

Argel y de su futuro. Siete grandes propuestas (siete enormes estudios) fueron preparados '*sin ningún coste*' durante dichos años"; y, más adelante, escribe "1938-39. Ocho pinturas murales (*realizadas sin honorarios*) en la casa de Cap Martin de Baldovici y Eileen Gray" (25). No hay cargos por el agravio cometido. Gray fue traicionada, incluso su nombre fue suprimido. Al fin y al cabo, dar un nuevo nombre es el primer acto de la colonización. Tales obsequios no pueden ser correspondidos.

Imagen de la primera página: Le Corbusier, Grafiti en Cap Martin.  
Mural en la casa E.1017 de Eileen Gray, Roquebrune-Cap Martin, 1938.

1998. 53

VERSION CORREGIDA

CIRCO

FRENTES DE BATALLA: E.1027.  
BEATRIZ COLOMINA.



"El odio es, quizá, la mayor fuente de inspiración en esos días en que el individuo se divide en muchas personalidades. De pronto uno se siente de una sola pieza." Eileen Gray, 1942.

E.1027. Una casa moderna dispuesta sobre las rocas, a treinta metros sobre el Mediterráneo, en un remoto lugar, Roquebrune en Cap Martin, en Francia. El lugar es "inaccesible, y oculto a la vista desde cualquier punto de los alrededores" (1). No hay un camino que lleve a la casa. Fue diseñada y construida entre 1926 y 1929 por Eileen Gray, para Jean Baldovici y para ella misma. Gray llamo la casa E.1027: E por Eileen, 10 por la J (la décima letra del alfabeto), 2 por la B y 7 por la G. Gray y Baldovici vivían allí principalmente en los meses de verano, hasta que Gray se construyó su propia casa en Castellar en 1934. Tras la muerte de Baldovici en 1956, la casa fue adquirida por la arquitecta suiza Marie Louise Schelbert. Ella la encontró con las paredes acribilladas a balazos. La casa había sido claramente el escenario de una violencia considerable. En una carta de 1969 describió el estado de la casa: "Corbu no quiso que se reparara nada, y me insistió en que lo dejara como estaba, como un recordatorio de la guerra" (2). Pero, ¿Cual guerra? Se refería, probablemente, a la Segunda Guerra Mundial. Los agujeros de las balas eran las heridas de la ocupación alemana. ¿Pero que otra violencia había tenido lugar en la casa, anterior a las balas, e incluso anterior a la inevitable relación entre la arquitectura



Notas: (1).Peter Adam, *Eileen Gray: Architect/Designer* (New York 1987). (2).Carta de Marie Louise Schelbert a Stanislaus Von Moos, 14 de Febrero de 1969. (3).James Thrall Soby, *Le Corbusier, Muralist, Interiors 1948*. (4).Le Corbusier, *My Work*. (5).Samir Rafi, *Le Corbusier et Le Femmes d'Alger*. (6).Carta de Jean de Maisonseul a Samir Rafi, 5 de Enero de 1968. (7).Von Moos, *Le Corbusier as Painter*. (8).Conversacion de Ozenfant con Samir Rafi. (9).Von Moos, *Le Corbusier as Painter*. (10).Samir Rafi. (11).Samir Rafi. (12).Le Corbusier, *My Work*. (13).Carta de Marie Louise Schelbert a Stanislaus Von Moos, 14 de Febrero de 1969. (14).Le Corbusier, *Hacia una Nueva Arquitectura*. (15).Peter Adam, 311. (16).Peter Adam, 334-35. (17).Peter Adam, 335-36. (18).Peter Adam, 335-36. (19).Carta de Le Corbusier a Eileen Gray, Roquebrune-Cap Martin, 28 de Abril de 1938. Peter Adam, 309-310. (20).Le Corbusier, *Le passe a reaction Poetic*. (21).Le Corbusier, *Creation is a patient search*. (22).Zeynep Celik, *Le Corbusier, Orientalism, Colonialism. Assemblage 7* (1992). (23).Victor Burgin, *The Absence of Presence*. (24).Victor Burgin, *Modernism in the Work of Art*. (25).Le Corbusier, *My Work*.

P.D.1 En 1944 el ejercito alemán en retirada voló el apartamento de Gray en Menton (Saint Tropez), habiendo vandalizado a su paso E.1027, así como su casa en Castellar. Lo perdió todo. Sus dibujos y sus planos fueron usados para encender hogueras.

P.D.2 El 26 de Agosto de 1965, con el interminable proceso de correcciones de *Femmes de la Casbah* sin llegar a su fin, Le Corbusier salió de E.1027 hacia el mar y nadó hasta su muerte.

P.D.3 En 1977 un albañil local, encargado de realizar algunos trabajos en la casa, tiró 'por equivocación' el mural *Grafitte*. Me gustaría pensar que lo hizo adrede. Gray había vivido en aquel lugar tres años en completa soledad, construyendo la casa con los albañiles, conviviendo con ellos todos los días. Lo mismo hizo cuando construyó la casa en Castellar. Los albañiles la conocían bien. Más aun, la apreciaban tanto como despreciaban la arrogancia de Baldovici. Entendían perfectamente todo aquello del mural. Lo destruyeron. Al hacerlo, mostraron más lucidez que muchos críticos y historiadores.

P.D.4 Desde entonces el mural ha sido reconstruido en la casa por medio de fotografías. Resurgió de su medio original. La ocupación continúa.

Beatriz Colomina.



moderna y el militarismo? En cualquier caso, y en primer lugar, debemos preguntarnos que hacia allí Le Corbusier. ¿Que le trae a este lugar aislado, a esta casa remota que, finalmente, será el escenario de su propia muerte?

“Cuando era joven viajó a los Balcanes y al Medio Oriente, realizando bocetos de lugares y escenas extrañas e inaccesibles. Quizá fue una reacción natural y anti-romántica propia de la madurez la que, más tarde y como Purista, le impulsó a pintar aquello que se podía duplicar y que era cotidiano” (3). Tendremos que volver atrás, a los primeros viajes de Le Corbusier, a aquellas “extrañas e inaccesibles escenas y lugares” que había conquistado por medio del dibujo. Y, al menos, deberemos retroceder hasta el viaje de Le Corbusier a Argel en 1931, primer encuentro de una serie que dará lugar a una larga relación con esta ciudad o, en sus propias palabras, “doce años de estudios ininterrumpidos sobre la ciudad de Argel” (4). De cualquier modo en que lo miremos, estos estudios se iniciaron con los dibujos de mujeres argelinas. Le Corbusier dijo años mas tarde que “le había seducido profundamente un tipo de mujer particularmente bien construida”, de la cual realizó numerosos estudios del natural (5). También adquirió una extensa colección de postales en color

de mujeres desnudas, rodeadas de los objetos típicos del bazar oriental. Jean de Maisonseul (más tarde nombrado director del Museo de Bellas Artes de Argel), de diez y ocho años de edad en aquel entonces, guió a Le Corbusier por la Casbah, y recuerda así la visita: "Nuestras andanzas por las calles laterales nos llevaron, al final del día, a la calle Kataroudji, donde él (Le Corbusier) quedó fascinado por la belleza de dos jóvenes, una española y otra argelina. Nos llevaron arriba por una estrecha escalera, a su habitación; allí realizó numerosos bocetos del natural de las dos jóvenes desnudas -para mi sorpresa en un cuaderno escolar y con lápices de colores; bocetos de la joven española sola, recostada en la cama, así como junto con la argelina. Los bocetos eran hermosos y realistas, pero él insistía en que no eran buenos y se negó a enseñármelos." (6)

Le Corbusier completó tres cuadernos de bocetos en Argel, los cuales él mismo aseguraba habían sido robados más tarde de su estudio de París. Sin embargo Ozenfant no lo creía así, aseverando que el propio Le Corbusier los había destruido o escondido, por considerarlos un '*secret d'atelier*'. Los bocetos y las postales de Argel son un instante conocido en el habitual proceso de apropiación fetichista de la mujer, del Este o del 'Otro'. Sin embargo Le Corbusier, tal y como Samir Rafi y Stanislaus von Moss han puesto de manifiesto, transformó este material en "los estudios preparatorios y la base para una composición monumental de figuras, la cual parece haber preocupado Le Corbusier durante muchos años e incluso durante toda su vida." (7)

Desde los meses posteriores a su regreso a Argel hasta su misma muerte, Le Corbusier realizó cientos de bocetos sobre papel calco amarillo, superponiéndolo sobre los bocetos originales y

la casa durante la Segunda Guerra Mundial, vieron la esvástica, ya que las paredes fueron acribilladas a balazos, como si hubieran sido el lugar de una ejecución.

El mural era una fotografía en blanco y negro. El fetiche de Le Corbusier es fotográfico. La fotografía también ha sido interpretada como fetiche. Victor Burgin escribe: "el fetichismo se propone y alcanza la separación entre conocimiento y creencia característica de la representación; su motivo es la unidad del sujeto. La fotografía se presenta ante el sujeto/observador del mismo modo que el objeto fetiche... Sabemos que estamos ante una imagen bidimensional, pero creemos ver a través de ella dentro de un espacio tridimensional; no podemos hacer ambas cosas a un tiempo -hay un ir y venir entre conocimiento y creencia." (24)

Por tanto, si Le Corbusier 'entra en la casa de un extraño' por medio del dibujo, podría 'la casa' presentarse aquí en el lugar de la fotografía? Por medio del dibujo él entra en la fotografía, que es, en sí misma, la casa de un extraño, ocupando y re-territorializado, al rehacer la imagen, el espacio, la ciudad, la sexualidad del otro. Dibujar sobre y dentro de la fotografía es el instrumento de la colonización. Entrar en la casa de un extraño siempre es un allanamiento, -no hay acceso sin ejercicio de la fuerza, independientemente de cuantas invitaciones hayan tenido lugar. La arquitectura de Le Corbusier depende, en algún modo, de determinadas técnicas de ocupación que a un tiempo suprimen gradualmente el espacio doméstico del otro.

Como todos los colonizadores, Le Corbusier no pensó en ello como una invasión, sino como un obsequio. Cinco años antes de su muerte, dedicado a recapitular el trabajo de su vida, se refirió no por casualidad a Argel y a Cap Martin en los mismos términos: "Desde 1930 LC dedicó doce años ininterrumpidamente al estudio de

Roquebrune-Cap Martin. Tradicionalmente han sido considerados como el paradigma de Le Corbusier el pintor, el artesano desentendido de los procesos de reproducción mecánica, a lo que Le Corbusier habría contribuido por medio de la puesta en circulación de su famosa fotografía desnudo, trabajando en uno de los murales. Es la única imagen conocida de Le Corbusier desnudo, y el hecho de que tuviera que tener lugar aquí, en este escenario precisamente, es significativo. Sin embargo, lo que generalmente se olvida es que el *Grafitte a Cap Martin* no fue concebido propiamente sobre la pared. Le Corbusier utilizó un proyector eléctrico para ampliar la imagen a partir de un pequeño dibujo sobre una pared blanca de 2,5 por 4 metros, delineando el mural con tinta negra.

Este modo de pintar el mural, con trazos de línea color negro, puede hacernos pensar que Le Corbusier tenía en la mente el *Guernica* de Picasso, pintado hacía sólo unos años, y que Picasso, por otro lado, quedó tan impresionado con el mural de Cap Martin que decidió realizar su propia versión de las *Femmes d'Alger*. Al parecer Picasso pintó el cuadro de Delacroix de memoria y, más tarde, se sorprendió al comprobar que la figura que había pintado en el centro de la composición, recostada y con las piernas cruzadas, no estaba en la pintura de Delacroix. Era, por supuesto, *Grafitte a Cap Martin* lo que había recordado, la mujer recostada de piernas cruzadas (invitadora pero inaccesible), la representación sintomática de Eileen Gray realizada por Le Corbusier. ¿Pero si tanto le había impresionado el mural de Le Corbusier, porque decidió Picasso no ver la figura de una esvástica inscrita sobre el pecho de la mujer situada en el lado derecho? La esvástica podría ser otro signo más del oportunismo político de Le Corbusier (hay que recordar que el mural se realizó en 1938). Sin embargo tampoco los soldados alemanes, que ocuparon



redibujando los contornos de las figuras. (Ozenfant afirma que Le Corbusier había rehecho sus propios bocetos con la ayuda de postales y fotografías) (8). Además estudió exhaustivamente el famoso cuadro de Delacroix *Les Femmes d'Alger dans leur Appartement*, realizando una serie de bocetos del contorno de las figuras del cuadro, desprovistas de sus 'vestiduras exóticas' y de su 'decoro Oriental' (9). Pero pronto ambos proyectos se solaparon: Le Corbusier modificó los gestos de las figuras de Delacroix, haciéndolas coincidir gradualmente con las figuras de sus propios bocetos. Le Corbusier afirmó que pensaba titular la composición final *Les Femmes d'Casbah* (10). Sin embargo nunca la acabó. La rehizo una y otra vez. El proceso continuo de dibujo y corrección de la composición, convertido en la obsesión de toda una vida, pone de manifiesto que algo estaba ocurriendo. Esto se hizo mas evidente aún en 1963-64, poco antes de su muerte, cuando Le Corbusier, disgustado con el visible envejecimiento del papel calco amarillo, hizo una copia de veintiséis de los dibujos sobre papel transparente y, curiosamente en alguien que lo guardaba todo, prendió fuego al resto. (11)

Pero el proceso de dibujo y corrección de *Les Femmes D'Casbah* alcanzó su momento de mayor intensidad, incluso de histeria,

cuando los bocetos de Le Corbusier encontraron su camino hasta un mural realizado en 1938 en E.1027. Le Corbusier se refería a este mural como *Sous les Pilotis o Graffite a Cap Martini*; aunque algunas veces lo llamó *Tres Mujeres* (12). De acuerdo con Schelbert, le Corbusier "explicó a sus amigos que 'Badou' (Baldovici) aparecía en el lado derecho, su amiga Eileen Gray en el izquierdo y el contorno de la cabeza y el pelo de la figura sentada en el centro , decía, era 'el niño deseado y nunca nacido'" (13). Esta escena extraordinaria, además de una mutilación de la arquitectura de Gray, significaba un encubrimiento de su sexualidad. Gray era abiertamente homosexual, no habiendo ninguna prueba de su relación con Baldovici. Y en tanto que Baldovici está representado como una de las tres mujeres, el mural puede revelar tanto como oculta. Es, claramente, 'un asunto para un psiquiatra', tal y como dice Le Corbusier en *Hacia una Nueva Arquitectura* al referirse a las pesadillas con las que las gentes llenan sus casas, especialmente si tenemos en cuenta la relación obsesiva de Le Corbusier con esta casa (14). Esto se pone de manifiesto en su forzada ocupación del lugar después de la Segunda Guerra Mundial (y este es un solo ejemplo dentro de una compleja patología), cuando se construyó para sí mismo un pequeño cobertizo de madera en el límite mismo de la propiedad adyacente (*el Cabañon*), justo detrás y por encima de la casa de Gray. Al imponer su visión desde arriba estableció su dominio sobre el lugar de la casa de Gray. *El Cabañon* no era más que una plataforma de observación, algo así como una caseta para el perro guardián.

La imposición de esta mirada invasora es más brutal si cabe cuando recordamos que Gray había elegido el lugar, en palabras de Adams, 'por ser inaccesible y oculto a la vista desde los

populares en aquel tiempo, condicionó los dibujos realizados por le Corbusier del natural, del mismo modo que, tal y como ha observado Zeynep Celik, cuando Le Corbusier llegaba a ciudades como Estambul o Argel, por ejemplo, reproducía sus imágenes, las cuales había construido antes por medio de postales y guías turísticas. Si esto es así, no solo sabía 'aquello que quería ver', tal y como dice Celik, sino que veía lo que ya había visto (en fotos) (22). 'Entraba' en sus fotos. Habitaba en las fotografías. Las interminables correcciones de las mujeres de *Las Femmes D'Alger* muy probablemente fueron hechas, tal y como señala von Moss, a partir de postales y reproducciones, y no a partir del cuadro original del Louvre. ¿Cual es, por tanto, el papel específico jugado por la imagen fotográfica en esta escena fetichista del proyecto *Femmes de la Casbah*?

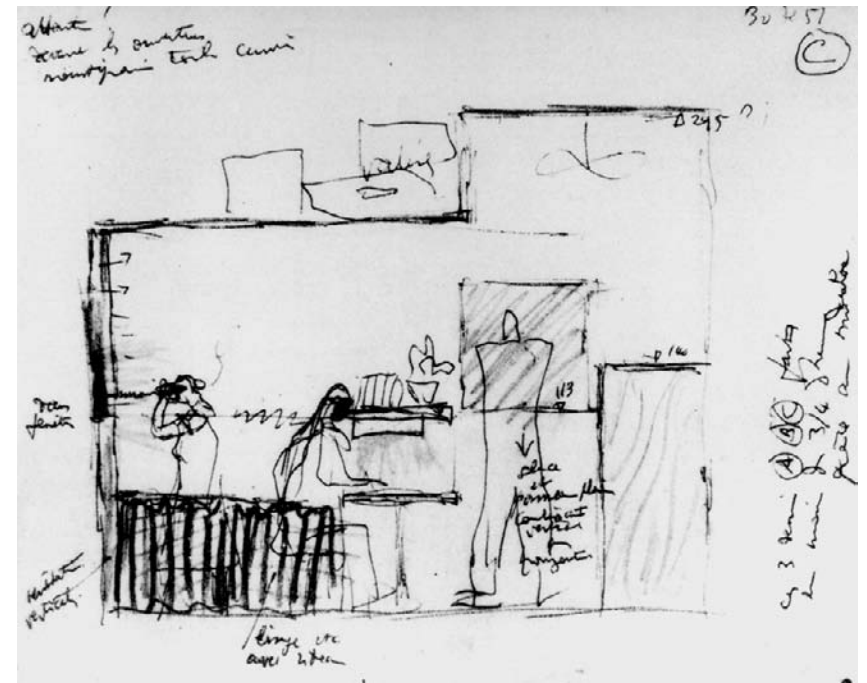
El fetiche es "pura presencia", escribe Victor Burgin (23), "y cuántas veces me han intentado convencer de que las fotografías 'no suponen presencia', y que las pinturas deben ser valoradas 'por su presencia!'. Esta diferencia entre pintura y fotografía es responsable del modo generalizado en que se entiende la relación entre Le Corbusier y la fotografía. Lo que estos estudios parecen ignorar es que el dibujo, como meditación artística y artesanal, se realiza 'después' de la fotografía: el arte de la reproducción, la postal, la fotografía.

De hecho, la mentalidad detrás de los dibujos de la *Femmes de la Casbah* es fotográfica. No solo están hechas a partir de fotografías, sino que además están desarrolladas a partir de un proceso repetitivo en el cual las imágenes son reproducidas sistemáticamente sobre papel transparente, la retícula del original permitiendo reproducir la imagen a cualquier tamaño. Esta sensibilidad fotográfica se hace más evidente en los murales de

sustitución violenta que requería de la casa, como tal espacio doméstico, como soporte. La violencia tiene lugar en torno o a través de la casa. En ambos lugares, Argel y Cap Martin, la escena comienza con una invasión, una ocupación cuidadosamente organizada de la casa. Pero la casa termina por ser anulada, suprimida del dibujo argelino, mutilada en Cap Martin.

Es significativa la concepción que Le Corbusier tiene del dibujo como ocupación de la casa de un 'extraño'. En su último libro, La creación es una tarea paciente, escribe: "trabajando con nuestras propias manos, por medio del dibujo, entramos en la casa de un extraño, nos enriquecemos por medio de la experiencia, aprendemos." Dibujar, tal y como ha sido puesto de manifiesto numerosas veces, juega un papel crucial en la apropiación del mundo exterior. Le Corbusier ha opuesto en muchas ocasiones su técnica de dibujo a la de la fotografía: "Cuando uno viaja y trabaja con objetos visuales -arquitectura, pintura o escultura- utiliza su propio ojo, y dibuja para fijar la cosas en lo más profundo de su experiencia. Una vez que la experiencia ha sido grabada por el lápiz, permanecerá para siempre -introducida, registrada, inscrita. La cámara de fotos es el instrumento adecuado para un transeúnte, utilizando la máquina fotográfica para fijar aquello que no ven" (21). Afirmaciones como esta extendieron la impresión de que le Corbusier padecía una fobia por la fotografía, a pesar del papel crucial que esta tiene en su trabajo. ¿Pero cual es la relación precisa que mantienen el dibujo y la fotografía en la obra de Le Corbusier?

Los bocetos de la mujeres Argelinas no sólo habían sido redibujados después, sino que también habían sido rehechos y corregidos a partir de postales. Se podría afirmar incluso que la 'fabricación' de la mujer argelina por medio de postales, muy



alrededores'. Pero la violenta ocupación ya se había iniciado en el momento en el que Le Corbusier pintó los murales de la casa (de los que había ocho) sin el consentimiento de Gray (ella se había mudado para entonces). Gray lo consideró un acto de vandalismo; desde luego, tal y como dijo Adams, "fue una violación. Un compañero de profesión, un hombre al que ella admiraba, había desfigurado su obra sin su consentimiento." (15) La mutilación de la casa y la anulación de Gray como arquitecta ocurrieron simultáneamente. Cuando Le Corbusier publicó los murales en su *Oeuvre complète* (1946) y en la revista *L'Architecture d'aujourd'hui* (1948), se hace referencia a la casa de Gray como 'una casa en Cap Martin', y su nombre ni tan siquiera se menciona (16). De hecho la casa se le atribuyó a Le Corbusier más adelante, e incluso parte del mobiliario. Hoy la

confusión persiste, y muchos críticos le atribuyen la casa a Baldovici en solitario o, con suerte, a Baldovici y a Gray conjuntamente, y todavía algunos sugieren que Le Corbusier colaboró en el proyecto. El nombre de Gray no figura ni tan siquiera en una nota a pie de página en la mayoría de las historias de la arquitectura moderna, incluyendo las más recientes o las más ostensiblemente críticas.

"Que estrecha prisión me has construido a lo largo de los años, y particularmente este último, solo por tu vanidad" (17), le escribió Baldovici a Le Corbusier en 1949 en referencia a este episodio (en una carta que Adams cree pudo ser dictada por la misma Eileen Gray). La respuesta de Le Corbusier está claramente dirigida a Gray:

"Quieres una declaración mía, basada en mi autoridad mundial, para hacer público -si es que he comprendido tus pensamientos más profundos-, y para demostrar que 'la cualidad de la arquitectura pura y funcional' que tu has puesto de manifiesto en la casa de Cap Martin ha sido destruida por mis intervenciones pictóricas. De acuerdo, mándame algunos documentos fotográficos de esta manipulación del funcionalismo puro... También envíame algunos documentos sobre Castellar, ese *U-boat* del funcionalismo; entonces presentaré este debate en todo el mundo." (18)

Ahora Le Corbusier amenaza con llevar esta batalla desde la casa a las revistas especializadas de todo el mundo. Pero esta manifestación pública contradecía absolutamente lo que había expresado en privado. En 1938, el mismo año en que se decidiría a pintar el mural *Graffite a Cap Martin*, y después de disfrutar de varios días en E.1027 con Baldovici, le Corbusier le escribió a Gray poniendo no sólo de manifiesto que ella era la única autora de la casa sino también cuanto le había gustado: "Estoy tan

contento de poder decirte que los pocos días que he pasado en tu casa me han permitido apreciar el espíritu particular que ha dictado la organización, dentro y fuera, y que le da al mobiliario moderno -el equipamiento- tal dignidad formal, tan encantadora y llena de espíritu". (19)

¿Por qué, entonces, asaltó y agredió Le Corbusier la misma casa que admiraba? ¿Pensó que los murales la iban a favorecer? Ciertamente no. Le Corbusier había afirmado numerosas veces que, en arquitectura, la función de las pinturas murales es la de destruir las paredes, al desmaterializarlas. En una carta a Vladimir Nekrassov de 1932 Le Corbusier dice: "Admito que la función de la pintura mural no es la de potenciar el muro; por el contrario significa una destrucción violenta del mismo, haciéndole perder sus valores de estabilidad, peso, etc" (20). El mural, a los ojos de Le Corbusier, es un arma contra la arquitectura, una bomba. "¿Por qué entonces pintar sobre las paredes...a riesgo de asesinar la arquitectura?", se pregunta en la misma carta, y el mismo se contesta: "Ocurre cuando uno persigue algún otro objetivo, aquel de contar historias". ¿Cuál es, por tanto, la historia que Le Corbusier necesitaba contarnos con *Graffite à Cap Martin*?

Una vez más tenemos que volver a Argel. De hecho la carta de alabanza que Le Corbusier le envió a Gray desde *Roquebrune-Cap Martin* el 28 de Abril de 1938 lleva el membrete del *Hotel Aletti Alger*. La violación de la casa de Gray y de su identidad cometida por Le Corbusier es consistente con la fetichización de la mujer argelina. Podríamos afirmar incluso que el niño situado en el centro del mural constituye el falo ausente (maternal), cuya falta, afirma Freud, da lugar al proceso de fetichización. Desde este punto de vista el continuo corregir de los dibujos es una