

ENCONTRANDO ROSTROS

Daniel Naegele

Mandoline et guitare (Picasso, 1924) es un cuadro ambiguo, construido conscientemente como una cabeza encubierta, oculta. Esta lectura secundaria de la obra cuestiona el contenido obvio de la lectura primaria, la naturaleza muerta. La ambigüedad fomenta la conciencia de la percepción visual del espectador. Una lección en la naturaleza de la representación, la pintura emana un sentido de lo extraño. Está secretamente habitada, reuniendo un valor de culto y de exposición, insistiendo en que "otros mundos" están localizados dentro del mundo que conocemos. ¿Puede una ambigüedad y sugerencia de otros mundos de este tipo presentarse en el caso de la arquitectura? Le Corbusier reverenciaba a Picasso, entendió su ambigüedad, y la trasladó a la arquitectura del Movimiento Moderno a partir de que con Hiroshima se vertiera la sospecha sobre la alianza de la arquitectura con la alta tecnología. Este artículo examina la obra de Picasso y el intento de Le Corbusier de impregnar la arquitectura con su esencia.



1



2



3

La obra de Picasso *Mandoline et guitare* de 1924 representa una habitación revestida con papel pintado y una ventana abierta (Fig. 1). Frente a la ventana hay una mesa. En la mesa hay un cuenco con fruta y dos instrumentos musicales. El cuadro es uno de los últimos de una serie que Picasso inició en 1919 con el guache *Naturaleza muerta delante de una ventana en San Rafael* (Figs. 2 y 3)¹. Cada cuadro de la serie representa la misma habitación, y cada uno de ellos es una variación del anterior. Es decir, en esta serie Picasso no pinta un cuadro de la 'vida real' sino que pinta un cuadro de un cuadro. Re-presenta la representación.

El título del cuadro, *Mandoline et guitare*, identifica el tema del mismo, los dos instrumentos. El título nos indica lo que ver. La mandolina y la guitarra son obvias, aparentemente irrefutables. Obvios son también la fruta, el cuenco, la mesa, la habitación y la ventana. Pero es justamente esta certeza, nuestro conocimiento definitivo y absoluto del objeto, lo que Picasso pretende socavar. Deberíamos por un momento intentar no interpretar en las líneas y planos y zonas coloreadas una guitarra, una mandolina, fruta y una mesa; en su lugar deberíamos interrumpir esta predisposición y abstraer el contenido de este gran lienzo coloreado, aparece entonces un enorme pero sorprendentemente preciso rostro, una cabeza que no está oculta, pero al mismo tiempo no percibida de inmediato (Fig. 4).

Esta aparición ofrece una lección de representación. Aunque también se intuye algo más, algo enigmático se desprende del cuadro. Está doble y secretamente habitado; a su valor de culto se accede sólo tras suspender momentáneamente su valor de exposición. Picasso sugiere, median-

1. Muchas gracias a Joseph Gonzalez y John Hayes por su ayuda en la preparación del texto ilustrativo. Las referencias a los documentos de la FLC (*Fondation Le Corbusier*, Paris) indican las cajas y números tal y como estaban organizadas en 1993. Desde entonces la *Fondation* ha digitalizado gran parte de su material y ha cambiado casi todos los números de referencia. No se han podido establecer las concordancias con las referencias actuales. Kenneth E. Silver observa que esta pequeña obra se pintó en otoño en París como "recuerdo del verano anterior en la Riviera" y se inspiró "en una serie de imágenes de mesas que Braque exhibió en *L'Effort Moderne* de Rosenberg el Marzo anterior". Ver SILVER, Kenneth E., *Esprit de Corps: the art of the Parisian avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton University Press, Princeton, 1989, p. 351. Roland Penrose cita un pequeño guache similar y anota que estas obras de San Rafael son variaciones sobre un tema empezado anteriormente en Barcelona y que Picasso "continuó elaborando estas naturalezas muertas cubistas después de volver a la Rue la Boétie". Ver *Picasso: his life and work*, Schocken Books, New York, 1962, p. 218. Para una reproducción a color de este guache (una similar) ver la obra de ELGAR, F., MAILLARD, R., *Picasso*, Tudor Publishing Co., New York, 1972, fig. 66.



4

Fig. 1. Pablo Picasso, *Mandoline et guitare*, 1924. (WARNKE, C. y WALTER, I. F., *Picasso*, Taschen, Köln, 1997, p. 300, parte inferior).

Figs. 2 y 3. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con guitarra sobre una mesa frente a una ventana* y *Naturaleza muerta delante de una ventana en San Rafael*, 1919. (WARNKE, C. y WALTER, I. F., op. cit., p. 261).

Fig. 4. *Mandoline et guitare* modificado para 'extraer' la imagen oculta, ver fig. 1.

Fig. 5. André Schaeffer, "L'Homme à la clarinette". (*Documents 3* (titulado "Hommage à Picasso"), 1930, p. 164, parte superior).

Fig. 6. André Schaeffer, "L'Homme à la clarinette". (*Documents 3* (titulado "Hommage à Picasso"), 1930, p. 164, parte inferior).

Fig. 7. Marcel Jouhandeau, "Dieu-le-Pere". (*Documents 3* (titulado "Hommage à Picasso"), 1930, p. 167).

Fig. 8. Pablo Picasso, *The Studio, Juan-les-Pins*, 1925. (WARNKE, C. y WALTER, I. F., op. cit., p. 315, parte inferior).

Fig. 9. Man Ray, "Rayograph". (*Photographs by Man Ray, 105 Works, 1920-1924*, Dover, New York, 1979, p. 85).

Fig. 10. Man Ray, "Bull's Head Torso", frontispicio fotográfico para *Minotaure 7* (1935). (reproducido tanto en KRAUSS, R. y LIVINGSTON, J., *L'Amour Fou*, Cross River Press, Ltd., London, 1985, pp. 16-17 (páginas opuestas), como en, KRAUSS, R., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, p. 82).

Fig. 11. René Magritte, *L'Eschelle du jeu*, 1939. La versión 'original' del cuadro se reprodujo en "Interventions Surréaliste", en *Documents*, 1934. (HAMMACHER, A. M., *Magritte* (primera edición), p. 123).



5



7



6



8

te la doble representación, que existen 'otros mundos' que no son reconocibles —aunque estén situados dentro de esos mundos que sí reconocemos. Para reconocerlos hacen falta unos receptores especiales. Vienen a la mente las presencias invisibles de la vida de los años 20: ondas de radio, rayos - X, luz infrarroja —espectros de otredad, ya emitidos, esperando a ser recibidos. Nuestro mundo visible está habitado, aunque sólo 'vemos' una pequeña fracción de lo que lo habita, aquello con lo que compartimos espacio.

Mandoline et guitare fue una —quizás la mejor— de varias naturalezas muertas pintadas por Picasso entre 1924 y 1925 cuya composición general representa una cómica cabeza dentro de un espacio claramente definido. Otras obras se presentaron sin título cuando se publicó "Homenaje a Picasso" en *Documents 3*, 1930 (Figs. 5, 6 y 7). Sus 'declaraciones fisonómicas' —es decir, su apariencia de rostro— pasaron inadvertidas para todos los autores, a pesar de la tendencia surrealista de la publicación y la crítica firmada por el prestigioso crítico, Carl Einstein, quién describía a Picasso como "el argumento más contundente contra la normalización mecánica de las experiencias"².

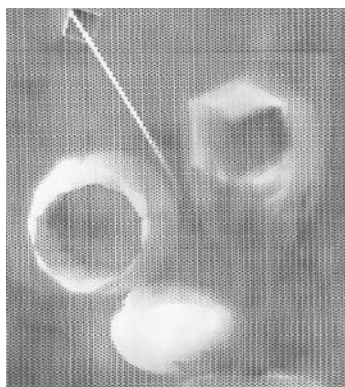
Más tarde, en un libro titulado *Picasso: vida y obra*, en un capítulo dedicado a "Las grandes naturalezas muertas", el pintor surrealista Roland Penrose escribe sobre *Mandoline et guitare*. Penrose observa que entre 1924 y 1925 "las naturalezas muertas adquirieron nuevas proporciones en las manos de Picasso"³ pero no hace mención a la declaración fisonómica de los cuadros. Sí menciona, en cambio, la imagen de una clásica "cabeza barbuda" de yeso en el óleo de 1925, *El estudio, Juan-les-Pins* (Fig. 8) quizás el busto de yeso que sirviera de modelo para el rostro oculto en *Mandoline et guitare*.

Encontramos un intuitivo comentario, un tanto sorprendente, sobre las posibilidades de las apariciones en una era dominada por la ciencia y la física en *Art*, el influyente tomo de Amédée Ozenfant de 1928. Ozenfant era un renombrado pintor, editor de *L'Elan* en 1915 y 1916, co-editor con Le Corbusier (e inicialmente con el poeta dadaísta Paul Dermée⁴ de *L'Esprit Nouveau* en 1920 y 1925), y socio de Le Corbusier en el Purismo entre 1918 y 1927. Un maestro de la imaginería ambigua, subrayó la importante influencia de la ciencia contemporánea en los surrealistas, a quien apoyaba en su "búsqueda de unos fines totalmente nuevos". Ozenfant reconocía en el "impulso hacia el lirismo" de los surrealistas un objetivo "común a todos los grandes artistas", uno que se manifiesta de muchas formas. "Las mentes materialistas afirman que (la técnica surrealista) es una absoluta sandez", escribe Ozenfant, "pero otros (yo entre ellos), menos convencidos de las trascendentes virtudes del sentido común, no pueden evitar tener

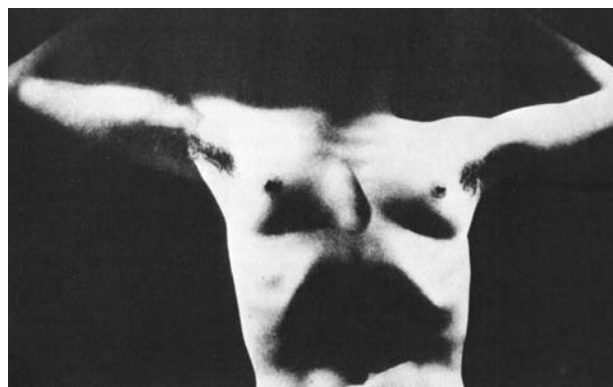
2. EINSTEIN, C., "Hommage à Picasso", en *Documents 3* (1930), p. 155.

3. PENROSE, R., *Picasso: his life and work*, Schocken Books, New York, 1962, p. 226.

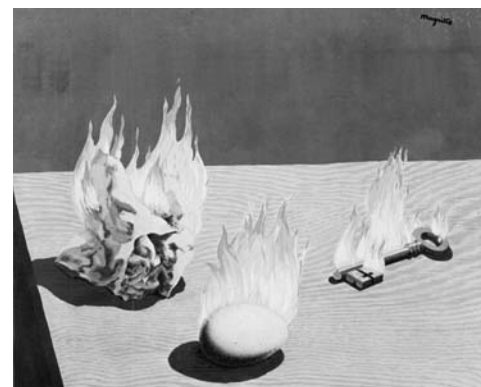
4. El nombre original de Paul Dermée, poeta francés nacido en Liège en 1888, era Camille Janssen. Se puede encontrar una descripción exhaustiva de Dermée y su participación en *L'Esprit Nouveau* en la obra de Jean-Marie Roulin, "Paul Dermée und L'Esprit Nouveau", en *L'Esprit Nouveau: Le Corbusier und die Industrie 1920-1925*, Museum für Gestaltung, Zürich, 1987, pp. 152-159.



9



10



11

cierta empatía con la cuestión⁵. Ozenfant concluye que “de manera simultánea al arte categórico, que impone sus imperiosos mandatos sobre nosotros, se puede concebir otra forma de arte, pasiva, moldeable, flexible: al contrario que la otra, que no nos adapta a su forma sino que adopta la nuestra. Una red de arte gobernada por nosotros mismos, en vez de que nos gobierne”. Pero a esta descripción del arte decididamente diferente a la del Purismo, Ozenfant añade una advertencia: “El peligro es que no necesariamente todo espectador es creativo”⁶.

Desde luego, 'no necesariamente todo espectador es creativo,' y a pesar de que *Mandoline et guitare* está reproducida en multitud de publicaciones, se exhibe en el Museo Guggenheim y en 1992 se exhibió por todo el mundo en la exposición itinerante “Picasso y las cosas”, su característica más singular —su fisonomía— parece haber pasado desapercibida. Por un lado, la ambigüedad del cuadro es sutil, por otro, una vez descubierta, la cara oculta parece flagrantemente obvia, inevitable. Esta cualidad —aquello que está siempre ahí y completamente evidente, pero casi siempre pasa desapercibido— proporciona al cuadro un enorme poder.

Hay pocas dudas de que Picasso ocultó el rostro en el cuadro de manera consciente. Era muy sensible a tales apariciones y si no hubiera sido su intención, el rostro no hubiera aparecido en el cuadro. En su libro de 1964, *Mi vida con Picasso*, François Gilot, compañera de Picasso durante años, rememora una historia que una vez le contó Picasso, un cuento que pretendía ilustrar su próxima relación profesional con el pintor cubista Georges Braque. Gilot recuerda a Picasso diciendo:

Recuerdo una tarde que llegué al estudio de Braque. Estaba trabajando en una gran naturaleza muerta oval con un paquete de tabaco, una pipa, y toda la parafernalia habitual del Cubismo. Lo miré, me aparté y dije, “mi pobre amigo esto es espantoso. Veo una ardilla en tu lienzo”. Braque replicó, “Eso no es posible”. Yo dije, “Sí, ya se que es una visión paranoica pero ocurre que veo una ardilla. Este lienzo está destinado a ser un cuadro, no una ilusión óptica. Ya que la gente debe ver algo en él, tú quieres que vean el paquete de tabaco, una pipa, y los otros objetos que estás poniendo pero por el amor de Dios deshazte de la ardilla”. Braque dio unos pasos hacia atrás, miró con atención y por supuesto que el también vio una ardilla, ya que este tipo de visiones paranoicas son extremadamente transmisibles. Día tras día Braque luchó contra la ardilla. Cambió la estructura, la luz, la composición, pero la ardilla siempre reaparecía, porque una vez estuvo en nuestra mente era imposible deshacerse de ella. Por mucho que cambiaran las formas, la ardilla siempre parecía reaparecer. Por fin, ocho o diez días después, Braque fue capaz de eliminar el efecto y el lienzo volvió a ser un paquete de tabaco, una pipa, una baraja de cartas, y sobre todo, un cuadro Cubista⁷.

Debemos mencionar que Picasso explicó esta historia a Gilot a finales de los años treinta, mucho después de que pintara *Mandoline et guitare*, en una época en la que las ‘visiones paranoicas’ se hicieron muy populares entre los surrealistas y a menudo se manifestaba mediante la inclusión consciente de rostros dentro de su trabajo. Hay una gran profusión de ejemplos: los ‘Rayografos’ de Man Ray (Fig. 9) así como el frontispicio del ‘torso del toro’ para *Minotaure 7* (Fig. 10) de 1937; la cantidad de cuadros fisonómicos de René Magritte (Fig. 11); los cuadros de la ‘metamorfosis’ de Paul Klee (Fig. 12); las fotografías de Brassai (Fig. 13); el renacimiento de Arcimboldo en *Minotaure* y en el Museo de Arte Moderno (Fig. 14); los muchos dibujos de André Masson (Fig. 15) y, por supuesto, los demasiado explícitos cuadros de Salvador Dalí (Fig. 16). El tema era debatido constantemente en las publicaciones surrealistas por Max Ernst⁸, Georges Limbour⁹, Georges Bataille¹⁰ y Carl Einstein¹¹; y en 1931 Dalí escribió un conciso e ilustrado ensayo sobre la materia, “COMMUNICATION: Visage paranoïaque”. En este breve artículo, y en referencia a una fotografía reproducida en un conocido periódico (Fig. 17), Dalí argumentaba:

5. OZENFANT, A., (traducido por John Rodker) *Foundations of Modern Art*, Dover, New York, 1952, pp. 131-132. Este libro se publicó primero en francés en 1928 bajo el título de *Art*. La edición de Dover de 1952 que se menciona aquí es, según Dover, “una versión agrandada de la traducción inglesa publicada inicialmente por John Rodker en 1931. Esta edición contiene un nuevo prefacio y tres capítulos adicionales escritos por el autor”. La edición de 1952 de Dover se refiere al autor solo como ‘Ozenfant’, sin mencionar su nombre de pila, ‘Amédée’.

6. OZENFANT, A., *Foundations of Modern Art*, cit., p. 130.

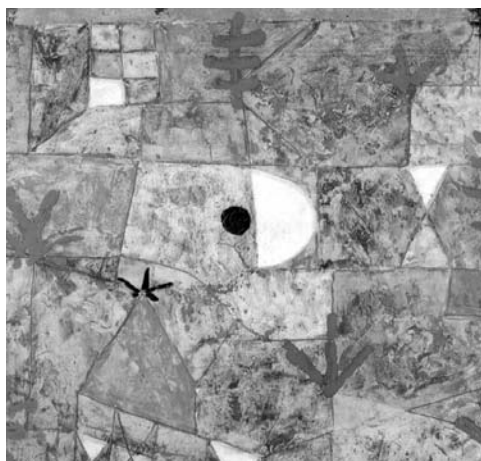
7. GILOT, F., LAKE, C., *Life with Picasso*, Mc-Graw-Hill Book Co., New York, 1964, pp. 76-77.

8. ERNST, M., “Du danger qui existe pour un gouvernement d’ignorer les enseignements du surréalisme”, en *Documents 34.1* (Junio 1934), pp. 64-65, donde reflexiona sobre el rostro de Lenin oculto en la *propagande communiste camouflée*, y varias imágenes obscenas escondidas en conocidas obras de arte —en el trabajo de Leonardo, por ejemplo, y en concreto en una escena de la crucifixión de Elder Lucas Cranach donde, al observarse desde el lateral, muestra dejes obscenos. Ver también ERNST, M., “Beyond Painting” en *Documents 34.1* (Junio 1934), p. 97, donde explica un incidente en el cuál, solo en un hostel en la costa, “se quedó sorprendido por la obsesión que ejercía en mi excitada mirada el suelo —cuya textura quedaba acentuada por miles de reflejos. Entonces decidí explorar el simbolismo de esta obsesión y, para ayudar mis facultades observadoras y alucinatorias, realicé una serie de dibujos del pavimento cubriendo éste aleatoriamente con hojas de papel que frotaba con un lápiz. Al observar con detenimiento estos dibujos, me sorprendí con la súbita intensificación de mis facultades visuales y con la alucinante sucesión de imágenes contradictorias que se superponían una sobre la otra con la persistencia y la rapidez de los recuerdos de amor [...] Empecé a explorar indiscriminadamente, a través de los mismos métodos, todo tipo de materiales —cualesquiera que aparecieran dentro de mi campo óptico— hojas y sus capilares, los deshilachados bordes de un hábito [...] Entonces mis ojos percibían cabezas humanas, varios animales, una batalla que acaba en un beso”.

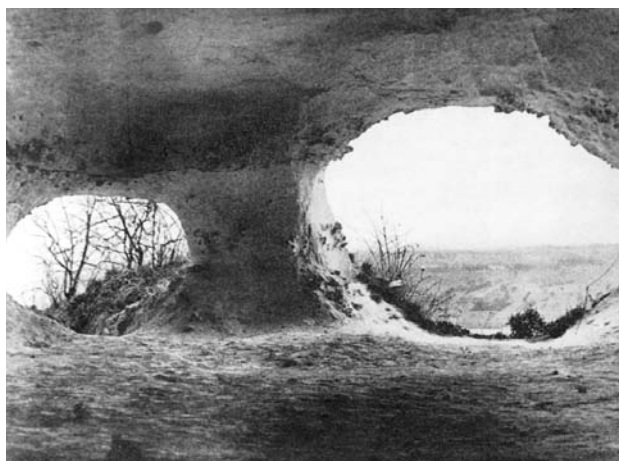
9. LIMBOUR, G., “Chronique: Paul Klee”, en *Documents 1*, (Junio 1929), pp. 53-54.

10. BATAILLE, G., “Le Langage des fleurs”, en *Documents 1*, (Junio 1929), pp. 160-168.

11. EINSTEIN, C., “Pablo Picasso, quelques tableaux de 1928”, en *Documents 1* (Junio 1929), pp. 35-47.



12



13



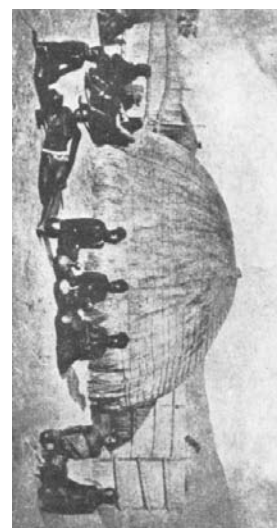
14



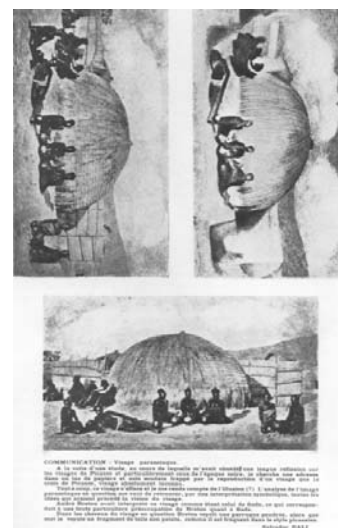
15



16



17



18

Fig. 12. Paul Klee, *Southern Gardens*, 1934. (GROHMANN, W., *Paul Klee*, Abrams, New York, 1955, p. 139).

Fig. 13. Brassai, *Troglodyte*, 1936, frontispicio fotográfico para *Minotaure 8*. (en *L'Amour Fou*, cit., p. 188).

Fig. 14. Giuseppe Arcimboldo, *Earth*, c. 1570. (*The Arcimboldo Effect*, Gruppo Editoriale Fabri, Milan, 1987, p. 92).

Fig. 15. André Masson, *City of the Skull*, 1939. (RUBIN, W. y LANCHER, C., *André Masson*, Museum of Modern Art, New York, 1976, p. 33).

Fig. 16. Salvador Dalí, *La cara de Mae West*, 1934-1935. (*The Arcimboldo Effect*, cit., p. 297).

Fig. 17. Salvador Dalí, reproducción de una cara en DALÍ, S., "COMMUNICATION: Visage paranoïaque", 1931, publicado originalmente en *Le surréalisme au service de la révolution*, Vol. XII, no. 3 (París, 1931). (*The Arcimboldo Effect*, op. cit., p. 286).

Fig. 18. Salvador Dalí, las tres imágenes (página completa) en "COMMUNICATION: Visage paranoïaque", cit. (*The Arcimboldo Effect*, op. cit., p. 286).

Después de un periodo de estudio en el que estuve obsesionado por una larga reflexión sobre los rostros de Picasso, en particular aquellos del periodo negro, estaba buscando una dirección en una pila de papeles cuando me topé con la reproducción de un rostro que yo creía hecho por Picasso, uno absolutamente desconocido.

De golpe la cara desapareció y me di cuenta del efecto (?). El análisis de esta imagen paranoide me permitió descubrir, con una interpretación simbólica, todas las ideas que habían precedido la visión. André Breton interpretó que el rostro pertenecía al de Sade, que se correspondía a un particular interés de Breton por Sade. En el pelo del rostro, Breton vio una peluca empolvada, mientras que yo vi un fragmento de un lienzo sin pintar como a menudo ocurre en el trabajo de Picasso¹².

El ensayo de Dalí incluía tres imágenes: la reproducción de la imagen en horizontal, la misma imagen en vertical para rebelar el rostro, y la última mejorada para expresar el parecido con el retrato de Picasso (Fig. 18). Para él, esta aparición servía como una revelación del subconsciente del espectador. Su descripción sugiere un mundo creado tanto por el emisor como por el receptor¹³. Implícito en el artículo de Dalí subyace la noción de que la representación, lejos de ser unívoca es, a menudo, múltiple, proporcionando varias interpretaciones. En última instancia es la visión del espectador la que determina lo que ve.

"No busco, encuentro" proclamaba Picasso¹⁴, quién, según Gilot, cultivaba en sus cuadros "oscilaciones desde la nada, hasta algo, y de vuelta a la nada"¹⁵. Mucho antes, y poco después que Picasso pintara *Mandoline et guitare*, el afamado crítico Waldemar George describía las imágenes oscilantes de Picasso como una "mezcla de misticismo y racionalismo" única, para concluir que Picasso "[...] debería ser reconocido como el primer artista que encarna el espíritu de su tiempo [porque él] ha satisfecho el secreto y las relaciones invisibles que existen en estado latente entre los *phénomènes de la pensée et de la vie moderne* [...]"¹⁶.

Misticismo y racionalismo: mezclar estas dos nociones aparentemente antitéticas a mediados de los años veinte era, como cabría sospechar, la inclinación natural del artista. Al mismo tiempo, la psicología era algo novedoso, como también lo era la teoría de la relatividad de Einstein. Como también era novedosa la 'percepción extra sensorial' adquirida mediante prismáticos, telescopios, radios, automóviles y vistas aéreas, y puesta de manifiesto mediante radiografías y fotografía infrarroja. A menudo ideados como instrumentos de ciencia e investigación, estos medios cuestionaban las creencias tradicionales que conformarían los fundamentos de la humanidad durante milenios.

Una lección en percepción y la naturaleza de la representación, *Mandoline et guitare*, exuda una sensación de extrañeza, de algo ligeramente terrorífico. Está secretamente habitado –solamente accesible al suspender momentáneamente la capacidad de la obra de ser fácilmente reconocible. Insiste en la existencia de otros mundos no reconocibles por nosotros pero dentro de los mundos que sí reconocemos. En su deliberada creación de la duplicidad, al interpretar conscientemente una ambigüedad óptica, Picasso insiste en la relatividad como una posibilidad inherente en 'ver' y al mismo tiempo imbuje el trabajo en una dimensión temporal. En el contenido de *Mandoline et guitare* se pueden leer tanto los instrumentos musicales como el rostro, pero no ambos a la vez. El tiempo se hace patente en el paso de una lectura a otra.

De todas formas, se debería apuntar que aunque este cuadro de 1924 presenta una 'visión paranoide', y por lo tanto pertenece al campo del pensamiento surrealista de los años veinte, también es una variación de los temas cubistas y, como ellos, otra manera de conseguir los objetivos cubistas. "El ojo rápidamente hace que la mente se interese por los errores", escribieron Gleizes y Metzinger en *Du "Cubisme"* de 1912. "Ciertas formas deberían mantenerse implícitas", insistían, una docena de años antes Picasso había pintado *Mandoline et guitare*, "para que la mente del espectador pueda ser el lugar escogido de su nacimiento concreto"¹⁷. Años más tarde, al recordar los primeros días del cubismo, el propio Picasso afirmó: "Tratamos de deshacernos del *trompe-l'oeil* y encontramos el *trompe-l'esprit*. Ya no queríamos engañar al ojo; queríamos engañar la mente"¹⁸.

La ambigüedad visual fue fundamental para el surrealismo, animando al artista a comprender la vida compuesta de capas múltiples, pero ¿y qué? ¿De qué manera puede ser la insistencia en el 'ver' relevante para la vida fuera del museo? Quizás la intención de hacer explícita la esencia de la vida del siglo XX fuera solamente una preocupación propia del artista, sin hacerla evidente al no iniciado.

"*Il faut toujours dire ce que l'on voit*", escribiría el arquitecto, Le Corbusier, como lema para varios de sus libros posteriores, "*surtout il faut toujours, ce qui est plus difficile, voir ce que l'on voit*"¹⁹. Sin embargo Le Corbusier era único entre aquellos que construían 'arte' habitable. Es importante recordar que Le Corbusier no fue siempre Le Corbusier y que no siempre fue arquitecto. En 1924, cuando Picasso pintó *Mandoline et guitare*, a Le Corbusier se le conocía como Charles Eduoard Jeanneret y recién había comenzado a proyectar edificios –aún menores– con un lenguaje moderno. Había obtenido reputación como pintor Purista y, como ya hemos mencionado anteriormente, como co-editor con Amédée Ozenfant del prestigioso y popular periódico *L'Esprit Nouveau*. Como Ozenfant, Jeanneret apreciaba el surrealismo; sin embargo su evaluación crítica del movimiento era reservada. Entendía el Surrealismo, en gran medida, en términos del Purismo, viéndolo como una variación simbolista de la filosofía del arte que él y Ozenfant habían definido en sus cuadros y escritos desde 1918. Reconocía en el Surrealismo las "soberbias relaciones de las [...] metáforas", y declararía que los efectos de ese arte eran "claramente dependientes del producto de un esfuerzo plenamente consciente, lógico y sólido, comprobado mediante las necesarias matemáticas y geometría, [...] la necesaria exactitud para el funcionamiento de los mecanismos, etc"²⁰. Para Le Corbusier, el Surrealismo era igual que el Purismo tanto en el modo de suscribir una estrategia racional como en la intención de extraer del espectador una respuesta calculada. El Purismo, sin embargo, se manejaba con relaciones objetivas y primarias, mientras que el Surrealismo trataba con lo que Le Corbusier describiría como "relaciones emotivas" –unas relaciones que, sin embargo, consideraba basadas "en objetos [...] con una función". La poética del Surrealismo, concluía Le Corbusier, se asentaba en "el realismo, aquel realismo que es el magnífico fruto de la era industrial [...]"²¹.

Tras esta declaración, desde 1925 a 1933, Le Corbusier publicó libros y erigió edificios por los que es merecidamente conocido hoy en día. Durante estos años, se le conoció como arquitecto –quizás el más influyente arquitecto en Europa.

12. DALÍ, S., "COMMUNICATION: Visage paranoïaque", en *Le surréalisme au service de la révolution*, Vol. XII, n. 3, Paris, 1931, traducido tal y como aparecen en CACCIARI, M., "Animarum Venator", en *The Arcimboldo effect: transformations of the face from the 16th to the 20th century*, Bompiani, Milan, 1987, pp. 275-297.

13. Partiendo de esta imagen encontrada, Dalí procedió a explorar la metamorfosis en sus cuadros de los años treinta como se evidencia en la exposición de su trabajo "El enigma interminable" de la galería Julien Levy de Nueva York en 1939. Las 'cara oculta' era el tema favorito de Dalí, aunque nunca fuera demasiado sutil en sus representaciones. Esta falta de sutileza, combinada con la ansiedad de explicar su propio trabajo, detallándole al observador toda su astucia, erosionó el primer componente de la metamorfosis: el proceso de descubrimiento. Esto es, aunque el propio Dalí lo había apreciado, el potencial de una imagen para 'desaparecer'. Al contrario que en la fotografía, el tipo de pintura con la que se deleitaba Dalí se consideraba ficticia e ilusoria.

14. PICASSO, P., *Statements to Marius de Zayas*, 1923, citado y traducido por FRY, Edward F., *Cubism*, McGraw-Hill, New York, 1966, p. 165, inicialmente publicado como "Picasso Speaks" en *The Arts* (New York, May 1923), pp. 315-326.

15. GILOT, F., "Del desecho a la poesía", en *Art and Antiques*, (Verano, 1992), p. 59.

16. En francés, una "*mélange de mysticisme et de rationalisme*". FLC, Box T2-9, #47: Waldemar George, "Picasso", p. 8. Este artículo se debía publicar en *L'Esprit Nouveau* 29 (ca. 1925), una edición especial dedicada exclusivamente a la obra de Picasso. Por desgracia, la publicación desapareció antes de que el número 29 se imprimiera. He decidido no traducir la cita de George "*phénomènes de la pensée et de la vie moderne et qu'il a réussi à les agréger [...]*" ya que esta frase se asemeja en gran medida a la descripción que hace Le Corbusier en los años 30 sobre el objetivo de su propia obra pictórica.

17. GLEIZES y METZINGER, *Du "Cubisme"*, Eugène Figuière Éditeurs, Paris, 1912, citado por FRY en *Cubism*, cit., p. 107.

18. GILOT, F., y LAKE, C., *Life with Picasso*, cit., p. 77.

19. La traducción al castellano podría ser: "Uno debe decir siempre lo que uno ve, pero sobre todo, y más difícil, uno debe ver siempre lo que uno ve". Ver los libros escritos por Le Corbusier editados por Jean Petit a finales de los cincuenta y sesenta.

20. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, traducción por James I. Dunnet, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1987, p. 188. Este libro se publicó por primera vez bajo el título *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Editions G. Crès, Paris, 1925, como recopilación de artículos previamente publicados en *L'Esprit Nouveau*.

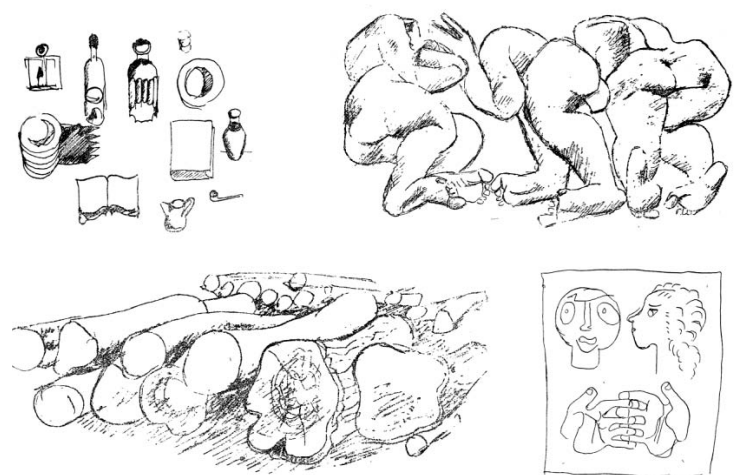
21. *Ibid.*, p. 187.



19

Fig. 19. Fotografía del interior del *Pavillon des Temps Nouveaux*, Le Corbusier, 1937. (*Le Corbusier, Œuvre Plastique*, lámina 33).

Fig. 20. El inventario personal de símbolos de Le Corbusier: bocetos de troncos, cuerpos humanos derretidos, manos dobladas, caras curiosas, y de los tipos de objetos maquinizados de su etapa Purista, de "Peinture". (*Le Corbusier, Œuvre Plastique*, pp. 22-23).



20

En 1933, con la llegada de la depresión y con poco que construir, Le Corbusier siguió pintando y escribiendo sobre arte. Tanto en su pintura como en sus escritos, revisaría sus posturas anteriores. A pesar de estar firmemente en contra del ornamento en 1925, en 1933, por insistencia del cliente, adornó las paredes del recientemente acabado *Pavillon Suisse* con una foto mural y al hacerlo obtuvo las alabanzas de André Breton²². El mismo año, después de haber estado pintando en privado durante casi una década, se reintrodujo como artista, con una exposición en la John Becker Gallery de Nueva York. En 1935, expuso tanto su estudio como sus cuadros –juntamente con cuadros y tapices de Léger, Laurens y Picasso, y con 'primitivos' de la colección de Louis Carré– en una exposición organizada en su apartamento de Porte Molitor. El año siguiente, 1936, reconocería el mural por su capacidad de “dinamitar” los muros y “abrir todas las puertas a las profundidades del sueño, justamente donde la profundidad real no existe”²³. Más tarde en el mismo año, pintó su primer mural, “tradujo” un cuadro a un tapiz y escribió un artículo para la publicación surrealista *Minotaure*²⁴.

En 1937, el politizado cuadro de Picasso, *Guernica*, un cuadro del tamaño de una pared y pieza central del Pabellón de la República de Josep Lluís Sert en la Exposición Internacional de París, obtuvo reconocimiento inmediato. Alabado en publicaciones de arte contemporáneas como una obra maestra tanto formal como retórica, el *Guernica* estableció de manera instantánea un paradigma para la síntesis de las artes. Para la misma exposición, Le Corbusier diseñó su *Pavillon des Temps Nouveaux*, un pabellón de luz coloreada que incluía murales espacialmente significativos, tanto pintados como fotográficos (Fig. 19). En cada caso, el espacio de representación –es decir, el espacio elaborado y expresado sobre todo en los cuadros, pero también en las fotografías– se ampliaba a una pared entera. El arte se convertía en arquitectura, y el espacio de este arte 'contribuía' al nuevo espacio de la arquitectura, en lo que Le Corbusier denominaría posteriormente 'l'espace indicible'.

Al ampliarse al tamaño de la arquitectura, el arte proporcionaba a los edificios no sólo una nueva dimensión espacial, también una dimensión 'temporal' ausente en la mayor parte de la arquitectura moderna. El surrealismo en particular, ofrecía un acceso hacia esa dimensión, a pesar de que el arte surrealista rara vez se convertía en arquitectura con éxito. En 1937, cuando el surrealismo estaba en su momento álgido y mucho después del cese del Purismo, Le Corbusier entendió el anterior como una “noble, elegante y artística institución funeraria”, comparándola con el cubismo al que describía como “un lúcido gesto de espíritus constructivos buscando conquistar los nuevos tiempos”²⁵. El surrealismo, añadiría Le Corbusier, evocaba el pasado, mientras que el Cubismo mira hacia el futuro. El surrealismo era “una ceremonia en memoria de tantas cosas que fueron[:] la evocación de fantasmas, la desmaterialización, la desubstancialización”. Y los surrealistas trabajaban con “símbolos, abreviaturas, evocaciones [...]”. Están “llorando a sus muertos” declaró Le Corbusier satisfecho, proclamando esto como “una cosa excelente” y más tarde re-examinando su entusiasmo al observar que el surrealismo “llega a su fin. El nuevo mundo espera a los trabajadores!”²⁶.

Esta capacidad del arte para investigar en lo subjetivo –en oposición a lo 'objetivo,' aparentemente una esencia del movimiento moderno– era el tema principal de una gran retrospectiva

22. Ver “Le Corbusier and the Space of Photography: Photomurals, Pavilions, and Multi-media Spectacles”, en *History of Photography*, vol. 22, n. 2 (Verano, 1998), pp. 127-138.

23. LE CORBUSIER, “Architecture and the Arts”, traducción por María Jolas, en *Daedalus edición especial* (Invierno, 1960), pp. 49-50. Originado en un debate en *La Maison de la Culture*, París, 1936. Publicado por primera vez en *Transition 25* (Otoño, 1936), pp. 141-145, y posteriormente en *Le Corbusier: Architect, Painter, Writer*, Macmillan Co., New York, 1958, pp. 141-145.

24. LE CORBUSIER, “Louis Soutter, l'inconnu de la soixantaine”, en *Minotaure 9*, 1936, pp. 62-65. Ver “Drawing-Over: une vie décanté. Le Corbusier y Louis Soutter”, en *Ra 6*, *Revista De Arquitectura* (Junio, 2004), pp. 43-54 y pp. 93-96 (Castellano e Inglés).

25. LE CORBUSIER, *When the cathedrals were white, a journey to the country of timid people*, Reynal & Hitchcock, New York, 1947, p. 147. (Publicación original: *Quand les Cathédrales étaient Blanches; Voyage au pays des timides*, Librairie Plon, París, 1937).

26. *Ibid.*, pp. 147-148.



21



22

tiva del arte de Le Corbusier expuesta en Zurich en 1938, una exposición complementada por un libro titulado *Le Corbusier, Œuvre Plastique*. El octavo y último número de la serie de *L'Architecture Vivante* dedicada a la obra de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, *Le Corbusier, Œuvre Plastique* es una compilación de 40 páginas de las obras de Le Corbusier, incluyendo veintinueve cuadros, cuatro litografías a color originales, y cuatro imágenes de su *Pavillon des Temps Nouveaux*. Contenía un prólogo de Jean Badovici y un ensayo introductorio de Le Corbusier titulado "Peinture". Sin negar sus anteriores convicciones Puristas, en este corto ensayo Le Corbusier revela su fascinación por lo literario y lo simbólico; es decir, relegando a un segundo lugar los valores asociativos en "Le Purisme"²⁷. Los títulos que Le Corbusier otorgó a los capítulos de la publicación –*Existence du "sujet", Révélation révétable, Les mots, Le rapport, La poésie parole neuve imprévisible*– sugieren la escritura como metáfora de la obra plástica.

El arte de *Œuvre Plastique* y el ensayo "Peinture" constituyen conjuntamente una concienzuda teoría del arte a la que Le Corbusier se suscribiría una década antes –una teoría del arte completada tras la guerra con una teoría de la arquitectura revisada expresada en "*L'espace indicible*" y *Le Poème de l'Angle Droit*. En "Peinture", Le Corbusier definía una obra de arte como "[...] un jeu dont l'auteur a créé la règle", al tiempo que observaba que "*la règle doit pouvoir apparaître à ceux qui cherchent à jouer*". Le Corbusier insistía que el juego debería ser compuesto mediante "*signes d'une intelligence suffisante*", y no signos oscuros o privados, sino "*objets expérimentés, révolus, usés, limés par l'habitude, susceptibles d'être reconnus à un simple schéma*". Le Corbusier ilustraría este capítulo con un inventario personal de signos configurado por esbozos de troncos, cuerpos humanos unidos, manos cruzadas, rostros curiosos, y los *objets types* maquinizados de su periodo purista: lámparas, bandejas, botellas, jarrones, tuberías, y libros tanto abiertos como cerrados (Fig. 20)²⁸.

En el capítulo clave de este ensayo, "L'événement créateur", Le Corbusier expresó creencias sobre la creatividad y sobre la naturaleza del arte, creencias no muy diferentes a las expresadas por los surrealistas casi dos décadas antes. Describió el espíritu creativo como "*une pensée en effervescente permanente; un esprit scrutateur; un œil qui ne cesse de voir, de mesurer, d'enregistrer*". Ya no contemplaría la pintura exclusivamente como una "objetivación de un 'mundo'". Para estar seguro, la pintura debía ser una estructura certificable, conmensurable –"*la construction de l'œuvre avec tout ce que la plus rigoureuse science (riche, profuse, illimitée) peut apporter de concentration, de concision, d'épurement*". A pesar de ello, Le Corbusier, seguía entendiendo la pintura como un evento lírico, una investigación profundamente personal, lo que describiría como "*une enquête illimitée dans le monde apparent et une appréciation constante des réactions de l'objectif sur le sujetif: transposition, transfert des événements extérieurs dans l'intérieur de la conscience*"²⁹.

Trece de los cuadros presentados en *Le Corbusier, Œuvre Plastique* fueron realizados entre 1935-1937, presumiblemente manifestaciones de las creencias expresadas en "Peinture". De éstos, el

Fig. 21. Le Corbusier, *Deux musiciennes au violon et à la guitare*, 1937. (En *Œuvre Plastique*, lámina 28).

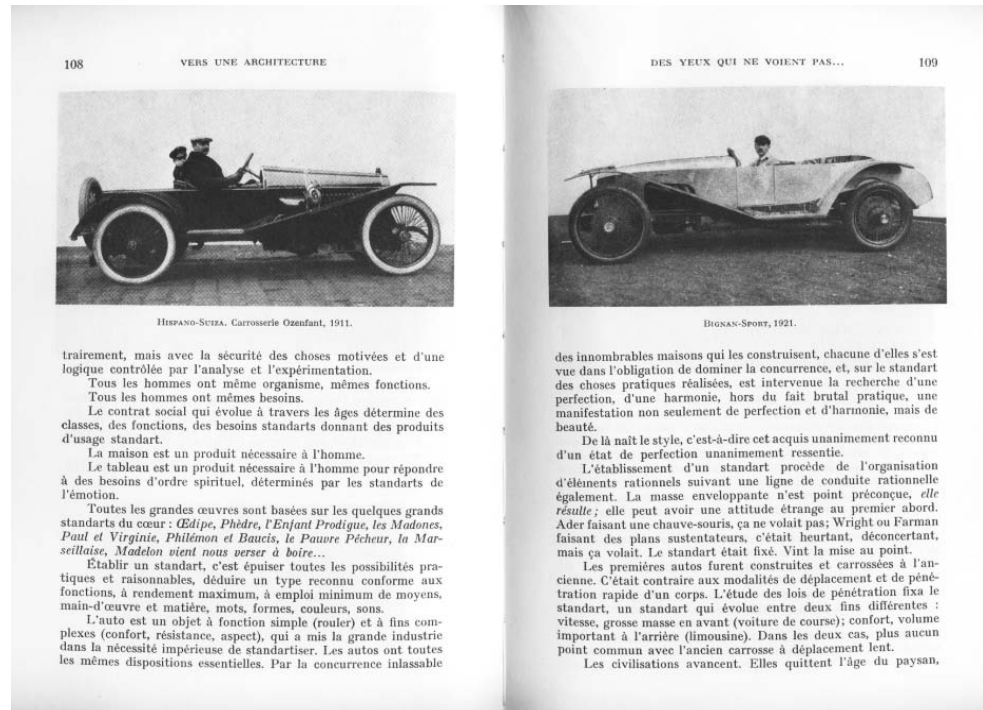
Fig. 22. Le Corbusier, *Trois musiciennes*, 1936. (En *Le Corbusier*, Blume, Madrid, 1987).

27. JEANNERET, Ch-E. y OZENFANT, A., "Le Purisme". Para la traducción al inglés de este artículo, ver *Modern Artists on Art*, Prentice Hall Press, New York, 1964.

28. Nuevamente, esto continúa con las creencias expuestas en "Le Purisme" donde Le Corbusier y Ozenfant evitaban "el arte de los iniciados, arte que requiere del conocimiento de una clave, un arte de los símbolos" y describía los sujetos representativos de sus naturalezas muertas como "objetos tema dotados de propiedades elementales ricas en acciones que provocan lo subjetivo".

29. LE CORBUSIER, "Peinture", sin página. En castellano: "una búsqueda ilimitada en el mundo aparente y una apreciación constante de la acción de lo objetivo en lo subjetivo...El traslado de eventos exteriores al interior de la conciencia".

Fig. 23. Fotografías de "Hispano Suiza", 1911 y "Bignan-Sport" 1921, en *Vers une architecture*, G. Crès et cie, París, pp. 108-109.



cuadro más relevante para el surrealismo, para Picasso, y para la temática de los rostros ocultos, es sin duda *Deux musiciennes au violon et à la guitare* de 1937 (Fig. 21). Una reinterpretación de la obra de Le Corbusier *Trois musiciennes* realizada un año antes (Fig. 22), *Deux musiciennes*, señala la culminación de una serie de cuadros que retrataban dos figuras realizadas por Le Corbusier a lo largo de cuatro años. Juega con el contraste entre el claro y lo oscuro, derecha e izquierda, sólido contra vacío.

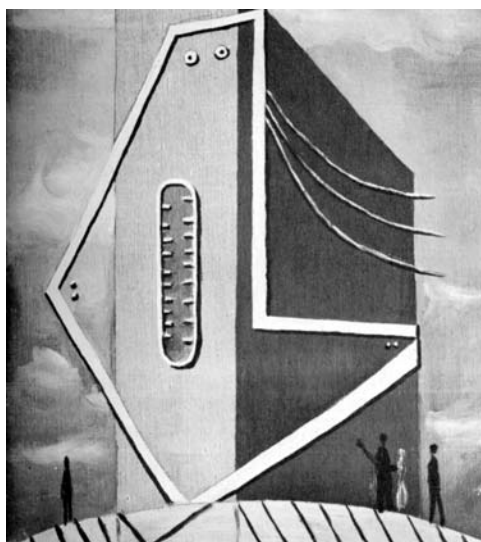
Este cuadro no es anecdótico en la obra de Le Corbusier. Quince años más tarde utilizaría estrategias compositivas similares a las ya empleadas en *Vers une architecture*. En las páginas opuestas tipo de ese libro, la imagen de la página izquierda está directamente relacionada con la composición y el contenido de la imagen de la derecha. Por ejemplo, en una fotografía titulada "Hispano Suiza, 1911", se muestra un coche de carrocería negra con neumáticos blancos conducido por un hombre con un abrigo negro y un sombrero blanco. Una fotografía en la página precedente "Bignan-Sport 1921", un coche blanco con ruedas negras conducido por un hombre con un abrigo blanco y un sombrero negro (Fig. 23). Las imágenes son del mismo tamaño y están perfectamente alineadas; un coche enfrente al otro. Mientras que la imagen del "Suiza" es definida y clara, la imagen del "Bignan-Sport" es borrosa y tenue. Uno tiene la impresión que ambos están mecánicamente relacionados, que al abrir esta página, el lector ha arrancado la imagen borrosa de la clara. Esta relación de imágenes opuestas se repite en todo el libro³⁰, subrayando la fotografía como una figura 'asentada' en el espacio de la página —siendo la propia página una figura asentada en el espacio del libro. El lector interpreta el libro como una construcción, como "otra arquitectura", que se experimenta tanto con el tacto como con la vista en el espacio y en el tiempo al pasar la página³¹.

Uno tiene la impresión de que Le Corbusier rehizo *Trois musiciennes* dentro de *Deux musiciennes* incluyendo el último dentro del primero con unas dimensiones espacial y temporalmente expansivas similares al texto ilustrado de *Vers une architecture*. Le Corbusier hizo desaparecer la figura del medio de *Trois musiciennes* y la reemplazó por un fondo cubista con motivos de costa marina a la izquierda de la imagen. Sin embargo, lo más importante es que compuso *Deux musiciennes* como las 'páginas de un libro abierto': los hombros de la figura de la derecha describen el borde superior del libro a lo que contesta una sinuosa línea en la izquierda. En relación a las figuras, el libro es gigantesco. La yuxtaposición de escalas expande el espacio aparente del cuadro.

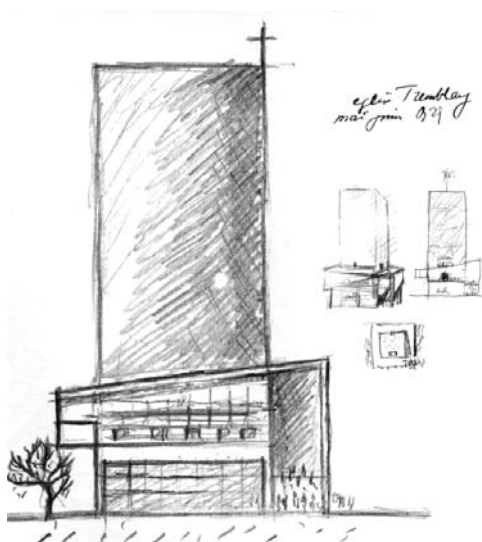
La expansión se propaga, como si se abriera el libro, al aparecer otro gigante. Como la *Mandoline et guitare* de Picasso, *Deux musiciennes* es inequívocamente fisonómico. El violín y la guitarra se conjuran para convertirse en unos psicodélicos anteojos sobre una botella-nariz que

30. Una disposición similar se evidencia en las fotografías de "Los ábsides de San Pedro", en *Vers une architecture*, donde una vez más dos fotografías, casi idénticas pero invertidas, una clara y luminosa, la otra oscura y difusa se encuentran alineadas en páginas opuestas. El 'contenido' de estas dos fotografías es redundante; una tan oscura que casi no se puede leer. Aun así hay, presumiblemente, un mensaje inherente en esta seriación, esta agrupación de imagen nítida y borrosa. "The Propylea" y "The Erechtheum", en *Vers une architecture*, son otro ejemplo. La estrategia se hace evidente también en los confines de una sola imagen de composición simétrica como "The Parthenon" donde oscuras y difusas columnas en la izquierda se convierten en el negativo de la imagen clara de las columnas a la derecha.

31. Le Corbusier usaba frecuentemente el libro como metáfora espacio-temporal. La frase, "Pasar página..." aparece una y otra vez en sus escritos. En "Tout arrive enfin à la mer", por ejemplo, escribe, "La page tourne, va être tournée bientôt et d'autres points de vue sont à prendre en considération". FLC Box A3-2, #661. Según la ocasión elabora una metáfora subrayando el instante en el que uno ve el pasado (página anterior) al tiempo que el futuro (página siguiente) y el fino borde del presente al pasar página.



24



25

Fig. 24. Picasso, *Monument, Woman's Head*, 1929. (en *Picasso in Chicago*, Art Institute, Chicago, 1968, p. 9).

Fig. 25. El primer proyecto para una iglesia de Le Corbusier, la *église de Tremblay*. (en PETIT, J., *Le Corbusier, lui-même*, Forces Vives, Geneva, 1970, p. 72).

flota sobre una mesa de dos patas representando una sonrisa. Las dos pequeñas cabezas son cejas arqueadas; y la enorme cara –debido simplemente a su tamaño y voluntad de permanecer en el límite inferior de la imagen– define un nuevo primer plano, y con la cara en primer plano la profundidad aparente del cuadro se expande una vez más.

Cuando aparece, el rostro oculto hace la obra espacialmente extensa, evoca una sensación de asombro, y colma el cuadro de un significado que se extiende más allá de una simple naturaleza muerta. “*Evènements extérieurs*” se transfieren a “*l'intérieur de la conscience*”. Se inicia una “*enquête illimitée dans le monde apparent*”. Una “*appréciation constante des réactions de l'objectif sur le subjectif*” se hace evidente. Un “*pensée en éervescente permanente*”, un “*siège de l'infini*”: *Deux musiciennes* es la manifestación plástica de las convicciones expresadas por Le Corbusier en *Peinture*.

Que Le Corbusier construyera un rostro oculto para manifestar sus convicciones no nos puede sorprender. Era un movimiento conservador, no sólo porque su reverenciado Picasso lo hubiera hecho de manera más contundente doce años antes, o porque se podría observar como una variación del tema cubista y por lo tanto como un “lúcido gesto de espíritus constructivos buscando conquistar los nuevos tiempos”, pero también porque al igual que en *Mandoline et guitare*, no violaba principios establecidos anteriormente ni contradecía una firme creencia en la ‘civilización de la máquina.’ La aparición es más bien benigna, el producto de “un esfuerzo premeditado, consciente, una estructura sólida y lógica”. Su efecto ordenado y calculado. No hemos creado este rostro; se dejó ahí para que la encontráramos. En palabras de Ozenfant y Le Corbusier, nos hemos “situado en el estado deseado por el creador”. Nuestros pensamientos han sido, precedimos, nuestro descubrimiento prescrito. Sin embargo, durante el acto del descubrimiento, uno puede experimentar la lectura del cuadro.

Al pintar *Deux musiciennes* y expresar en “*Peinture*” la teoría que lo motivó, Le Corbusier cultivó las creencias en lo inexplicable, lo ‘inefable’. Ponía de manifiesto la dimensión subjetiva de la realidad. Durante la guerra, como él mismo señalaría, “las piedras y pedazos de madera le llevaron involuntariamente a dibujar seres que se convertían en una especie de monstruos o dioses. Después de la guerra, empezando en 1946 con la publicación de ‘*L'espace indicible*’³² y más tarde en 1955 con *Le Poème de l'Angle Droit*”³³ y la finalización de la capilla de Ronchamp, lo que una vez fuera mera curiosidad emerge nada menos que como toda una nueva teoría de la arquitectura. Sin refutar la vieja teoría –articulada más claramente en el texto de 1923 *Vers une architecture*– Le Corbusier propuso una nueva aparentemente contradictoria con la anterior.

Cuando en 1945 el bombardeo de Hiroshima situó a la humanidad al borde de la extinción, la alta tecnología parecía un aliado cuestionable para la arquitectura moderna. En los años veinte, esta misma tecnología era una manifestación de progreso, de modernidad, de la capacidad de la revolución industrial para beneficiar a toda la humanidad. La tremenda destrucción de la guerra sugería que la tecnología era una base inestable para la teoría arquitectónica. Prefería lo objetivo y olvidaba lo subjetivo. La arquitectura de Le Corbusier –tan articulada en Ronchamp

32. LE CORBUSIER, “*L'espace indicible*”, en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número especial (Enero, 1946), pp. 9-10. Republicado en LE CORBUSIER, *Modular II*. Publicado en inglés en *Le Corbusier, New World of Space* y posteriormente en *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, Columbia Books of Architecture/Rizzoli, New York, 1993, p. 66.

33. LE CORBUSIER, *Le Poème de l'Angle Droit*, Editions Verve, París, 1955.

Fig. 26. Vista nocturna con fuegos artificiales en la fachada Este de la capilla de Ronchamp. (*Perspecta 18, The Yale Architectural Journal*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1982, p. 65).

Fig. 27. Picasso, *Femme aux bras écartés*, 1961. (Picasso, op. cit., p. 567, parte inferior).



26



27

que le valdría acusaciones de traición por parte de arquitectos que empezaban a ser modernos—sintonizaba con una visión del mundo escéptica con la tecnología. Se esforzaba por llenar los edificios de vida, con un significado que trascendiera el auge de la mecanización. Mientras el mundo empezaba a reconstruirse, el interés por la biología reemplazó a la física. Encontrarle un rostro a la arquitectura debió parecerle una necesidad al arquitecto ya maduro, el más influyente arquitecto del mundo occidental.

En 1929, Picasso pintó *Monumento, cabeza de mujer* (Fig. 24). Ese mismo año, Le Corbusier completó su primer proyecto de una iglesia, la *église Tremblay* (Fig. 25), notablemente similar en forma, proporción, y materialidad al cuadro de Picasso, pero enormemente objetiva y sin rastros de manifestaciones antropomórficas. Tras el surrealismo, tras la guerra, mientras que el arte se convertía al tamaño de la arquitectura y la arquitectura se permitía convertirse en arte, con la construcción de Ronchamp y la ineludible presencia de la intrigante y antropomórfica fachada Este (Fig. 26), Le Corbusier se anticipaba a Picasso. Menos de una década después, Picasso agrandaría su *Femme aux bras écartés* de 1961 (Fig. 27), de tamaño real hasta un gigante de hormigón de seis metros de altura. Al hacerlo, empezó a poblar el mundo real con colosos de tamaño surreal³⁴.

34. Ver SPIES, W., *Picasso Sculpture*, Thames and Hudson, London, 1972, para obtener el listado de estas esculturas al aire libre, especialmente los números 594-597 —cuatro versiones de *Woman with Outstretched Arms* de 1961— y el número 654, la escultura de 82 pies (25 metros) de alto de 1966 en Barcarès. Para una descripción detallada y la historia de la escultura de hormigón, ver FAIRWEATHER, S., *Picasso's Concrete Sculptures*, Hudson Hills Press, New York, 1982, especialmente la página 48 sobre la *Femme Debout*, la versión en hormigón de 6,5 metros (20 pies) de altura de *Femme aux bras écartés* construida en 1962 por Carl Nesjar en Le Prieure de Saint-Hilaire, Chalo-Saint-Mars, Francia. Para una anotación visual de la escultura 'arquitectónica' de Picasso, ver el catálogo *Picasso in Chicago*, The Art Institute of Chicago, Chicago, 1968.

Empezando en los años sesenta, los artistas usurparon el dominio del 'mundo natural' en el que reside la arquitectura, continuando en la investigación del significado del arte para lo subjetivo. Con contadas excepciones, los arquitectos se volvieron hacia otros campos, a la objetividad de la tecnología en el ahora global mundo digital. Las contribuciones antropomórficas, a menudo de manera oculta, en el arte y la arquitectura permanecen como un recuerdo del tiempo en el que la tecnología se contemplaba desde el escepticismo, una época en que la ubicua y flagrante obviedad de lo objetivo buscaba un sutil contraste en lo subjetivo.