

Kampen om E 1027

På branta klippor över Medelhavet lät Eileen Gray i slutet av 1920-talet bygga ett hus som hon hade ritat själv. Tio år senare gjorde Le Corbusier åtta väggmålningar i huset utan att fråga Gray som då hade flyttat därifrån. Hon reagerade mycket häftigt när hon fick kännedom om målningarna. Hon uppfattade dem som en medveten kränkning av hennes verk.

Vad ordet rum, space, Raum, egentligen innebär förstår man av dess ursprungliga betydelse. Det är en plats som röjts eller frilagts för att någon ska kunna slå sig ner och leva där. Ett rum är något man skapat utrymme för, något som är röjt och frilagts, något innanför en skiljelinje, grekiska *peras*. Skiljelinjen är inte den gräns där någonting slutar, utan, som grekerna såg det, den gräns där någonting börjar. Det är därför begreppet är detsamma som *horismos*, dvs horisonten, gränsen. Rummet är till sin innersta natur något som frilagts, något som fått en existens genom sina gränser. (Martin Heidegger, *Building Dwelling, Thinking*, 1952.)

Horisonten tillhör insidan. Den betecknar en avgränsning. I den vanliga betydelsen markerar den en gräns för det synliga, eller med andra ord, den gör det som är synligt till ett rum. Horisonten gör att det som är därute, landskapet, blir en insida. Hur kan detta ske? Endast om de "väggar" som omsluter rummet inte längre uppfattas som (uteslutande) byggda av solida material, som sten eller tegel. Horisonten gör att utsidan blir ett vertikalt plan, bilden. Vi får ett skydd genom horisontens förmåga att förvandla den hotfulla världen "därutanför" till en ofarlig tavla. Men *Martin Heidegger* motsatte sig gång på gång tanken att förvandla världen till en bild, en "världsbild". I *The Metaphysical Foundations of Logic* säger han ännu mera explicit att horisonten är en inhägnad, men avfärdar också genast tanken på en bild som finns i den vanliga betydelsen av horisonten:

Vi ser "horisonten" som synfältscirkelns omkrets. Men horisont, grekiska *orizen*, är inte alls i första hand relaterat till syn och intuitiv uppfattning, utan betyder i sig själv

egentligen bara det som avgränsar, omsluter, inhägnaden.¹

Snarare än ett synintryck, är horisonten en gräns, en inhägnad, en arkitektur.

Vårt sätt att tänka på arkitektur är alltid format av vårt sätt att tänka på gränser. Av tradition är det en fråga om väggar som skiljer insida från utsida, det allmänna från det privata osv. Med det moderna sättet att se har en förskjutning skett i den vanliga betydelsen av det som utgör insidan, det avgränsade rum som skapats som en motsats till utsidan. Alla gränser flyttas nu. Denna förändring blir uppenbar överallt: givetvis i storstaden, men också i all den teknik som bestämmer storstadens rum: järnvägen, dagstidningarna, fotografien, elektriciteten, reklamen, armerad betong, glas och stål i arkitekturen, telefonen, filmen, radion, kriget. Var och en av dessa företeelser kan ses som en mekanism som river ner de gamla gränserna mellan inne och ute, offentligt och privat, natt och dag, djup och yta, här och där, gatan och boningsrummet osv. Idag är de gränser som bestämmer rummets utsträckning först och främst en effekt av media (och då inte endast visuella media, tänk t ex på ljudrummet: radion, telefonen, freestylen).

Behovet av en vägg

Väggens betydelse har förändrats. Under hela detta århundrade har störningar i gränsdragningen ofta uppfattats som ett hot mot identiteten, en förlust av självet. När Heidegger talar om horisonter och fördömer den mo-

derna tekniken som flyttat dem, byggde han på *Nietzsche* som hävdade att "en levande varelse kan vara frisk, stark och fruktbringande endast om han omges av en horisont. En människa blir sjuk och kollapsar [om] hans horisonter oupphörligt ändrar läge."² Den moderna människan kommer därför säkerligen att bli sjuk. Med varje ny teknologi uppstår nya sjukliga tillstånd. Det moderna livets idé kan aldrig avskiljas från det sjukliga tillståndets idé. Även själva rummet, eller mera precist uttryckt frånvaron av avgränsningar, tycks orsaka sjukdom. Vid sekelskiftet kritiserade stadsplaneteoretiker som *Camillo Sitte* den moderna stadsplanen för dess oförmåga att göra avgränsningar. Om den moderna stadsinnevånaren inte kan se en klar horisont, sade han, kommer han att drabbas av nervösa rubbningar som torgskräck.³

Men sjukdomar som dessa är alltid irrationella. Identiteten hos det förmodat enhetliga självet som hotas av att horisonten flyttas är i sig själv dubiös och bör undersökas. En sådan undersökning måste utgå från den arkitektoniska diskursen, eftersom frågan om horisonten från början är en arkitektonisk fråga.

1952, samma år som Heidegger publicerade sin *Building, Dwelling, Thinking*, öppnade den spanske arkitekten *José Luis Sert*, då ordförande i CIAM, Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, dess 8:e kongress med temat Storstadens hjärta, särskilt ägnat "Den inre kärnan", med ett långt citat från *José Ortega y Gasset*s *Massornas revolt*:

Den i sanning bästa definitionen av storstaden, urbs, polis, liknar i hög grad den lustiga definitionen av en kanon. Man tar ett hål, lindar det stadigt med flera lager ståltråd, och vips har man en kanon. På samma sätt börjar urbs eller polis med ett tomrum, torget, forum, agora, och sen är det bara att skapa det öppna rummet genom att gränsa av det. Storstaden, polis, är inte främst en samling hns för människor att bo i, utan en mötesplats för invånarna, ett rum för offentligt liv. Storstaden är inte som stugan eller hemmet, domus, byggt för att ge skydd mot väder och vind och en trygg plats för det uppväxande släktet – detta är personliga familjeangelägenheter – utan en plats för det offentliga samtalet. Lägg märke till att detta innebär ingenting mindre än upptäckten av ett nytt

slags rum, mycket nyare än Einsteins. Tills dess existerade bara ett slags rum, nämligen den o begränsade vildmarken med alla de konsekvenser detta innebar för människans existens. Naturmänniskan som levde i detta rum var ännu som ett slags växt. Hennes existens, allt vad hon kände, tänkte, önskade, hade en prägel av vevegeterande lojhet. Asiens och Afrikas stora civilisationer var ur detta perspektiv ofantliga antropomorfa växtplatser, men den grekisk-romerska civilisationens människa beslutar sig för att lösgöra sig från naturtillvaron, från det geobotaniska kosmos där hon levde. Hur var detta möjligt? Hur kan en varelse flytta bort från sin växtplats? Vart skulle hon ta vägen, när jorden var ett enda oändligt obegränsat rum? Helt enkelt genom att skilja av ett stycke mark genom att resa murar som inhägnar ett begränsat ändligt rum från det amorfa gränslösa rummet. Här har ni alltså torget. Det är inte som huset ett "inomhusrum" avgränsat även uppifrån, som de grottor som finns i naturen, det är helt enkelt det stora naturrummets negation. Torget är, tack vare de väggar som innesluter det, ett stycke av naturen som vänder ryggen åt allt det övriga, eliminerar det, bildas som en protest mot det.⁴

Urbs, staden, "liknar" en kanon. Storstaden "liknar" ett militärt vapen. Det här var inte bara ett lösryckt exempel. Ordet "krig" stod skrivet över hela kongressen och dess syn på det offentliga rummet. Men vilket krig? Ja, mest påtagligt handlade det om andra världskriget. Mot slutet av detta krig var många CIAM-arkitekter i färd med att planera återuppbyggnaden av de centrala delarna av bombskadade storstäder. De såg sig själva som hjärtläkare som skulle försöka rekonstruera stadens livsviktigaste organ. Därifrån kom deras starka inriktning på innerstaden och "det offentliga rummet" som de såg som "offentliga mötesplatser" i den traditionella betydelsen av "torg, promenadstråk, kaféer etc" men också som vad de uppfattade som dess moderna motsvarigheter, "järnvägsstationer, bussterminaler, flygplatser". Därifrån kom också deras klara, nästan skräckblandade ställningstagande mot de nya kommunikationssätten, som redan höll på att omdefiniera begreppet "offentlig":

Radio, film, television och tryckt information håller på att absorbera hela kommunikationsområdet. När dessa

media styrs av några få, kommer detta fåtal att ha ett inflytande över det stora flertalet som kan bli ett hot mot vår frihet.⁵

Media identifierades med kriget, vilket inte är förvånande när man betänker vilken viktig roll de spelade under andra världskriget. Men bakom detta fanns den vanliga föreställningen att det offentliga rummet också är en plats där våldet lurar, öppet eller bakom hörnet, en tanke som gäller än idag. Våldet i hemmen talar man inte om, det visas inte upp. Men är inte detta förtigande, denna brist på intresse, i sig själv ett slags våld?

Gränsen mellan det privata och offentliga rummet

CIAM 8 förklarade dock inte bara krig mot media. Sert ville till varje pris placera media på torget (biografer, TV-skärmar, högtalare...), och på detta sätt ville han, som han sade, göra det offentliga rummet till "balkonger från vilka de [folket] kunde betrakta världen".⁶ Lägga märke till att balkongen är ett formelement i bostadsarkitekturen, en plats där man kan både se och ses... Att säga att det offentliga rummet är en balkong, är redan detta att erkänna att det offentliga inte i så hög grad är det privata motsats som i citatet från Ortega y Gasset, utan snarare en ockupation av dess traditionella skiljelinje: väggen. Att vara ute i det offentliga rummet är att befinna sig i själva gränsväggen mellan det offentliga och det privata, inplacerad där för att kunna "betrakta hela världen". (Något vi alla känner igen idag i den allmänt omfattade tanken att befinna sig i det offentliga rummet är att sitta hemma och titta på TV). Tvärtom att förklara krig mot media, släppte Sert in dem.

Det egentliga kriget gällde arkitekturen. Själva åtskillnaden mellan det offentliga och det privata, utsidan och insidan, är i sig själv våldsam i Ortega y Gassets text. Det offentliga rummet skapas "i motsats till", "emot", "som en negation", det "vänder ryggen till". Alla dessa uttryck markerar en viss fiendtlighet. Det offentliga rummet skapas genom att våldsamt angripa det privata rummet. Men, för att återvända till Ortega y Gassets kanon, det som omsluter det tomrum som är det offentliga

rummet är de privata rum som inte får vara med. Kanonen är således byggd av de privata rummen. Det är inte så, att det offentliga rummet är våldets rum och "det privata rummet" är tryggheten. "Det privata rummet" är kanonens ståltråd. Det är det material som vapnet är uppbyggt av. Det privata rummet är därför precis det möjliga våld som blir synligt utanför dess väggar.

Svårtillgängliga platser och scener

E 1027. Ett modernt vitt hus klängande på branta klippor trettio meter över Medelhavet, avsides beläget i Cap Martin i Roquebrune. Huset är placerat så att "det är nästan omöjligt att nå och inte har insyn från något håll."⁷ Inga vägar leder till huset. Det ritades och byggdes 1928-29 av *Eileen Gray* åt *Jean Badovici* och henne själv. Hon kallade huset E1027, "E" för Eileen, "10" för J (den tionde bokstaven i alfabetet), "2" för B och "7" för G. De bodde tillsammans där under sommarmånaderna till 1934, då Gray byggde sig ett eget hus i Castellar.

Efter Badovicis död 1956 såldes huset till den schweiziska arkitekten *Marie Louise Schelbert*. Hon upptäckte att väggarna var pepprade med kulhål. Huset hade tydligen varit platsen för betydande våldsamheter. I ett brev 1969 gör hon följande kommentarer till husets skick:

Corbu ville inte reparera någonting alls, och bad mig enträget att låta det stå som det var, som en påminnelse om kriget.⁸

Vilket krig avses? Tydligt andra världskriget. Kulhålen var märken efter den tyska ockupationen. Men vilket våld hade huset utsatts för innan kulhålen kom dit, och ännu tidigare, före den moderna arkitekturens oundvikliga relation med krigsmakten? Och i varje fall, till att börja med, vad gör *Le Corbusier* här? Varför kom han till denna isolerade plats, detta undangömda hus som till slut blev platsen för hans egen död?

Som ung hade han rest omkring på Balkan och i arabländerna och gjort skisser av egendomliga, svårtillgängliga platser och scener. Det var kanske



Le Corbusier ansåg att muralmålningar förstörde arkitekturen. Ändå gav han sig i kast med omfattande väggmålningar i det hus som Eileen Gray ritat och låtit bygga vid Medelhavet.

genom en naturlig antiromantisk mognadsprocess som han senare, som purist, ville måla sådant som kunde mångfaldigas och var lättillgängligt.⁹

Vi måste gå tillbaka till Le Corbusiers tidiga resor, till de "egendomliga, svårtillgängliga platserna och scenerna" som han hade erövrat genom att teckna av dem. Vi måste åtminstone gå tillbaka till hans resa till Alger våren 1931. Det första mötet med denna stad, som skulle bli ett långt förhållande, eller med Le Corbusiers ord: "Tolv år av oavbrutna studier av Alger."¹⁰

Av allt att döma började dessa studier med hans teckningar av algeriska kvinnor. Han har senare sagt att han blev "djupt berörd av en typ av kvinnor med ovanligt vackra kroppar", av vilka han gjorde många aktstudier.¹¹ Han skaffade sig också en stor samling vykort i färg av nakna kvinnor omgivna av föremål från den orientaliska bazaren. *Jean de Maisonseul*, som senare blev direktör för Musée National des Beaux Arts d'Alger, hade när han var 18 år varit Le Corbusiers guide genom Kasban.

Våra vandringar på smågatorna förde oss mot kvällen till rue Kataroudji, där han (Le Corbusier) blev fascinerad av skönheten hos två unga flickor, den ena spanjorska och den andra från Alger. De tog oss upp för en smal trappa till sitt rum; där gjorde han några skisser av deras nakna kroppar, och använde till min stora förvåning rutat papper av det slag som man hade i skolans räknehäften, och färgpennor; skisserna av den spanska flickan dels liggande ensam på sängen, dels vackert grupperad tillsammans med flickan från Alger, blev exakt avbildande och realistiska, men han sade att de var mycket dåliga och vägrade att visa dem.¹²

Le Corbusier fyllde tre skissböcker i Alger, och han påstod sedan att de hade blivit stulna från hans ateljé i Paris. Men *Ozenfant* förnekar detta, och säger att Le Corbusier själv antingen hade förstört dem eller gömde dem, för att han ansåg dem vara en "ateljéhemlighet".¹³ Skisserna och vykortet från Alger verkade vara ganska vanliga yttringar av en inrotad fetischism när det gäller synen på kvinnor, arabvärlden, "de andra". Men Le Corbusier förvandlade sitt material, som *Samir Rafi* och *Stanislaus von Moos* har påpekat, till

"förberedande studier och basen för en planerad monumentalkomposition med figurer, vilket förefaller ha upptagit Le Corbusiers tankar under många år, kanske hela hans liv."¹⁴

Monumental niddbild

Från tiden omedelbart efter återkomsten från Alger och fram till sin död har Le Corbusier uppenbarligen gjort hundratals skisser på gult kalkerpapper genom att lägga det över originalskisserna och kalkera av figurernas konturer. (*Ozenfant* menade att Le Corbusier hade ritat om sina egna skisser med hjälp av fotografier eller vykort.)¹⁵ Han studerade också intensivt *Delacroix'* berömda målning *Femmes d'Alger*, och gjorde en serie skisser av konturerna på denna målningens figurer, avklädda sina "exotiska dräkter" och den "orientaliska dekoren".¹⁶

Snart förenades de båda projekten till ett: han modifierade gesterna hos *Delacroix'* figurer och gjorde dem gradvis mera lika figurerna i hans egna skisser. Han sade att han skulle ha kallat den slutliga kompositionen för "Femmes de la Casbah".¹⁷ Men i själva verket avslutade han aldrig detta verk. Han tecknade figurerna om och om igen. Hans livslånga besatthet av detta tecknande och kopierande av samma bilder visar att någonting stod på spel. Detta blir ännu tydligare 1963-64, när Le Corbusier kort före sin död dystert betraktade det av ålder ännu gulare kalkerpapperet och förde över ett urval av 26 teckningar till transparent papper och symptomatiskt, eftersom det gäller en person som annars behöll allting, brände resten.¹⁸

Men processen att om och om igen teckna "Femmes de la Casbah" nådde sin mest intensiva, för att inte säga hysteriska, höjdpunkt när Le Corbusiers studier blev en muralmålning i E 1027, färdigställd 1938. Le Corbusier kallade den *Sous le pilotis* (Under pelarna) eller *Graffite à Cap Martin*, och ibland får den också heta *Trois femmes*.¹⁹ Alla tre titlarna är anmärkningsvärda när man tänker efter. Varför "pelare" när Eileen Gray aldrig talar om pelare? Varför vill Le Corbusier beskriva sitt verk som graffiti, klotter? Och vilka är de tre kvinnorna egentligen?

Enligt *Schelbert* hade Le Corbusier "förklarat för sina vänner att 'Badou' [Badovici] var kvinnan till höger, hans vän Eileen Gray den till vänster; konturen av huvudet och håret hos den sittande figuren i mitten var, påstod han, 'det efterlängtrade barnet, som aldrig blev fött'"²⁰

Denna sällsamma bild som vanpryder Grays arkitektur var kanske också en bild av hennes sexualitet; Gray var öppet lesbisk, trots sitt förhållande till Badovici. Men eftersom Badovici här framställs som en av de tre kvinnorna, kan muralmålningen sägas avslöja lika mycket som den döljer. Den är helt klart "ett ämne för en psykiatriker", som Le Corbusiers *Vers une architecture* säger om de mar-drömmar som folk släpper in i sina hus.²¹ Särskilt om vi också betänker Le Corbusiers besatthet när det gäller Grays hus, som tar sig uttryck i – och det är inte det enda exemplet på en komplicerad patologi – hans "ockupation" av huset efter andra världskriget, när han byggde ett litet träskjul ("Cabanon") åt sig själv på själva tomtgränsen alldeles bakom Grays hus. Han ockuperade och kontrollerade villan genom att titta ner på den; hans lilla stuga var knappast mer än en utkiksplats, en sorts koja för en vakthund. Det övergrepp han begår genom att kritiskt titta ner på Gray framstår som ännu mera brutalt när vi erinrar oss att hon hade valt platsen för sitt hus så att det, som *Peter Adams* uttryckte det, skulle vara "nästan omöjligt att nå och insynsskyddat från alla håll". Men det våld som denna ockupation innebar hade redan drabbat henne när Le Corbusier gjorde sina väggmålningar i huset (sammanlagt åtta stycken) utan att fråga Gray, som då hade flyttat därifrån. Hon såg det som en vandalisering, ja, som Adam uttryckt det, "det var en våldtäkt. En arkitektkollega, en man som hon beundrade, hade utan hennes medgivande förnedrat hennes verk."²²

Nedvärderade Gray också som arkitekt

Förnedringen av huset gick hand i hand med nedvärderingen av Eileen Gray som arkitekt. När Le Corbusier publicerade bilder av sina

väggmålningar i *Oeuvre complète* (1946) och i *L'Architecture d'aujourd'hui* (1948), talar han om Grays hus som "ett hus i Cap Martin" och nämner inte ens hennes namn.²³ Le Corbusier kommer senare att till och med få äran för husets design och även för en del av dess möbler.²⁴ Ännu idag är förvirringen stor, då många författare anger Badovici ensam som husets arkitekt, eller i bästa fall Badovici och Gray, och några ännu antyder att Le Corbusier medverkade i projektet. Grays namn finns inte med ens som en fotnot i de flesta böcker om den moderna arkitekturens historia, inklusive de nyaste och till synes kritiskt granskande.

"Vilket trångt fängelse du har byggt åt mig genom din fåfänga i alla dessa år, och i synnerhet i år" skrev Badovici till Le Corbusier 1949 om hela händelseförloppet (i ett brev som Adam tror kan ha dikterats av Gray själv).²⁵ Le Corbusier svarade på ett sådant sätt att det står klart att svaret är riktat till Gray. Han skriver:

Du vill ha ett uttalande av mig, grundat på min över hela världen erkända auktoritet, för att visa – om jag rätt förstår dina innersta tankar – för att demonstrera "kvaliteten i den rena och funktionella arkitektur" som manifesterats av dig i huset i Cap Martin, och som har blivit förstörd av min bildmässiga inblandning. OK, skicka mig fotografisk dokumentation av detta manipulerande med den rena funktionalismen. Skicka mig också dokumentation om Castellar, denna funktionalismens undervattensbåt. Sedan ska jag starta en debatt inför hela världen.²⁶

Nu hotade Le Corbusier att flytta striden från huset och ut i tidningarna och arkitekturtidskrifterna. Men som offentlig person talade han ett helt annat språk än vad han privat hade uttryckt. 1938, det år då Le Corbusier började måla Graffiti à Cap Martin skrev han ett brev till Gray sedan han tillbringat några dagar på E 1027 med Badovici. I brevet inte bara erkänner han att det var hon och ingen annan som skapat huset, men också hur mycket han tycker om det:

Jag vill så gärna tala om för dig hur jag under de dagar jag bott i huset lärt mig uppskatta den sällsynt fina känsla som satt sin prägel på hela kompo-



Le Corbusiers väggmålningar genomborrades av kulor under den tyska ockupationen. Men målningarna i sig kan också uppfattas som uttryck för våld mot arkitekturen – och de människor som bott i huset.

sitionen, inomhus och utomhus, och givit de moderna möblerna – utrustningen – så värdig form, en sådan charm, en sådan atmosfär.

Varför vandaliserade Le Corbusier det hus han tyckte så mycket om? Trodde han att muralmålningarna skulle göra det ännu bättre? Helt klart inte. Le Corbusier hade flerfaldiga gånger sagt att muralmålningens roll i arkitekturen är att "förstöra" väggen, att avmaterialisera den. 1932 skriver han i ett brev till *Vladimir Nekrassov*:

Jag ser inte fresken som något som förbättrar väggen, snarare tvärtom, som ett sätt att med våld ta bort all känsla av stabilitet, tyngd, etc.²⁷

Muralmålningar är för Le Corbusier ett vapen riktat mot arkitekturen, en bomb. Men "varför skulle man då måla på väggarna – om man riskerar att döda arkitekturen?" frågar han i samma brev, och svarar sedan: "Jo, när man är ute efter något helt annat, nämligen att berätta historier".²⁸ Vad är det för historier han så enträget vill berätta med *Graffiti à Cap Martin*?

*Beskriver tecknandet
som en ockupation*

Vi måste återvända till Alger. Faktum är att Le Corbusiers uppskattande brev till Eileen Gray, avsänt från Cap Martin den 28 april 1938, har ett brevhuvud med texten Hotell Aletti, Alger. Le Corbusiers skamgrepp på Grays hus och identitet har nära beröring med hans fetischering av den algeriska kvinnan. Man skulle t o m kunna påstå att barnet på hans fresk återskapar den (saknade) moderliga fallos vilkens frånvaro, enligt *Freud*, framkallar fetischism. Enligt detta sätt att se, visar det oupphörliga tecknandet och kopierandet på en häftig substitution som för Le Corbusier tycks kräva huset, hemmets rum, som rekvisita. Våldsamheterna sker omkring eller rakt igenom huset. I båda fallen (Alger och Cap Martin) börjar föreställningen med ett inträngande, den omsorgsfullt orkestrerade ockupationen av ett hus. Men huset blir slutligen betvingat (borttraderat i teckningarna från Alger, vanprytt i Cap Martin).

Betecknande nog beskriver Le Corbusier själva tecknandet som att ockupera "en främlings hus". I sin sista bok, *Skapandet är ett tålmodigt sökande*, skriver han:

Genom att arbeta med händerna, genom att teckna, träder man in i en främlings hus, berikar sig genom upplevelsen, lär sig något.²⁹

Som ofta har sagts, spelar tecknandet en mycket viktig roll i Le Corbusiers sätt att närma sig världen. Han har gång på gång pekat på skillnaden mellan hans teknik att teckna och fotografering.

När man reser och arbetar med visuella ting – arkitektur, måleri eller skulptur – använder man sina ögon och tecknar för att djupt i sitt sinne fixera vad man har sett. När ett intryck har fästs i minnet med pennans hjälp, stannar det kvar för evigt – noterat, registrerat, inpräglat. Kameran är ett redskap för de lata, som använder en maskin för att se åt dem.³⁰

Tydligast är det uttalanden som detta som givit Le Corbusier rykte om sig att starkt ogilla fotografiet, trots den viktiga roll som fotografen spelar i hans arbete. Men var ligger det speciella förhållandet mellan teckning och fotografi hos Le Corbusier?

Skisserna av de algeriska kvinnorna var inte bara gjorda efter levande modeller utan också efter bilder på vykort. Man skulle t o m kunna påstå att bilderna av algeriska kvinnor på s k franska kort, som vid denna tid var mycket vanliga, kan ha haft ett viss inflytande på Le Corbusiers teckningar efter levande modell, på samma sätt som, enligt *Zeynep Çelik*, Le Corbusier brukade söka upp exakt samma platser som han sett på vykort eller i turistbroschyrer, när han kom till främmande städer (Istanbul eller Alger t ex).³¹ Han inte bara "visste vad han ville se", som Çelik säger, utan han såg vad han redan hade sett (på bilderna).³² Han "går in" i dessa bilder. Han bor i bilderna. Kopiorna av *Femmes d'Alger* är också mest sannolikt gjorda, som von Moos påpekar, efter vykort och reproduktioner än efter originalmålningen i Louvren.³³ Vilken specifik roll spelar då den fotografiska bilden som sådan i *Femmes d'Alger*-projektet?

Fetischen är "ren närvaro", skriver *Victor Burgin*, "och hur många gånger har jag inte fått höra att fotografier 'saknar närvaro', att målningar har ett värde därför att de har närvaro!"³⁴ Helt klart är denna skillnad mellan målningen och fotografiet avgörande för Le Corbusiers syn på den fotografiska bilden. Vad som ofta förbises är det faktum att Le Corbusiers teckning, den med handen utförda konstnärliga meditationen, är gjord "efter" fotografiet, konstreproduktionen, vykortet.

Fotografisk känslighet

I själva verket är hela mentaliteten i *Femmes de la Casbah*-teckningarna fotografisk. De är inte bara tecknade efter fotografier. De har utvecklats i en repetitiv process där bilderna systematiskt ha kopierats på transparent papper, och det ursprungligen använda rutade papperet har gjort det möjligt att förstora bilden i vilken skala som helst. Denna fotografiska känslighet blir tydligast när det gäller muralmålningarna i Cap Martin. Av tradition har de uppfattats som ett paradigm av målaren Le Corbusier, artisten, befriad från den mekaniska reproduktionen, en tolkning som han själv har bidragit till genom spridningen

av det berömda fotografi där han naken står och arbetar med en av freskerna. (Observera att detta är den enda kända nakenbilden av honom. Att den skulle vara tagen i just denna situation är i sig självt talande.) Vad som i regel inte sägs är att *Graffite à Cap Martin* inte skapades direkt på väggen. Le Corbusier använde sig av en bildprojektor för att förstora bilden från en liten teckning till en hel vägg 2,5 x 4 meter, där han etsade in den i svart.

Det påstås att Le Corbusier genom att använda svart tänkte på *Picassos Guernica* från året innan, och att Picasso i sin tur blev så imponerad av muralmålningen i Cap Martin att det kom honom att göra sina egna versioner av *Femmes d'Alger*. Tydligt tecknade han av Delacroix målning ur minnet, och han blev sedan "frappé" av insikten att den figur han målat i mitten, liggande med korslagda ben, inte fanns hos Delacroix.³⁵ Det var naturligtvis *Graffite à Cap Martin* han hade kommit ihåg, de tillbakalutade kvinnorna med korslagda ben (inbjudande men ouppnåeliga), Le Corbusiers symptomatiska bild av Eileen Gray.

Men om Le Corbusiers muralmålning gjort så djupt intryck på Picasso, hur kan det då komma sig att han valde att inte se att ett hakors fanns inristat på bröstet på kvinnan till höger? Hakkorset kan vara ännu ett tecken på Le Corbusiers politiska opportunist. (Kom ihåg att muralmålningen gjordes 1938). Men de tyska soldater som ockuperade huset under andra världskriget såg kanske inte heller hakkorset, för det var just den väggen som visade sig vara genomborrad av kulhål som om den hade använts vid exekutioner.

Fresken var ett svartvitt fotografi. Le Corbusiers fetisch är fotografisk. Fotografiet har faktiskt också betraktats i termer av fetischism. Burgin skriver:

Fetischismen åstadkommer sålunda den åtskillnad mellan vetande och tro som är typisk för återgivandet; dess motiv är subjektets helhet. Fotografiet förhåller sig till subjektet-betraktaren som det fetischerade objektet. Vi vet att vi ser en tvådimensionell yta, vi tror att vi ser igenom den i det tredimensionella rummet, men vi kan inte göra båda

delar på en gång; vi går fram och tillbaka mellan vetande och tro.³⁶

Så, om Le Corbusier "träder in i en främlings hus" genom att teckna, kan då huset egentligen stå för ett fotografi? Genom att teckna går han in i fotografiet, som i sig självt är en främlings hus, gör det till sin egendom, ockuperar det, omformar rummet, staden, den andres sexualitet genom att omforma bilden. Att teckna på och i fotografiet är ett sätt att kolonisera. Att träda in i en främlings hus är alltid att tvinga sig in – det finns inget annat sätt att komma in än genom våld, hur många inbjudningar som än görs. Le Corbusiers arkitektur är på något sätt beroende av en särskild teknik att ockupera och steg för steg radera den andres hem.

Le Corbusier såg inträngandet som en gåva

Som alla kolonisatörer, ser Le Corbusier inte inträngandet som ett övergrepp utan som en gåva. När han ser tillbaka på sitt livsverk fem år före sin död, skriver han typiskt nog om Alger och Cap Martin i samma termer.

Från 1930 ägnade Le Corbusier tolv år åt att oavbrutet studera Alger och dess framtid. Sju stora projekt (sju enorma arbeten) utfördes utan betalning under dessa år.

Och senare:

1938-39. Åtta fresker (utan betalning) i Badovicis och Helen Grays hus i Cap Martin.³⁷

Ingen betalning för denna nedskräpning! Eileen Gray var rasande, nu hade till och med hennes namn vanställts. Att ändra på namn är ju egentligen kolonistatörens första åtgärd. Sådana gåvor kan inte återlämnas.

PS 1. 1944 sprängde den retirerande tyska armén Eileen Grays våning i Menton (Saint-Tropez) efter att ha vandaliserat E 1027 och Temple a Paiella (hennes hus i Castellar). Hon förlorade allt. Hennes teckningar och planritningar användes för att tända brasor med.

PS 2. Den 26 augusti 1965 gick Le Corbusier, utan att ha avslutat sitt ändlösa arbete med att

teckna och åter teckna sina *Femmes d'Alger*, ner till havet från E 1027 och simmade ut för att dö.

PS 3. 1977 råkade en lokal murare "av miss-tag" förstöra muralmålningen Graffite.³⁸ Jag föredrar att tro att han gjorde det med avsikt. Gray hade tillbragt nästan tre år där i fullständig isolering när hon byggde huset tillsammans med murarna och åt lunch med dem varje dag. Hon gjorde på samma sätt när hon byggde sitt hus i Castellar. Murarna kände henne väl, de tyckte mycket om henne, och avskydde den arrogante Badovici. De förstod mycket väl vad muralmålningen föreställde. De förstörde den. Genom denna handling visade de sig mera upplysta än flertalet kritiker och arkitekturhistoriker.

PS 4. Sedan dess har muralmålningen rekonstruerats i huset med hjälp av fotografier. Den har återuppstått genom sitt ursprungliga medium. Ockupationen fortsätter.

(Översättning: Inger Henrysson)

NOTER

- ¹ Heidegger, Martin, *The Metaphysical Foundations of Logic*, övers Michael Heim. Indiana University Press, Bloomington 1984, s 208.
- ² Nietzsche, Friedrich, "On the uses and disadvantages of history for life", *Untimely Meditations*, övers R J Hollingdale, Cambridge University Press, Cambridge 1983, s 63.
- ³ Sitte, Camillo, "City Planning According to Artistic Principles", övers George R Collins och Christiane Crasemann Collins i Camillo Sitte, *The Birth of Modern City Planning*, Rizzoli International, New York 1986, s 183.
- ⁴ Ortega y Gasset, José, *The Revolt of the Masses*, W W Norton & Company Inc, New York 1932, ss 164-65. Citerat av J L Sert i "Centres of Community Life" i *CIAM 8: The Heart of the City, Towards the Humanization of Urban Life*, utg av J Tyrwhitt m fl, Pellegrini and Cudahy, New York 1952, s 3.
- ⁵ Sert, J L, "Centres of Community Life", *CIAM 8: The Heart of the City*, s 6.
- ⁶ Sert, J L, "Centres of Community Life", *CIAM 8: The Heart of the City*, s 8.
- ⁷ Adam, Peter, *Eileen Gray: Architect/Designer*. Harry N Abrams, Inc, New York 1987, s 174.
- ⁸ Brev från Marie Louise Schelbert till Stanislaus von Moos 14 februari 1969. Citerat i von Moos, "Le Cor-

- busier as Painter", *Oppositions* 19-20, 1980, s 93.
- ⁹ Thrall Soby, James, "Le Corbusier, Muralist", *Interiors* 1948, s 100.
- ¹⁰ Le Corbusier, *My Work*. Övers James Palmes. The Architectural Press, London 1960.
- ¹¹ Rafi, Samir, "Le Corbusier et Les Femmes d'Alger", *Revue d'histoire et de civilisation du Maghreb*, januari 1968, s 51.
- ¹² Brev från Jean de Maisonneul till Samir Rafi 5 januari 1968. Citerat i Stanislaus von Moos, "Le Corbusier as Painter", s 89.
- ¹³ Enligt flera samtal mellan Samir Rafi och både Le Corbusier och Ozenfant 1964. Citerat i Samir Rafi, "Le Corbusier et Les Femmes d'Alger".
- ¹⁴ von Moos, S, "Le Corbusier as Painter", *Oppositions* 19-20, 1980, s 91.
- ¹⁵ Samtal mellan Ozenfant och Samir Rafi 8 juni 1964, citerat i Samir Rafi, "Le Corbusier et Les Femmes d'Alger" s 52.
- ¹⁶ von Moos, S, "Le Corbusier as Painter", s 91.
- ¹⁷ Rafi, Samir, "Le Corbusier et ..." s 54-55.
- ¹⁸ Rafi, Samir, "Le Corbusier et ..." s 60.
- ¹⁹ I Le Corbusier, *My Work*, övers James Palmes, The Architectural Press, London 1960. Le Corbusier hänvisar till muralmålningen som "Graffiti vid Cap Martin". I *Le Corbusier as Painter* kallar Stanislaus von Moos målningen för "Tre kvinnor" (Graffite a Cap Martin), och i "Le Corbusier et Les Femmes d'Alger" beskriver Samir Rafi den slutliga komposition som låg till grund för muralmålningen som "Assemblage des trois femmes: composition définitive. Encre de Chine sur papier calque. 49.7 x 64.4 cm. Coll particulière. Milan".
- ²⁰ Brev från Marie Louise Schelbert till Stanislaus von Moos 14 februari 1969. Citerat i Von Moos, S, "Le Corbusier as Painter", *Oppositions* 19-20, 1980, s 93.
- ²¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*. Crès, Paris 1923, s 196. Det stycke som här hänvisas till finns inte med i den engelska översättningen av denna bok.
- ²² Adam, Peter, *Eileen Gray: Architect/Designer*, s 311.
- ²³ Se Peter Adam, *Eileen Gray...* s 334-335. Ingen bildtext till de fotografier av freskerna som visas i *L'Architecture d'aujourd'hui* nämner Eileen Gray. I senare publikationer har huset antingen helt enkelt kallats "Maison Badovici" eller direkt tillskrivits denne. Det första erkännandet av Gray i arkitekturen sedan tjugotalet gjordes av Joseph Rykwert i "Eileen Gray: Pioneer of Design" i *Architectural Review*, december 1972, ss 357-361.
- ²⁴ Som exempel kan nämnas att i en artikel med rubriken "Le Corbusier, muralmålare", publicerad i *Interiors*, juni 1938, står det följande i texten till bilder av freskerna i Cap Martin: "Muralmålningar, interiört och exteriört, utförda i graffititeknik på vit puts, i ett hus ritat av Le Corbusier och P Jeanneret, Cap Martin, 1938." Och ännu 1981 i *Casa Vogue* nr 119, Milano, beskrivs huset som "Firmata Eileen Gray-Le Corbusier" ("signerat Eileen Gray och Le Corbusier"), och en soffa av Eileen Gray beskrivs som "pezzo unico di Le Corbusier" ("unik pjäs av Le Corbusier"). Citerat av Jean

- Paul Rayon och Brigitte Loye i "Eileen Gray architectto 1879-1976", *Casabella* 480, maj 1982, ss 38-42.
- ²⁵ "Quelle reclusion étroite que m'a faite votre vanité depuis quelques années et qu'elle m'a faite plus particulièrement cette année." Brev från Badovici till Le Corbusier, 30 december 1949. Fondation Le Corbusier. Citerat i Brigitte Loye, *Eileen Gray 1879-1976: Architecture Design*, Analeph/J P Viguier, Paris 1983, s 86. På engelska i Peter Adam, *Eileen Gray*, s 335.
- ²⁶ "(...) 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. D'ac (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 (...)" Brev från Le Corbusier till Badovici, Fondation Le Corbusier. Citerat i Brigitte Loye, *Eileen Gray 1879-1976: Architecture Design*, Analeph/J P Viguier, Paris 1983, s 86. På engelska i Peter Adam, *Eileen Gray*, s 335-336.
- ²⁷ "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 réaction poétique*. Katalog från en utställning anordnad av Caisse nationale des Monuments historiques et des Sites/Ministère de la Culture et de la Communication, Paris 1988, s 75.
- ²⁸ "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.
- ²⁹ Le Corbusier, *Creation is a Patient Search*, Frederick Praeger, New York 1960, s 203.
- ³⁰ Ibid s 37.
- ³¹ Beträffande sk franska kort av algeriska kvinnor som fanns i omlopp mellan 1900 och 1930, se Malek Alloula, *The Colonial Harem*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.
- ³² Zeynep Çelik, "Le Corbusier, Orientalism, Colonialism", *Assemblage* 17, 1992, s 61.
- ³³ S von Moos, "Le Corbusier as Painter", s 93.
- ³⁴ Victor Burgin, "The Absence of Presence" i *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, NJ Humanities Press International, Inc 1986, s 44.
- ³⁵ Samir Rafi, "Le Corbusier et...", s 61.
- ³⁶ Victor Burgin, "Modernism in the Work of Art", *20th Century Studies*, 15-16 december 1976. Omtryckt i *The End of Art Theory*, s 19. Se också Stephen Heath, "Lessons from Brecht" i *Screen*, vol 15 nr 2 1974, s 106 ff.
- ³⁷ Le Corbusier, *My Work*, s 50-51. Min understrykning.
- ³⁸ S von Moos, "Le Corbusier as Painter", s 104.

SUMMARY

On top of a steep cliff, in a secluded spot some 90 ft above the Mediterranean, architect *Eileen Gray* designed and built a house for herself and *Jean Badovici* in the 1920's. She called it E 1027 – E for Eileen, 10 for J which is the tenth letter of the alphabet, 2 for B and 7 for G.

Some ten years later, architect *Le Corbusier* lived in the house where he made eight mural paintings without asking permission by Gray who had then moved out. She was infuriated and saw the murals as vandalising graffiti.

When Le Corbusier published pictures of the murals in *Oeuvre complete* and *L'Architecture d'aujourd'hui*, he didn't even mention her name. Later on, the house and some of the furniture designed by Gray were said to be designed by him.

Le Corbusier has said that murals to him were weapons aimed at destroying the architecture of a house, and he has described wall paintings as a hostile invasion of "the house of a stranger". Like all colonizers, however, he did not see the invasion as an act of violence but rather as a present, a gift.

Beatriz Colomina
School of Architecture
Princeton University
Princeton
New Jersey 08544-5264
USA