



CEU

*Universidad
San Pablo*

Escuela Politécnica Superior

**Espacio de lectura y espacio de visión
en el cubismo.**

**Sobre el concepto de Representación
artística de Adolf von Hildebrand**

Alejandro Gómez García

Dr. Arquitecto

Prof. de Composición Arquitectónica

Marzo 2006

**Espacio de lectura y espacio de visión
en el cubismo.
Sobre el concepto de Representación
artística de Adolf von Hildebrand**

Alejandro Gómez García

Dr. Arquitecto.

Prof. de Composición Arquitectónica.

Marzo de 2006

Escuela Politécnica Superior

*Excelentísimo y magnífico Sr. Rector de la Universidad CEU San Pablo.
Excelentísimas e ilustrísimas autoridades académicas, religiosas y civiles.
Ilustrísimo Director de la Escuela Politécnica Superior de la
Universidad CEU San Pablo.
Estimados compañeros profesores, alumnos y amigos.
Señoras y señores*

Gracias por la oportunidad que me brindan de poder compartir con ustedes estas breves reflexiones acerca de la creación artística.

En el año 1893 el escultor alemán Adolf von Hildebrand publica un pequeño ensayo sobre la génesis de la forma en la Representación artística¹.

En su teoría, la forma real de un objeto se presenta dispuesta a ser percibida de múltiples maneras como posibles formas aparentes. Estas otras formas de la realidad son obtenidas a partir de la selección de algunos aspectos de su constitución que presentados en otro estado, construyen imágenes más pregnantes y duraderas en nuestra mente.

Hildebrand explica el proceso como una suma de varias visiones cercanas de carácter táctil que, percibidas en movimiento y repensadas simultáneamente, configuran una visión lejana y unitaria. Si esta imagen final produce en nosotros, al observarla, algún tipo de sensación, se alcanza la Re-presentación artística. Es en esta regularidad general, en palabras de Hildebrand, en esta organización satisfactoria del conjunto de visiones parciales, que dicha representación se manifiesta como obra de arte.

Así, la nueva forma aparente o artística quedará realizada como suma y activación simpática de percepciones parciales de la obra que, sucesivamente y

¹ *Das problem der form in der bildenken kunst*. Adolf von Hildebrand. 1893. Existen varias traducciones al castellano. Aquí se ha utilizado *El problema de la forma en la obra de arte*. Adolf von Hildebrand. Col. La balsa de la medusa. Ed. Visor. Madrid, 1988.

por contraste, vamos aprehendiendo en un proceso de lectura predeterminado por el artista².

Sobre la base de esta idea vamos a analizar desde un punto de vista diferente algunos de los trabajos más conocidos de la Vanguardia cubista, tanto en su manifestación pictórica como arquitectónica.

Durante su estancia en Gósol, en el verano de 1906, Pablo Ruiz Picasso pintó dos telas que anticiparían los mecanismos pre-cubistas de *Les demoiselles d'Avignon*.

En la primera de ellas, *Dos desnudos* (fig.1), una mujer observada desde dos puntos de vista diametralmente opuestos, parece asomarse a un espejo, traducido aquí en una cortina a medio abrir, que le devuelve una imagen desplazada en el tiempo. La suma de dos imágenes, una original y otra reflejada, que actúan a la vez como independientes y subordinadas, construye el motivo del cuadro: dos estados temporales de una misma persona.

En la segunda obra, *El haren* (fig.2), inspirada en *El baño turco* de Ingres, una mujer desnuda parece avanzar desde las paredes de una habitación vacía, de un lado a otro de la composición, presentándose en sucesivas poses que resultan encadenadas a través de la mirada desinteresada de un hombre ebrio que descansa en primer término.

En ambas obras, una relación temporal entre el pintor y su modelo imaginado, parece desplegarse en un intervalo comprimido, generando en nuestra mente sin embargo, una imagen estable y permanente de la mujer.

Las dos telas fueron estudiadas a la vez, algo que resultaba habitual en el trabajo de Picasso cuyas investigaciones se desarrollaban explorando las posibilidades de una misma idea en varios lienzos simultáneamente.

En la primavera del año 1907 se desarrolla el proceso de creación de *Les demoiselles d'Avignon* (fig.3), proceso que ha sido minuciosamente estudiado por los especialistas en la obra picassiana.

² El planteamiento de Hildebrand queda breve y claramente expuesto en los dos primeros capítulos de su ensayo. Capítulo 1: *Representación visual y Representación del movimiento* y Capítulo 2: *Forma y efecto* p. 25-42.

Ochenta años después, en el verano de 1986, con motivo de la exposición que entre los meses de mayo y agosto de ese mismo año se celebró en la Pace Gallery de Nueva York sobre la obra del pintor, los editores Arnold y Marc Glimcher publicaron *Los Cuadernos de Picasso*³.

Entre ellos dieciséis se relacionan con la génesis y desarrollo de esta obra, y especialmente ocho de ellos, trabajados entre los meses de mayo y julio de 1907, se dedican al estudio de la composición total.

En la página I del Cuaderno catalogado como nº 42 encontramos uno de los esbozos iniciales del cuadro curiosamente realizado sobre una tarjeta de presentación pegada por el propio pintor entre las hojas dibujadas (fig.4). En él se muestran 3 figuras femeninas que se miran una a otra configurando un espacio cerrado entre ellas; un espacio mas profundo y real que el que aparece en la obra final. Las otras figuras y por supuesto las dos masculinas que a lo largo del proceso de trabajo fueron desapareciendo, no parecían en un principio estar pensadas conjuntamente sino como complemento o contrapunto de estas tres.

De acuerdo con los citados cuadros *Dos desnudos* y *El haren*, las tres figuras del boceto podrían ser una, vista desde ángulos diferentes, desplazada en el tiempo.

En este punto es interesante destacar que muchas de las páginas previas a los estudios compositivos del cuadro muestran dibujos de una figura femenina en una única posición que en las páginas sucesivas se ve representada con rasgos procedentes de poses diversas (fig.5).

Podemos pensar que Picasso concibió su obra como el desplazamiento de una única mujer, tanto en el espacio como en el tiempo, haciéndola transitar a través de estados ligeramente evolucionados.

Esta idea no sería en principio novedosa ya que tanto en otros trabajos anteriores del pintor como en la obra de otros artistas que Picasso admiraba, encontramos estos desplazamientos temporales. Por ejemplo en *La vida* (fig.6), lienzo de 1903, se muestran simultáneamente momentos distanciados de una misma modelo, en su juventud, en su madurez y en su vejez.

³ *Je suis le Cahier: the sketchbooks of Picasso*. Glimcher, Arnold & Glimcher, Marc editors. Atlantic Monthly Press. New York, 1986.

En cuanto a la obra de otros pintores podemos remitir como ejemplo a los análisis que Claude Lèvi-Strauss hace de la obra de Poussin, especialmente sus estudios sobre *Eleazar y Rebeca*⁴.

En el estado final de *Les demoiselles* la diferencia entre las tres figuras periféricas y las dos centrales es obvia. Aquellas parecen encadenarse entre sí, primero como reflejo de la figura de la izquierda en la de la derecha a través del espejo que se simboliza en la cortina que se corre, igual que en *Dos desnudos*, y segundo como un desplazamiento similar al de *El haren* entre la segunda y la tercera mujer.

Así, la figura que entró por la izquierda, ya reflejada en el espejo-cortina, y vista por el pintor desde un ángulo diferente del original, indica con un leve giro de la cabeza su avance hacia nosotros, hasta una nueva posición, aquella en la que se sitúa la tercera mujer.

Aquí gira sobre sí misma para darnos la espalda a la vez que se agacha abriendo de manera exagerada sus piernas. Este movimiento oscilante en profundidad culminará con un imposible giro de su cabeza, de 180°, que nos tiende un hilo invisible con su mirada para introducirnos en el espacio donde se desarrolla la escena.

Resulta interesante, en este sentido, recordar que las radiografías que se hicieron en los años ochenta en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde se expone esta obra, concluyeron que estas tres figuras fueron las últimas dejadas de pintar y además, en el orden en que las hemos descrito, es decir la figura agachada fue la que cerró el proceso de trabajo del pintor en el verano de 1907⁵.

Las dos mujeres centrales, gemelas y de rasgos cercanos a la escultura ibérica, quedarían en nuestra interpretación, convertidas en el eje de giro ó metáfora del espesor de un espejo, en torno al cual se construye el desplazamiento de las otras tres.

⁴ *Regarder, écouter, lire*. Claude Lèvi-Strauss. Paris, 1993. Trad. Cast. *Mirar, escuchar, leer*. Claude Lèvi-Strauss. Ediciones Siruela, 1994.

⁵ *El cubismo. Una historia y un análisis*. John Golding. Alianza editorial p.59

Esta re-lectura del cuadro, planteada desde el conocimiento de una única mujer a través de la suma de sus estados temporales fragmentarios, creo que se corresponde mejor con el título original de la obra *El Burdel filosófico* y no con el que años más tarde se le dio, de manera algo forzada, como *Las señoritas de Aviñon*, sobre todo cuando con éste segundo título se hacía referencia a una supuesta visita de Picasso a un burdel de la calle Aviñó de Barcelona, al menos ocho años antes.

Podríamos concluir por tanto que no se representa una escena real en un momento determinado del tiempo, sino la condensación temporal a la que se somete una figura imaginada y que en la simultaneidad de sus estados, conduce a una imagen representada ya conocida. Se trata de un ejercicio de superación de la Realidad a través del Pensamiento o, en otras palabras, de una cuestión de conocimiento más allá de la percepción (fig.7).

Resulta significativo en este sentido analizar la obra inmediatamente posterior.

Al poco tiempo de dejar interrumpido el trabajo sobre *Les demoiselles*, a finales del verano de 1907, Picasso emprende los bocetos preparatorios para otro ambicioso lienzo cuyo título sería *Grupo de cinco bañistas* (fig.8). En estos primeros estudios compositivos de la obra las dos figuras de la izquierda forman una unidad independiente de las otras tres. En realidad se trata de un único personaje desdoblado en dos.

Podríamos recurrir aquí a ciertos lienzos de Gauguín⁶, o a las obras que ya hemos comentado antes, pero un análisis de la trayectoria completa del pintor nos desvelaría que se trata de un mecanismo habitual en la mayoría de los retratos que Picasso realizó a partir de estos años (fig.9). En éstos, los modelos son reconstruidos a partir de múltiples proyecciones planas que se muestran superpuestas sobre el lienzo (fig.10).

Con el desarrollo de las *Cinco bañistas* a lo largo del invierno de 1907 las dos figuras ya comentadas se independizan por completo de las otras tres hasta llegar a construir su propia composición: *La amistad* (fig.11).

⁶ Retrato de Jacob Meyer de Haan. Gauguin, 1889. Hartford, Wadsworth Atheneum.

Las otras tres comienzan a partir de aquí a ser estudiadas independientemente hasta conseguir también su obra, precisamente *Tres mujeres* (fig.12), hoy en día en el museo Ermitage de San Petersburgo.

Sobre este lienzo, Leo Steinberg, especialista en la obra picassiana, afirma que se trata de una sola, la figura central, desdoblada en dos: una de carácter masculino, y otra femenino, componentes de una única y compleja personalidad⁷. En realidad, el recurso pictórico de envolver las tres figuras en un torbellino geométrico que gira veloz sobre el plano del lienzo, parece buscar esta compenetración. ¿No parece aquí confirmarse la lectura que hemos hecho de *Les demoiselles d'Avignon*?

Pienso que en ambas obras Picasso trata de construir una imagen estable y satisfactoria que reúna y justifique los desequilibrios de las múltiples visiones cercanas que pueden ser percibidas en movimiento para representar así la ambigua personalidad humana⁸.

No se trataría, en cualquier caso, de una característica propia de los cuadros con figuras. Estos desdoblamientos aparecen también, como puntos de vista desplazados y simultáneos, en las Naturalezas muertas o en los paisajes. Se trata indudablemente de un mecanismo de exploración de la realidad. Sirva como ejemplo *El Bock* (fig.13), obra de 1909 donde recogiendo la herencia de Cézanne, Picasso trata de manera diferente la parte superior y la parte inferior de los objetos, en clara referencia a una composición desdoblada y múltiple.

Se muestra así una clara tendencia a abatir sobre la superficie del lienzo la parte alta de los objetos, por ejemplo la jarra o la manzana a su derecha, ofreciendo frontalmente aquello que deberíamos ver oblicuamente, casi en horizontal.

Sin embargo, como contrapunto, los alzados de la jarra y de la botella se presentan en riguroso alzado, acercando al mismo tiempo hasta el primer plano el hogar de la chimenea de la pared de fondo. La mesa parece quedar en un estado intermedio en el que trata de adaptarse a ambos puntos de vista a través de su extraña forma poligonal y la dislocación de sus patas.

⁷ *Estudios sobre Picasso*. Editorial Combalia dexeus p.54-87. Artículo *Resistiendo a Cézanne*. Tres mujeres de Picasso publicado originalmente en la revista *Art in América*. Vol. 66, nº6. New Cork, 1978 p. 114-133.

⁸ Op. Cit. Hildebrand p.47 y 48.

La simultaneidad de puntos de vista que hacen transitar el modelo desde una visión cercana, en un espacio propio de la lectura hasta una visión lejana, en otro espacio propio de la mirada⁹, aparece también en motivos exteriores. Por ejemplo, en *Casas en la colina* (fig.14), obra pintada en Horta de Ebro en el verano de 1909, el pintor utiliza las transgresiones continuas de la perspectiva y el cambio oscilante y simultáneo del punto de vista, para alcanzar una única visión total.

Así, la casa central de la parte inferior del cuadro, en contrafuga, nos permite entrar en el motivo, de abajo hacia arriba, para ascender hasta la casa más lejana (fig.15). Ésta se presenta en doble alzado, deteniendo nuestra mirada en la superficie del lienzo.

Veamos otros ejemplos más avanzados.

En la primavera de 1912, Picasso crea su primer collage: *Bodegón con trenzado de silla* (fig.16), antecedente directo de los papiers-collè que comenzará a realizar George Braque a mediados de Septiembre de ese mismo año.

En esta obra se vuelve al mecanismo cezanniano de construir el motivo como desdoblamiento y suma de varias imágenes fragmentarias y dispares. Aquí, nuestro punto de visión lejana dirige una mirada horizontal hacia los objetos, fragmentados y recompuestos según los mecanismos del llamado Cubismo Analítico, mientras que una mirada vertical y cercana, de arriba hacia abajo, nos acerca el asiento de la supuesta silla a la que se refiere el título. Los objetos quedan de este modo atrapados entre la profundidad de la mirada y la cercanía del tacto.

Sobre la pequeña tabla que sirve de soporte a esta obra, de apenas 29 x 37 centímetros, Picasso pega entre pinceladas monocromas de óleo, un trozo de plástico cuyo dibujo tramado remite al asiento de una silla de enea; de aquí el título de la obra. Se trata de un componente material, de existencia real, que a pesar de no ser sometido a la manipulación cubista, resulta muy ambiguo por cuanto no ofrece suficientes referencias como para entenderlo claramente como el asiento de una silla sino más bien como la superficie de una mesa.

⁹ *The semiology of Cubism*. Yves-Alain Bois p. 187 Artículo en *Picasso and Braque*. A symposium. MOMA, 1989.

Efectivamente, si pensamos que se trata de un hule que cubre una mesa y cuya textura es similar a la urdimbre del asiento de la silla, entonces los objetos del bodegón estarían convincentemente colocados sobre ella.

El conservador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, profesor William Rubin, se extraña de que Picasso no haya buscado un trozo de asiento de silla si realmente era eso lo que quería representar¹⁰.

De esta manera además, podemos dar sentido a la elección por parte del pintor de un formato ovalado para este cuadro ya que se trataría de una mesa circular vista en ligera perspectiva y cubierta con un hule estampado. De hecho el marco que el propio Picasso colocó alrededor del cuadro estaba hecho con una cuerda trenzada, un dato que hace referencia a las entalladuras que adornan el contorno de las mesas de madera.

Otra vez encontramos una suma de espacios de visión y de espacios táctiles. Los primeros nos informan de los contornos mientras que los segundos lo hacen de las texturas. El modelo se representa como permanente en nuestra imaginación, pero esta vez hemos encontrado una novedad: la forma y la textura no tienen relación directa entre sí en la obra sino sólo en nuestro entendimiento a posteriori, cuando ambas son pensadas simultáneamente. Éste el mecanismo habitual en los primeros papiers-collé de Picasso.

En su primer papier-collé, *Guitarra, partitura y vaso* (fig.17), realizado en Octubre de 1912, la composición se organiza con elementos heterogéneos que crean una simetría por equilibrio de partes desiguales. La lectura sucesiva de estos elementos dispares conducirá al entendimiento de un único motivo: una guitarra sobre una mesa.

Se tratará en cualquier caso de una interpretación provisional porque continuamente los diversos fragmentos parecen reivindicar su autonomía.

Los trozos de papel se colocan alrededor de un círculo central blanco que, aunque está por delante de los demás, al menos del papel azul, debemos entenderlo como el elemento de mayor profundidad pues se trata claramente del agujero de la guitarra.

¹⁰ Picasso and braque. William Rubin. MOMA, 1989 p.75.

Sobre él se sitúa el mástil en una suave penumbra azul.

Siguiendo el sentido de las agujas del reloj, el trozo de partitura, al ser cortado como esquina de una hoja completa, establece en su contorno las dos direcciones básicas de la composición, vertical y horizontal.

Las líneas de los pentagramas evocan las cuerdas de la guitarra y así, sobre ellas, las notas suenan como si una invisible mano tañera el instrumento.

También los dibujos de las claves de sol y de fa, contornean otras minúsculas guitarras como eco de la principal.

Este fragmento de partitura está colocado de tal manera que se entiende como transición del trozo azul al papel blanco sobre el que se ha dibujado la copa, creando así un punto de profundidad que parece aludir a una mesa sobre la que efectivamente estuviera situada la guitarra.

La copa de cristal es transparente y está dibujada sobre un papel blanco, como el agujero profundo de la guitarra. Su analítico dibujo fragmentado y el sombreado de lápiz que le acompaña, superados por dicho papel rectangular, ponen de manifiesto la transparencia del objeto. La posición de este fragmento en el conjunto sugiere el contorno derecho del instrumento.

El papel negro, en la parte inferior, es la base de la caja de resonancia representado ahora a través de su sombra.

Se completa esta lectura circular con el fragmento marrón sobre el que se pintan las vetas de la madera, cortado según el contorno de una guitarra invertida; aquí la referencia es directa.

Por último, el trozo del periódico *Le Journal* puede ser lo que es, un periódico, pero al colocarse detrás de la guitarra podemos también entenderlo como mesa.

Sabemos además que en la iconografía cubista, el texto escrito y las notas sobre el pentagrama actúan en la obra como el sonido de la música.

No sabemos si está en realidad en horizontal sobre la mesa o en vertical ante la pared empapelada de fondo. Tampoco sabemos de las distancias ni de los tamaños salvo si pensamos en el objeto real. Lo que sí podemos sin embargo, es construir mentalmente, ante este papier-collé, una imagen estable del instrumento, una visión lejana y unitaria que de nuevo resulta de la lectura, acumulada en secuencia, de fragmentos que a priori aparecen como incoherentes e inconexos entre sí.

Somos conscientes de haber tenido siempre al lado, en nuestra imaginación, la guitarra real y tan sólo al final, en la satisfactoria confrontación de las distintas visiones parciales, hemos alcanzamos la imagen completa. Sentimos que somos nosotros quienes creamos la obra con la ayuda del pintor, utilizando para ello las piezas de un artístico rompecabezas que debemos montar. Picasso, que conoce las enormes posibilidades de este mecanismo creativo nos invitará una y otra vez a participar en este juego metafórico. Podremos ver a la vez una guitarra y un violín (fig.18), o una guitarra y una cabeza (fig.19), o una guitarra, un violín, una botella, una mesa y una máscara (fig.20).

Tratemos ahora de acercar estas interpretaciones al terreno de la arquitectura.

Es conocida la doble actividad artística de Le Corbusier, como pintor y como arquitecto. Entre los años 1918 y 1930 coinciden las llamadas pinturas puristas, una versión depurada del Cubismo Sintético, con la presentación de sus propuestas para una Nueva Arquitectura. Es lógico pensar que entre ambas actividades debieron cruzarse influencias mutuas.

Uno de los primeros cuadros de Le Corbusier, firmado todavía con su verdadero apellido Jeanneret, lleva por título *El bol rojo* (fig.21). Pintado en 1919, la obra representa cinco objetos, de geometría muy simple, que se sitúan, sobre una mesa de madera en una composición cuidadosamente estudiada.

Sobre el formato vertical del cuadro se decide una primera división horizontal que separa el motivo en dos mitades: la de arriba, negra y profunda, actúa como fondo impreciso; la de abajo define un plano horizontal en perspectiva.

Superponiéndose a la línea de contorno de la mesa y división del lienzo, se sitúa un cubo rojo que sirve de soporte al pequeño bol blanco al que hace referencia, al menos formalmente, el título.

La arista horizontal del cubo coincide con el borde superior de la mesa de tal manera que su cara vertical, inferior en el cuadro, queda sobre ella mientras que la horizontal queda sobre el fondo.

Se tiene la sensación de que el cubo se ha creado desde un pliegue inverso realizado a partir de dos hendiduras previamente marcadas sobre un plano doblado en diedro (fig.22), algo que a un arquitecto como Jeanneret-Le Corbusier le debía atraer, especialmente por lo que implica en cuanto a la posibilidad de obtener volúmenes a partir de planos¹¹.

Sobre la mesa quedan tres objetos: una hoja de papel apoyada directamente en la superficie de madera, un papel enrollado y una pipa de fumar. Entre el primero y el segundo existe una relación similar a la analizada con el cubo rojo: desde una superficie puede obtenerse un volumen, en este caso cilíndrico. Este cilindro resultante está contenido en la pipa, de madera como la mesa que, como es habitual en la iconografía del Purismo, actúa como "indicador" de lectura¹².

Este objeto central, formado por dos piezas unidas aproximadamente a 90°, transforma la dirección del papel enrollado en otra que anuncia la diagonal del cubo y si continuamos esta oblicuidad, encontraremos el bol blanco, desplazado hasta hacer coincidir su eje vertical y único de composición, con la arista vertical del cubo (fig.23).

El bol depende del cubo para obtener su configuración completa y éste a su vez depende del plegado de la mesa. El rollo de papel y la pipa de madera sólo están ahí para conectar el primer papel blanco con el bol cilíndrico. El cubo rojo aporta su color.

El paralelismo con la lectura del primer papier-collé o con el collage del trenzado de silla es evidente.

En el dibujo preparatorio para el cuadro *Violín y su funda* (fig.24), la composición se crea como confrontación entre unos objetos situados en primer

¹¹ Proyectos como el de la casa-taller para el pintor Ozenfant, el de la villa Stein en Garches o el de la villa Savoye utilizan este recurso.

¹² El mismo mecanismo se utiliza en la lectura de *Nature morte à la pile d'assiettes* de 1920. Ver *Le Corbusier. Análisis de la forma*. Geoffrey H. Baker. Colección Arquitectura/perspectivas. Ed.G.G., 1988 p. 87.

plano: un plato, una botella a medio llenar, un vaso y un libro y otros objetos más extensos situados en la parte superior: el violín, su funda y una segunda botella que, acompañada de su sombra, permite entender una cierta profundidad en el plano del lienzo.

Los pequeños objetos cercanos, definidos desde la superposición de planta y alzado, representan lo que el propio autor llama objetos-tipo, en realidad una suerte de figuras geoméricamente esenciales contenidas en objetos de uso cotidiano. Desde un punto de vista compositivo alternan una secuencia contrastante de círculos y rectángulos que forman una escala menor antepuesta a una mayor creada por el instrumento y su funda. Estos dos, extendidos en horizontal con sentidos contrapuestos, dibujan una línea envolvente que intenta unificar la disparidad formal de los objetos más cercanos.

En la representación del violín el movimiento es continuo en concepto aunque visualmente se produzcan pausas e intervalos a través de las distintas piezas que lo forman y es esto lo que le sitúa como un estado intermedio entre la lectura fragmentada de los pequeños objetos-tipo y la lectura continua y rápida de la funda.

Con estas ideas podemos, finalmente, abordar el trabajo del arquitecto.

Le Corbusier comenzó a proyectar el edificio de *La Ciudad del refugio* en mayo de 1929 teniendo a su disposición sólo la mitad del solar en el que finalmente se construiría¹³ (fig.25).

Dedicará hasta el mes de Junio para los estudios previos y los meses de Julio y Agosto para elaborar la documentación que, a comienzos del mes de Septiembre de ese año 1929, presentaría al llamado Ejército de Salvación, organización benéfica promotora del proyecto.

La complejidad de un programa destinado a asilo de indigentes fue estudiada, como era habitual en la forma de trabajar del arquitecto, a través de un organigrama de usos (fig.26), un inicio que, aún a nivel abstracto, permitía

¹³ *La cité de refuge di Le Corbusier*. Brian Brace Taylor. Officina edizioni. Rome, 1979. *El proyecto cubista. Estudio del proceso de creación de la arquitectura*. Alejandro Gómez. Tesis doctoral inédita. Madrid, 2001.

garantizar el correcto funcionamiento del edificio así como adelantar ciertas posibles agrupaciones para iniciar el proceso de proyecto.

De hecho, ya en la primera propuesta se proyecta desde la polaridad entre lo público y lo privado del programa: un volumen pequeño en primer término contiene los usos más relacionados con la colectividad y con el exterior y se presenta con carácter de objeto frente a un extenso plano de fondo que contiene los dormitorios y las estancias más íntimas. (fig.27)

A través del primer elemento, volumétrico y cercano, recorrido en horizontal, se alcanza el segundo, amplio y lejano, donde el movimiento se transforma en vertical. En esta secuencia, la experiencia de la escala menor conduce al conocimiento y posesión de la escala mayor.

Sobre la plataforma de acceso, el volumen de recepción se proyecta como pliegue de un único plano que construye dos figuras superpuestas: abajo un cilindro y arriba un volumen parabólico (fig.28). Caminamos después sobre un puente, asomado a una naturaleza reconquistada hasta alcanzar la gran pantalla de vidrio del bloque de fondo. Tras este extenso plano vertical, tramado por las líneas de carpintería que actúan como urdimbre de un gigantesco lienzo, se resuelve la parte privada del programa.

El recorrido culmina en la última planta con una terraza protegida que permite dominar la ciudad alrededor.

La composición resulta elemental: un objeto cercano, de contorno curvo, ante un profundo lienzo plano y transparente. La deuda con la pintura es clara y así, en la génesis formal de los primeros objetos, late la configuración del segundo. El significado profundo estará, por lo tanto, en éste.

Si entendemos que el volumen cilíndrico-parabólico actúa como la puerta que permite abandonar la ciudad real, extraña al indigente, permitiéndole acceder a una nueva residencia, el plano extenso de cristal se convertirá en un mágico espejo que será necesario atravesar para obtener, desde el otro lado, una visión renovada de la realidad urbana, una nueva imagen desplazada y estable.

Este proyecto sin embargo no pudo llevarse a cabo ya que el Ejército de Salvación compró, a finales de ese mismo año, el solar adyacente y pidió al

arquitecto una ampliación. Tras unos meses de extrañas propuestas redundantes y realmente poco satisfactorias, Le Corbusier, recién llegado de Moscú en abril de 1930, decide reorganizar desde el principio las piezas prediseñadas para conseguir una composición mas equilibrada.

En un periodo relativamente corto de intenso trabajo se alcanza la propuesta que resulta definitiva: una secuencia de piezas pequeñas de geometría elemental que se sitúan como objetos delante del extenso plano acristalado que les sirve de fondo. Para llegar hasta él hay que atravesar antes las primeras piezas (fig.29).

Así, el hombre que penetra en el edificio, puede sentir que recorre aquellos objetos-tipo del bodegón acumulando las visiones fragmentarias que le preparan para atravesar la urdiembre del lienzo y desde allí, desde el otro lado, volviendo su cabeza como la última pose de la mujer de *Les demoiselles d'Avignon*, obtener una visión renovada, aquella que le conduce a la regularidad general de la que hablaba Hildebrand, o dicho de otro modo, a la Representación artística que Le Corbusier quiere ofrecer.

El indigente ya despojado de su miseria a través de la geometría del cubo, del cilindro y del prisma, está preparado para conquistar una nueva ciudad.

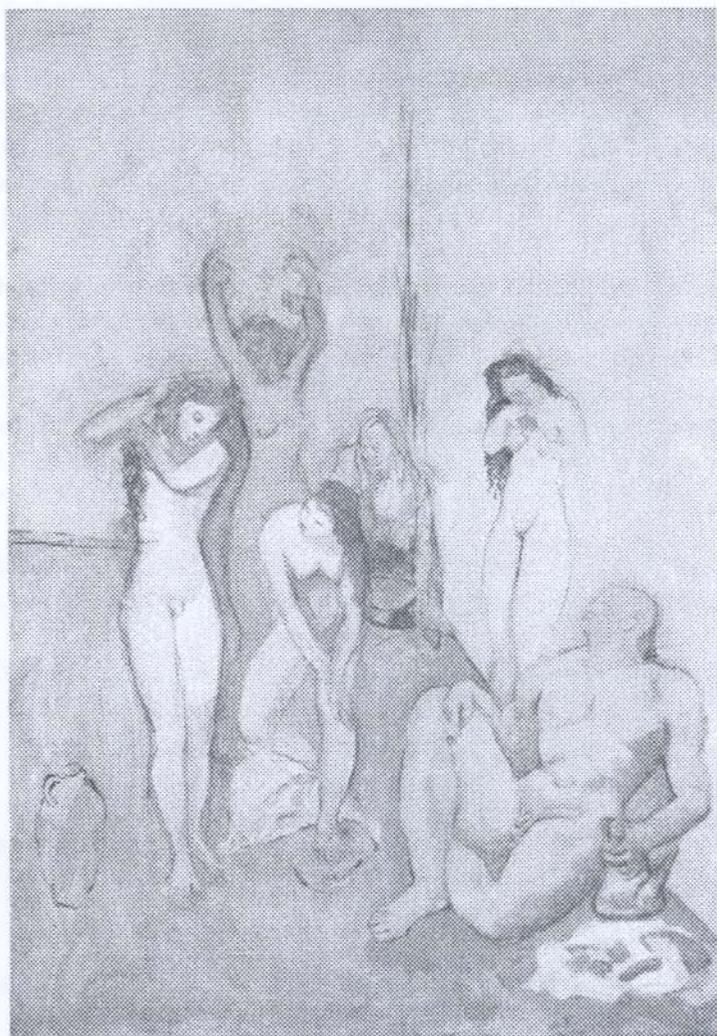
Eso parece indicar orgulloso Albert Peyron, primer director de la *Ciudad del refugio*, desde la cubierta del edificio terminado (fig.30).

Muchas gracias

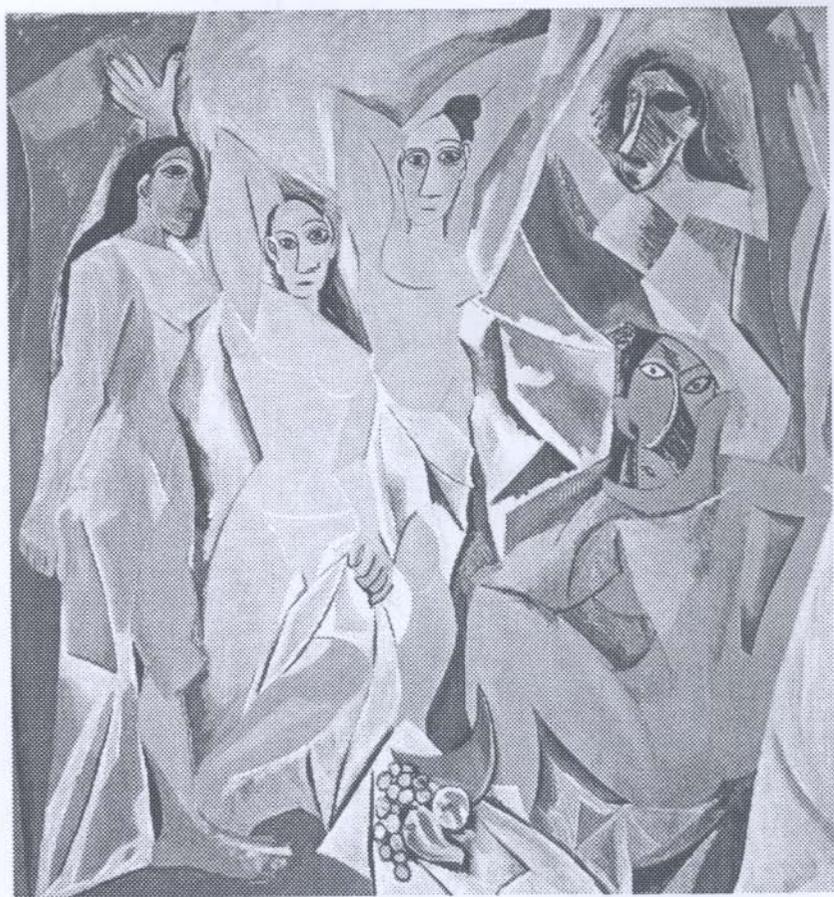
Marzo de 2006



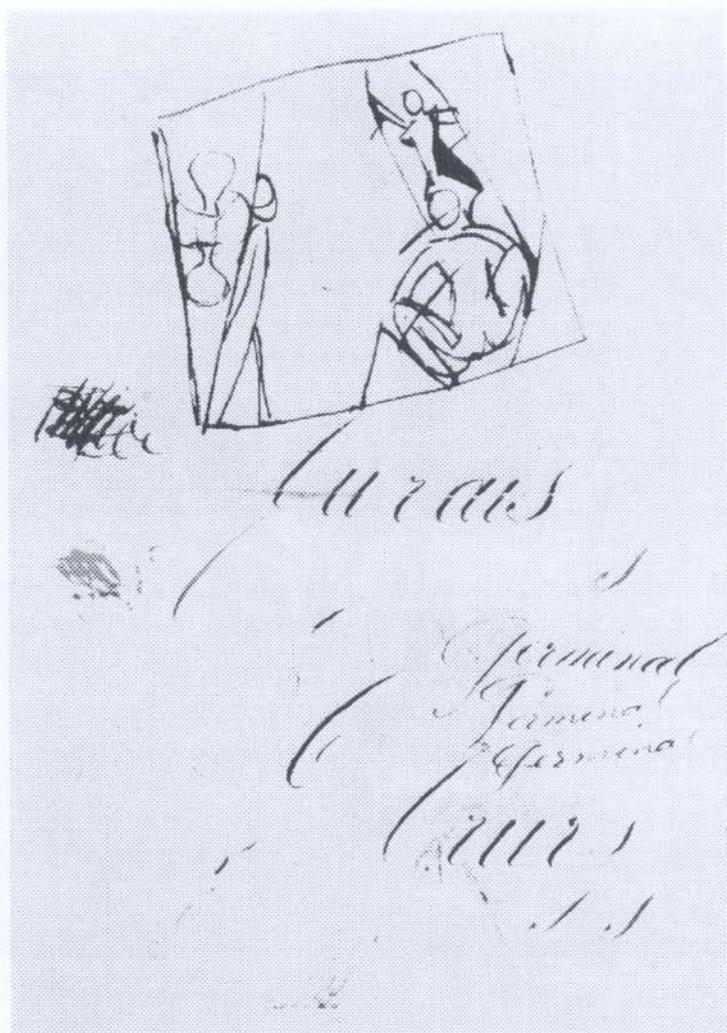
1. P. Picasso. Dos desnudos, 1906. Nueva York. MOMA



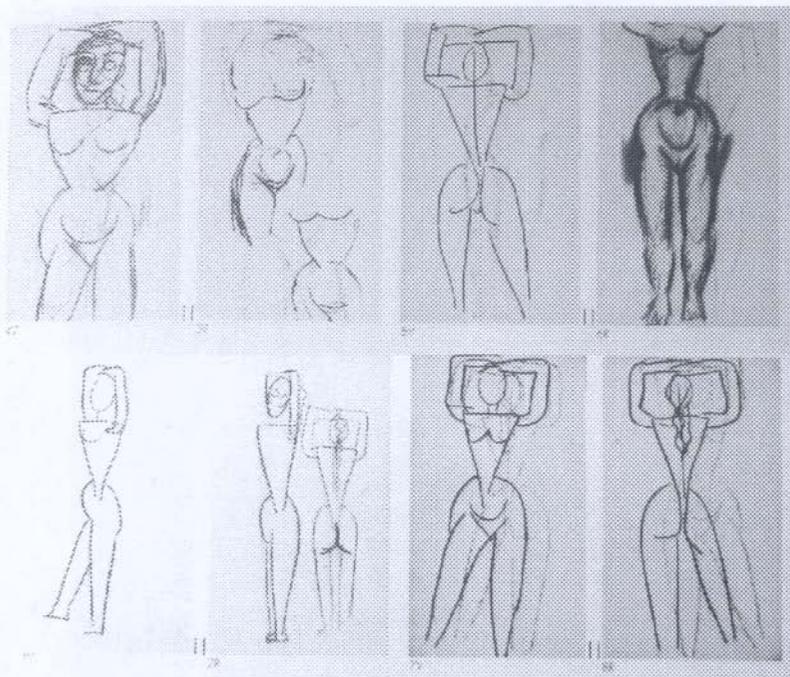
2. P. Picasso. El haren, 1906, Cleveland, The Cleveland Museum of Art



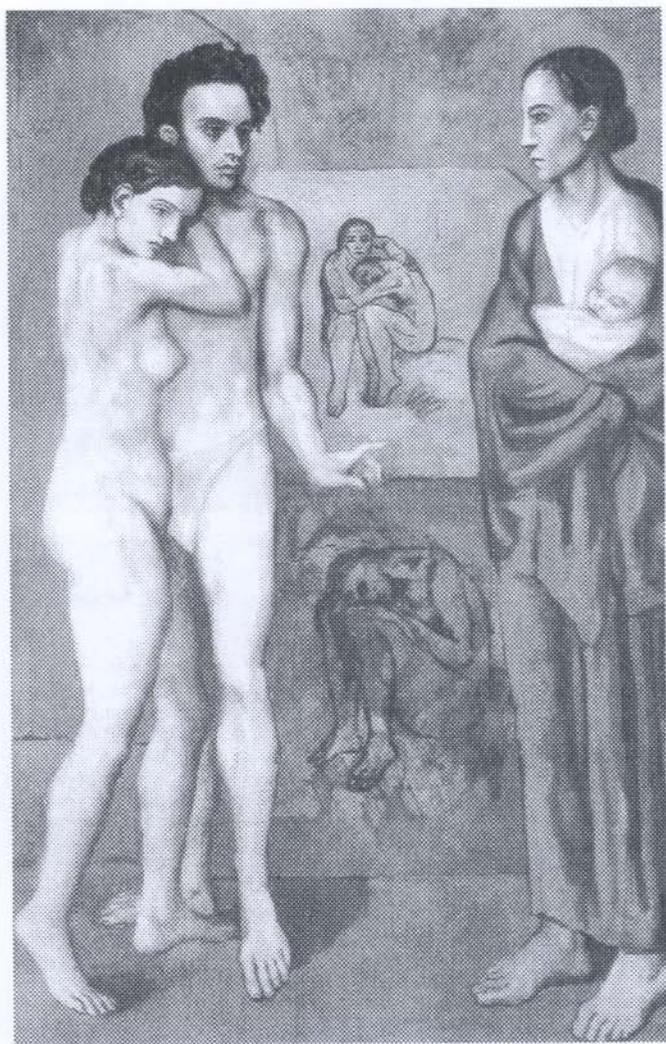
3. P. Picasso. Les demoiselles d'Avignon, 1907, Nueva York MOMA



4. P. Picasso. Cuaderno de bocetos, 1907, París, Musée Picasso



5. P. Picasso. Cuaderno de bocetos, 1907, París, Musée Picasso



6. P. Picasso. La vida, 1903, Cleveland, The Cleveland Museum of Art



7. P. Picasso. Les demoiselles d'Avignon, 1907, Nueva York MOMA (imagen de autor)



8. P. Picasso. Grupo de cinco bañistas, 1907-8, París, Musée Picasso



9. P. Picasso. La dama del sombrero negro, 1909, Basilea, Galerie Beyeler



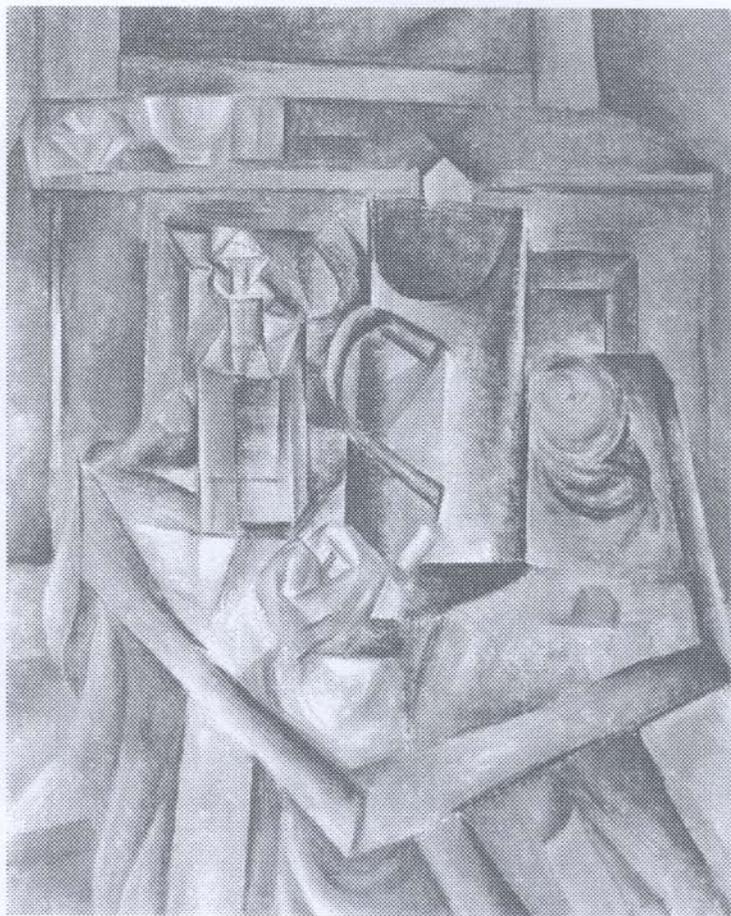
10. P. Picasso. La dama del sombrero negro, 1909, Basilea, Galerie Beyeler (imagen de autor)



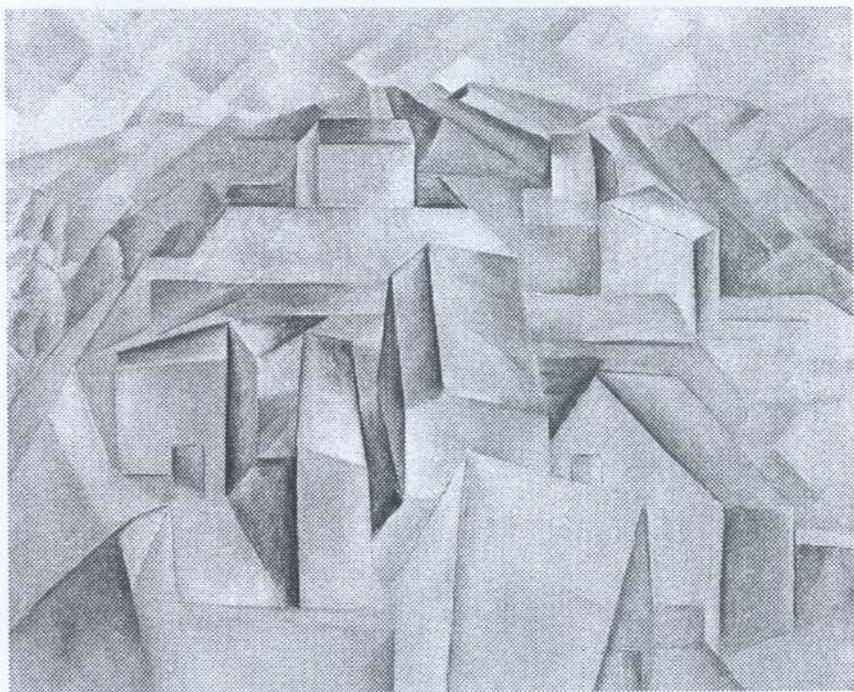
11. P. Picasso. La amistad, 1907-8, San Petersburgo, Museo del Ermitage



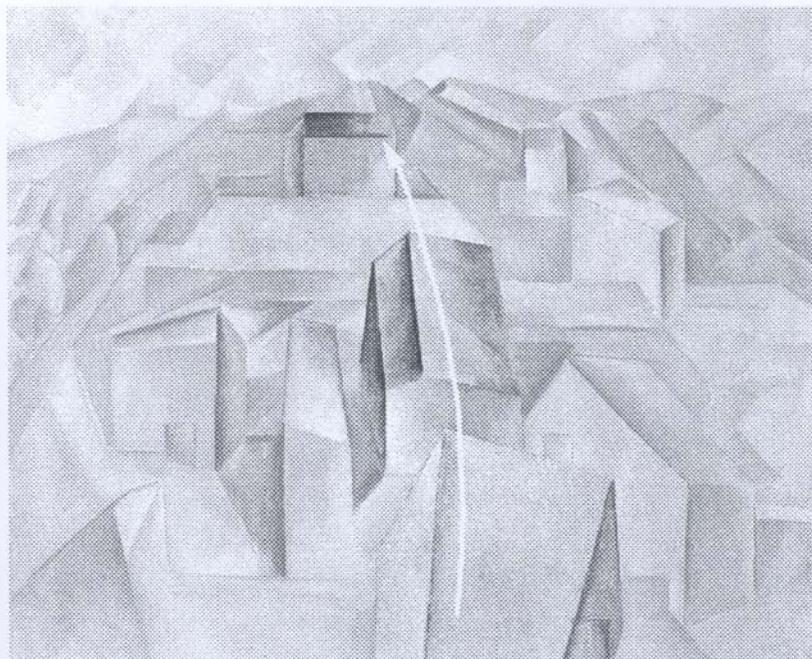
12. P. Picasso. Tres mujeres, 1908, San Petersburgo, Museo del Ermitage.



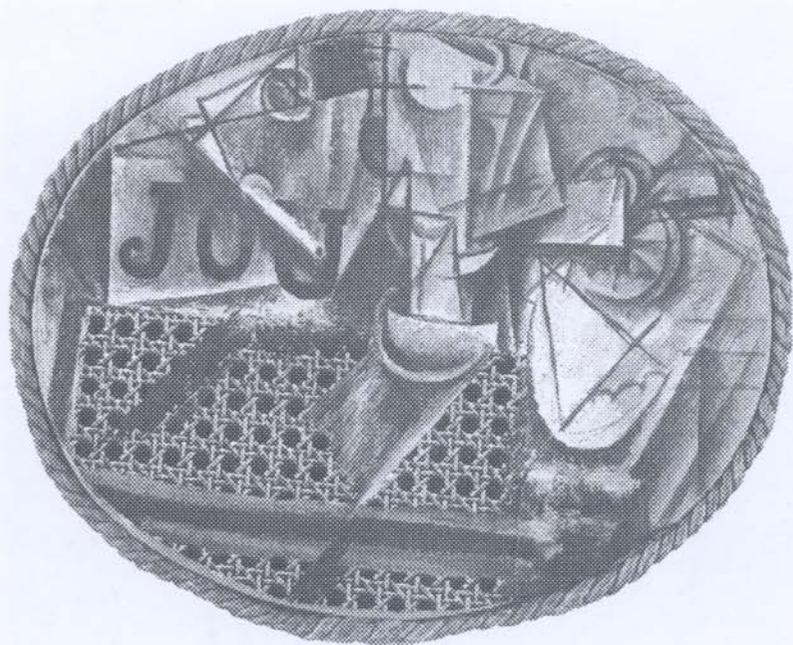
13. P. Picasso. El bock, 1909-10, Villeneuve d'asq, Musée d'Art Moderne



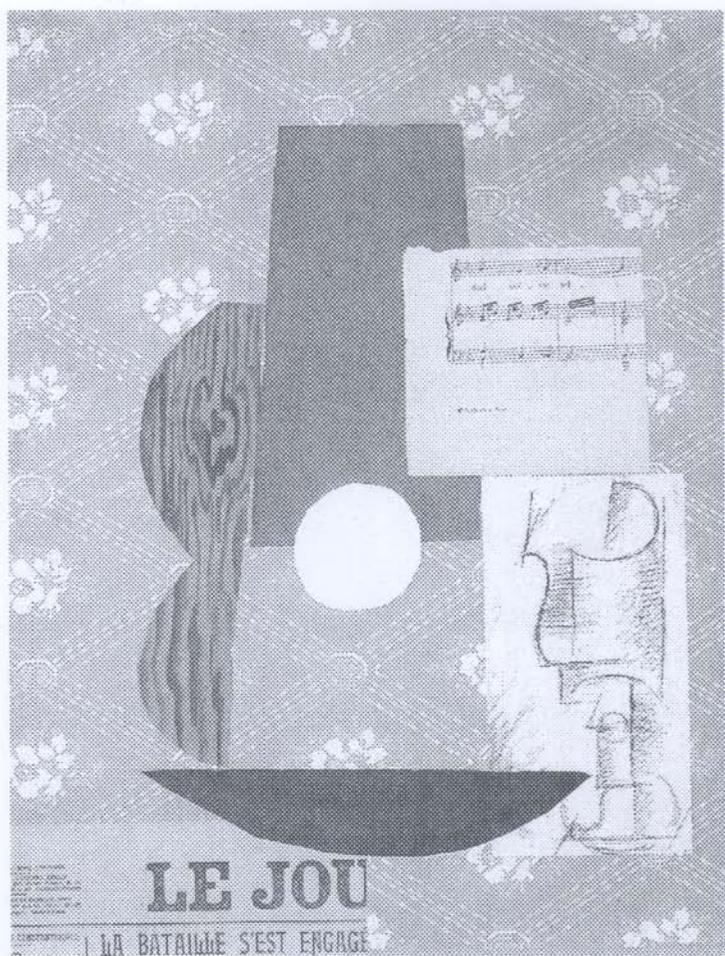
14. P. Picasso. Casas sobre una colina, 1909, New York, MOMA



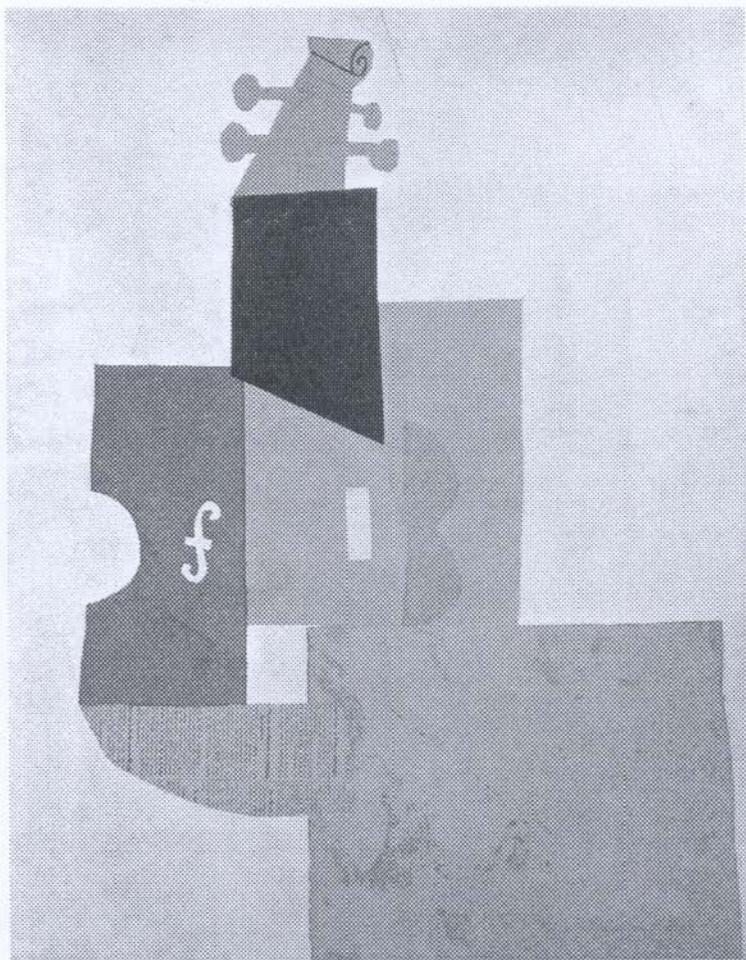
15. P. Picasso. Casas sobre una colina, 1909, New York, MOMA (imagen de autor)



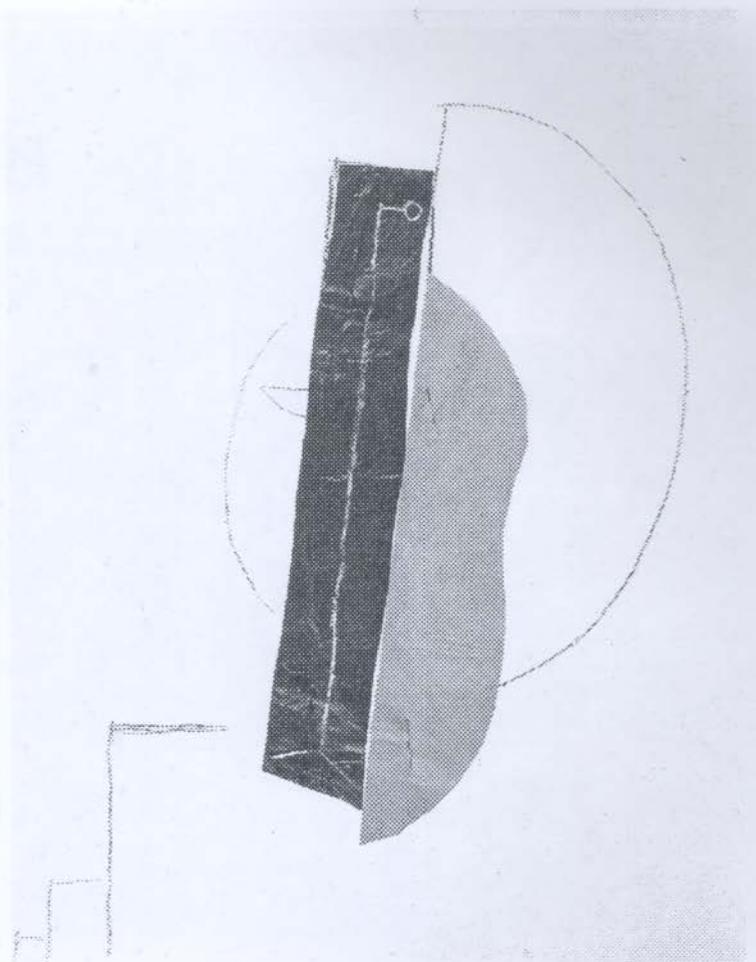
16. P. Picasso. Bodegón con trenzado de silla, 1912, París, Musée Picasso



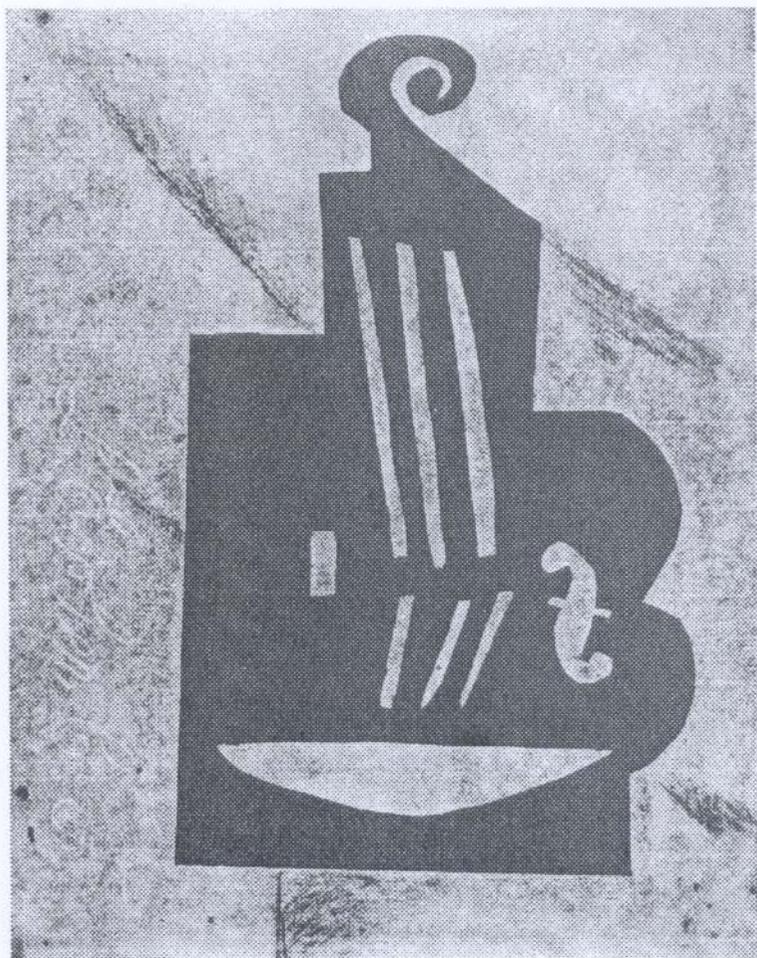
17. P. Picasso. Guitarra, partitura y copa, 1912, San Antonio, M. Koogler McNay Art institute



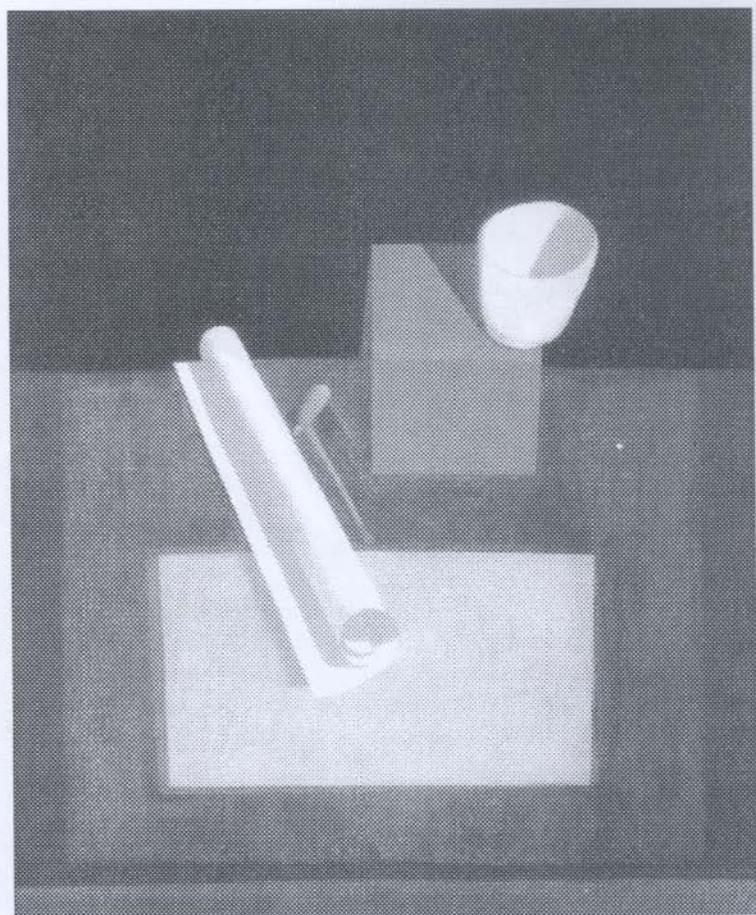
18. P. Picasso. Violín, 1912, New York, Col. particular



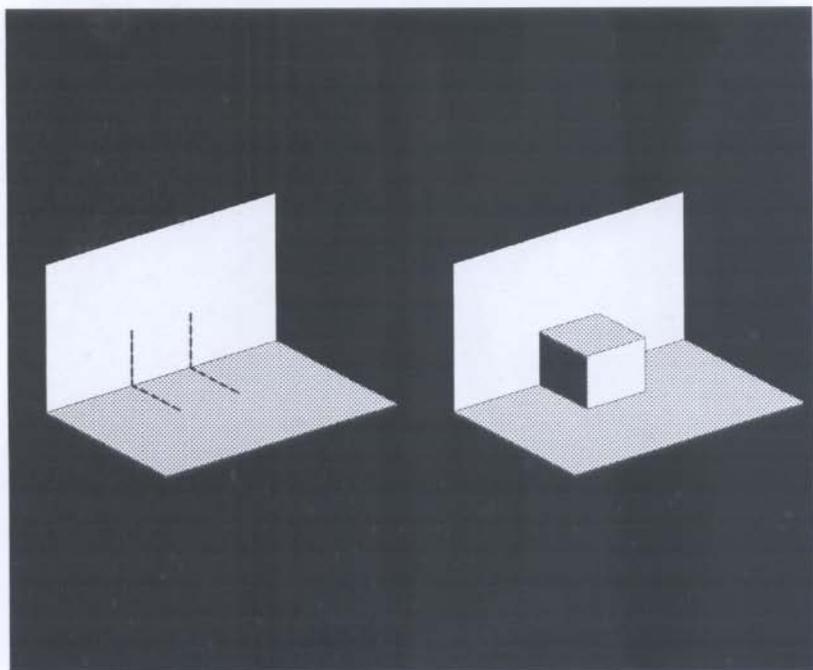
19. P. Picasso. Cabeza pendular 2, 1913, París, Musée Picasso

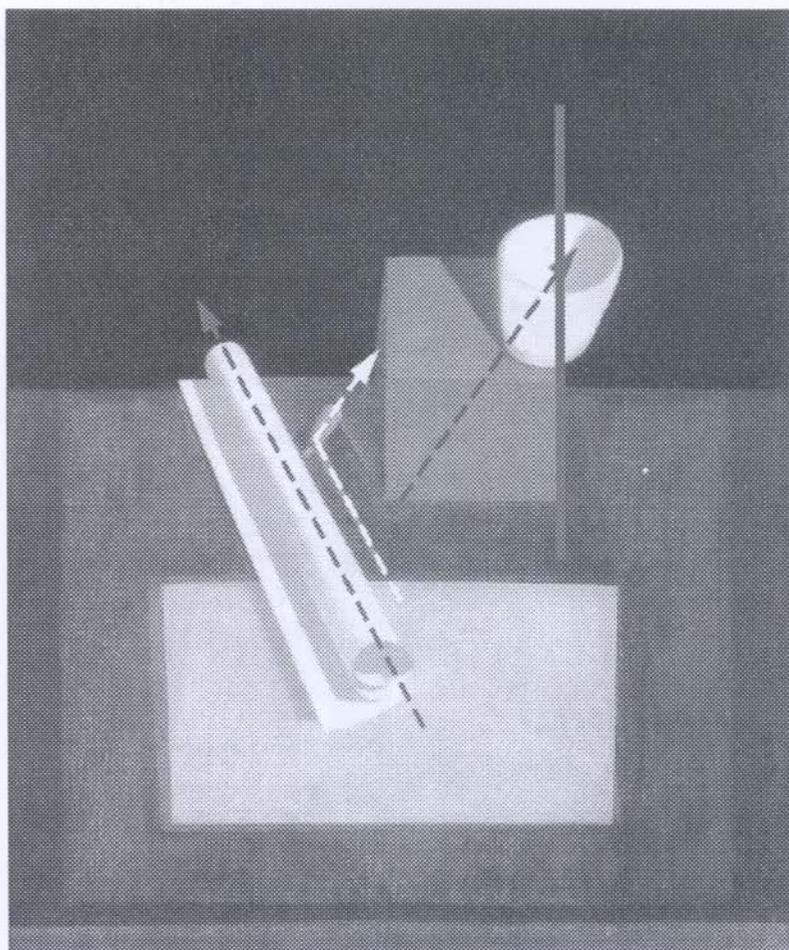


20. P. Picasso. Violín negro, 1912-3, París, Musée Picasso

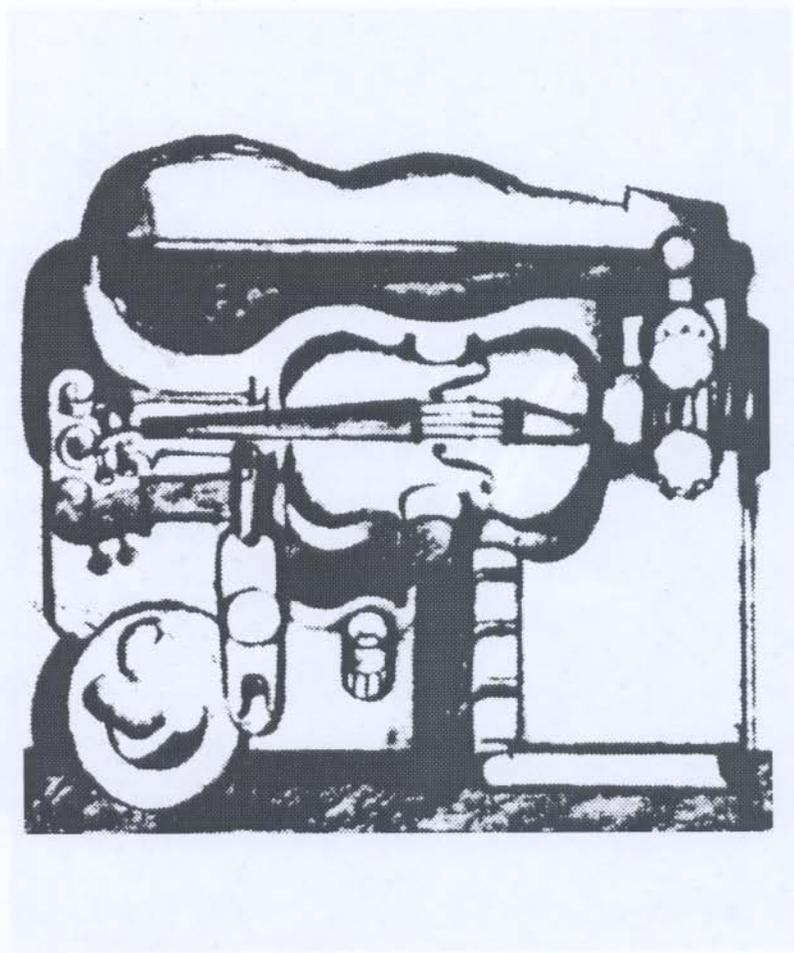


21. Ch. E. Jeanneret. El bol rojo, 1919, París, Col. particular

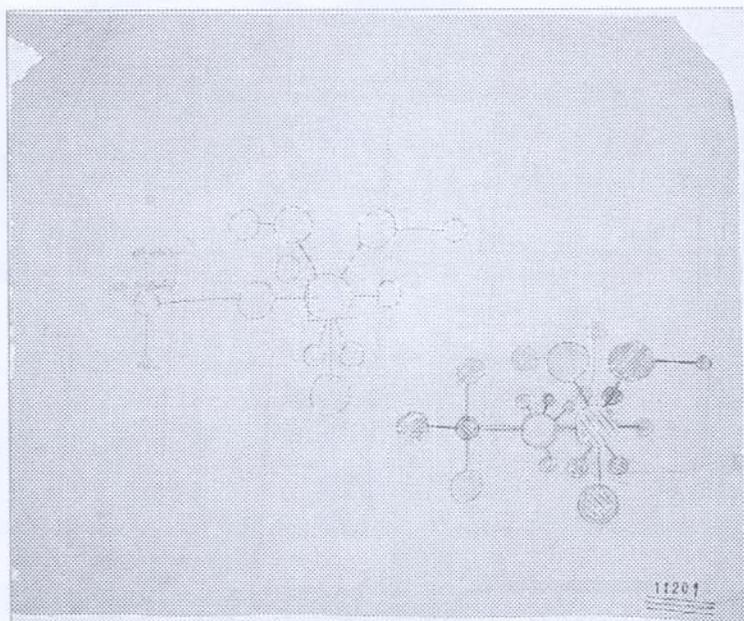




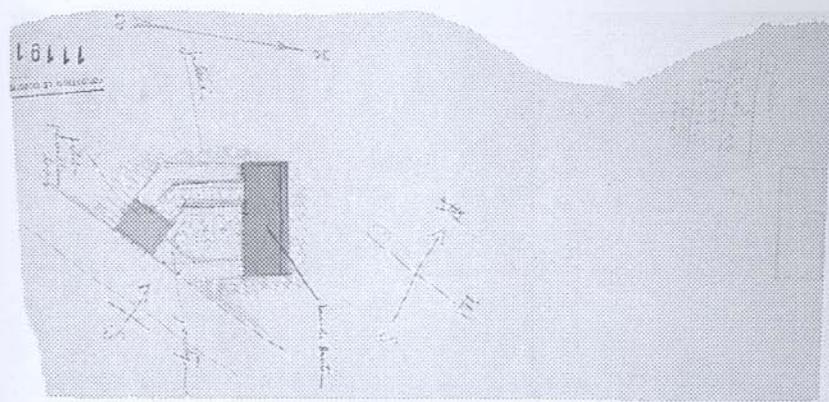
23. Ch. E. Jeanneret. El bol rojo, 1919, París, Col. Particular (imagen de autor)



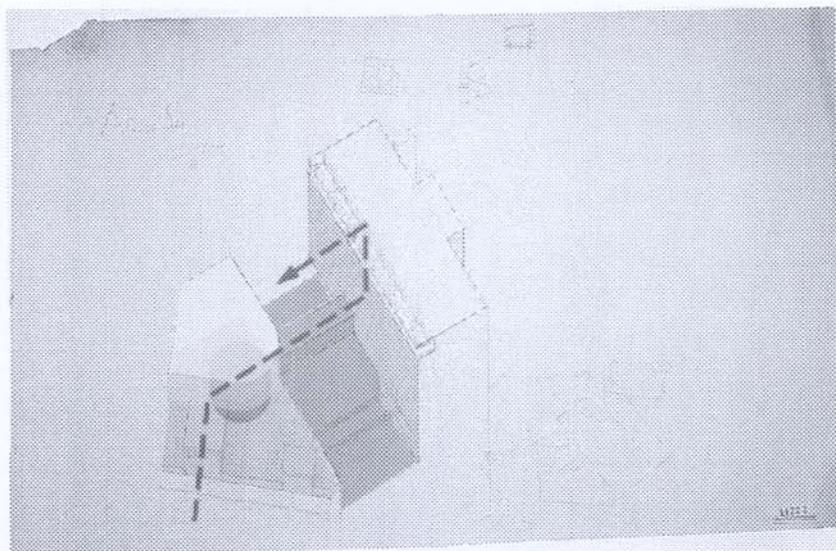
24. Ch. E. Jeanneret. El violín y su funda, 1920, París, F.L.C.



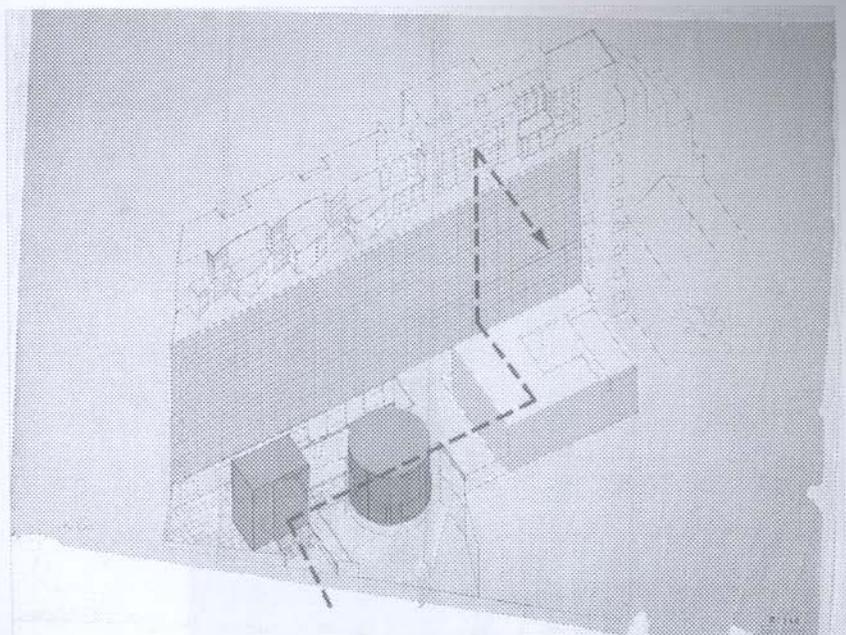
26. Archivo Le Corbusier, París, F.L.C.



27. Archivo Le Corbusier, París, E.L.C. (imagen de autor)



28. Archivo Le Corbusier, París, F.L.C. (imagen de autor)



29. Archivo Le Corbusier, París, F.L.C. (imagen de autor)



30. Archivo Le Corbusier, París, F.L.C.