

# “Una suma de posibles.” Eileen Gray y la superación del diseño moderno

## “A sum of possibles.” Eileen Gray and the overcoming of Modern design

**Alberto Ruiz Colmenar** 

Universidad Politécnica de Madrid. [alberto.ruizc@upm.es](mailto:alberto.ruizc@upm.es)

**Beatriz S. González Jiménez** 

Universidad Rey Juan Carlos. [beatriz.gonzalez@urjc.es](mailto:beatriz.gonzalez@urjc.es)

Received 2022-04-04

Accepted 2023-01-05



To cite this article: Ruiz Colmenar, Alberto, and Beatriz S. González Jiménez. “A sum of possibles.” Eileen Gray and the overcoming of Modern design.” *VLC arquitectura* 10, no. 1 (April 2023): 131-152. ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2023.17094>



**Resumen:** La historiografía del diseño del siglo XX ha considerado tradicionalmente al Movimiento Moderno como un fenómeno compacto y sin desviaciones. La visceral reacción contra este movimiento a partir de la década de 1960 surge, en parte, como oposición a esta versión monolítica de la modernidad. Sin embargo, el análisis de ejemplos concretos permite, por una parte, vislumbrar grietas en esa visión uniformizadora y, por otra, encontrar hilos de relación entre el diseño posterior a la modernidad y algunas propuestas, enmarcadas históricamente en esta, pero que se alejan del canon. Es el caso de la diseñadora irlandesa Eileen Gray. En sus obras y escritos se pueden encontrar planteamientos que anticipaban no solo las deficiencias del diseño moderno sino, fundamentalmente, sus soluciones. La consideración del diseño no como una imposición sino como una “suma de posibles” que considera las necesidades, la comodidad y algo intangible pero imprescindible como la felicidad del usuario, relaciona a Gray con propuestas tan aparentemente alejadas de su entorno como las del Diseño Radical italiano. Este artículo pretende mostrar algunas de esas relaciones y poner en valor la figura de Eileen Gray como pionera en el mundo del diseño del siglo XX.

**Palabras clave:** Eileen Gray; modernidad; diseño radical; antidiseño; Bruno Munari.

**Abstract:** The history of 20th-century design has traditionally viewed Modernism as a monolithic phenomenon without variations. The visceral reaction to this movement in the 1960s was born partly in opposition to this unified version of modernity. However, analysing specific examples makes it possible, on the one hand, to glimpse cracks in this homogenised viewpoint and, on the other, to follow connecting threads between designs resulting from modernity and some proposals which although part of the Modern Movement deviated from the canon. This is the case of Irish designer Eileen Gray. Her works and texts include propositions which anticipated not only the shortcomings of modern design, but more fundamentally, their solutions. She viewed design not as an imposition but as a “sum of possibles” which considers needs, comfort and something as indispensable and intangible as the happiness of the user. Thus, Gray was linked to proposals apparently as removed from her surroundings as those of Italian Radical Design. This article aims to show some of these relationships, emphasising the figure of Eileen Gray as a pioneer in the world of 20th-century design.

**Keywords:** Eileen Gray; modernity; radical design; antidesign; Bruno Munari.

Ella entendió que nuestro tiempo traía, con nuevas formas de vida, la necesidad de nuevas formas de sentir; que la formidable importancia de la mecánica no podía dejar de transformar la sensibilidad humana.<sup>1</sup>

She understood that our time, with the new ways of life, brought on the need for new ways of feeling; that the overwhelming importance of mechanics could not cease to transform human sensitivity.<sup>1</sup>

Así definía Jean Badovici el trabajo de Eileen Gray en la revista *Wendingen*. Corría el año 1924 y, por lo que podemos deducir de estas palabras, a pesar de que la modernidad estaba en pleno auge, la diseñadora irlandesa era plenamente consciente del riesgo que corría si el diseño dejaba de lado el factor humano al apostar decididamente por el funcionalismo. Eileen Gray desarrolló su trabajo en París durante las primeras décadas del siglo XX, dentro de un ambiente cultural que buscaba que las disciplinas artísticas actuaran como agente principal en la evolución de la sociedad. El arte podía provocar la superación de un pasado que se identificaba con el eclecticismo decimonónico, pero no pretendía limitarse al hallazgo de formas innovadoras. Estas formas debían reflejar un nuevo espíritu que, en el campo del diseño y la arquitectura, se identificó inequívocamente con el utilitarismo. La evolución de estas propuestas de vanguardia cristalizó en un lenguaje de funcionalismo extremo que autores como Leland Roth han llegado a denominar “la camisa de fuerza del estilo moderno.”<sup>2</sup>

This is how Jean Badovici defined the work of Eileen Gray in the journal *Wendingen* in 1924. These words lead us to think that although Modernism was at its peak, Gray was fully aware of the risk involved if design shunned the human factor in favour of functionalism. Her work in Paris in the first few decades of the 20th century took place within a cultural setting seeking artistic disciplines functioning as a key agent in the evolution of society. Thanks to art it was possible to move beyond a past associated with 19th-century eclecticism, but refusing to limit itself to finding innovative forms. These forms were meant to reflect a new spirit which, in the field of design and architecture, was unequivocally associated with utilitarianism. The evolution of these avant-garde proposals crystallised in an extremely functionalist language which authors such as Leland Roth have termed “the strait-jacket of Modern style.”<sup>2</sup>

Cuatro décadas después de que Badovici señalara la predisposición de Eileen Gray a tener en cuenta el factor humano, el interés por la arquitectura y el diseño funcional, maquinista y aséptico asociado al Movimiento Moderno había derivado hacia “un creciente desafecto.”<sup>3</sup> Esta posición de rechazo partía de la incorporación al debate arquitectónico de aspectos que los diseñadores más comprometidos con la modernidad habían pasado por alto cuando no, directamente, rechazado: las relaciones sociales, el sentido de contexto y, sobre todo, el entendimiento de que el usuario debía ser el centro y razón de las decisiones que dieran forma a los objetos que se proponían.

Four decades after Badovici highlighted Eileen Gray's predisposition to taking the human factor into account, her interest in architecture and the machinist and aseptic functional design associated with the Modern Movement had veered towards “growing disaffection.”<sup>3</sup> This rejection was the result of including aspects which the designers most engaged with Modernism modernity had overlooked or outright rejected in the architectural debate. These were primarily social relations, the sense of context, and above all, the understanding that users had to be the centre and driving force of decisions which shaped the proposed objects.

Las circunstancias políticas y sociales de las décadas de 1960 y 1970 facilitaban el planteamiento de estas posiciones críticas. La generación de diseñadores

The political and social circumstances of the 1960s and 70s facilitated the proposal of these critical stances. The generation of designers who had grown

crecida durante los años de la posguerra entendió pronto que ya no se necesitaban propuestas maximalistas respecto a lo que era o no apropiado, a lo que era o no "moderno." La respuesta a la mitología progresista que sostenía que el futuro pasaba por la tecnología y por un irrenunciable funcionalismo se desarrolló, desde cada disciplina, con sus propias coordenadas. Desde el campo de la arquitectura y el urbanismo se recuperó el análisis de la ciudad histórica, de la memoria y el monumento, el análisis del contexto humano, en definitiva. Desde el ámbito del diseño, la reacción fue más extrema, particularmente tras la aparición de un grupo de diseñadores reunidos en torno a lo que se dio por definir como "Diseño Radical" o "Antidiseño."

Este texto pretende poner de manifiesto la relación entre estas dos maneras de entender el diseño tan aparentemente alejadas. Para ello, tras unos apuntes contextuales que permitan establecer el marco de estudio, se eligen dos categorías relacionadas con el diseño de mobiliario. Por una parte, la que engloba las cuestiones formales, entre las que se incluirá el concepto de complicidad entre el diseñador y el cliente. Por otra, la que tiene que ver con características funcionales, de ergonomía y experiencia de uso. En cada una de estas categorías se analizan en paralelo algunos ejemplos de mobiliario de Eileen Gray junto a otros característicos del diseño italiano de la década de 1960. Se han elegido, en concreto, ejemplos de sillas, cuya comparación servirá para ejemplificar estas relaciones y ayudará a extraer conclusiones.

### Apuntes contextuales

Para enmarcar esta comparación es importante tener en cuenta el salto temporal y geográfico —cuatro décadas y las distintas concepciones del diseño que se han dado históricamente entre Francia e Italia— pero, sobre todo, la diferencia social, económica y cultural entre ambas situaciones.

En la década de 1960, mientras en Inglaterra el grupo *Archigram* reivindicaba la cultura del consumo como parte fundamental del diseño, en Italia el movimiento

up in the postwar years had soon understood that there was no longer a need for maximalist proposals about what qualified as appropriate or "modern." The response to this progressive mythology which held that the future was linked to technology and an inescapable functionalism developed within its own coordinates within individual disciplines. The field of architecture and urbanism saw a return to the analysis of the historic city, memory and monuments, in short, an analysis of the human context. In the field of design the reaction was more extreme, especially following the appearance of a group of designers focusing on what came to be known as "Radical Design" or "Antidesign."

This text aims to showcase the relationship between these two ways of understanding design, apparently so far removed from each other. Two categories relating to furniture design were selected following the establishment of a study framework based on observations on context. The first category covers formal aspects including the concept of complicity between designer and client, while the second focuses on characteristics relating to functionality, ergonomics and user experience. For each of these categories there was a parallel analysis of specific pieces of furniture by Eileen Gray and other characteristic pieces of 1960s Italian design. Examples of chairs were specifically selected to be used for comparison, providing samples of these relationships and helping to reach conclusions.

### Notes on the context

In order to provide a context for this comparison it is important to take into account the temporal and geographical scope —the different interpretations of design historically found in France and Italy over four decades— but, above all, the social, economic and cultural differences between the two situations studied.

While in the 1960s the *Archigram* group in England defended consumer culture as a fundamental part of design, in Italy the movement



Figura 1. Portada revista *Casabella*. Julio 1974.

Figure 1. Cover of *Casabella* magazine. July 1974

tomaba una posición más conceptual, en el entendimiento de que el diseño industrial facilitaba ciertas libertades que la arquitectura no se podía permitir, al menos, voluntariamente. De este modo, Gaetano Pesce podía construir una rígida, aunque formalmente impecable silla sobre un pedestal y prender fuego al conjunto (Figura 1). Colocar la impactante imagen en la portada de la revista más influyente en el ámbito del diseño era su propia manera de recrear la demolición del complejo Pruitt-Igoe y declarar oficialmente el fracaso de la modernidad.<sup>4</sup>

Bruno Munari iba más allá, respondiendo a las idílicas imágenes de ergonomía y confort del mobiliario “tradicional” —eso eran ya los muebles de acero cromado y cuero, para los diseñadores de los años 60— con su propia versión del imposible proceso de apropiación de un sillón por parte del usuario (Figura 2). Para el diseñador italiano no había nada peor que un mueble

was adopting a more conceptual stance, in the understanding that industrial design provided a degree of freedom which architecture could not, at least voluntarily. Thus, Gaetano Pesce could build a rigid, yet formally impeccable, chair on a pedestal and set fire to it all (Figure 1). Placing this striking image on the cover of the most influential design journal was his own particular way of recreating the demolition of the Pruitt-Igoe complex and officially declaring the failure of Modernism.<sup>4</sup>

Bruno Munari went even further, providing a response to the idyllic images of ergonomics and comfort of “traditional” furniture —for 1960s designers this was chrome steel and leather furniture— with his own version of the impossible process of users making chairs their own (Figure 2). Munari felt there was nothing worse than a piece

**Figura 2.** Secuencia de imágenes de Bruno Munari en la Revista *Domus*, 1944.

Figure 2. Sequence of images of Bruno Munari in *Domus* magazine, 1944.



que necesitara de instrucciones de uso, concebido únicamente desde la búsqueda del atractivo estético y que no tuviera en cuenta el contexto humano.

¿Por qué no, en lugar de romperse la cabeza cada vez que se quiere diseñar un sillón (...) probando siempre a diseñar una pieza única, extrañísima y nunca antes vista, no buscamos perfeccionar el mueble que hasta ahora y desde todas las épocas es reconocido como el más simple y cómodo asiento de descanso, ese que comúnmente llamamos sillón, camastro, tumbona? ¿Por qué no orientamos nuestra búsqueda en este sentido?"<sup>5</sup>

Cada usuario es único, se mueve, tiene una forma propia de utilizar un objeto, que además debería servir

of furniture which needed instructions for use, conceived solely for aesthetic appeal without taking the human context into consideration.

Why not, instead of wracking your brains every time you want to design an armchair (...) always trying to design a unique, extraordinary and never-before-seen piece should not we try to perfect a piece of furniture which up until now has always been recognised as the simplest and most comfortable seat for resting, which we commonly call an armchair, lounge, sunbed? Why don't we direct our search towards this?"<sup>5</sup>

Each user is unique, with their own way of moving, of using an object, which should also cover



para diferentes necesidades —leer, dormir, conversar. Para estos nuevos creadores resultaba inaceptable que el Movimiento Moderno aplicara deliberadamente el término “funcional” a unos diseños que ignoraban el bienestar y la comodidad de sus clientes. Hay pocas imágenes más icónicas que la fotografía de Charlotte Perriand en la *Chaise Longue LC4*. El poder de la iconografía obvia los evidentes problemas ergonómicos que pone de manifiesto esta, por otra parte, bellísima imagen.

La propuesta de los diseñadores italianos era sencilla: recuperemos la humanidad del diseño, pensemos en las necesidades del usuario. Y no sólo en sus necesidades físicas, sino también en las emocionales. La apreciación estética de un objeto debía volver a manos del cliente, liberado por fin de unos muebles fríos y asépticos que podían tener su sentido en las teorías maquinistas de la década de 1920 pero que no respondían a las necesidades del momento y que, para colmo, se habían convertido en objetos de lujo fuera del alcance económico del usuario medio. Por otra parte, es el propio Bruno Munari quien, a la hora de definir la labor del diseñador, afirmaba que “la serie de operaciones del método proyectual obedece a valores objetivos que se convierten en instrumentos operativos en manos de proyectistas creativos.”<sup>6</sup> Munari planteaba claramente el orden adecuado de la metodología proyectual, que debía partir del planteamiento del problema para pasar después a la objetividad de los instrumentos utilizados y, por último, a la siempre compleja cuestión de la creatividad.

Llegados a este punto cabe preguntarse si esta posición frente al diseño del Movimiento Moderno no era un tanto simplista. Es obvio que Pesce, Munari y el resto de críticos adoptaron una posición extrema para reforzar su tesis, pero también lo es que, en el imaginario popular, las creaciones modernas se asocian casi de forma unívoca con los muebles de acero curvado de Mies, Charlotte Perriand o Marcel Breuer. Sin embargo, el panorama era más amplio y es posible rastrear algunas de las cuestiones mencionadas en diseñadores claramente adscritos a la modernidad. Creemos que este es el caso de Eileen Gray, quien en

different needs—reading, sleeping, conversing. For these new creators it was unthinkable for the Modern Movement to deliberately apply the term “functional” to new designs which ignored the wellbeing and comfort of their clients. There are few more iconic images than Charlotte Perriand’s photograph in *Chaise Longue LC4*. The powerful iconography overshadows the clear ergonomic issues otherwise highlighted by this beautiful image.

The proposal from Italian designers was simple: let us recover the humanity of design, let us think of the needs of the user. Not only their physical needs, but also their emotional ones. The aesthetic appreciation of an object was meant to return to the hands of the client, who was finally liberated from cold aseptic pieces of furniture which, although significant in 1920s machinist theories, did not respond to the needs of the moment and had also become luxury objects that the average user could not afford. Moreover, it was Bruno Munari who, when defining the work of the designer stated that “the series of operations of method in a project obeys objective values which become functioning instruments in the hands of creative designers.”<sup>6</sup> Munari clearly set out the appropriate order for design methodology, based on the proposition of the problem before moving onto the objectivity of the instruments used and, finally, to the always complex issue of creativity.

At this point it seems relevant to question whether this view of Modern design was somewhat simplistic. It is obvious that Pesce, Munari and the rest of critics adopted an extreme stance to support their thesis. It is also clear that in popular imagery, modern creations are almost unambiguously associated with the curved steel furniture by Mies, Charlotte Perriand and Marcel Breuer. However, in the broader panorama some of the issues could be identified among designers clearly classed as Modern. We believe this to be the case of Eileen Gray, who in an interview

una entrevista concedida a la revista *Connaissance des Arts* en 1973, afirmaba "Mi idea era hacer cosas para nuestra época; lo que era posible pero que nadie estaba haciendo. Vivíamos en un entorno increíblemente desactualizado."<sup>7</sup>

La crítica ha incidido en el complejo panorama de la época en que se desarrolló el Diseño Radical.<sup>8</sup> Cuestiones de índole económica, social y, especialmente política, provocaban evidentes contradicciones entre los postulados teóricos de los diseñadores de grupos como *Memphis*, que planteaban su oposición a la sociedad de consumo mientras proponían diseños como la máquina de escribir *Valentina*, creada por el fundador del grupo, Ettore Sottsass, para *Olivetti*, que acabó por convertirse en uno de los productos más vendidos de la marca. Sin embargo, los diseños que desarrollaron, pese a pecar a menudo de cierta ingenuidad, terminaron, en palabras de Vittorio Gregotti, por "tender puentes, con brillantes soluciones estéticas sobre los abismos de un sistema de producción que todavía tiene pendientes de desarrollo todas sus posibilidades."<sup>9</sup>

A estos puentes, apuntados por Gregotti, nos referimos al destacar las relaciones entre ambas concepciones del diseño. Si bien es cierto que es difícil encontrar un reconocimiento directo de la influencia de Eileen Gray por parte de los diseñadores italianos, creemos evidente que parte de las ideas fundamentales que permitieron la superación de la rigidez moderna y acercaron el mundo del diseño a sus usuarios finales ya estaban, y de forma consciente, en las propuestas de la diseñadora irlandesa. Y así lo reconoce Joseph Rykwert en el artículo publicado en *Domus* en el que, cuatro décadas después, recuperó la figura de Gray, donde apuntaba:

Ahora que todas las batallas por la "nueva arquitectura" han terminado, se hace difícil entender cómo este logro brillante y sensible ha podido quedar tan descuidado: cómo estas formas, que ahora nos parecen tan frescas y relevantes, que anticipan tanto de lo que los jóvenes diseñadores están haciendo hoy, se han

for the magazine *Connaissance des Arts* in 1973, stated "My idea was to make things for our time; something which was possible but which nobody was doing. We lived in an incredibly outdated setting."<sup>7</sup>

Critics have highlighted the complex panorama of the period in which Radical Design was developed.<sup>8</sup> Economic, social and, particularly political, matters resulted in clear contradictions between the theories put forward by groups such as *Memphis*, who opposed the consumer society while proposing designs such as the *Valentina* typewriter, which was created for *Olivetti* by the founder of the group, Ettore Sottsass and became one of the brand's most popular products. However although the designs developed were often somewhat disingenuous according to Vittorio Gregotti they eventually "build bridges, with brilliant aesthetic solutions over the abysses of a production system which is yet to develop its full potential."<sup>9</sup>

These bridges mentioned by Gregotti are referenced in this text when highlighting the relationships between both interpretations of design. Although it is difficult to identify Eileen Gray's influence over Italian designers, it is evident that some of the main ideas which led to overcoming modern rigidity, bringing the world of design and its eventual users closer together, were also consciously included in her proposals. This is recognised by Joseph Rykwert in the article published in *Domus* where four decades later he highlighted the importance of Gray:

Now that all the battles for the "new architecture" are over it is difficult to understand how this brilliant and sensible achievement could have been so neglected: how these forms, which seem so fresh and relevant now, which anticipate so much of what younger designers are

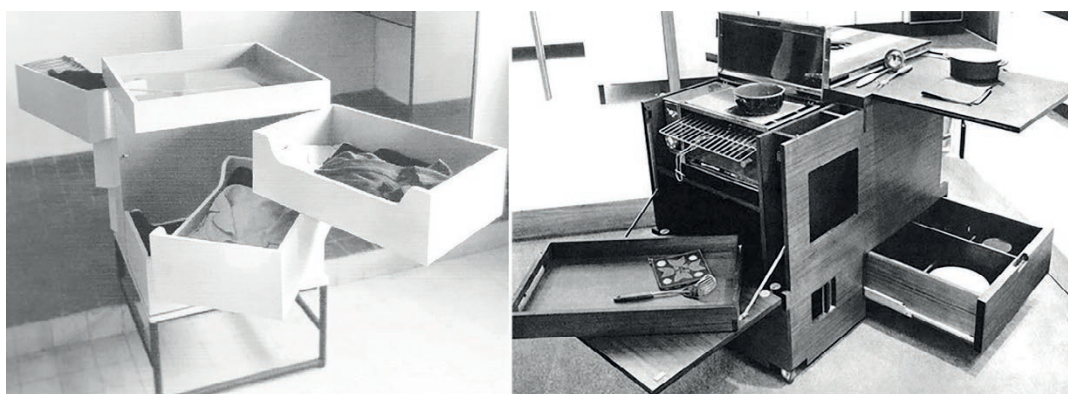


Figura 3. Izda.: Eileen Gray, cajonera de dormitorio, 1934. Dcha.: Joe Colombo, MicroCucina Carrelone, 1963.

Figure 3. Left.: Eileen Gray, bedroom chest of drawers, 1934. Right.: Joe Colombo, MicroCucina Carrelone, 1963.

considerado tan poco atractivas. Su logro, tan pequeño en volumen, sólo puede ser comparado con el trabajo de los tres o cuatro maestros de su época. Ellos, en cualquier caso, apreciaron su trabajo.<sup>10</sup>

Alguno de estos puntos de contacto ya ha sido estudiados, aunque de forma tangencial.<sup>11</sup> El optimismo futurista de diseñadores como Joe Colombo no puede ocultar la inspiración tomada de las propuestas de Eileen Gray (Figura 3). Expondremos a continuación algunos casos en los que esta influencia es, incluso, más acusada.

#### Forma y complicidad. *Bibendum* y *Blow Inflatable Chair*

En la década de 1930, la adscripción a la modernidad en el campo del diseño pasaba por asumir una serie de preceptos derivados del camino que habían marcado, fundamentalmente, los talleres de la Bauhaus. Desde un punto de vista basado exclusivamente en la "objetividad" la forma venía indefectiblemente fijada por la eficiencia de los métodos de producción derivada del material utilizado y, sobre todo, por las necesidades programáticas. Esta idea de forma derivada de la función produjo una línea de objetos que sigue siendo reconocible un siglo después. Tubos de acero cromado

doing today, had such a limited appeal. Her achievement, so tiny in bulk, can only be compared to the work of the three or four masters of her day. They, at any rate, appreciated her work.<sup>10</sup>

Some of these points of contact have already been studied, albeit tangentially.<sup>11</sup> The futuristic optimism of designers such as Joe Colombo cannot conceal that they were inspired by Eileen Gray's proposals (Figure 3). This influence is even more visible in some of the cases presented below.

#### Form and complicity. *Bibendum* and the *Blow Inflatable Armchair*

In the 1930s the advent of modernity to the field of design involved precepts basically formed in Bauhaus workshops. From the point of view exclusively of "objectivity," forms were inevitably established by the efficient production methods resulting from the materials used and, above all, by the needs of the programme. This idea of form derived from function gave rise to a line of objects which, a century later, continues to be easily recognisable. Chrome steel tubes and small black leather surfaces were used in a type of furniture which



y escuetas superficies de cuero negro conformaban un tipo de mobiliario que se entendía como práctico, económico y fácil de limpiar. Estos principios —y la manera de defenderlos por parte de sus autores— llevaron a considerar que el problema formal era secundario en el proceso del diseño moderno. La belleza de los objetos dejaba de tener importancia como fenómeno subjetivo y se juzgaba desde coordenadas impersonales. Como se indicaba anteriormente, esta es la crítica principal que surgió entre las voces de oposición aparecidas en la década de 1960.

Dentro de esta irrenunciable objetividad formal sorprende encontrar detalles de "personalidad artística artesanal" en algunos de los objetos diseñados por Gray para su propia vivienda, *Tempe à pailla*.<sup>12</sup> El *taburete n° 2* (según su denominación en el catálogo de venta actual) sorprende con el gesto orgánico de su característica pata (Figura 4). Estos objetos contrastan radicalmente con la línea de mobiliario mucho más canónica escogida para la vivienda más conocida de la diseñadora, E-1027, proyectada pocos años antes. El mobiliario de ambas casas está concebido para su uso propio y, sin embargo, en el caso de *Tempe à pailla* se diría que hay una cierta liberación respecto al corsé funcionalista. Estos objetos son bellos desde una perspectiva personal y absolutamente subjetiva. Algo tan simple como eso, tener en cuenta al usuario —aunque ese usuario sea uno mismo— traza un hilo de relación entre Eileen Gray y diseñadores muy posteriores. Es inevitable recordar el gesto, casi idéntico, que Javier Mariscal, colaborador del grupo *Memphis*, incluyó en el *taburete Dúplex* (1980) que definió como "un taburete para gente que está nerviosa." Creemos que la relación entre ambas piezas va más allá de lo estrictamente formal, y desde este punto de vista es posible estudiar otra de las piezas icónicas de la diseñadora irlandesa.

El sentido del humor no parecía ser particularmente apreciado entre los padres del diseño moderno. La excesiva seriedad funcional de sus creaciones generó piezas de una belleza indiscutible, pero de una frialdad que, de nuevo, ignoraba de forma deliberada a sus posibles usuarios. En este contexto, y en plena

was understood as practical, affordable and easy to clean. These principles —and their defence by their creators— led to the belief that the issue of form was secondary in the Modern design process. The beauty of objects was no longer of importance as a subjective phenomenon but was assessed on the basis of impersonal coordinates. As mentioned above, this was the main criticism which arose among those who opposed the movement in the 1960s.

Within this undeniable formal objectivity it is possible to find details of "artisanal artistic personality" in some of the objects which Gray designed for her own home, *Tempe à pailla*.<sup>12</sup> *Bar stool no. 2* (as it is known in the current sales catalogue) displays a surprising organic gesture with its unique leg (Figure 4). These objects are in stark contrast with the far more canonical line of furniture chosen for the most famous home by the designer, E-1027, designed a few years earlier. Although the furniture of both homes was designed for her own personal use the furniture of *Tempe à pailla* arguably shows a degree of liberation from the shackles of functionalism. These objects are beautiful in personal and absolutely subjective terms. Something as simple as this, taking users into consideration, even if they are also the designers, traces a connecting thread between Eileen Gray and much later designers. Inevitably, this is reminiscent of an almost identical move by Javier Mariscal, a collaborator of the *Memphis* group, with the *Dúplex Bar Stool* (1980) which he described as a "stool for people who are nervous". We believe that the relationship between both pieces goes beyond the strictly formal, so that it is possible to study another of Eileen Gray's iconic pieces from the same perspective.

A sense of humour did not seem to be particular consideration of the creators of Modern design. The excessive functional seriousness of their creations produced pieces of indisputable beauty. However, these were also so cold that they deliberately failed to consider their possible users. Against this backdrop,



Figura 4. Izda.: Eileen Gray, *taburete n° 2*, 1934. Dcha.: Javier Mariscal, *taburete Dúplex*, 1980.

Figure 4. Left: Eileen Gray, *Bar stool no. 2*, 1934. Right: Javier Mariscal, *Dúplex Bar Stool*, 1980.

década de 1920, Eileen Gray lanza al mercado su sillón *Bibendum*.<sup>13</sup> Inspirar un mueble en esta conocida imagen de marca planteaba no solo una identificación de la forma neumática con cuestiones de comodidad y ergonomía, lo que ya de por sí es una propuesta original, sino una llamada directa a la complicidad del cliente. La diseñadora apelaba a la inteligencia del usuario, que entendería la referencia y seguiría el juego. De esta forma, demostraba hasta qué punto le valoraba. *Bibendum* era un sillón divertido, concebido para la vivienda parisina de la diseñadora de sombreros Juliette Lévy. La imagen del salón donde se colocó, junto con otro conocido mueble de Gray, la *Silla de los Dragones*, da una idea de la personalidad de la propietaria (Figura 5).

Esta tendencia al manierismo en los diseños de Eileen Gray responde a una necesidad de exploración que le aleja de los preceptos más rígidos de los referentes

in the full swing of the 1920s, Eileen Gray released her *Bibendum* chair into the market.<sup>13</sup> Taking inspiration from this well-known brand image meant not only associating the shape of tires with comfort and ergonomics, an original proposal in itself, but was also a direct appeal to the complicity of the client. The designer appealed to the intelligence of the users, thinking they would understand the reference and play along. This would allow them to show the value they attached to it. *Bibendum* was a fun chair designed for the Paris residence of hat designer Juliette Lévy. The image of the living room in which it was placed, along with another of Gray's best-known pieces, *the Dragons Chair*, provides an idea of the owner's personality (Figure 5).

This tendency towards mannerism in the designs of Eileen Gray is a response to the need to explore, which distances her from the more rigid precepts



Figura 5. Fotografía del salón de la vivienda de Juliette Lévy diseñada por Eileen Gray, 1922.

Figure 5. Photograph of Juliette Lévy's living room, designed by Eileen Gray, 1922.

de la modernidad. Sin embargo, la diseñadora no renunciaba a mantenerse en la ortodoxia respecto a cuestiones fundamentales, como son la practicidad y la economía material. El sillón *Bibendum* está construido con una canónica estructura de brillante acero cromado que da soporte a un relleno de espuma tapizado en cuero. Las posibilidades del material y una lógica precaución jugaban en contra de la experimentación formal. Años después, los avances técnicos y el desarrollo de nuevos materiales permitían a los diseñadores italianos Lomazzi, de Pas y D'Urbino retomar la idea en su *Blow Inflatable Chair*, de 1967 (Figura 6). Este icono del diseño Pop, que apelaba al espíritu libre y efímero de su tiempo no está tan alejado de la idea

of modern points of reference. However, the designer refused to give up on more orthodox matters such as practicality and saving on materials. The *Bibendum* chair is built using a canonic structure of shiny chrome steel which supports a foam filling upholstered in leather. The potential of the material and logical caution advised against experimenting with form. Years later, in 1967, technical advances and the development of new materials allowed the Italian designers Lomazzi, de Pas and D'Urbino to revisit this idea with their *Blow Inflatable Armchair* (Figure 6). This icon of Pop design, which appeals to the free fleeting spirit of the time, is not so far removed from the idea



**Figura 6.** Paolo Lomazzi, Donato D'Urbino, Jonathan De Pas, *Blow Inflatable Chair*, 1967.

**Figure 6.** Paolo Lomazzi, Donato D'Urbino, Jonathan De Pas, *Blow Inflatable Armchair*, 1967.

que alumbró el sillón *Bibendum*. Y esta influencia, evidente en lo formal, es más profunda si pensamos de nuevo en la relación que se plantea entre diseñador y cliente, en el juego de complicidad que se establece y, en definitiva, en la irrenunciable consideración del usuario como parte fundamental del proceso de diseño. En cierto modo, un sillón inflable no es más que la formalización definitiva, no exenta de ironía, de aquel concepto de "sentarse sobre el aire" que buscaban Breuer, Mart Stam y Mies con sus sillas *cantiléver*.

El Diseño Radical italiano adoptó sin reparos el sentido del humor que impregnaba este mueble de Eileen Gray. Aún más, lo desarrolló sin complejos a través de un mecanismo de provocación mediante el absurdo. El cliente debía aceptar el reto y zambullirse en una propuesta formal que podía incluir una banqueta inspirada en las olas del mar, un sofá modular de espuma de látex tallado en el interior de bloques de fibra de vidrio y tapizado en piel de leopardo o un nuevo concepto de cama deliberadamente kitsch que reivindicaba el "gusto popular." La banqueta *Superonda* (1966), el sillón *Safari* (1968) o el proyecto de "Cama de los sueños" (1967), todos ellos firmados por el grupo *Archizoom*, no se pueden considerar como herederos directos de *Bibendum* pero, en su espíritu, se puede identificar la inteligente ironía que los alumbró.

originating from the *Bibendum* chair. This influence, clearly seen in its form, is even deeper if once again we consider the relationship between designer and client, the ensuing complicity and, in short, the inescapable consideration of the user as a fundamental part of the design process. In some ways, an inflatable armchair is nothing more than a definitive formalisation, not lacking in irony, of the concept of "sitting on air" sought by Breuer, Mart Stam and Mies in their cantilever chairs.

Without reservations, Italian Radical Design incorporated the sense of humour which characterised this piece of furniture by Eileen Gray. Moreover, it was developed freely through a mechanism of provocation which resorted to absurdity. The client had to accept the challenge and dive headfirst into a formal proposal which could include a stool inspired by the waves of the sea, a latex foam modular sofa carved inside fibreglass blocks and upholstered in leopard print or a new deliberately kitsch interpretation of a bed which defended "popular taste". While the *Superonda* sofa (1966), the *Safari* sofa (1968) or the design for the Dream Bed (1967), all authored by the *Archizoom* group, cannot be considered direct heirs of *Bibendum*, the intelligent irony which shaped their spirit can be perceived.



Caeríamos en un error si considerásemos que la influencia de Eileen Gray sobre los diseñadores de las décadas de 1960 y 1970 se reduce a una mera imitación formal o a un proceso de rediseño en clave de humor a la manera de los propuestos por Alessandro Mendini. Plantear un nuevo sillón *Bibendum* aprovechando las cualidades de los materiales plásticos no es equiparable a derretir el cuero de la *silla Wassily*. En la silla inflable encontramos una evolución —casi podríamos decir un homenaje— de todo lo bueno que planteaba aquel mueble. Particularmente, a todo lo que mejoraba respecto al canon de la modernidad.

#### **Ergonomía y experiencia de uso. La Silla *Inconformista* y la Butaca *Sacco***

Le Corbusier hablaba de la regularidad de las necesidades humanas, contantes y cotidianas que, según él, debían ser satisfechas desde el campo de la arquitectura.<sup>14</sup> Como hemos podido comprobar en palabras de Bruno Munari, el rechazo surgido en la década de 1960 se basa, precisamente, en negar esta suposición. Asumir que las necesidades humanas son uniformes y constantes es, en el fondo, un argumento falaz que justifica que los objetos que cumplen esas necesidades también lo sean. Así, desde el punto de vista de la modernidad más extrema, los objetos ideales —y entre ellos, los propios de la arquitectura— debían aspirar a funcionar como máquinas, eficientes y sistemáticas, para servir a una sociedad monótona y desprovista de personalidad. Este posicionamiento es de un extremismo característico entre los artistas de vanguardia. Expresar las opiniones a modo de manifiesto desde la radicalidad más exacerbada era la vía habitual para difundirlas. La postura opuesta cayó en los mismos vicios. En cierto modo, el mundo del diseño en las convulsas décadas centrales del siglo XX parecía avanzar únicamente a lomos de un exceso de intelectualidad que casaba mal con las necesidades reales de los consumidores. Estas posiciones tan extremas terminaron, invariablemente, por provocar el rechazo de los usuarios, que, excepto en casos muy puntuales generalmente relacionados con el entorno cultural de los creadores, preferían —aún lo hacen— objetos más sencillos, más útiles y, por supuesto, más económicos.

It would be a mistake to say that the influence of Eileen Gray on 1960s and 1970s designers is nothing but mere formal imitation or a process of redesign in a more humorous tone, as suggested by Alessandro Mendini. Proposing a new *Bibendum* chair taking advantage of the properties of plastic materials cannot be compared to melting the leather of the *Wassily* Chair. In the inflatable chair we find an evolution —or even homage— of all the good qualities proposed by this piece of furniture, particularly the improvement as regards the canon of modernity.

#### **Ergonomics and experience of use. The *Non-conformist armchair* and the *Sacco* chair**

Le Corbusier spoke of the regular nature of constant, everyday human needs which according to him had to be covered from the field of architecture.<sup>14</sup> As we have seen in the words of Bruno Munari, the rejection which arose in the 1960s was in fact based on the refutation (disapproval)\*of this supposition. Ultimately, the assumption that human needs are uniform and constant is a fallacious argument which is used to claim that any objects meeting these needs must also be uniform and constant. Thus, from the perspective of the most extreme Modernity, ideal objects—including those linked to architecture— had to aspire to functioning as efficient and systematic machines serving a monotonous society devoid of personality. This extreme position was characteristic of avant-garde artists. The most common way of disseminating opinions was in the form of extremely radical manifestos. The opposing stance followed the same pattern. In some ways, the world of design in the fraught middle decades of the 20th century only seemed to progress thanks to an excessively intellectual approach which did not sit well with the actual needs of consumers. These very extreme positions inevitably resulted in rejection by users who, with a few exceptions generally linked to the cultural surroundings of creators, preferred and continue to prefer simpler objects which are



Los iconos del diseño de estos años, concebidos siempre bajo la justificación de la búsqueda del objeto al alcance del público terminaron por convertirse en elementos exclusivos, únicos e inalcanzables para ese mismo público.

Sin embargo, como se ha comentado, la realidad del mundo del diseño, incluso entre alguno de sus nombres más conocidos, no era, en absoluto, tan extrema. Este debate sobre la democratización del diseño se planteaba muy a menudo en los medios de difusión especializada, como en los conocidos artículos dialogados entre Eileen Gray y Jean Badovici, publicados en la revista *L'Architecture Vivante* en 1929:

—E.G.: (...) la técnica no lo es todo. No es más que el camino. Debemos construir para el hombre, para que encuentre en la construcción arquitectónica la alegría de sentirse a sí mismo, como en un todo que lo amplía y lo completa. Que los mismos muebles, perdiendo su propia individualidad, se integren en el conjunto arquitectónico

—J.B.: Casi no se habla más que de estandarización y racionalización entre los arquitectos de hoy. ¿Podrías explicarme qué sentido tienen estas palabras que he escuchado a menudo en otros lugares, pero con un significado en el que apenas veo conexión con la arquitectura?

—E.G.: Siempre es lo mismo. La técnica acaba siendo la preocupación principal. Olvidamos el fin a fuerza de pensar en los medios. La estandarización y la racionalización, excelentes medios de reducir costes, no tendrán éxito si no tenemos cuidado, solo nos darán construcciones aún más desprovistas de alma e individualidad que las que hemos visto hasta ahora. Se está buscando más un tipo de arquitectura que un estilo real.<sup>15</sup>

La postura de Gray es clara: hemos olvidado el fin a fuerza de pensar en los medios. La arquitectura —y,

more useful, and of course, more affordable. The design icons of these years, always devised in search of an object accessible to the public, eventually became exclusive elements, unique and unattainable to this very public.

However, as already stated, the reality of the world of design, even among some of the better-known names, was nowhere near as extreme. This debate on the democratisation of design was often recorded in the specialist media, including the well-known articles in dialogue form between Eileen Gray and Jean Badovici, published in *L'Architecture Vivante* magazine in 1929:

—E.G.: (...) technique is not everything. It is only the path. We should construct for people, so that they find the joy of feeling like themselves in architectural construction, as part of a whole which broadens and completes them. That the pieces of furniture themselves, losing their own individuality, should become part of the architecture

—J.B.: It seems that modern architects talk about hardly anything else except standardisation and rationalisation. Could you explain to me what these words I have often heard elsewhere mean, but with a meaning which hardly seems to me to be connected with architecture?

—E.G.: It is always the same. Technique ends up being the main concern. By thinking about the means we forget the goal. Standardisation and rationalisation, excellent means of reducing costs, will be unsuccessful if we are not careful. They will only produce constructions even more lacking in soul and individuality than what we have seen until now. It is more looking for a type of architecture than for a real style.<sup>15</sup>

Gray's stance is clear: in thinking about the means we have forgotten about the goal.



Figura 7. Sala de estar de E.1027 con la *Silla Transat* en primer plano.

Figure 7. Living room of E-1027 with the *Transat chair* at the forefront.

en este caso, arquitectura y diseño son conceptos equivalentes— no puede ignorar el alma y la individualidad del hombre, que debe encontrar en ella “la alegría de sentirse a sí mismo.” Esta afirmación nos lleva, de nuevo, a alguna de las piezas más conocidas de la diseñadora irlandesa, la *Silla Transat* y, sobre todo, la *Silla Inconformista*.

La *Transat*, en la que todo, incluso su nombre, pretende recordar el lujo y la comodidad de un viaje marítimo es un buen ejemplo de la importancia que la diseñadora otorgaba al usuario final (Figura 7). La ergonomía es tan importante en el diseño de esta silla que el camino se recorre de modo contrario al habitual. No es el diseñador el que impone la forma pensando en la comodidad de su cliente, sino éste quien, con su propia postura, define la forma final del objeto. El cuerpo humano se convierte en

Architecture —and in this case, architecture and design are equivalent concepts— cannot ignore the soul and individuality of people, who must find in it “the joy of feeling like themselves.” This statement takes us back again to some of Gray’s better-known pieces, the *Transat Chair* and the *Non-conformist armchair*.

*Transat*, in which even the name aims to hark back to the luxury and comfort of maritime travel, is a good example of the importance she awarded to the eventual user (Figure 7). Ergonomics are so important in the design of this chair that the path followed runs contrary to the usual one. It is not the designer who imposes form thinking of the comfort of clients. Instead, the clients define the final form of the object with their own posture. The human body becomes the mould which defines the

el molde que define el aspecto de la creación. Esta idea, que pone al usuario en el centro del acto de diseño, vuelve a toparse con las limitaciones técnicas de la época. Si bien la estructura de la silla y su tapizado a modo de tabloncillos transversales se adaptaba razonablemente al peso del cliente, aún tendrían que pasar unos años hasta que este concepto se pudiera llevar al límite.

Para el Antidiseño, movimiento que pretendía resultar provocativo desde su propia denominación, nada hay más extremo que renunciar deliberadamente a la forma del objeto diseñado. Un objeto informal, en el más amplio sentido de la palabra, es todo un manifiesto en contra de los preceptos del Movimiento Moderno. Así, siguiendo las ideas de las “series diversificadas” de Gaetano Pesce —objetos similares que nunca son idénticos, sino que adoptan formas diferentes según las condiciones del entorno, aparecía en los últimos años de la década de 1960 la *butaca Sacco*, firmada por Piero Gatti, Cesare Paolini y Franco Teodoro, un saco de vinilo relleno de bolas de poliestireno que, en su condición de no-butaca, respondía perfectamente al espíritu de su tiempo y, conseguía, si tomamos las palabras de Eileen Gray, “perder su individualidad.” Su forma cambiante varía con la del usuario, adecuándose a su peso y a su forma de sentarse. Aunque resulte irónico, estamos ante el sillón ergonómico perfecto (Figura 8).

Por otra parte, resulta sorprendente que, a la hora de diseñar un mueble tan común como una silla, se hayan dejado de lado, demasiado a menudo, conceptos muy alejados de la abstracción teórica como es la libertad de movimiento. Este sencillo objeto se ha planteado a lo largo de la historia del diseño desde posiciones que, tomando como pretexto la ergonomía y el confort, se centraban casi exclusivamente en la percepción visual, en la estética y la pureza de formas. Y esas no deberían ser las coordenadas fundamentales de elementos que tendrían que responder a la solución funcional de una necesidad. Eileen Gray afrontó este problema con su claridad habitual. En paralelo a la experiencia de la *silla Transat*, en la que ya se planteaban alguna de estas cuestiones, propuso, en 1926, su mueble más especial, una silla que cumplía con los preceptos canónicos

appearance of the creation. This idea, which puts users at the centre of the act of design, is once again in opposition with the technical limitations of the time. Although the structure of the chair and its upholstery with transversal strips adapted reasonably to the client's weight, some years would have to pass before the concept could be taken to its limit.

For Anti-design, a movement whose very name aimed to provoke, there is nothing more extreme than deliberately rejecting the form of the designed object. An object without form, in the broadest sense, is in itself a manifesto against the precepts of the Modern Movement. Thus, following the ideas of the “diversified series” by Gaetano Pesce there were similar objects that were never identical, but adopted different forms depending on the conditions of the surroundings. In the late 1960s the *Sacco* chair was created by Piero Gatti, Cesare Paolini and Franco Teodoro, a vinyl sack full of polystyrene balls which, as a non-armchair, perfectly captured the spirit of the time, managing as Eileen Gray said, “to lose its individuality.” Its changing form varies with that of the users, adapting to their weight and way of thinking. Although it may seem ironic, this is the perfect ergonomic chair (Figure 8).

Moreover, it seems surprising that when designing a piece of furniture as common as a chair, concepts far removed from theoretical abstraction, such as freedom of movement, have often been shunned. Throughout the history of design this object has been proposed from approaches which, using ergonomics and comfort, focused almost exclusively on visual perception, aesthetics and the purity of form. And these should not be the fundamental coordinates of elements which had to provide a functional solution to a need. Eileen Gray addressed this problem with her usual clarity. In 1926, in parallel with her experience of the *Transat* chair, in which some of these points were already approached, she proposed her most special piece of furniture, a chair which was in line with the Modern



Figura 8. Piero Gatti, Cesare Paolini y Franco Teodoro, *Butaca Sacco*, 1968.

de su adscripción al Movimiento Moderno —tubo de acero cromado, asiento y respaldo forrados en cuero, máxima expresión con el mínimo de recursos— pero que sorprendía por su asimetría y por su propuesta formal. En una inteligente declaración de intenciones, se volvía a recurrir a la ironía incluso a la hora de bautizar el mueble: la *silla Inconformista* (Figura 9).

¿Qué es una silla inconformista? Aquella que no se pliega a los condicionantes que, desde un posicionamiento canónico, se han establecido para ella. Aquella que se atreve a socavar el concepto formal más inamovible del diseño moderno. Una silla asimétrica, de aspecto extraño y aparentemente poco armoniosa pero que ignora deliberadamente esta deficiencia para centrar su foco de interés en lo verdaderamente importante, la comodidad física, y por tanto psicológica, del



Figure 8. Piero Gatti, Cesare Paolini and Franco Teodoro, *Sacco Chair*, 1968.

canon—chrome steel tubing and seat and back upholstered in leather, maximum expression with minimum resources— which were surprising for their asymmetry and formal proposal. In an intelligent declaration of intent, she once again resorted to irony christening this piece of furniture as the *Non-conformist armchair* (Figure 9).

What is a non-conformist armchair? One which does not yield to the conditioning factors which were established for it in terms of the canon. One which dares to subvert the most immovable formal concept of modern design. A strange asymmetrical chair with little harmony which wilfully ignores this deficiency so that interest is focused on what is truly important, the physical, and therefore psychological, comfort of the





Figura 9. *Silla Inconformista*, 1926.

Figure 9. *Non-conformist armchair*, 1926.

consumidor. La *Silla Inconformista* no impone a priori cómo se debe sentar su usuario, sino que es éste quien define su utilización. Cada persona se sienta de una manera distinta. Más aún, cada uno se sienta de formas diferentes en diferentes momentos. Por cómoda que sea la silla, cambiamos continuamente de postura y eso se dificulta cuando utilizamos un mueble pensado para ser utilizado de una manera predefinida. La *Silla Inconformista* permite la libertad de movimientos, adaptando su uso a diferentes posturas. Permite, a fin de cuentas, que el usuario se apropie de ella, que la haga suya para convertirla en un objeto realmente ergonómico. Si volvemos a aquella cáustica sucesión de imágenes de Bruno Munari podemos concluir que, casi medio siglo antes de que criticara la absurda concepción formalista del mobiliario moderno, Eileen Gray ya había tenido en cuenta las variables funcionales necesarias en el diseño de un mueble y había anticipado la libertad de uso como punto de partida del diseño.

consumer. From the outset the *Non-conformist armchair* does not impose how the users should sit; instead, it is the users who define its use. Each individual sits differently. Moreover, everyone sits differently at different times. No matter how comfortable a chair is we are constantly changing positions and this becomes more difficult when we use a piece of furniture conceived to be used in a predefined manner. The *Non-conformist armchair* allows freedom of movement, as use is adapted to different postures. At the end of the day, it still allows users to appropriate the chair, making it their own to transform it into a truly ergonomic object. If we return to this caustic succession of images by Bruno Munari we can conclude that, almost half a century before she criticised the absurd formalist conception of Modern furniture, Eileen Gray had already taken into account the functional variables necessary for the design of furniture and had anticipated freedom of use as a starting point for design.



### Conclusiones. Una suma de posibles

Eileen Gray identificaba de forma contundente las deficiencias que había detectado en los postulados de la modernidad cuando afirmaba que "la pobreza de la arquitectura moderna proviene de la atrofia de la sensualidad. Todo está dominado por la razón (...) El arte del ingeniero no basta si no se guía por las necesidades primitivas del ser humano. Debemos desconfiar de los elementos meramente pictóricos si no son asimilados por el instinto."<sup>16</sup>

Para finales de la década de 1960, las coordenadas que se entendían como necesarias en la concepción de un mueble habían cambiado radicalmente respecto a lo que se había defendido apenas treinta años antes. Esta crítica coincide, precisamente, con las ideas que Eileen Gray ya había puesto sobre la mesa, no solo desde un punto de vista teórico sino, sobre todo, con sus diseños. Si bien en los escritos de los diseñadores italianos no es posible encontrar referencias directas a la irlandesa, creemos que el análisis comparado de los ejemplos analizados permite establecer paralelismos.

Por una parte, esas formas "frescas y relevantes" de las que hablaba Rykwert y que marcan las siluetas de *Bibendum* o del *taburete n° 2* se pueden reconocer en propuestas como *Blow Inflatable Chair* o el *taburete Dúplex*. Todos estos muebles tienen mucho que ver con la consideración del cliente como un agente fundamental en el proceso de diseño, y no solo desde el punto de vista de la funcionalidad. Se valora la importancia del usuario desde la complicidad e incluso, por qué no, desde la aplicación de un refrescante sentido del humor. Es posible que un mueble defina, de alguna forma, la personalidad de su propietario que, en cualquier caso, siempre tenderá a apropiarse de él. Este concepto, tan ajeno a los preceptos del Movimiento Moderno establece un claro punto de unión entre Eileen Gray y los diseñadores italianos estudiados y pone en valor la capacidad de adelantarse a su tiempo de la irlandesa.

Por otra parte, encontramos relación en cuestiones que, esta vez sí, tienen que ver con la ergonomía, con

### Conclusions. A sum of possibles

Eileen Gray provided a definitive identification of the deficiencies she had detected in the postulates of Modernity when she stated that "the poverty of modern architecture derives from the atrophy of sensuality. Everything is dominated by reason (...) The art of the engineer is not enough if it is not guided by the primitive means of human beings. We should mistrust merely pictorial elements if they are not assimilated by instinct."<sup>16</sup>

By the late 1960s, the coordinates understood to be necessary for the interpretation of a piece of furniture had changed radically in relation to what had been defended barely thirty years earlier. Indeed, this criticism coincides with the ideas Eileen Gray had put forward, not only in theoretical terms, but also above all, with her designs. Although the texts by the Italian designers make no direct reference to Eileen Gray, we believe that parallels can be established through a comparative analysis of the examples assessed.

On the one hand, these "fresh and relevant" forms that Rykwert spoke of and which can be seen in the silhouettes of *Bibendum* or *Bar stool no. 2* can be recognised in proposals such as the *Blow Inflatable Armchair* or the *Dúplex bar stool*. All these pieces of furniture share a common consideration of the client as a fundamental agent in the design process, not just in terms of functionality. The importance of the user is assessed based on understanding or even the application of a refreshing sense of humour. In some ways a piece of furniture can define the personality of its owner, who will always eventually appropriate it. This concept, which is so foreign to the precepts of the Modern Movement, establishes a clear point of union between Eileen Gray and the Italian designers studied, further highlighting how far ahead of her time she was.

Furthermore, we can identify a relation in matters that on this occasion are connected to ergonomics and user experience. Furniture belongs to the

la experiencia de uso. El mueble pertenece al usuario, que debe tener la posibilidad de integrarlo en su mundo y no al revés. No es un elemento finalista cuya forma y función vengan definidas a priori por su creador. Los seres humanos, pese a lo defendido por Le Corbusier, no tenemos “las mismas necesidades, a la misma hora, toda la vida.” Así, una silla debe poder utilizarse, con naturalidad, de la forma que más cómoda resulte a su usuario, como planteaba la *Silla Inconformista* o como, desde una propuesta más radical planteaba la *Butaca Sacco*. De nuevo encontramos una propuesta de Eileen Gray que hubiera tenido perfecto acomodo entre los postulados del diseño posterior a la modernidad.

Creemos no caer en una mera especulación al afirmar este paralelismo. Si bien es cierto que estamos estudiando dos contextos culturales muy diferentes, es innegable que ni las necesidades del usuario, ni el talento y la sensibilidad necesarios a la hora de desarrollar un buen elemento de mobiliario habían cambiado sustancialmente. Y es que, a fin de cuentas, y como se apuntaba en el catálogo de la Exposición que dedicó a la diseñadora irlandesa el museo Pompidou de París en 2013, el arte de Eileen Gray es “verdadero porque responde a las profundas necesidades del alma y porque tiene en cuenta esa verdad fundamental en torno a la cual han girado todas las investigaciones artísticas de nuestro tiempo: un cuerpo material no es una entidad inmutable, sino una suma de posibles.”<sup>17</sup>

## Notas y Referencias

- <sup>1</sup> Jean Badovici, “El arte de Eileen Gray,” *Wendigen*, no. 6 (1924): 12-15.
- <sup>2</sup> Leland Roth, *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado* (Barcelona: Gustavo Gili, 1999), 522.
- <sup>3</sup> William Curtis, *La arquitectura moderna desde 1900* (Madrid: Hermann Blume, 1986).
- <sup>4</sup> Peter Blake, *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked?* (Boston: Little, Brown and Company, 1977).
- <sup>5</sup> Bruno Munari, “Uno torna a casa stanco per aver lavorato tutto il giorno e trova una poltrona scomoda,” *Domus*, no. 202 (octubre 1944): 374-375.
- <sup>6</sup> Bruno Munari, *¿Cómo nacen los objetos?: apuntes para una metodología proyectual*. 2ª Ed. (Barcelona: Gustavo Gili, 2016).
- <sup>7</sup> Évelyne Schlumberger, “Eileen Gray,” *Connaissance des Arts*, no. 258 (1973): 71-81.

users, who have the chance to integrate it into their world rather than the other way round. It is not a definitive element with a form and function pre-established a priori by the creator. Despite Le Corbusier's opinion, we humans do not have “the same needs, at the same time, throughout all our lives.” Thus, a chair must be used, naturally, in the way that is most comfortable for users as proposed by the *Non-conformist armchair* or in the even more radical proposal of the *Sacco chair*. Once again, we find a proposal of Eileen Gray which would have perfectly matched the proposals of post-Modern design.

We believe that defending this parallel is not mere speculation. While it is true that we are studying two very different cultural contexts it is undeniable that neither users' needs or the talent and sensitivity necessary when designing a good piece of furniture had substantially changed. And finally, as stated in the catalogue for the exhibition on Eileen Gray held at the Centre Pompidou in Paris in 2013, her art is “true because it answers to the Deep needs of the soul and because she takes into account the basic truth around which all the artistic research of our times has revolved: a material element is not an immutable entity, but a sum of possibles.”<sup>17</sup>

## Notes and References

- <sup>1</sup> Jean Badovici, “El arte de Eileen Gray,” *Wendigen*, no. 6 (1924): 12-15.
- <sup>2</sup> Leland Roth, *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado* (Barcelona: Gustavo Gili, 1999), 522.
- <sup>3</sup> William Curtis, *La arquitectura moderna desde 1900* (Madrid: Hermann Blume, 1986).
- <sup>4</sup> Peter Blake, *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked?* (Boston: Little, Brown and Company, 1977).
- <sup>5</sup> Bruno Munari, “Uno torna a casa stanco per aver lavorato tutto il giorno e trova una poltrona scomoda,” *Domus*, no. 202 (October 1944): 374-375.
- <sup>6</sup> Bruno Munari, *¿Cómo nacen los objetos?: apuntes para una metodología proyectual* (Barcelona: Gustavo Gili, 2016).
- <sup>7</sup> Évelyne Schlumberger, “Eileen Gray,” *Connaissance des Arts*, no. 258 (1973): 71-81.

- <sup>8</sup> En este sentido, se pueden consultar los textos de Giulio Carlo Argan, Renato de Fusco o Tomás Maldonado.
- <sup>9</sup> Vittorio Gregotti, "Orizzonti nuovi dell'architettura italiana," *Electa* (1969). Cited in Giovanni Albera and Nicolas Monti, *El Diseño Italiano* (Barcelona: Gustavo Gili, 1989).
- <sup>10</sup> Joseph Rykwert, "Un omaggio a Eileen Gray, pioniera del design," *Domus*, no. 469 (1968). (Traducción propia del original inglés/italiano. La numeración física de las páginas de la revista no es correlativa, entendemos que por un error material en la maquetación).
- <sup>11</sup> Por ejemplo, en el evidente paralelismo formal entre la cajonera del dormitorio principal de *Tempe à Pailla*, y la *Micro Cucina Carrelone* de Joe Colombo mencionado en María Pura Moreno, "El cuarto propio de Eileen Gray. «Tempe a Pailla» 1932-1934. Síntesis Crítica de un Aprendizaje Arquitectónico" (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015): 390.
- <sup>12</sup> Moreno, "El cuarto propio de Eileen Gray. «Tempe a Pailla»," 378.
- <sup>13</sup> *Bibendum* es el nombre del conocido símbolo publicitario de la empresa Michelin, formado por una pila de neumáticos con forma humana.
- <sup>14</sup> Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo* (Barcelona: Apóstrofe, 1999) (año de publicación del libro original, 1930).
- <sup>15</sup> Jean Badovici y Eileen Gray, "De l'eclectisme au doute," *L'Architecture Vivante*, (otoño-invierno 1929): 17-21. (Traducción propia del original francés).
- <sup>16</sup> Peter Adam, *Eileen Gray. Her life and Work* (Londres: Thames & Hudson, 2009), 216.
- <sup>17</sup> Cloé Pitiot (Ed.), *Catálogo Exposición* (París: Centre Pompidou, 2013).
- <sup>8</sup> On this, consult the texts by Giulio Carlo Argan, Renato de Fusco or Tomás Maldonado.
- <sup>9</sup> Vittorio Gregotti, "Orizzonti nuovi dell'architettura italiana," *Electa* (1969). Cited in Giovanni Albera and Nicolas Monti, *El Diseño Italiano* (Barcelona: Gustavo Gili, 1989).
- <sup>10</sup> Joseph Rykwert, "Un omaggio a Eileen Gray, pioniera del design," *Domus*, no. 469 (1968). (The numbering of the magazine pages is not correlative, we believe this is due to a typesetting error).
- <sup>11</sup> For instance, in the obvious parallels in form between the chest of drawers in the main bedroom in *Tempe à Pailla*, and the *Micro Cucina Carrelone* by Joe Colombo, mentioned in María Pura Moreno, "El cuarto propio de Eileen Gray. «Tempe a Pailla» 1932-1934. Síntesis Crítica de un Aprendizaje Arquitectónico" (PhD Thesis, Universidad Politécnica de Madrid, 2015): 390.
- <sup>12</sup> Moreno, "El cuarto propio de Eileen Gray. «Tempe a Pailla»," 378.
- <sup>13</sup> *Bibendum* is the name of the Michelin company's well-known advertising symbol, made up of a stack of tires to resemble a human form.
- <sup>14</sup> Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo* (Barcelona: Apóstrofe, 1999) (publication year of the original book, 1930).
- <sup>15</sup> Jean Badovici and Eileen Gray, "De l'eclectisme au doute," *L'Architecture Vivante*, (autumn-winter 1929): 17-21. (Translation from the French by the author).
- <sup>16</sup> Peter Adam, *Eileen Gray. Her life and Work*. (London: Thames & Hudson, 2009), 216.
- <sup>17</sup> Cloé Pitiot (Ed.), *Catálogo Exposición* (Paris: Centre Pompidou, 2013).

## BIBLIOGRAPHY

- Adam, Peter. *Eileen Gray. Her life and Work*. London: Thames & Hudson, 2009.
- Albera, Giovanni and Nicolas Monti. *El diseño italiano*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989.
- Badovici, Jean. "El arte de Eileen Gray." *Wendingen* 6 (1924): 12-15.
- Badovici, Jean and Eileen Gray. "De l'eclectisme au doute." *L'Architecture Vivante* (autumn-winter 1929): 17-21.
- Blake, Peter. *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked?* Boston: Little, Brown and Company, 1977.
- Bornsen-Holtmann, Nina. *Italian Design*. Köln: Benedikt Taschen, 1994.
- Constant, Caroline. "E.1027: The Nonheroic Modernism of Eileen Gray." *Journal of the Society of Architectural Historians* 53, no. 3 (1994). <https://doi.org/10.2307/990937>.
- Constant, Caroline. *Eileen Gray*. London: Phaidon, 2000.
- Cook, Peter. "Algunas notas sobre el síndrome Archigram." *Cuadernos Summa-Nueva Visión: enciclopedia de la arquitectura de hoy*, no. 3 (1968): 3-4.
- Curtis, William. *La arquitectura moderna desde 1900*. Madrid: Hermann Blume, 1986.
- De Fusco, Renato. *Historia del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Espiegel, Carmen. *Aires modernos, E-1027: maison en bord de mer, Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929*. Madrid: Mairea Libros, 2010.
- Garner, Philippe. *Eileen Gray; Design and Architecture, 1878-1976*. Köln: Taschen GmbH, 2006.
- Le Corbusier. *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Apóstrofe, 1999 [publication year of the original book, 1930].
- Maldonado, Tomás. *Vanguardia y racionalidad: artículos, ensayos y otros escritos, 1946-1974*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Moreno, María Pura. "El cuarto propio de Eileen Gray. «Tempe a Pailla» 1932-1934. Síntesis Crítica de un Aprendizaje Arquitectónico." PhD Thesis, Universidad Politécnica de Madrid, 2015. oai:oa.upm.es:39709.
- Moreno, María Pura. "Ecos del movimiento De Stijl en la obra de Eileen Gray." *Constelaciones*, no. 5 (2017): 31.

- Munari, Bruno. "Uno torna a casa stanco per aver lavorato tutto il giorno e trova una poltrona scomoda." *Domus*, no. 202 (October 1944): 374-375.
- Pitiot, Cloé (Ed.) *Catálogo Exposición*. Paris: Centre Pompidou, 2013.
- Roth, Leland. *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- Rykwert, Joseph. "Un omaggio a Eileen Gray, pioniera del design." *Domus*, no. 469 (1968)
- Schlumberger, Évelyne. "Eileen Gray." *Connaissance des Arts*, no. 258 (1973): 71-81.
- Tournikiotis, Pannayotis. *La Historiografía de la Arquitectura Moderna*. Manuales Universitarios de Arquitectura. Madrid: Maireia Celeste, 2001.

#### Images source

1. *Casabella* magazine. Digital file. <https://casabellaweb.eu/the-magazine/>
2. *Domus* magazine, digital file. <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/03/31/searching-for-comfort-in-an-uncomfortable-chair.html>
3. PhD thesis by María Pura Moreno (2015).
4. [www.mariscal.com](http://www.mariscal.com)
5. Photograph published in *L'illustration*, May 1933.
6. MOMA catalogue.
7. Eileen Gray Archives.
8. [www.zanotti.it](http://www.zanotti.it)
9. Eileen Gray exhibition catalogue. Centre Pompidou.