

Frentes de batalla E.1027

“La ira es quizá la mayor fuente de inspiración en esta época en que el individuo está separado en

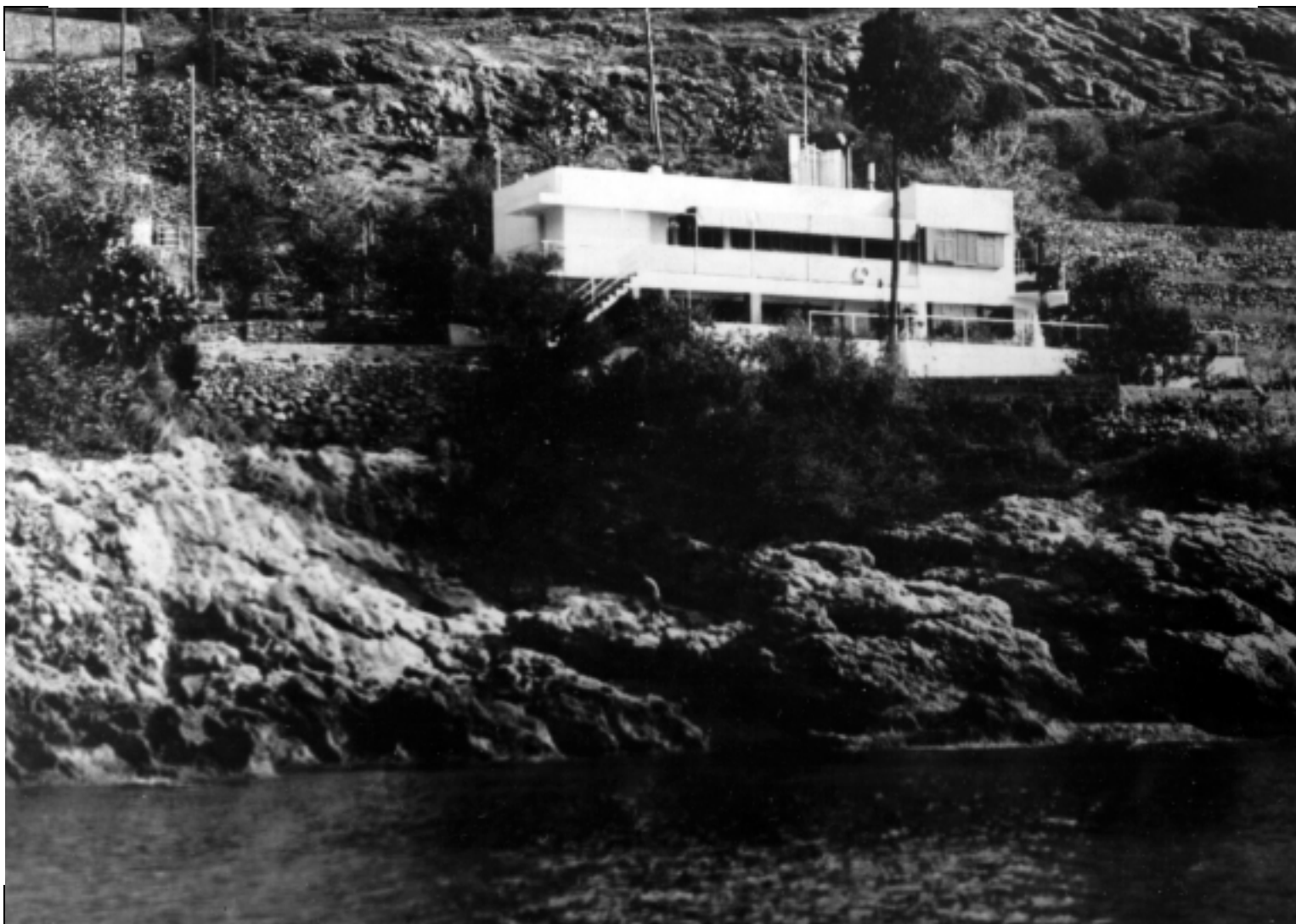
muchas personalidades. De pronto, te sientes hecha de una pieza.”

Eileen Gray, 1942

E.1027. Una casa blanca moderna dispuesta sobre las rocas, a 30 metros sobre el Mediterráneo, en un remoto lugar, Roquebrune en Cap-Martin, en Francia. El lugar es “inaccesible e invisible desde los alrededores”¹. No hay una carretera que lleve a la casa. Fue diseñada y construida entre 1926 y 1929 por Eileen Gray, para Jean Badovici y ella misma. Gray llamó a la casa E.1027: E por Eileen, 10 por J (la décima letra del alfabeto), 2 por B y 7 por G. Gray y Badovici vivieron allí principalmente durante los meses de verano, hasta que Gray se construyó su propia casa en Castellar en 1934. Tras la muerte de Badovici en 1956, la casa fue adquirida por la arquitecta suiza Marie Louise Schelbert, quien la encontró con las paredes acribilladas a balazos. Estaba claro que la casa había sido escenario de una violencia considerable. En una carta de 1969, ella comenta sobre el estado de la casa: “Corbu no quiso que se reparara nada, y me insistió en que lo dejara como estaba, como recuerdo de la guerra”². Pero ¿de qué guerra? Se refería probablemente a la Segunda Guerra Mundial. Los agujeros de las balas eran las heridas de la ocupación alemana. Pero ¿qué otra violencia había tenido lugar en la casa, anterior a las balas, e incluso anterior a la inevitable relación entre la arquitectura moderna y lo militar? En

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

“De joven había viajado por los Balcanes y el Oriente Medio y había hecho bocetos de lugares y escenas extraños e inaccesibles. Tal vez fue una reacción natural y anti-romántica de madurez la que, años más tarde, como purista, le impulsó a pintar aquello que era duplicable y que estaba a mano (lo cotidiano)”³. Tendremos que remontarnos a los primeros viajes de Le Corbusier, a los “lugares y escenas extraños e inaccesibles” que había conquistado por medio del dibujo. Y al menos, deberemos retroceder hasta el viaje a Argel en la primavera de 1931, primer encuentro de una serie que daría lugar a una larga relación con esta ciudad o, en palabras de Le Corbusier, “12 años ininterrumpidos de estudio de la ciudad de Argel”⁴. En cualquier caso, estos estudios se iniciaron con los dibujos de mujeres argelinas. Le Corbusier dijo más tarde que le había “seducido profundamente un tipo de mujer especialmente bien construida”, de la que realizó numerosos estudios de desnudo⁵. También adquirió una extensa colección de tarjetas postales en color que representaban a mujeres desnudas rodeadas de los objetos típicos del bazar oriental. Jean de Maisonseul (más tarde director del Musée National des Beaux Arts de Alger), que a sus 18 años había servido de guía a Le Corbusier a través de la Casbah, recuerda 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 muchachas, una española y la otra argelina. Ellas nos condujeron por una escalera estrecha a su cuarto: allí dibujó algunos desnudos en —para mi sorpresa— un bloc escolar cuadrado con lápices de colores. Los bocetos de la joven española, tanto acostada sola en la cama como agrupa-



Eileen Gray E.1027 1926-29

da bellamente con la argelina, eran bellos y realistas, pero él dijo que no eran buenos y se negó a mostrarlos⁶.

Le Corbusier llenó tres cuadernos de bocetos en Argel, los cuales más tarde afirmó habían sido robados de su estudio en París. Pero Ozenfant no lo creía así, aseverando que el propio Le Corbusier los había destruido o escondido, por considerarlos un *secret d'atelier*⁷. Los bocetos argelinos y las tarjetas postales de Argel son un ejemplo bastante común de la habitual apropiación fetichista de la mujer, del Oriente, o del "otro". Sin embargo Le Corbusier, como han observado Samir Rafi y Stanislaus von Moos, transformó este material en "estudios preparatorios y la base para una composición de figuras, cosa que parece haber preocupado a Le Corbusier durante muchos años, o incluso durante toda su vida⁸.

Desde los meses posteriores a su regreso de Argel hasta su misma muerte, Le Corbusier realizó cientos y cientos de bocetos sobre papel calco amarillo, superponiéndolo a los bocetos originales y redibujando los contornos de las figuras (Ozenfant afirma que Le Corbusier había rehecho sus propios bocetos con la ayuda de fotografías o de tar-

jetas postales)⁹. Además, estudió exhaustivamente el famoso cuadro de Delacroix *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 la "decoración oriental"¹⁰. Pero pronto ambos proyectos se solaparon: Le Corbusier modificó los gestos de las figuras de Delacroix, haciéndolos coincidir gradualmente con las figuras de sus propios bocetos. Le Corbusier afirmó que habría llamado a esta composición final *Les Femmes de la Casbah*¹¹. Pero en realidad nunca la terminó. La rehizo una y otra vez. El que dibujara y redibujara estas imágenes, convirtiéndolas en una obsesión de toda una vida, pone de manifiesto que había algo en juego. Esto se hace más evidente cuando en 1963-1964, poco antes de su muerte, Le Corbusier, descontento con el visible envejecimiento del papel calco amarillo, copia una selección de 26 de los dibujos sobre papel transparente y, cosa sintomática en alguien que lo guardaba todo, quema el resto¹².

Pero el proceso de dibujar y redibujar *Les Femmes de la Casbah* alcanzó su momento de mayor intensidad, incluso de histeria, cuando los bocetos de Le Corbusier encontraron

LA VIOLENCIA DE ESTA **ocupación** YA SE HABÍA INICIADO EN EL MOMENTO EN QUE LE CORBUSIER PINTÓ LOS **murales** EN ESTA CASA (DE LOS QUE HABÍA OCHO EN TOTAL) SIN EL CONSENTIMIENTO DE EILEEN GRAY, QUE PARA ENTONCES SE HABÍA **trasladado** A OTRO LUGAR. ELLA LO CONSIDERÓ COMO UN ACTO DE VANDALISMO



Le Corbusier *Three Women (Grafitte à Cap-Martin) 1938*

su camino hasta un mural realizado en 1938 en E.1027. Le Corbusier se refería a este mural como *Sous les pilotis* o *Grafitte à Cap-Martin*, aunque algunas veces lo titula *Trois femmes*. Según Schelbert, Le Corbusier “explicó a sus amigos que ‘Badou’ (Badovici) estaba representado a la derecha, su amiga Eileen Gray a la izquierda, y el contorno de la cabeza y el pelo de la figura sentada en el centro, decía, era ‘el hijo deseado y nunca nacido’”¹³. Esta escena extraordinaria es una mutilación de la arquitectura de Gray y, tal vez, un encubrimiento de su sexualidad, ya que (a pesar de su relación con Badovici) Gray era abiertamente lesbiana. Pero en tanto que Badovici está representado como una de las tres mujeres, el mural revela tanto como oculta. En cualquier caso, el asunto es claramente un “tema para un psiquiatra”, tal y como dice Le Corbusier en *Vers une architecture* al referirse a las pesadillas con las que la gente llena sus casas¹⁴, especialmente si tomamos en cuenta la relación obsesiva de Le Corbusier con esta casa. Esa obsesión se pone de manifiesto en su forzada ocupación del lugar después de la Segunda Guerra Mundial (y este es sólo un ejemplo dentro de una compleja patología), cuando se construyó para sí mismo un peque—o cobertizo de madera (el *Cabanon*) en los límites de la propiedad adyacente, justo detrás de la casa de Eileen Gray. Al imponer su visión desde arriba, estableció su dominio sobre el lugar de la casa de Gray. El *Cabanon* no era más que una plataforma de observación, una especie de caseta de perro guardián.

La imposición de esa mirada invasora es más brutal si cabe cuando recordamos que Eileen Gray había escogido el lugar, en

palabras de Peter Adam, “por ser inaccesible e invisible desde los alrededores”. Pero la violencia de esta ocupación ya se había iniciado en el momento en que Le Corbusier pintó los murales en esta casa (de los que había ocho en total) sin el consentimiento de Eileen Gray, que para entonces se había trasladado a otro lugar. Ella lo consideró como un acto de vandalismo; en efecto, como ha dicho Adam, “fue una violación. Un compañero arquitecto, un hombre a quien ella admiraba, había mutilado su obra sin su consentimiento”¹⁵.

La mutilación de la casa coincidió en el tiempo con la anulación de Gray como arquitecta. Cuando Le Corbusier publicó los murales en su *Oeuvre complète* de 1946 y en la revista *L'Architecture d'aujourd'hui* de 1948, se refirió a la casa de Eileen Gray como “una casa en Cap-Martin”, y ni siquiera se menciona su nombre¹⁶. De hecho, el diseño de la casa se le atribuyó a Le Corbusier más adelante, e incluso el de parte del mobiliario¹⁷. Hoy la confusión persiste, y muchos críticos atribuyen la casa sólo a Badovici o, en el mejor de los casos, a Badovici y Gray, mientras que otros sugieren que Le Corbusier colaboró en el proyecto. El nombre de Eileen Gray no figura, ni siquiera como una nota a pie de página, en la mayoría de las historias de la arquitectura moderna, incluyendo las más recientes y las más ostensiblemente críticas.

“Qué prisión más estrecha me has construido a lo largo de los años y particularmente este año con tu vanidad” escribió Badovici a Le Corbusier en 1949, en referencia a este episodio (en una carta que Adam piensa fue

dictada por la misma Gray)¹⁸. Le Corbusier contestó de modo que pone en claro que se dirige a Gray: “Quieres un juicio mío basado en mi autoridad mundial para mostrar —si entiendo correctamente tus pensamientos más íntimos—, para demostrar ‘la calidad de la arquitectura pura y funcional’ que has puesto de manifiesto en la casa de Cap-Martin y que ha sido destruida por mis intervenciones pictóricas. OK, envíame algunos documentos fotográficos de esa manipulación de puro funcionalismo... Envíame también algunos documentos de (la casa de) Castellar, ese submarino del funcionalismo; entonces yo expondré a la luz de todo el mundo este debate”¹⁹. Ahora Le Corbusier estaba amenazando con llevar la batalla de la casa a los periódicos y las revistas arquitectónicas. Pero su postura pública contradecía completamente lo que había dicho privadamente. En 1938, el mismo año en que fue a pintar el mural *Graffite à Cap-Martin*, Le Corbusier había escrito una carta a Eileen Gray, después de pasar algunos días en E.1027 con Badovici, en la que no solamente reconoce la única autoría de ella, sino también cuánto le gusta la casa: “Me produce una gran alegría comunicarte lo mucho que esos pocos días pasados en tu casa me han hecho apreciar el espíritu particular que dicta toda la organización, interna como externa, y que da a los muebles —al equipo— una forma tan digna, tan encantadora, tan llena de espíritu”²⁰.

¿Por qué, entonces, Le Corbusier vandaliza la misma casa que a él le gusta? ¿Pensó que los murales la iban a mejorar? Ciertamente, no. Le Corbusier había afirmado repetidamente que el papel del mural en arquitectura es “destruir” las paredes, desmaterializarlas. En una carta a Vladimir Nekrassov de 1932, Le Corbusier dice: “Admito que el mural no mejora una pared; por el contrario, destruye violentamente la pared al desproveerla de todo sentido de estabilidad, de peso, etc.”²¹. Para Le Corbusier, el mural es un arma contra la arquitectura, una bomba. Pero “¿por qué se han pintado las paredes de las capillas, con riesgo de matar la arquitectura?”, pregunta en la misma carta, y luego se contesta a sí mismo: “Se debe a que el objetivo era otro, a saber, contar historias”²². Entonces, ¿cuál es la historia que necesita contar tan urgentemente con *Graffite à Cap-Martin*?

Una vez más, tenemos que volver a Argel. De hecho, la carta de alabanza de Le Corbusier a Eileen Gray, mandada desde Cap-Martin el 28 de abril de 1938, lleva el encabezamiento del *Hotel Aletti Alger*. La violación de la casa y de la identidad de Eileen Gray es consistente con su fetichización de las mujeres argelinas. Se podría incluso inferir que el niño en este mural reemplaza el falo ausente (materno) cuya ausencia, dice Freud, constituye el fetichismo. En estos términos, el incesante dibujar y redibujar es la escena de una sustitución violenta que en Le Corbusier parece necesitar la casa, el espacio doméstico, como decorado. La violencia se establece en la casa y por medio de la casa. En las dos ocasiones

(Argel y Cap-Martin) la escena comienza con una intrusión, con la ocupación muy cuidadosamente orquestada de la casa. Pero la casa, al final, es destruida (borrada en los dibujos de Argel, mutilada en Cap-Martin).

Es significativo que Le Corbusier haya descrito el dibujar como la ocupación de una “casa de un extraño”. En su último libro, *Creation is a Patient Search*, escribe: “Trabajando con las manos, dibujando, entramos en la casa de un extraño, nos enriquecemos con la experiencia, aprendemos”²³. Dibujar, como se ha señalado a menudo, juega un papel crucial en el proceso de Le Corbusier para apropiarse del mundo exterior. Repetidamente opone su técnica de dibujar a la fotografía: “Cuando viajas y trabajas en cosas visuales —arquitectura, pintura o escultura—, usas los ojos y los dibujos, para así poder fijar profundamente en la propia experiencia lo que ves. Una vez que la impresión ha quedado grabada por el lápiz, permanece para siempre: ha entrado, se ha registrado, se ha inscrito. La cámara es una herramienta para vagos que usan una máquina para que vea por ellos”²⁴. Evidentemente, son afirmaciones como ésta las que han dado a Le Corbusier la reputación de tener una fobia por la cámara, a pesar del papel crucial de la fotografía en su obra. Pero ¿cuál es la relación específica entre fotografía y dibujo en Le Corbusier?

Los dibujos de las mujeres argelinas no eran solamente reproducciones de modelos al natural, sino también reproducciones de tarjetas postales. Se podría incluso argumentar que la presencia de mujeres argelinas en las postales francesas, muy difundidas en esa época²⁵, habrían influenciado los dibujos de Le Corbusier, de la misma manera que, como señala Zeynep Çelik, Le Corbusier reconstruye imágenes de ciudades extranjeras (Estambul o Argel, por ejemplo) tomadas de postales y guías turísticas cuando entra en esas ciudades utilizando el medio (barco, etc.) desde el que se han obtenido tales vistas. En estos términos, él no sólo “sabía lo que quería ver”²⁶, como dice Çelik, sino que veía lo que ya había visto (en fotos). “Entra” en esas imágenes. Habita las fotografías. Como señala von Moos, los dibujos de *Femmes d'Algers* parecen más bien hechos a partir de postales y reproducciones, más que del cuadro original que está en el Louvre²⁷. Entonces, ¿cuál es el papel específico de la imagen fotográfica como tal en la escena fetichista del proyecto de *Femmes de la Casbah*?

El fetiche es “pura presencia” escribe Victor Burgin “y ¿cuántas veces se me ha dicho que las fotografías ‘carecen de presencia’, que los cuadros deben valorarse debido a su presencia!”²⁸. Obviamente, esa separación entre pintura y fotografía es lo que hace comprender la relación de Le Corbusier con la fotografía.

De hecho, toda la mentalidad de los dibujos de *Femmes de la Casbah* es fotográfica. No sólo están sacados de fotografías. Se han desarrollado de acuerdo a un proceso repe-

TODA LA MENTALIDAD DE LOS **dibujos** DE FEMMES DE LA CASBAH ES FOTGRÁFICA. NO SÓLO ESTÁN SACADOS DE **fotografías**. SE HAN DESARROLLADO DE ACUERDO A UN PROCESO REPETITIVO EN EL QUE LAS IMÁGENES SE REPRODUCEN SISTEMÁTICAMENTE EN PAPEL **transparente**, DE MODO QUE LA CUADRÍCULA DEL PAPEL GRÁFICO ORIGINAL PERMITE QUE LA IMAGEN SEA REPRODUCIDA A CUALQUIER **escala**.

tivo en el que las imágenes se reproducen sistemáticamente en papel transparente, de modo que la cuadrícula del papel gráfico original permite que la imagen sea reproducida a cualquier escala. Esta sensibilidad fotográfica se hace más obvia en los murales de Cap-Martin. Tradicionalmente, se han entendido como paradigma de Le Corbusier el pintor, el artesano desligado de la reproducción mecánica, una interpretación a la que el mismo Le Corbusier ha contribuido con la famosa fotografía de él, desnudo, pintando uno de los murales (hay que hacer notar que ésta es la única imagen nudista de Le Corbusier de la que tenemos noticia. Que sea precisamente en esa escena, es suficientemente elocuente). Pero lo que normalmente se omite es que *Graffite à Cap-Martin* no fue concebido en la pared. Le Corbusier usó un proyector eléctrico para ampliar la imagen de un pequeño dibujo en la pared blanca de 2,50 x 4 metros donde grabó el mural en negro. Se dice que el uso del negro le viene a Le Corbusier del *Guernica* de Picasso realizado el año anterior, y que Picasso, a su vez, quedó tan impresionado con el mural de Cap-Martin que le llevó a realizar sus propias versiones de *Femmes d'Alger*. Al parecer, Picasso pintó el cuadro de Delacroix de memoria y se quedó sorprendido (*frappé*) al enterarse posteriormente de que la figura que había pintado en el centro, reclinada, con las piernas cruzadas, no estaba en el cuadro de Delacroix²⁹. Por supuesto, era *Graffite à Cap-Martin* lo que él recordaba, la mujer reclinada con las piernas cruzadas (tentadora pero inaccesible), la representación sintomática que hizo Le Corbusier de Eileen Gray. Pero si el mural de Le Corbusier le había impresionado tanto, ¿cómo es posible que Picasso no viera que había una svástica inscrita en el pecho de la mujer de la derecha? Tal vez la svástica sea un signo más del oportunismo político de Le Corbusier (hay que recordar que el mural se hizo en 1938). Pero los soldados alemanes que ocuparon la casa durante la Segunda Guerra Mundial, tal vez tampoco vieran la svástica, porque fue esa misma pared la que quedó agujereada por las balas, como si allí hubiera tenido lugar una ejecución.

El mural era una fotografía en blanco y negro. El fetiche de Le Corbusier es fotográfico. Después de todo, la fotografía también ha sido interpretada en términos de fetiche. Victor Burgin escribe: "El fetichismo, así pues, logra 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 superficie bidimensional, pero creemos ver a través de ella dentro de un espacio tridimensional; no podemos hacer ambas cosas al mismo tiempo, hay un ir y venir entre el conocimiento y la creencia"³⁰.

Entonces, si Le Corbusier "entra en la casa de un extraño" por medio del dibujo, ¿podría "la casa" estar aquí en lugar de la fotografía? Al dibujar, Le Corbusier entra en la fotografía que es, de por sí, la casa de

un extraño, ocupando y re-territorializando, al rehacer la imagen, el espacio, la ciudad y 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 constituye un allanamiento de morada: no hay acceso sin ejercicio de la fuerza, no importa cuántas invitaciones hayan mediado. La arquitectura de Le Corbusier depende en cierto modo de determinadas técnicas de ocupación que a la vez suprimen gradualmente el espacio doméstico del otro.

Como todos los colonizadores, Le Corbusier no pensó en ello como invasión, sino como regalo. Es sintomático que, recapitulando el trabajo de su vida cinco años antes de morir, escriba sobre Argel y Cap-Martin en los siguientes términos: "Desde 1930, LC dedicó 12 años a un estudio ininterrumpido de Argel y su futuro. (...) Durante dichos años, preparó *sin ningún coste (free of charge)* siete grandes propuestas (siete enormes estudios)". Y más adelante escribe, "1938-39. Ocho pinturas murales realizadas *sin ningún coste (free of charge)* en la casa de Badovici y Helen Gray en Cap-Martin"³¹. *No charge for the discharge*. Eileen Gray se sintió traicionada: ahora le habían desfigurado hasta el nombre. Y renombrar es, después de todo, el primer acto de la colonización. Tales regalos no pueden devolverse.

P.D.1: En 1944, el ejército alemán en retirada voló el apartamento de Eileen Gray en Menton, tras haber vandalizado a su paso la E.1027, así como Temple a Paiella (su casa en Castellar). Lo perdió todo. Sus dibujos y planos se utilizaron para encender hogueras.

P.D.2: El 26 de agosto de 1965, con el continuo re-dibujar de *Femmes d'Alger* aún si terminar, Le Corbusier bajó de la E. 1027 al mar y nadó hasta encontrar la muerte.

P.D.3: En 1977 un albañil local, encargado de realizar algunas obras en la casa, destruyó "por equivocación" el mural *Graffite*³². Quiero pensar que lo hizo a propósito. Eileen Gray había pasado casi tres años viviendo en ese lugar en total aislamiento, construyendo la casa con los albañiles, comiendo con ellos cada día. Hizo lo mismo cuando construyó su propia casa en Castellar. Los albañiles la conocían bien; de hecho, la adoraban, tanto como odiaban al arrogante Badovici. Entendían perfectamente el significado del mural. Lo destruyeron. Al hacerlo, mostraron más lucidez que la mayoría de los críticos e historiadores de arquitectura.

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 es profesora y directora del programa de licenciatura de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton. Vive en Nueva York.

AL **dibujar**, LE CORBUSIER ENTRA EN LA FOTOGRAFÍA QUE ES, DE POR SÍ, LA CASA DE UN EXTRAÑO, OCUPANDO Y **re-territorializando**, AL REHACER LA IMAGEN, EL ESPACIO, LA CIUDAD Y LA **sexualidad** DEL OTRO. DIBUJAR SOBRE Y DENTRO DE LA FOTOGRAFÍA ES EL INSTRUMENTO DE LA **colonización**.

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 ADAM, P. *Eileen Gray: Architect/Design*, New York : Harry N. Abrams Inc., 1987
- 2 Carta de Marie Louise Schelbert a Stanislaus von Moos, 14 de febrero de 1969, mencionada en VON MOOS, S. "Le Corbusier as Painter", en *Oppositions* 19-20, 1980
- 3 THRALL SOBY, J. "Le Corbusier, Muralist" en *Interiors* 1948
- 4 LE CORBUSIER, *My Work*, London : The Architectural Press, 1960
- 5 RAFI, S. "Le Corbusier et 'Les Femmes d'Alger'" en *Revue d'histoire et de civilisation du Maghreb*, Argel, enero de 1968
- 6 Carta de Jean de Maisonseul a Samir Rafi, 5 de enero de 1968. Mencionada en VON MOOS, S. Op. cit.
- 7 Diversas conversaciones de Le Corbusier y Ozenfant con Samir Rafi en 1964. Mencionado en RAFI, S. Op. cit.
- 8 VON MOOS, S. Op. cit.
- 9 Conversación de Ozenfant con Samir Rafi, 8 de junio de 1964, mencionada en RAFI, S. Op. cit.
- 10 VON MOOS, S. Op. cit.
- 11 RAFI, S. Op. cit.
- 12 Ibid.
- 13 Carta de Marie Louise Schelbert a Stanislaus von Moos, 14 de febrero de 1969. Mencionada en VON MOOS, S. Op. cit.
- 14 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris : Crès, 1923. El fragmento al que se hace referencia está omitido en la versión inglesa de este libro.
- 15 ADAM, P. Op. cit.
- 16 Ibid. En ningún pie de foto de las fotografías de los murales publicadas en *L'Architecture d'aujourd'hui* se menciona a Eileen Gray. En publicaciones posteriores, a la casa o se la describe simplemente como *Maison Badovici* o se atribuye su creación directamente a él. El primer reconocimiento de Eileen Gray en la arquitectura posterior a los años 20 vino de la mano de Joseph Rykwert, "Eileen Gray: Pioneer of Design" en *Architectural Review*, December 1972
- 17 Por ejemplo, en un artículo titulado "Le Corbusier, muralist", publicado en *Interiors*, junio de 1948, el pie de la reproducción de los murales de Cap-Martin dice: "Murales, interiores y exteriores, ejecutados en técnica de grafito sobre yeso blanco, en una casa diseñada por Le Corbusier y P. Jeanneret, Cap-Martin, 1938". Y aún en 1981, en *Casa Vogue* 119, Milán, se describe la casa como "*firmata Eileen Gray-Le Corbusier*", y un sofá de Eileen Gray como "*pezzo unico di Le Corbusier*". Mencionado por Jean RAYON, P. y LOYE, B. "Eileen Gray architetto 1879-1976", en *Casabella* 480, mayo de 1982
- 18 "Quelle réclusion étroite que m'a faite votre vanité depuis quelques années et qu'elle m'a faite plus particulièrement cette année". Carta de Badovici a Le Corbusier, 30 de diciembre de 1949, Fundación Le Corbusier. Mencionada en LOYE, B. *Eileen Gray 1879-1976: Architecture Design*, Paris : Analeph/J.P. Viguier, 1983. Versión en inglés en ADAM, P. Op. cit.
- 19 "[...] Vous réclamez une mise au point de moi, couverte de mon autorité mondiale, et démontrant —si je comprends le sens profond de votre pensée— 'la qualité d'architecture fonctionnelle pure' manifesté par vous dans la maison de Cap-Martin et anéantie par mon intervention picturale. *Diac (sic)*, si vous me fournissez les documents photographiques de cette manipulation fonctionnelle pure: 'entrez lentement'; 'pyjamas'; 'petites choses'; 'chaussons'; 'robes'; 'pardessus et parapluies'; et quelques documents de Castellar, ce sous-marin de la fonctionnalité: Alors je m'efforcerai d'étaler le débat au monde entier [...]" Carta de Le Corbusier a Badovici, Fundación Le Corbusier. Mencionada en LOYE, B. Op. cit.
- 20 Carta de Le Corbusier a Eileen Gray, Cap-Martin, 28 de abril de 1938. Mencionada en ADAM, P. Op. cit.
- 21 "J'admets la fresque non pas pour mettre en valeur un mur, mais au contraire comme un moyen pour détruire tumultueusement le mur, lui enlever toute notion de stabilité, de poids, etc." *Le Corbusier, Le passé à réac-*



Le Corbusier pinta uno de los murales de E.1027

- tion poétique*, Catálogo de una exposición organizada por la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites/Ministère de la Culture et de la Communication, Paris 1988
- 22 "Mais pourquoi a-t-on peint les murs des chapelles au risque de tuer l'architecture? C'est qu'on poursuivait une autre tâche, qui était celle de raconter des histoires..." Ibid.
- 23 LE CORBUSIER, *Creation is a Patient Search*, New York : Frederick Praeger, 1960
- 24 Ibid.
- 25 Sobre postales francesas de mujeres argelinas en circulación entre 1900 y 1930, ver ALLOULA, M. *The Colonial Harem*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986
- 26 ÇELIK, Z. "Le Corbusier, Orientalism, Colonialism", en *Assemblage* 17, 1992
- 27 VON MOOS, S. Op. cit.
- 28 BURGIN, V "The Absence of Presence", en *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, New Jersey : Humanities Press International, Inc., 1986
- 29 RAFI, S. Op. cit.
- 30 BURGIN, V "Modernism in the Work of Art" en *20th Century Studies*, 15-16, diciembre de 1976. Reimpreso en *The End of Art Theory*, Ver también HEATH, S. "Lessons from Brecht", en *Screen*, vol. 15, n.2, 1974
- 31 LE CORBUSIER, *My Work*. (La cursiva es mía.)
- 32 VON MOOS, S. Op. cit.