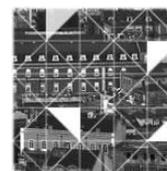

CIDADES, Comunidades e Territórios



Los archivos de Lina Bo Bardi, Marianne Gast y Ray Eames. Silencios corales y registros polinómicos

Fermina Garrido¹, Universidad Rey Juan Carlos, España.
Mara Sánchez Llorens², Universidad Politécnica de Madrid, España.

Resumen

Un archivo arquitectónico mantiene un aura de objetividad, espíritu científico y crítico. Contiene fondos escritos, gráficos, fotográficos, fílmicos y sonoros. Su acervo se forma como resultado de las búsquedas de información hechas por investigadores y docentes a lo largo de los años. Es un espacio donde se resguardan estos planos, fotos y papeles tan importantes para la génesis del conocimiento.

Para nosotras, arquitectas e investigadoras, sumergirse en un archivo es mantener una conversación con la profesional a la que estudias. Investigar a estas creadoras supone dialogar, aprender y discutir con ellas a través de sus dibujos, prototipos, maquetas, fotografías y proyectos. Como docentes, sacar a la luz y poner en valor a estas figuras referentes en la profesión implica dar a las nuevas generaciones modelos alternativos que reflejen la diversidad del mundo actual y les ayuden a pensar su futuro.

En este artículo nos aproximamos a los registros de tres autoras indagando en cómo se formaron y estructuraron sus archivos. El análisis diacrónico comparado nos permite comprender tanto su divergencia frente al canon moderno, cuando afrontaban sus proyectos profesionales, como la interpretación y puesta en valor actuales.

Los archivos de Lina Bo Bardi, Marianne Gast y Ray Eames constituyen un universo riquísimo de proyectos polinómicos. En ellos hace falta descubrir entre la coralidad y los silencios creativos: podemos volver a escribir un relato plural que no reproduzca los desequilibrios que las silenciaron en la construcción narrativa de la modernidad arquitectónica.

Palabras clave: Registros, fantasmagorías, Lina Bo Bardi, Marianne Gast, Ray Eames, archivo.

¹ fermina.garrido@urjc.es

² mariadelmar.sanchez@upm.es

Introducción

Una colección es un espacio de clasificación que mantiene un aura de objetividad y un espíritu científico y crítico. Todo archivo atesora un prestigio de imparcialidad ya que asociamos la idea de catálogo a un referente ilustrado cientifista. Sin embargo, desde su registro hasta su gestión, la colección esconde los entresijos de la cultura y la sociedad que creó su material, organizó su documentación y la mantuvo. Analizar los archivos ofrece una revisión del hecho artístico y aporta nuevos datos para reflexionar sobre el contexto. Considerar quién dona los documentos y en qué condiciones se produce ese legado, cómo se recopilan, guardan o catalogan razonadamente nos aporta una nueva perspectiva de investigación sobre las maneras de trabajar en los proyectos arquitectónicos, clarifica las complejidades profesionales y aporta reconocimiento al grupo y al método frente a la autoría única.

En este artículo, trazamos el inicio de una investigación más extensa que presentamos en una ponencia del *V Congresso Internacional Arquitectura e Género. Acção! Feminismos e a espacialização das resistências* cuyo título fue: *Registro de registros. Gabinetes de narrativas personales y fantasmagorías modernas*. Las premisas de la investigación general se fundamentan en la idea de que estas creadoras incorporan unas características profesionales singulares que reformulan el canon establecido por la modernidad arquitectónica. Estas características tienen que ver con la creación de una narrativa que mezcla lo personal y lo profesional con la incorporación de inquietudes propias, la fotografía, el coleccionismo o las artes aplicadas, a los intereses modernos, el espacio, la industria o la economía. Crean una suerte de ilusión óptica profesional, fantasmagorías proyectuales y teóricas, reformulando la modernidad arquitectónica no solo desde el objeto único edificado, sino que a este se suma una colección de objetos de variada procedencia y materialidad.

Para ellas, en muchas ocasiones, ese arte de la ilusión óptica fue la única manera de construir un espacio de libertad creadora. A través de bellas historias, la fantasmagoría transforma la historiografía oficial y única que durante años ha primado en la Academia. Estas bellas historias se transmiten mediante la historia oral y la memoria colectiva. Será la antropología a partir de la Segunda Guerra Mundial la que incorpore estos datos, antes considerados menores y poco científicos, a la historiografía produciendo una renovación en sus fundamentos de gran alcance. Será entonces cuando nuestras protagonistas construyan un gabinete de narrativas que les permitirá impugnar el gran relato de los grandes maestros y presentarse como mediadoras entre la arquitectura y la vida.

Las pequeñas bellas historias de cada una de estas creadoras estudiadas conforman una suerte de registros de registros. Ellas provienen de uno y otro lado del Atlántico y completan la historiografía canónica.

Ruth Rivera (México, 1927-1969) documentó el movimiento moderno mexicano, firmó proyectos diseñados por creadores no acreditados como Mathias Goeritz y el Museo del Eco, y aceptó quedar a su sombra. En paralelo, transcurrió la vida y profesión de Marianne Gast (Alemania, 1910-1958) ligada profundamente a la de Goeritz que, sin saberlo, sentó las bases del arte de la fotografía de arquitectura. Clara Porset (Cuba- México, 1895-1981) conectó la arquitectura de Luis Barragán con el arte popular humanizando cada espacio proyectado con su mobiliario. Lina Bo Bardi (Italia-Brasil, 1914-1992) registró sus acciones y obras como si se tratase de uno de sus proyectos expositivos. Charlotte Perriand (Francia, 1903-1999) participó activamente y guardó los archivos del CIAM IV en el que participó Pietro María Bardi. Ray Eames (USA, 1912-1988) coleccionó y recopiló su trabajo como si fueran objetos encontrados en un viaje vital. Alison Smithson (Reino Unido, 1928-1992), quien definía el imaginario de los Eames como “objetos de otro mundo”, recopiló y dató durante años las variopintas contribuciones de sus compañeros del TEAM X como Aldo van Eyck o Giancarlo di Carlo y de algunos amigos y soñadores como la ya apuntada Lina Bo Bardi. Todos admiraron el esquema de Patrick Geddes que Jaqueline Tyrwhitt (Sudáfrica-Grecia, 1905-1983) conservó, publicó y enseñó en clases y congresos. Estas ocho creadoras realizaron una importante labor de catalogación, ya fuera de su trabajo propio o del de otras compañeras y compañeros.

En la investigación registro de registros, analizamos en primer lugar el momento en el que estas creadoras registran su trabajo. Se produce en una etapa previa a la catalogación, siendo el registro y el catálogo la base de cualquier archivo. Durante el registro se recopila y enumera el material compuesto por dibujos, fotografías (negativos y

papel positivado), documentos administrativos, textos, etc., reconociendo su procedencia y su autoría. En una segunda etapa realizamos el de registro de sus registros, que comienza con la visita a los centros de documentación que alojan tres de los ocho archivos en la actualidad y que tiene una trascendencia activa en nuestra propia labor docente y profesional.

La elección de las tres creadoras para este artículo tiene que ver con el interés que despiertan sus archivos y con su bagaje hasta llegar a alcanzar su estatus profesional. Ejemplifican tres caminos de trabajo en el campo de la arquitectura: el de la formación como arquitecta de Bo Bardi, el de la artista autodidacta de Marianne Gast, que descubre y retrata la arquitectura en la obra de otro artista, y el de la artista, Ray Eames, formada como pintora. Esta última afirmó: "al final, todo se conecta" (Boullosa, 2012). Para ellas estos nombres de "pintora", "arquitecta" o "fotógrafa" no eran descripciones de un oficio, sino maneras de mirar al mundo.

Registro de registros es una investigación más extensa que expone en este artículo las figuras de Lina Bo Bardi, Marianne Gast y Ray Eames. A través del devenir de sus archivos, trazamos unas trayectorias profesionales que en su momento quedaron ocultas en lo que llamamos silencios corales, es decir, su convencida pertenencia a equipos múltiples hizo que la sociedad acallase sus logros. Los registros polinómicos también las perjudicaron llevándolas temporalmente a un camino olvidado. Sin embargo, en los últimos veinte años se ha producido una progresiva revelación de sus éxitos que poco a poco se transforman en gritos de reconocimiento.

Consideramos tres situaciones en relación con los archivos. El archivo de Lina Bo y Pietro María Bardi es una colección conjunta con documentos profesionales diferentes, pero entrecruzados, un archivo creado con retazos de libros, proyectos, fotos, objetos, de aquí y allá, proveniente de dos profesionales liberales con fuertes implicaciones en los espacios públicos de la cultura brasileña y que conforman a través de una institución privada creada por ambos que, para iniciar su trayectoria, se financia con la venta de un Goya propio. Permanece en la misma casa, el hogar de aquellos que lo crearon.

El archivo de Ray y Charles Eames es el resultado del trabajo de dos profesionales que durante cuarenta y cinco años formaron un equipo junto a un extenso número de colaboradores en el que es imposible separar la autoría de cada uno en cada proyecto. Los Eames apalabrarón donar su archivo privado a la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América, una institución de carácter público. Tras la muerte de Charles, Ray acomete junto al equipo de la oficina su organización y clasificación.

El más complejo de los tres es el de Marianne Gast. Su muerte prematura, justo un año después de la separación de su primer marido, detrás del cual siempre quedó camuflada, Mathias Goeritz, hizo que su fuerza artística quedase prácticamente olvidada. Tampoco la fotografía y, dentro de esta, la fotografía de arquitectura gozaba del reconocimiento que ha adquirido. De hecho, ella nunca llegó a ser reconocida en esta labor. Sus documentos se dividen en varias colecciones, siempre ligadas a él. Dispersas, aunque nunca tanto como el espíritu viajero y nómada de esta creadora.

Abordamos nuestra labor a partir del momento en el que estas creadoras catalogan su trabajo o lo donan. Su material, objetos, dibujos y fotos junto con los textos públicos o privados y notas quedan en reposo esperando la revisión en el caso de las dos primeras para ponerlas en la posición que debieron tener frente a sus compañeros, en el de la tercera, directamente para descubrirla.

Lina Bo Bardi

El archivo de Lina Bo Bardi lo custodia, junto al de Pietro María Bardi, el Instituto Bardi. Ambos permanecen en la Casa de Vidrio, su hogar, el espacio que construyeron entre 1949 y 1951 y habitaron hasta su muerte. Una visita nos revela la compleja composición entre lo popular y anónimo y lo culto y exquisito. Un acervo que entrelaza los trazos de una gran arquitecta en alianza con un hombre de artes y negocios, en el que se funden de manera maravillosa grafos y edificios.

La Casa de Vidrio, primera obra construida por la arquitecta italiana, nacionalizada brasileña en 1950, se convirtió en un icono de la arquitectura moderna y representa de forma atemporal el pensamiento innovador y el modo de vida del matrimonio, sencillo, comprometido, plagado de diversidad, posibilidades y belleza (Figura 1).

Figura 1. Lina Bo Bardi en la Casa de Vidrio fotografiada por Alice Brill, ca. 1953.



Fuente: Instituto Bardi.

Yo no tengo un estudio. Trabajo resolviendo los problemas por la noche, cuando todo el mundo duerme, cuando el teléfono no suena y todo está en silencio. Después organizo una oficina junto a los ingenieros, los técnicos, los operarios, en la propia obra. Así la convivencia es mucho mayor y la colaboración entre todos esos profesionales es total. Lo cual acaba también con la separación ridícula entre ingenieros y arquitectos. (Bo Bardi, 1990, p.61)

El Instituto Bardi tiene como misión dar continuidad al trabajo de ambos y preservar y divulgar su obra y pensamiento. Lina comenzó a catalogar su propio trabajo en 1990 con su colaboradora, Isa Grinspum³. Tras su muerte, el Instituto, gestionado por Marcelo Ferraz y otros colaboradores, publica la monografía en la que Lina había estado trabajando, en varios idiomas, y que se acompaña de una muestra itinerante entre 1993 y 2001. El archivo, tal y como lo conocemos hoy, se organizó entre 2007 y 2015 con el apoyo principal de Petrobras. En 2016, gracias al apoyo financiero del Instituto Getty, se restauró la casa y, con la Fundación Graham, se catalogó la flora de la Casa de Vidrio y su jardín (Figura 2).

³ Isa Grinspum Ferraz, socióloga de formación, es autora junto a Aurélio Michiles del documental *Lina Bo Bardi*, 1993. Se realizó como parte de las labores de difusión del trabajo de Lina en el Instituto Bardi, denominado entonces *Lina Bo y P.M. Bardi*. Se puede consultar en <https://www.youtube.com/watch?v=YBIK0-17VF0&t=1176s>

Figura 2. La Casa de Vidrio durante los preparativos para su restauración en 2007 y catalogación simultánea de objetos y documentos para la creación del archivo



Fuente: Jose Manuel Ballester

La colección se compone de los dibujos de Lina, un archivo documental compuesto por textos, fotografías (personales, anónimas o encargadas a fotógrafos de reconocido prestigio como Alice Brill), películas, documentos, anotaciones personales, cuadernos, planos, maquetas, recortes de periódicos y objetos de arte popular. La acumulación de objetos nos evidencia el humanismo que los guiaba en sus proyectos y su vida.

Una arquitectura nueva debería estar ligada a un problema básicamente, de un hombre creador de sus propios espacios. De contenidos puros, contenidos que creasen las propias formas. Una arquitectura en la que los hombres libres creasen sus propios espacios. Este tipo de arquitectura requiere de una humildad absoluta de la figura del arquitecto, una omisión del arquitecto como creador de formas de vida, como artista y la creación de un arquitecto nuevo. (Lima, 1972, pp. 34-52)

El Instituto, que originalmente se llamó Quadrante, se creó en 1990 con el objetivo de promover el estudio y la investigación en áreas como arquitectura, diseño, urbanismo y arte popular brasileño (Figura 3). Actualmente se enfoca a exposiciones, publicaciones, conferencias y valoriza aspectos relevantes y poco conocidos del pensamiento y la producción artística y cultural de Brasil. Lina afirmaba que “el pueblo nace con la arquitectura en la sangre porque nace con el espíritu innato de la búsqueda, de las necesidades, de las oportunidades, de las funciones de la vida”. (Bo Bardi, 1950, p.52)

Figura 3. Pietro María Bardi en el "living" de la Casa de Vidrio



Fuente: Imagen realizada por un fotógrafo desconocido. Instituto Bardi.

Marianne Gast

El fondo de la artista Marianne Gast está custodiado en su mayoría por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) de México. Mathias Goeritz, su primer marido, lo vendió en 1987 a esta institución que continúa catalogando y recuperándose de numerosas catástrofes como el terremoto de 2017 y la inundación provocada por el sismo. Este fondo custodia casi 6.000 materiales diversos, en su mayoría fotográficos. El trabajo de Marianne también está presente en los archivos de Mathias que, en parte, fueron adquiridos por el Archivo Lafuente quien se encargó de su catalogación.

Su figura nos sirve como desencadenante de una serie de relaciones de lo más reveladoras de los entresijos que acompañan a las obras de arte. Políglota de formación y fotógrafa de profesión, trabajó en el fotoperiodismo para rotativos alemanes y franceses hasta que conoció y se casó con Mathias Goeritz, artista, escultor y profesor que se acercó a la arquitectura desde las intervenciones urbanas.

Figura 5. Marianne Gast: Fotografías de las Torres de Ciudad Satélite, 1957



Fuente: Archivo Lafuente.

Muchas de las fotografías que se conocieron hasta los años noventa de las Torres Satélite, publicadas en revistas y monografías, eran de Marianne⁴ (Figura 5) en un momento en el que la fotografía de la arquitectura no se elevaba a la categoría de arte y el trabajo de las mujeres quedaba en segundo plano.

La fotografía, en general, ya no es un arte basado en la personalidad individual. Ya no es arte de ayer. Se percibe la llegada de un fenómeno nuevo, de un sentido de colectividad dentro del arte; de algo distinto que no se puede

⁴ Precisamente, durante las obras del SESC Pompeia Lina acudió con una fotografía de un proyecto mexicano, las Torres Satélite, con texturas que le interesaban. La imagen había sido realizada por una fotógrafa desconocida entonces, llamada Marianne Gast.

expresar todavía. A veces parece que, con la cámara fotográfica, nació la condición de posibilidad para un nuevo “Arte Popular”. (Gast, 1959, p. 246)

Fotografió y documentó las Torres Satélite pero su trabajo quedó silenciado y oculto. Las Torres, a pesar de ser una obra colectiva de la que Barragán se apropió no sin polémica, han trascendido por las imágenes a color de su fotógrafo oficial, Armando Salas Portugal. (Quesada, 2016, p. 104)

¡Tú llegaste cuando las Torres ya estaban hechas!” Marianne y yo [Ida Rodríguez] pasamos horas recortando cartoncitos y pegando cartoncitos, y pegando torrecitas aquí y allá... Mathías llegaba y decía “¡no me gustan!” Así estuvimos tres días metidos en casa de Luis [Barragán], haciendo las dichas torres. (Méndez-Gallardo, 2014 p. 23)

En el obituario que Goeritz escribió para Gast en el número 68 de la *Revista Arquitectura México* dice de ella:

Hizo siempre las fotos de mis pinturas, esculturas y obras arquitectónicas. Y yo nunca estaba contento. Creyendo que lo podía hacer mejor, arranqué a veces la cámara de sus manos. Ella lo aceptaba. Pensaba siempre que yo tenía razón.

Pero hizo también su fotografía. Tenía un ojo especial para esto. Hoy día lo veo más claramente que antes.

Nos influíamos mutuamente. Ella sintiéndose siempre inferior. Y yo, estúpido, aceptándolo. (Goeritz, 1959, p. 246)

Sus fotografías tras su muerte quedaron ligadas a Mathias, tanto como ella lo estuvo en vida permaneciendo así hasta la actualidad. La fusión de Marianne con Mathias queda manifiesta en el nombre que la daban en la Escuela de Arquitectura Jalisciense, Matiana.

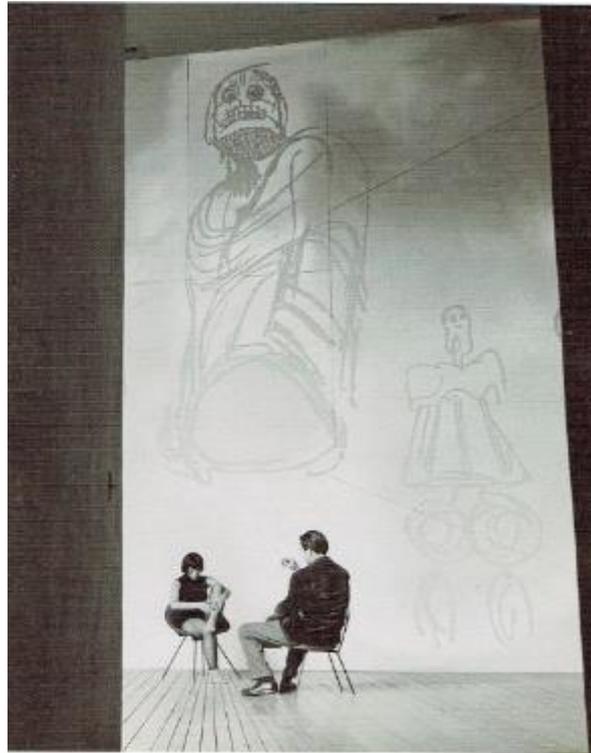
Un caso paradigmático, desde el punto de vista de las autorías, es el museo El Eco, una pieza arquitectónica experimental y manifiesto tridimensional. Las fotografías de Marianne son capaces de transportarnos a la idea de arquitectura emocional que Goeritz reclamaba como crítica al funcionalismo. Participa en el proyecto Luís Barragán, de momento arquitecto consultor, pero que en futuros proyectos colaborará con Mathias, con quien terminará peleando definitivamente por asuntos de autoría.

El día de la inauguración de El Eco parecía romería. Yo [Ida Rodríguez] con la hija de Diego [Rivera], Ruth. Ella era la jefa del departamento de arquitectura de Bellas Artes. Como Mathias no tenía título de arquitecto, no le era permitido construir. Ruth firmó los planos de El Eco con su nombre, para que lo aprobaran, y se pudiera hacer la obra. Mientras platicaba con ella, también estaba Marianne, llegó Diego diciendo: “Ruth, esto es un éxito. Está todo México aquí. Tú firmaste los planos. ¡Entonces di que tú lo hiciste!” La pobre Ruth se puso de todos los colores y le dijo: “Papá, la señora es su esposa (refiriéndose a Marianne)” Diego, atónito, se dio la media vuelta y se fue”. (Méndez-Gallardo, 2014, p. 23)

Documentó el proceso de construcción y la inauguración del museo. En 1953 Henri Moore viaja a México para una colaboración en este espacio experimental y Marianne idea un sistema de ampliaciones fotográficas que permiten la ejecución del mural propuesto por el escultor británico que ella llamó “Mooral”. La sesión de fotografías realizadas tras la ejecución del mural es vibrante y tiene a la bailarina Pilar Pellicer y Mathias Goeritz como protagonistas. (Figura 6).⁵

⁵ Dos fotografías muy parecidas del *Mooral*, todavía hoy presentan problemas de autoría. Una es autoría de Marianne catalogada y perteneciente al Archivo Lafuente, otra según la Freijo Gallery es de Armando Salas Portugal. Los primeros proponen que a Marianne le gustaba tomar fotografías junto a otros fotógrafos, otra situación podría ser que la estrechez del acceso al museo del Eco hacía que el encuadre fuera el mismo. La primera opción redundaría en la idea de que la relevancia de Marianne en la historia de la fotografía de Arquitectura no ha ocupado su lugar merecido, considerándola siempre como una figura secundaria o mera aficionada.

Figura 6. Marianne Goeritz: El Eco: la bailarina Pilar Pellicer y Mathias Goeritz delante del “Mooral”, 1953



Fuente: Archivo Lafuente

Diseña la estrategia fotográfica que muestra la integración plástica de la arquitectura, escultura, música y danza: son los únicos registros visuales de los performances que Mathias y ella organizaron, siendo las del ballet de Walter Nicks y coreografía de Luis Buñuel en torno a la *Serpiente de El Eco*, las más significativas. (Cuahonte, 2014, pp. 44-53)

El fotógrafo, según su imaginación, puede lograr que la fotografía sea capaz de crear ambientes reales o irreales, literarios o pictóricos, fríamente técnicos o extraños y mágicos. Con la fotografía se puede, si se quiere, llegar a dar una “realidad interna” tan profunda como la de cualquier otro arte. (Lafuente, 2018, p.15)

Mathias Goeritz reclamó la figura de Gast después de su muerte. Publicó una foto de su autoría en todas las portadas de las revistas *Arquitectura México* desde el número 65 en 1959 hasta el 110, en 1968.

Su archivo está dividido: el más importante y voluminoso, el del CENIDIAP del Instituto Nacional de Bellas Artes, cuenta con 5.793 piezas, en su mayoría fotografías, pero también negativos. El proceso de catalogación comenzó en 2014, aunque llevaba en espera desde 1987, año en que Goeritz lo vendió a la institución. Todavía sigue oculto, ya que a consecuencia del terremoto de 2017 sufrió daños, como apuntábamos al comienzo de este apartado. (Vargas, 2020, pp.83-91) Los documentos que Mathias se quedó⁶ se encuentran salvaguardados y catalogados en el Archivo Lafuente, que los adquirió en 2017 y expuso al público en 2018 (Figura 7).

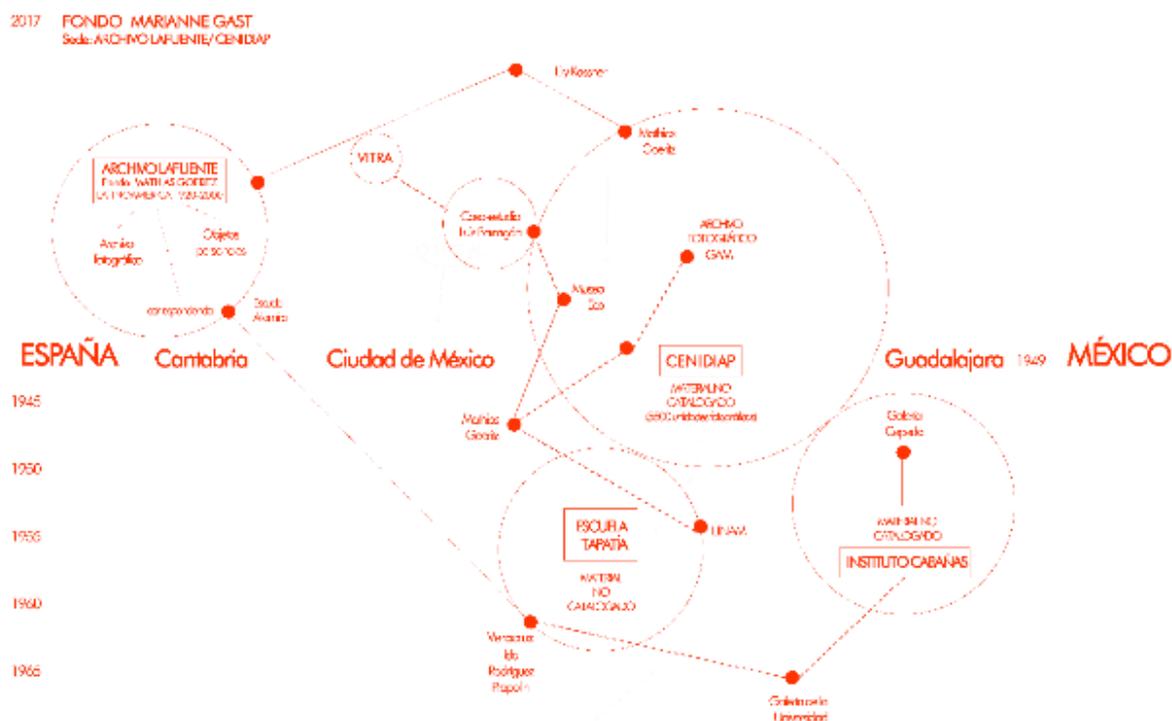
Cuando los Goeritz llegaron a México, arribaron a Veracruz donde les recibió Ida Rodríguez Prampolini que acostumbraba a recordar lo mucho que les impresionaron los colores estridentes mexicanos⁷. Veían imposible

⁶ Custodiados desde 1990 por la doctora en Historia del Arte Lily Kassner.

⁷ Resulta desconcertante que la fotografía de Gast sea en blanco y negro, pero la evolución técnica del proceso de la fotografía en color no se posicionó en México hasta 1962. Llegó por la influencia en el cine mexicano de Hollywood donde un emocionante mundo en Technicolor transformó todo.

sacar aquellos colores fuera del trópico “donde la vibración y la intensidad de la luz son distintas a la atmósfera menos brillante de Europa” (Rodríguez, 2015, p. 18).

Figura 7. Diagrama de la estructura actual de los Archivos de Marianne Gast



Fuente: Elaboración propia.

El foco mayor de los documentos archivados de Marianne Gast está en el CENIDIAP ligado, desde que se realizó y durante años, al archivo de la obra de Mathias Goeritz, hasta que se desgajó como archivo independiente. Los archivos menores del Instituto Cabañas, de la Escuela Tapatía y del Archivo Lafuente son archivos también vinculados a la figura de Goeritz.

Las desventuras sufridas por el archivo del CENIDIAP una vez que se decidió a acometer la catalogación, digitalización, conservación del archivo de Marianne, hace que la figura de esta gran fotógrafa de arquitectura todavía no haya alcanzado el valor que tiene.

Ray Eames

Los archivos de Ray y Charles Eames fueron preparados para la mirada pública por Ray tras el fallecimiento de Charles. El conjunto más importante fue el cedido a la Biblioteca del Congreso, financiado por una donación de IBM (Neuhart, Neuhart, y Eames, 1989, p.11) para establecer el archivo. Casi un millón de piezas pasan a esta institución pública (Figura 8).

Figura 8. Izquierda. Charles y Ray Eames filmando Toy Trains en su estudio. / Derecha. Archivo Eames films y fotografía



Fuente: Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

Determinadas piezas de mobiliario, prototipos y detalles se donan a Vitra, a Herman Miller o a museos como el Henry Ford. Lucia Eames recibe los derechos de reproducción de su obra y la Casa Eames. En esta se mantendrá la Eames Office y en el 2004 se constituye la Eames Foundation que vela por la difusión del trabajo del equipo y conserva la vivienda (Ibach, 2018).

Cuando Ray muere en 1988, Lucía Eames, heredera y responsable de su legado y del de Charles, sigue sus instrucciones. Vende la oficina, dañada por un terremoto y reparte los documentos entre diferentes fondos. La vida “a color”⁸ de los Eames transcurrió entre su casa en Pacific Palisades y su oficina en el 901 Washington Boulevard, Venice, ambas en Los Angeles. El simbolismo de lo doméstico, tan importante en la obra de los Eames, domina también su legado ya que es el hogar el que permanece y la oficina la que se cierra y archiva.

Lucia Eames, hija de Charles, junto a Demetrios Eames, su nieto, producen una cinta, *901: After 45 Years of Working* (Demetrios, 1990) (Figura 9). En ella ruedan cómo se desmonta la oficina objeto a objeto. Observamos la nave en la que trabajaron los Eames, los documentos ya ordenados y catalogados por Ray en sus últimos años de vida, pero todavía abarrotada. Lentamente el espacio se vacía. Las cajas en los últimos fotogramas se cargan en grandes camiones que vemos partir de Los Ángeles a Washington concluyendo esos cuarenta y cinco años de creación conjunta.

⁸ A partir del año 1956 el material fotográfico de Ray y Charles Eames, en ese momento colaboradores de los grandes estudios cinematográficos, abandonó el monocromo de sus primeras fotos dejando que el color dominara su imaginario.

Figura 9. Fotogramas del film 01: After 45 Years of Working



Fuente: Canal Eames Office YouTube.

Tras la muerte de Charles en agosto de 1978, Ray terminó los proyectos abiertos en la oficina, fue consultora de IBM, asistió a conferencias o premios, pero sobre todo se esforzó por catalogar el material de su archivo⁹. También acogió, enseñó, atendió a estudiantes y arquitectos que visitaban su casa, con esa hospitalidad que la caracterizaba.

Desde el otoño de 1982 comenzó a trabajar en el libro *Eames design. The Work of the Office of Charles and Ray Eames*. Este volumen supone un legado significativo para analizar autorías polinómicas. Se configura como un libro-catálogo y se organiza por años y por proyectos¹⁰. Se establece en él una trayectoria lineal en la que en cada proyecto se reconoce la autoría de los trabajadores de la oficina. Esta idea se hace manifiesta en el título: “la oficina de”; claramente Ray y Charles la lideran, pero el resultado es del conjunto, de la oficina, de todos.

En el caso de los Eames y en su archivo, los créditos son corales. Frente a la predominancia que tuvo en vida Charles en los aspectos de representación, se reunía con los clientes y difundía la actividad públicamente en conferencias y entrevistas, en la oficina, el desarrollo de los proyectos se realizaba en conjunto, todo el equipo se involucraba en el desarrollo.

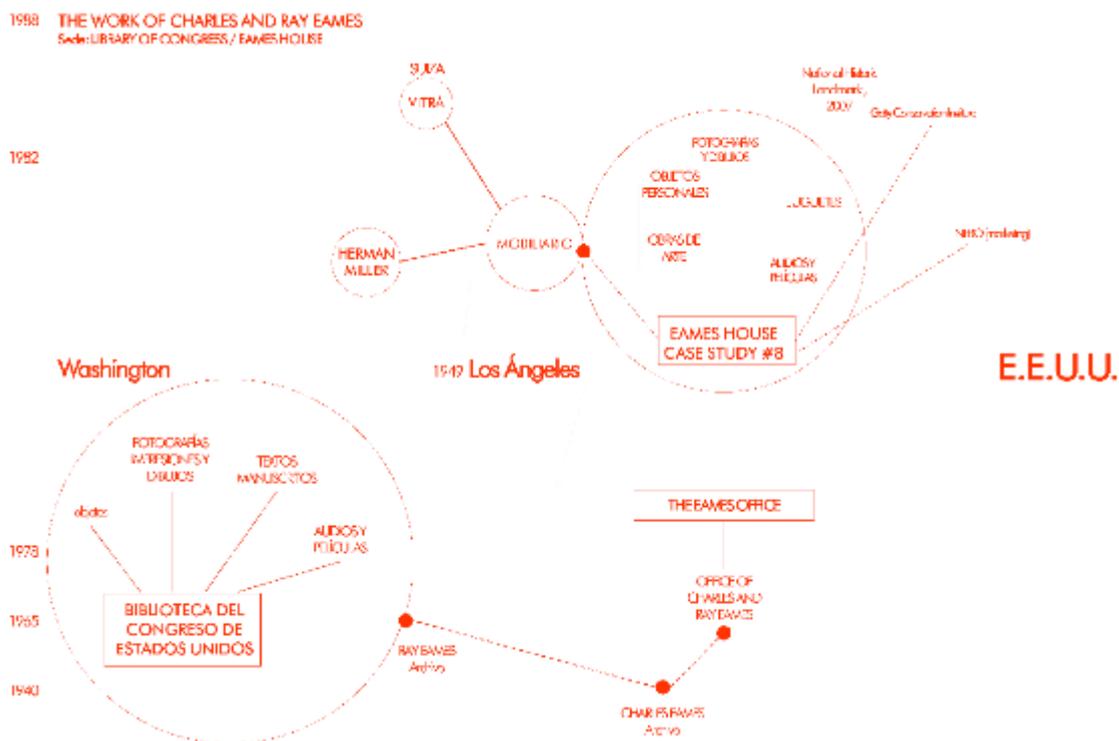
Ray pensaba que la creación era un trabajo social, necesitaba ser partícipe de los objetos, de los equipos; de hecho, personas y recuerdos ocupaban su casa. No comprendía a las personas aisladas, sino que la intensidad de la experiencia, por ejemplo, la artística, la comprendía en las relaciones entre individuos y de estos con el entorno. “Comprendía la creatividad como sociabilidad valorando el momento artístico compartido, el instante de ser con los otros. La convivencia era un acto estético o artístico”. (Sánchez, y Garrido, 2018, p. 65)

⁹ Ayudada por unas diez personas que se ocuparon en el estudio en este cometido. Este número nos aporta una idea de la cantidad de trabajo que supuso esta primera catalogación.

¹⁰ El catálogo lo edita junto a John y Marilyn Neuhart.

Quizá por eso nunca reclamó públicamente reconocimiento individual, porque el reconocimiento al trabajo ya era suyo como parte de la oficina. El libro coordinado por Ray antes citado organiza de manera cronológica y exhaustiva, similar a las narraciones de sus exposiciones, la globalidad de su producción, ofreciendo una visión activa del trabajo en equipo. Fruto de esa intención es su diseño. En la parte superior una línea separa los nombres de los trabajadores en la oficina por año y, si era posible, una foto de todos ellos. Bajo esta línea, la fecha, el título del proyecto, texto e imágenes, todas ellas comentadas. De esa manera, tal como Ray sostenía, cada proyecto era y se mostraba como fruto de unas condiciones creativas singulares y corales.

Figura 10. Diagrama de la estructura actual de los Archivos de Ray & Charles Eames



Fuente: Elaboración propia.

Para comprender todos los documentos (Figura 10) de los Eames hace falta resaltar dos focos fundamentales, uno la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y otro la Eames House. En la segunda no hay documentos archivados, pero el hogar con los cachivaches, cuadros, objetos y plantas tiene un valor simbólico casi tan potente como el casi millón de piezas guardadas en los fondos de la Biblioteca. La Eames House, sede de la Eames Foundation, sirve además como nexo aglutinador del archivo principal de la Biblioteca del Congreso con los archivos menores de las empresas todavía productoras de los muebles de los Eames, Herman Miller y Vitra.

Conclusiones

Una reflexión que surge tras el estudio de los archivos consiste en la dicotomía que en todos ellos observamos entre la imagen (dibujo o foto) y los objetos. En la *Casa de Vidrio*, los objetos continúan habitando la casa como en el pasado, acumulados incluso en los armarios: todos ellos están catalogados. En la colección de los Eames, las imágenes son tan importantes como los objetos que retrataban, incluso llegando a priorizar la fotografía en la que se preparaba la composición frente a la imagen resultante. Esta importancia de la imagen, de la acción tiene similitudes con la postura de Marianne Gast, donde la foto va más allá del objeto.

La misma dicotomía que existe en estas colecciones entre imagen/objeto la encontramos en el par negativo/copia en papel cuando nos referimos a las fotografías. Si la primera división imagen/objeto produce análisis y reflexiones en cuanto al simbolismo, la segunda dualidad ofrece sobre todo problemas de derechos de reproducción y créditos cruzados entre obra/fotografía de la obra/positivado de la imagen.

Los tres archivos planteados y estudiados ofrecen aspectos interesantes sobre el manejo de los créditos. Se observa una dualidad entre autorías globales y autorías por obras. Las autorías globales se asocian a los grandes archivos, el de la Casa de Vidrio de Lina Bo y Pietro Bardi, el de la Biblioteca del Congreso de los Eames y el del CENIDIAP de Marianne Gast que estuvo ligado al Fondo Mathias Goeritz. Estos grandes archivos ofrecen ventajas a los investigadores y gestores culturales, ya que toda la documentación tiene un paradero único. Las autorías por obras se ligan a archivos menores, como los del SESC Pompeia en el que están los documentos de la obra realizados por el equipo liderado por Lina Bo, la colección del Instituto Cultural Cabañas, que recoge la obra que realizó Mathias en Jalisco y fotografiada por Marianne o el archivo de Vitra de los Eames asociado a las piezas que produce la empresa. La virtud de estos archivos radica en la facilidad de su catalogación, gestión y conservación por el número limitado de documentos y la capacidad mayor de difusión.

Sobre los archivos observamos que las condiciones sobre el tamaño, el lugar y la gestión no producen siempre iguales consecuencias en su actividad, mantenimiento y difusión. Se producen fuertes contradicciones como que archivos completamente públicos e institucionales siguen sin salir a la luz, como el perteneciente al CENIDIAP de Marianne Gast.

La fórmula mixta en la que un archivo principal contiene todos los documentos con sedes o subsedes parece operativa para las creaciones y las creadoras. La primacía de una institución poderosa dota al archivo de solidez y es conveniente para formar grupos de investigación en torno a él. No obstante, los archivos satélites, relacionados con obras artísticas, arquitectónicas o lugares de residencia, tienen una condición de archivos líquidos, frente a la solidez del principal y mejoran la comprensión de las autorías polinómicas favoreciendo la comprensión de las prácticas no lineales.

En el caso de los archivos de los Bardi y los Eames, ambos tienen un archivo único con una parte importantísima de la documentación y archivos menores satélites. Se diferencian en que el archivo único de los Bardi permanece en la Casa en la que se creó y se organiza y gestiona desde una institución privada, el Instituto Bardi. El de los Eames permanece en una institución pública, lejana a la Case Study 8 y la oficina en la que se forjó. Ambos están en un estado avanzado de catalogación y gran parte de su documentación se puede consultar en línea. Los archivos satélites, en el caso de los Bardi están fuertemente unidos a obras de arquitectura que Lina proyectó, los de los Eames, a empresas de diseño que siguen produciendo sus muebles. El archivo principal de Marianne fue vendido por Goeritz a una institución pública. Todavía no se ha terminado de catalogar y permanece oculto. Son los archivos menores los que cuentan con material realizado por Gast, como el de Mathias Goeritz en el Archivo Lafuente. Estos materiales orbitan en obras corales que han catalogado, contextualizado, razonado y hecho pública la obra de la fotógrafa¹¹.

Estudiar el registro de los documentos y la manera de catalogarlos nos aporta un nuevo registro propio que nos da la posibilidad de establecer una nueva conversación con estas creadoras, tejiendo nuevas relaciones espaciotemporales y comprendiendo sus circunstancias y aportes innovadores posicionándonos frente a sus obras.

De manera activa o pasiva, estos archivos nos muestran a tres mujeres que forman parte de un conjunto más amplio de mujeres que crearon un gabinete de narrativas propias con las que impugnaron el gran relato de los grandes maestros. Lo hicieron presentándose a sí mismas como mediadoras entre la arquitectura y la vida, mezclando lo personal en lo profesional.

Las pequeñas historias de cada una de ellas y de sus archivos conforman en nuestra investigación una suerte de registro de registros. Archivos que fueron creados a partir de un estudio minucioso de la realidad cotidiana y que, para analizarlos, exigen que se adopte esta misma postura entre lo antropológico y lo historiográfico.

¹¹ Actualmente, el archivo Lafuente es más ágil para la investigación que la página de búsqueda de la Biblioteca del Congreso o el archivo del Instituto Bardi, con imágenes perdidas o con unos derechos de reproducción altísimos.

Referencias

- Bo Bardi, L. (1990). Uma aula de arquitetura. *Revista Projeto*, 133, 59–62.
- Bo Bardi, L. (1950). Amazonas: o povo arquiteto. *Habitat*, 1.
- Boullosa, N. (2012). Charles y Ray Eames, inspiradores de los nuevos artesanos. <https://faircompanies.com/articles/charles-y-ray-eames-inspiradores-de-los-nuevos-artesanos/>
- Cuahonte, L. (2014). Marianne Goeritz fotógrafa. *Artes de México*, 115, 44–53.
- Demetrios, E. (1990). 901: After 45 Years of Working [Video]. Eames Office, YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Oe60mCCDP2E>
- Gast, M. (1959). Reflexiones en torno a la fotografía. *Arquitectura México*, XXI tomo XV, 68, 251–252.
- Goeritz, M. (1959). Marianne. *Arquitectura México*, año XXI tomo XV, 68, 246.
- Ibach, M. (2018). The Work of Charles and Ray Eames. The Library of Congress. https://www.loc.gov/rr/print/coll/231_eames.html
- Lafuente, J. M. (Ed). (2018). *Marianne Gast (1910-1958) en el Archivo Lafuente*, Santander: Ediciones La Bahía.
- Lima, W. Jr. (1972). Arquitetura. A Transformação do Espaço, [Video]. Globo Shell Especial. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=q0QHjzrEYQQ>
- Méndez-Gallardo, M. (2014). La obsesión por el arte. *Artes de México*, 115, 10–25.
- Neuhart, J., Neuhart, M., y Eames, R. (1989). *Eames design. The Work of the Office of Charles and Ray Eames*. London: Thames and Hudson.
- Tendori, F. (1990). *O Primeiro MASP, com Assis Chateaubriand (1947-1968). O lançamento europeu e mundial do museu de São Paulo*. P. M. Bardi, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo.
- Quesada López, F. (2016). La Realidad de la Ficción. El Eco de Mathias Goeritz. *Cuaderno de Proyectos Arquitectónicos*, 6, 102–111.
- Rodríguez, I. (2015). Lo mexicano en la obra de Mathias Goeritz. *Artes de México*, 116, 8–23.
- Sanchez Llorens, M., y Garrido López, F. (2018). *Ray Eames y Lina Bo Bardi. El viaje como laboratorio*. Madrid: Asimétricas.
- Vargas Reyes, C. (2020). Marianne Gast: entre el terremoto y otros infortunios. *Revista Arbitrada de Artes Visuales Tercera*, julio/diciembre, 46, Discurso Visual, 83–91.