1. Jakob van Ruisdael. Camino atravesando campos de trigo. 1657

1. Jakob van Ruisdael. Camino atravesando campos de trigo. (Road through grain fields) 1657

SOBRE LA MENTIRA: LA VERDAD DE LAS MENTIRAS

A propósito del libro *Modos de ver* de John Berger

ABOUT LYING: THE TRUTH OF LIES

About the book *Ways of seeing* by John Berger

Félix Solaguren-Beascoa de Corral; orcid 0000-0002-2408-8567. *Berta Bardí-Milà;* orcid 0000-0003-0271-670X
Universitat Politècnica de Catalunya

doi: 10.4995/ega.2023.20064

1

¿Qué intención debe tener el dibujo respecto de aquello que hemos creado? Un dibujo tiene que manifestar lo que se quiere explicar, debe reflejar la intención, el propósito, el proyecto, no únicamente la realidad. Así que un dibujo puede manipular y alterar la verdad. La representación debe transmitir aquello que se quiere decir, sea verdad o no. Es por eso que el dibujo puede mentir, incluso debe mentir. Pero es un mentir que pretende transmitir la profunda intención de aquello que se quiere explicar. Para ello se requiere un trabajo previo que conjugue el qué se quiere decir y el cómo. Para tratar de ahondar en este tema se recurre a ejemplos de todas las épocas, basándose en el libro *Modos de ver* de John Berger.

PALABRAS CLAVE: REPRESENTACIÓN, DIBUJO INTENCIONADO, PROCESO GRÁFICO, PROYECTO, JOHN BERGER

What intention should the drawing have in relation to what we have created? A drawing has to show what we want to explain, it has to reflect the intention, the purpose, the project, not only the reality. Consequently, a drawing can manipulate and alter the truth. The representation must convey what is meant to be said, whether it is true or not. Hence the drawing can lie, even must lie. But it is a lie that intends to transmit the deep intention of what it wants to explain. This requires a previous work that combines what one wants to say and how. Examples from throughout the ages are used to explore this issue, based on John Berger's book Ways of Seeing.

KEYWORDS: REPRESENTATION, INTENTIONAL DRAWING, GRAPHIC PROCESS, PROJECT, JOHN BERGER

La obra *Camino atravesando campos de trigo* (Fig. 1) del holandés Jakob van Ruisdael es del siglo XVII. Es un paisaje donde se ven unos campos de trigo entre los cuales discurre un sinuoso camino que los atraviesa. Su razón es remarcada por un carro que está circulando por él y que asciende la colina.

Las nubes vaporosas rematan la escena donde unas construcciones dotan de serenidad a la imagen. ¿Es realmente un paisaje? No, es un cuadro, es el cuadro de un paisaje.

Posiblemente la pintura haya sido siempre una de las mayores obsesiones surrealistas del mundo: es algo que no es lo que parece ser. Quizá esto se asuma mejor con Magritte y su célebre *Ceci n'est pas une pipe* (1929). No, no es una pipa, es la representación de una pipa. Magritte nos lo recuerda con la frase lapidaria que aparece en la parte inferior del cuadro.

En su posterior *La reproduction interdite* (1937) enfatiza esa manipulación de la representación frente a un espejo. El reflejo, lo reflejado, es exactamente la reproducción de lo representado, de lo que vemos en primer término. Ya no se representa sólo la realidad, sino que ésta es modificada y manipulada.

En literatura, William Wordsworth, escritor romántico inglés del siglo XVIII, propuso transformar el modo expresivo de la poesía. Intentó rejuvenecerla con un lenguaje más sencillo, más preciso y más enfático. Para ello usaría el lenguaje directo de la realidad invirtiendo, de paso, los criterios tradicionales para juzgar un poema. Con ello aparece una nueva relación entre una determinada obra y el observador, o entre el literato y el lector **1**.

Con Wordsworth se modificó el canon establecido. Se generó una corriente de pensamiento que influiría en la pintura de Constable o, por qué no, en la de Friedrich. En el cuadro de la Bahía de Weymouth (1816) (Fig. 2) las nubes vuelven a tener una presencia significativa, pero con una iluminación diferente a las nubes de van Ruisdael, ya que adjetivan una cierta nostalgia dramática que nos acompaña frente a la soledad del mar y de la pedregosa costa.

Estas dos escenas encierran una consciente voluntad expresiva que debiera acompañar a nuestras representaciones de arquitectura.

En el cuadro de Monet *Impresión del sol naciente* (1873) (Fig. 3) se insiste en el efecto cambiante de la luz sobre la superficie de los

The work Road through Grain Fields (Fig. 1) by the Dutchman Jakob, van Ruisdael dates back to the 17th century. It depicts a landscape of wheat fields between which a winding road runs through them. Its rationale is highlighted by a car driving along the road and going up the hill. The vaporous clouds finish off the scene where some buildings provide serenity to the image. Is it really a landscape? No, it's a painting, it's the painting of a landscape.

Painting has possibly always been one of the world's greatest surrealist obsessions: it is something that is not what it appears to be. Perhaps this is better assumed with Magritte and his renowned *Ceci n'est pas une pipe [This is not a pipe]* (1929). No, it is not a pipe, it is the representation of one. Magritte reminds us of this with the categorical phrase that appears at the bottom of the painting.

In his later La reproduction interdite (1937) he emphasizes this manipulation of representation in front of a mirror. The reflection, the reflected, is exactly the reproduction of what is represented, of what we see in the first place. Not only is the reality represented, but it is modified and manipulated. In his later work *La reproduction interdite [Not to be reproduced]* (1937) he emphasizes this manipulation of the representation in front of a mirror. The reflection, the reflected, is exactly the reproduction of what is represented, of what we see in the first place. Not only is reality represented, but it is modified and manipulated.

In literature, William Wordsworth, an English Romantic poet from the 18th century proposed to change the way of how we saw poetry. He tried to rejuvenate it with simpler, more precise, and more emphatic language. To do this, he would use the direct language of reality, inverting,

incidentally, the traditional criteria for judging a poem. With this, a new relationship appears between a certain work and the observer, or between the writer and the reader **1**.
Wordsworth modified the already established ideals. A flow of thought took place that would influence Constable's painting, even in Friedrich's. In the painting of Weymouth Bay (1816) (Fig. 2) the clouds once again have a significant presence, but with a different lighting than van Ruisdael's clouds, since they attribute a certain dramatic nostalgia that accompanies us in front of the solitude of the sea and the stony coast. These two scenes contain a deliberate expressive that should accompany our architectural representations.
Monet's painting *Impresión del sol naciente* (Impression, Sunrise) (1873) (Fig. 3) focuses on the changing effect of light on the surface of objects and, especially, on the slight ripples of the water or on the navigation of the boat. It seeks to capture the ephemerality of light, something that William Turner (owing to Canaletto) masterfully radicalised in Venice at the beginning of the 19th century in multiple representations, such as his Sunrise. Turner's landscapes do not conform to mere description. They are romantic ideas of the *sublime*.
The Truth of Lies invites a reflection on the fictitious suggestion introduced by projected images, mainly renderings. For this reason, we should gamble on an interactive relationship between the representations, from the sketches, the most *scientific* drawings (plants, sections, etc.) **2** and the most sensitive ones (sketches, perspectives, renders, etc.) and vice versa.
The title of this article, The Truth of Lies, could have been *The what versus the how*, and whose meaning could lead us to another more affected one; *The dexterity versus the critical dexterity* **3**.
The well-known image of Borromini's small work in the *Palazzo Spada* in Rome (17th century), a *trompe d'oeil* or optical illusion, would mean a transference of this reflection from the pictorial to the architectural field (Fig. 4).
This work offers a visual effect of about 37 meters deep topped at the bottom and in the axis of symmetry by a life-size statue. The game proposed by Borromini resorts to deception, to lies, to generating a false perspective in a distance of just 8 meters, with a ramped floor and a diminishing ceiling accompanied by columns that decrease proportionally until reaching that amazing figure of the end of just about 60 centimeters in height.

2

3

objetos y, en especial, en las ligeras ondulaciones del agua o en el navegar de la barca. En él se persigue atrapar la fugacidad de la luz, algo que William Turner, deudor de Canaletto, radicalizaría magistralmente en la Venecia de principios del XIX en múltiples representaciones, como por ejemplo en su *Salida del sol*.

Los paisajes de Turner no se conforman con su mera descripción, sino que son una idea romántica de lo *sublime*.

La *verdad de las mentiras* nos invita a reflexionar sobre la sugerencia ficticia que introducen las imágenes proyectuales, los *renders* principalmente. Por ello deberíamos apostar por una relación interactiva entre las representaciones, desde los bocetos, los dibujos más *científicos* (plantas, secciones, etc.) **2**, y los más sensitivos (bocetos, perspectivas, *renders,* etc.) y viceversa.

El enunciado de este escrito, *La verdad de las mentiras,* podría ha-

2. John Constable. Bahía de Weymouth. 1816
3. Claude Monet, Impresión del sol naciente. 1873
4. Borromini. Palazzo Spada de Roma. Siglo XVII

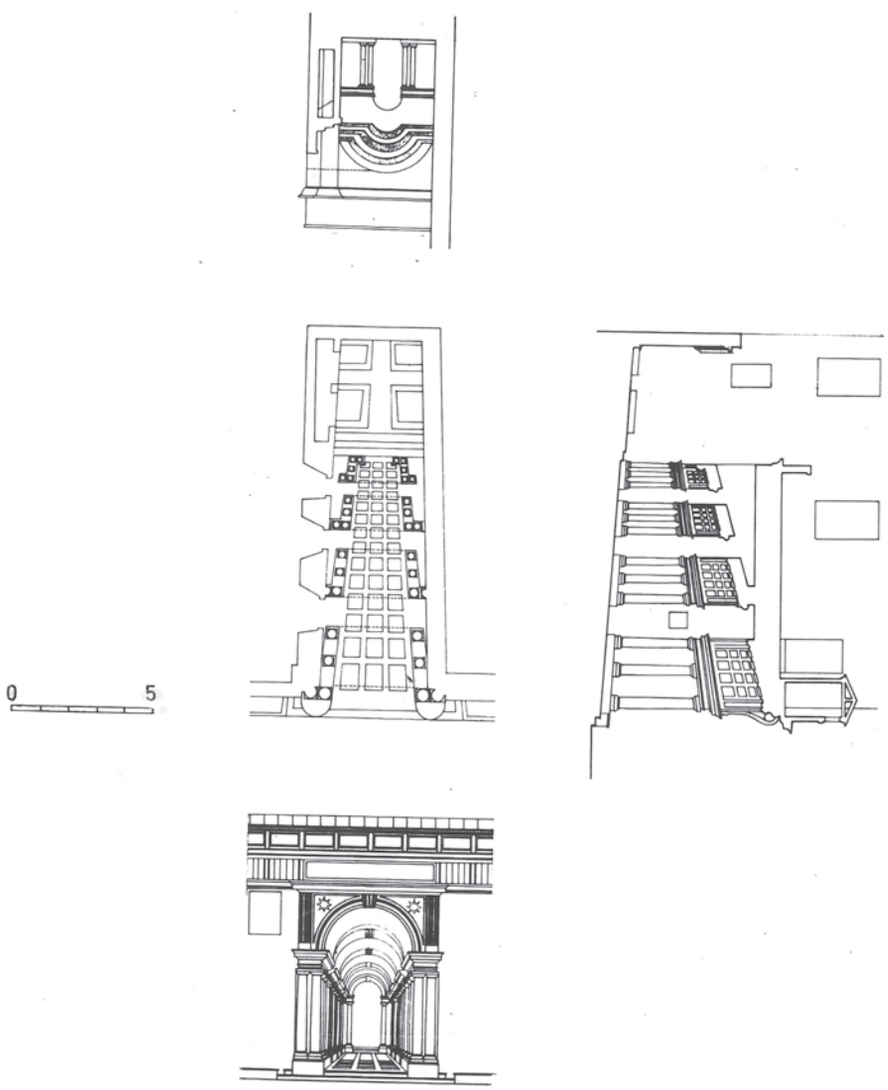
2. John Constable. Bahía de Weymouth. (Weymouth Bay: Bowleaze Cove and Jordon Hill)1816
3. Claude Monet, Impresión del sol naciente. (Impression, sunrise)1873
4. Borromini. Palazzo Spada de Roma. 17th century

ber sido *El qué frente al cómo, y* cuya deriva nos podría conducir a otro más afectado que podría ser *La destreza frente a la destreza crítica* **3**.

La conocida imagen de la pequeña obra de Borromini en el Palazzo Spada de Roma (siglo XVII), un *trompe d'oeil* o trampantojo, sería una traslación de esta reflexión del campo pictórico al arquitectónico (Fig. 4).

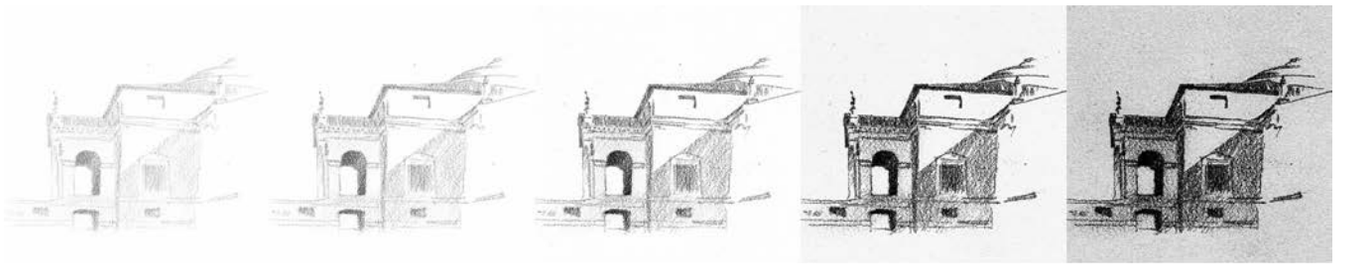
Esta obra ofrece un efecto visual de unos 37 metros de profundidad rematada al fondo y en el eje de simetría por una estatua de tamaño natural. El juego propuesto por Borromini recurre al engaño, a la mentira, para generar una falsa perspectiva en una distancia de apenas 8 metros, con un suelo en rampa y un techo menguante acompañado por unas columnas que van disminuyendo proporcionalmente hasta llegar a esa asombrosa figura del final de apenas unos 60 centímetros de altura.

Hace poco tiempo unos alumnos presentaron un *render* en una entrega parcial de un ejercicio con la intención de explicar el proyecto en



4

Sometime ago, several students presented a rendering in a partial delivery of an exercise with the aim of explaining the project on which they were working. We understood, and they agreed, on certain basic issues by considering it not so much as an image that was intended to surprise, but as a work tool that would help improve the project. It was a sincere rendering; its intention was not to deceive. It was understood to be a reliable record that would complement the rest of the project documentation: plan, sections, elevations and, very important, with the construction details. This was the motivation for the title of this text and that lead to a new lesson.
The image with the gradation of the same drawing of the Rotunda **4** (Fig. 5) by Palladio helps us to focus in some way on the theme raised.
The decision to use one illustration or another would always depend on the criteria applied to emphasize some aspects and not others.
Dealing with other issues, our society has concluded that, as a general rule, the sacred appears behind an enclosure and that these enclosures delimit the territory and delimit the places.
In 1962 Manuel Mújica Laínez authored a novel whose title is Bomarzo Bomarzo **5**. A book set in 16th century Renaissance Italy.
Bomarzo is a small town near Viterbo, in the Italian Lazio. The most notable about this town is a garden which became the setting for the novel and is adorned with extravagant statues. There are no fences, no enclosures: the limit is mental.
Duke Orsini was the promoter behind the project. Lame and deformed, cynical and intriguing, he has strange statues carved in the stone forest. There, surrounded by these monstrous figures, he will feel like a normal person. Mújica Laínez makes a certain reference to the *monstrosity of beauty.*
At the entrance to the park, on the pedestal of the first sculpture, there is a text that predisposes the visitor, an inscription that says: *TU CH'ENTRI QUA PON MENTE PARTE A PARTE ET DIMMI POI SE TANTE MARAVIGLIE SIEN FATTE PER INGANNO O PUR PER ARTE ("You who enter here with your mind part to part and then tell me if so many wonders are made by deception or even by art").* Art or deception?
In 1830 Schinckel carried out a work that was related to the invention of painting. This myth already appears in the writings of Pliny the Elder **6**: the invention of drawing in Corinth. In it you can see how the silhouette of Kora, the daughter of Butades, is drawn on a stone by a shepherd. Butades used that profile to fill it with clay and thus create a *lasting portrait:* the final result was



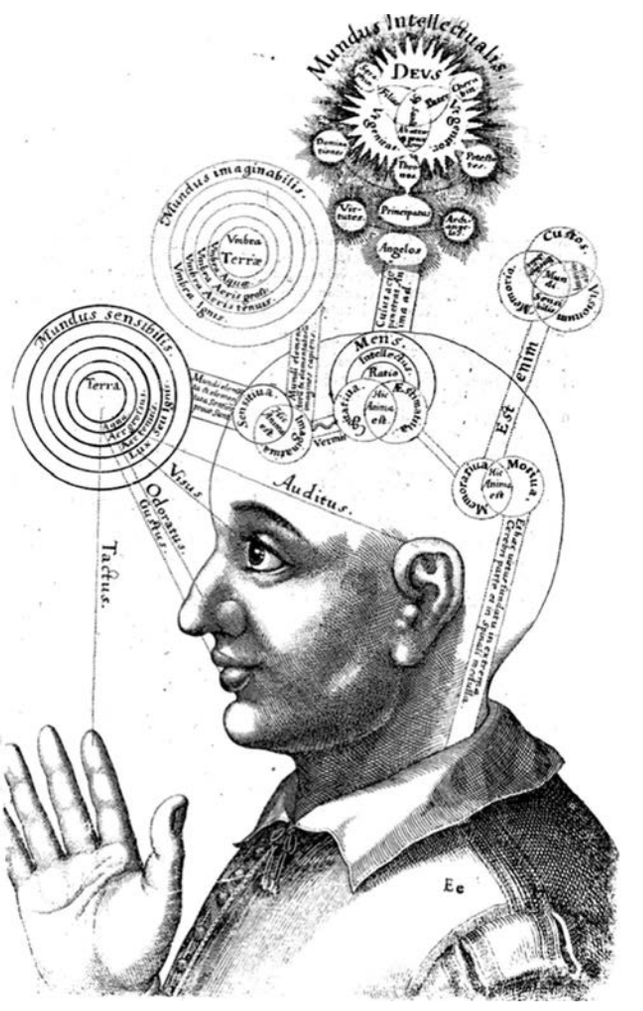
5

subject to that contour.
Somehow the image of the *Liber de Sensu* **7** (Fig. 6) of 1510 reflects this situation. In it, this relationship between abstraction and the senses is established for the sake of the progress of learning, knowledge and expression. The figure links, through *imagination,* the reference represented by the book that she holds in her left hand and its subsequent reflection symbolized by the use of a pen that she holds in her right hand.
In 1621 Robert Fludd **8** (Fig. 7) related man and the macrocosm, *what is outside*, beyond the natural: the world will be observed, valued, justified and manifested.
But are the interpretation and expression el que estaban trabajando. Entendimos, y ellos coincidieron, en ciertas cuestiones básicas al asumirlo no tanto como una imagen que pretendía sorprender, sino como una herramienta de trabajo que ayudaría a mejorar el proyecto. Era un *render sincero,* no pretendía engañar. Era entendido como un acta fidedigna que complementaría con el resto de la documentación del proyecto: planta, secciones, alzados y, muy importante, con los detalles constructivos. Este fue el detonante del título de este texto y que dio pie a una clase.

La imagen con la gradación de un mismo dibujo de la Rotonda **4** (Fig. 5) de Palladio nos ayuda a centrarnos de algún modo en la temática que planteada. La decisión de utilizar una u otra ilustración dependería en todo momento del criterio en enfatizar unos aspectos sobre otros.

Entrando en otro ámbito de cuestiones, nuestra sociedad tiene asumido que, por norma general, lo sagrado aparece tras un recinto.

6



7

5. Andrea Palladio. La Rotonda. Siglo XVI
6. Liber de Sensu. 1510
7. Robert Fludd. Mundus intelectualis. 1621

Los recintos acotan el territorio y delimitan los lugares.

En 1962 Manuel Mújica Laínez escribió una novela cuyo título es Bomarzo **5**. Un libro ambientado en la Italia renacentista del siglo XVI.

Bomarzo es una pequeña localidad que está cerca de Viterbo, en el Lacio italiano. Lo más conocido de esta localidad es un jardín, escenario de la novela, adornado con extravagantes estatuas. No hay vallas, no hay recintos: el límite es mental.

El duque Orsini fue el instigador del proyecto. Cojo y deforme, cínico e intrigante, manda esculpir extrañas estatuas en el bosque de piedra. Allí, rodeado por esas figuras monstruosas, se sentirá una persona normal. Mújica Laínez nos habla de alguna manera de *la monstruosidad de la belleza*.

En la entrada del parque aparece en el pedestal de la primera escultura un texto que predispone al visitante, una inscripción que dice: *TU CH'ENTRI QUA PON MENTE PARTE A PARTE ET DIMMI POI SE TANTE MARAVIGLIE SIEN FATTE PER INGANNO O PUR PER ARTE*. Arte o engaño, ¿arte o engaño?

En 1830 Schinckel realiza una obra que trata sobre la invención de la pintura. Este mito ya aparece en los escritos de Plinio el Viejo **6**: la invención del dibujo en Corintio. En él se ve cómo se dibuja sobre una piedra la silueta de Kora, la hija del Dibutades, por un pastor. Dibutades utilizó ese perfil para rellenarlo de arcilla y crear así un *retrato duradero*: el resultado final quedó sometida a ese contorno.

De algún modo la imagen del *Liber de Sensu* **7** (Fig. 6) de 1510 refleja esta situación. En ella se establece esta relación entre la abstracción y los sentidos en aras del progreso de la erudición, del conocimiento y de la expresión. La figura vincula, a través de la *imaginación*, la referencia representada por el libro que sujeta con su mano izquierda y su posterior reflexión simbolizada por el uso de una pluma que sostiene con su mano derecha.

En 1621 Robert Fludd **8** (Fig. 7) relaciona el hombre y el macrocosmos, *lo que está fuera*, más allá de lo natural: el mundo será observado, valorado, justificado y manifestado.

Pero, la interpretación y la expresión, ¿son únicas? Las representaciones religiosas son un claro exponente. En el Cristo de la *Majestat Batlló* **9** (Fig. 8) la figura queda sometida a la realidad del símbolo, a la cruz, y donde prevalecerá una visión frontal.

En el *Cristo* de Velázquez (1632) (Fig. 9) el espectador se vuelve a colocar de manera frontal, pero, supuestamente, a los pies de la imagen. El símbolo, la cruz, pasa a un segundo plano y la figura adquiere todo el protagonismo que es, además, enfatizado por el fondo oscuro.

Dalí cambiará el punto de vista de un modo radical en el *Cristo de San Juan de la Cruz (*1951) (Fig. 10). Se insiste en la posición frontal del observador pero su punto de vista estará, en este caso, por encima de la figura y del símbolo.

Con esto se quiere recabar que, frente a un mismo hecho, una misma realidad, la explicación es lo suficiente poliédrica como para poderla manipular según el interés del autor: el cómo prevalece sobre el qué, que a su vez ha de tener un interés propio e ineludible.

Pero el discurso, la presentación, manipula y debe manipular a la representación en aras de un objetivo final: expresar lo que se quiere decir.

5. Andrea Palladio. La Rotonda. 16th century
6. Liber de Sensu- cerca 1510
7. Robert Fludd. Mundus intelectualis. 1621

unique? Religious representations are a clear example. In the Christ of the Majestat *Batlló* (Fig. 8) the figure is subjected to the reality of the symbol, to the cross, and where a frontal vision will prevail.

In Velázquez's Christ Crucified (Fig. 9) the viewer is once again placed in front of the image, but supposedly at the foot of it. The symbol, the cross, fades into the background and the figure takes centre stage, which is also emphasized by the dark background.

Dalí radically changed the perspective in Christ of Saint John of the Cross (1951) (Fig. 10). He focuses on the frontal position of the observer but in this case, the angle is above the figure and the symbol.

With this, the claim is that in the face of the same fact, the same reality, the explanation is diverse enough to be able to manipulate it according to the interest of the author: the how prevails over the what, which in turn must have its own and inescapable interest.

But the discourse, the presentation, manipulates and must manipulate the representation for the sake of a final aim: to express what is meant.

Everything is possible in Escher **9**. With his drawings and visual works, the artist tries to portray a world that is beyond reality itself, replacing it with mere appearances. The drawing is capable of everything, including launching good depth charges such as the power of compasses capable of drawing rectangles, and we come to admit it as a normal fact.

> Tell me then: What is closest to man, his word or his precise image? **10**

Let's imagine something more specific, a nose for example. Leonardo himself draws them in his Treatise on Painting where he also makes the following description:

> … noses are of ten different sorts: straight, bunched, concave: some raised above or some below; regular, snub, round and sharp… **11**.

In his book Ways of Seeing **12**, John Berger supports that the crucial moment for painting was the advent of oil in the fifteenth century. Until then, fresco painting was the main technique. Oil, Berger states, can be corrected, opening up a new field becoming a new way of expression. It makes it possible to vindicate new issues, surpassing the norms established by other techniques and thus create one's own path.

At one point Berger stands in front of two self-portraits by Rembrandt and compares them to each other. The two show radically opposite issues despite being made with the same

technique. The first, from 1634 (Fig. 11), depicts joy, wealth and good fortune. Turned towards the observer, with his girlfriend Saskia sitting on his lap, one hand raised with a glass of beer and a sword at his belt, a bag of coins as decoration on the left and a drapery on the right. In the painted story Rembrandt shows an environment of possession and triumph.

The second self-portrait is realised thirty-five years later, in 1669 (Fig. 12). It is antipodal to the previous one. There is nothing to show. The black background makes the presence of the artist stand out on the canvas, but there is no narration, nothing is explained, it only certifies his own existence.

Berger states in his book that 'art tends to serve the ideological interests of the ruling class'.

It is for this reason and as a general rule that, historically, oil has been used to display wealth, objects and things that can be bought. Those that commissioned a canvas wanted to show opulence, their ability to possess and this invited a peculiar way of exhibiting and therefore influencing the way of seeing.

The ideological development of art allows the religious motifs of certain periods to evolve and manifest a new social attitude. Thus, with oil it is easier for this tendency to change. It will not only show objects but will gather in portraits and properties.

In the first portrait, the character manifests himself to others expressing his power. In the second, the character appears surrounded by his properties and therefore the ambition is greater: the possessions are shown and generally the figure of the protagonist is placed in the foreground.

With the new pictorial technique, the objective is double and reveals a different attitude: the purpose is to show possession and to be able to offer it as an object of exchange.

This display of power can be seen in the painting *Night Watch* (Fig. 13) by Rembrandt himself.

The composition here can be divided into two different zones or areas: that of the characters in the lower part, and the dark background in the upper part. In the upper right, behind a string of spears, there is a fortification that contrasts with a banner leaning to the left that somehow indicates diagonally the presence of the main characters in the centre of the canvas.

The degree of intense lighting cast on their faces together with their position on the canvas, would mark their social position and their economic contribution to the work. It was the oil technique that allowed to emphasize this

8. La Majestat Batlló. Siglo XII
9. Diego Velázquez. Cristo crucificado. 1632
10. Salvador Dalí. Cristo de San Juan de la Cruz. 1951

8. La Majestat Batlló. 12th century
9. Diego Velázquez. Cristo crucificado. (Christ crucified) 1632
10. Salvador Dalí. Cristo de San Juan de la Cruz. (Christ of Saint John of the Cross)1951

Todo es posible en Escher **10**. Con sus dibujos y trabajos visuales el artista pretende hacernos ver un mundo que está más allá de la propia realidad sustituyéndola por meras apariencias. El dibujo es capaz de todo incluso de lanzar unas buenas cargas de profundidad como las del poder de compases capaces de trazar rectángulos, y nosotros llegar a admitirlo como un hecho normal.

> Dime entonces: ¿qué es más próximo al hombre, su palabra o su precisa imagen? **11**

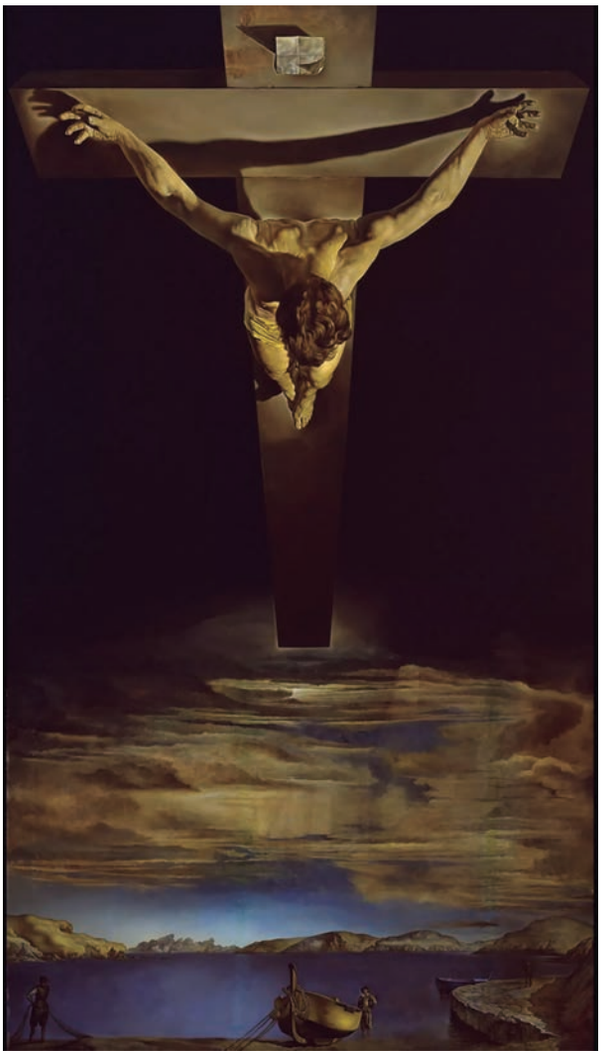
Imaginemos algo concreto, una nariz, por ejemplo. El mismo Leonardo las dibuja en su *Tratado de Pintura* donde realiza, también, la siguiente descripción:

> ...hay diez tipos de nariz: recta, bulbosa, cóncava: más prominente arriba o más prominente abajo; aquilina, regular, roma, redonda y agudizada... **12.**

En su libro *Modos de ver* **13**, John Berger sostiene que un momento crucial de la pintura fue la aparición del óleo en el siglo XV.

8

9



10

Hasta ese momento la pintura al fresco era la técnica principal. El óleo, nos dice Berger, se puede corregir, y ello abre un campo nuevo que lo convierte en un modo de expresión que permite reivindicar nuevos asuntos superando las normas establecidas por otras técnicas y así crear un camino propio.

En un momento determinado Berger se detiene en dos autorretratos de Rembrandt comparándolos entre sí. Los dos manifiestan cuestiones radicalmente opuestas a pesar de estar realizados con la misma técnica. En el del primero, de 1634 (Fig. 11), muestra alegría riqueza y buena fortuna. Girado hacia el observador, con su novia Saskia sentada en sus piernas, una mano levantada con un vaso de cerveza y una espada al cinto, como decoración una bolsa de monedas a la izquierda y un cortinaje a la derecha. En el relato pintado Rembrandt muestra un entorno de posesión y triunfo.

El segundo autorretrato se realiza treinta y cinco años después, en 1669 (Fig. 12). Es opuesto al anterior. No hay nada que mostrar. El fondo negro hace que destaque la presencia del artista en el lienzo, pero en el no hay narración, nada se explica sólo certifica su propia existencia.

En el libro dice Berger que '*el arte tiende a servir los intereses ideológicos de la clase dominante*'. Es por ello y como norma general que, históricamente, el óleo se ha utilizado para exponer riquezas, objetos y cosas que pueden comprarse. Así quien encargaba un lienzo deseaba

evident manifestation of power.

Breakfast (1625) by Pieter Claerz is lavish. His ability to reflect reality is amazing. The new technique facilitated virtuosity and allowed the wealth of its owner and his lifestyle to be exposed.

Berger contemplates on David Teniers's painting *The Young Archduke Leopold Wilhelm* in his picture gallery in Brussels (Fig. 13). The painting reveals, not only for the type of characters the painters represented, but also for the paradox that a single painting shows a part of the archduke's private collection that appears surrounded by paintings of mythological and religious scenes. It is these characteristics that allow oil to be exposed as a potential that goes beyond and that will be used by the dominant personalities.

Berger emphasises with several more examples. The first from 1750 by Thomas Gainsborough. The artist makes a portrait of Mr. and Mrs. Andrews where the concept of property is clearly expressed (Fig. 14). They are landowners and, as such, they are painted as landowners. The painting confirms that property and art are

11. Rembrandt van Rijn. Autorretrato con Saskia. 1634
12. Rembrandt van Rijn. Autorretrato. 1659
13. David Teniers el joven. El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas. 1651

11. Rembrandt van Rijn. Self-portrait with Saskia 1634
12. Rembrandt van Rijn. Self-portrait. 1659
13. David Teniers el joven. The archduke Leopoldo Guillermo in his gallery in Brussels. 1651

characteristic of European culture.
In reality, and while in Rembrandt's *Night Watch* the painting is divided into two superimposed parts, this second painting is also born from the joining of two others. There are two scenes so the role is double: on the one hand, in the first, the portrait of the married couple on the left; on the other and to the right, a landscape: its properties (Fig. 14). The resource of combining two paintings in one is not new and can be presented to us in other ways, sometimes mixing together contradictory concepts.
Christ in the House of Mary **13** is a still life from the Dutch school of the 16th century (Fig. 16). It is again the sum of two squares. In the foreground, a still life full of delicacies, and in the second, in the background, the scene which gives the painting its title. A variegated abundance in the face of the asceticism of Renaissance features to magically assume it as a balance of some offerings before the exalted visit.
With the same degree of opulence is the oil painting *The Paston Treasure* **14**. It represents

mostrar opulencia, su capacidad de poseer y ello invitaba a un modo peculiar de exponer y por lo tanto influir en el modo de ver.

El desarrollo ideológico del arte permite que los motivos religiosos de períodos determinados evolucionen y manifiesten una nueva actitud social. Así con el óleo se facilita que esta tendencia cambie: no sólo mostrará objetos, sino que recabará en retratos y en propiedades.

Con el primero, el retrato, el personaje se muestra a los demás para manifestarse y expresar su poder. En el segundo donde el personaje aparece rodeado de sus propiedades. La ambición es mayor: se muestran las posesiones y generalmente la figura del protagonista se sitúa en un primer plano.

Con la nueva técnica pictórica el objetivo es doble y revela una actitud distinta: el propósito es la de mostrar posesión y poderla ofrecer como objeto de cambio.

Esa muestra de poder se puede observar en el cuadro *Ronda nocturna (*Fig. 15) del propio Rembrandt. La composición aquí se puede dividir en dos zonas o áreas diferenciadas: la de los personajes en la parte baja, y el fondo oscuro en la superior. En la parte derecha superior, tras una retahíla de lanzas, aparece una fortificación que contrasta con un estandarte inclinado a la izquierda que de algún modo señala en diagonal la presencia de los personajes principales del centro del lienzo.

Si atendemos al grado de iluminación de sus caras, podemos de-

11

12

13

ducir que esa intensidad junto a su posición en el lienzo marcaría su posición social y su aportación económica en la obra. Era una evidente manifestación de poder que la técnica del óleo permitía enfatizar.

El cuadro *Desayuno* (1625) de Pieter Claerz es exuberante. Su habilidad en reflejar la realidad es asombrosa. La nueva técnica facilitaba el virtuosismo, y permitía exponer la riqueza de su dueño y su estilo de vida.

Berger se vuelve a detener en el cuadro de David Teniers el joven *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas* (Fig. 13). El cuadro manifiesta, no sólo para qué tipo de personajes realizaban los pintores sus representaciones, sino que, además, vemos la paradoja de que en un único cuadro se muestra una parte de la colección privada del archiduque que aparece rodeado de pinturas de escenas mitológicas y religiosas. Estas características que permite el óleo y su exposición es un potencial que va más allá y que será utilizado por las personalidades dominantes.

Insiste Berger con varios ejemplos más. El primero de 1750 de Thomas Gainsborough. El artista realiza un retrato al señor y la señora Andrews donde se expresa de un modo claro el concepto de propiedad (Fig. 14). Son terratenientes y, como tales, son pintados como terratenientes. El cuadro confirma que la propiedad y el arte son algo característico de la cultura europea.

objects collected by the Paston family on their travels through Europe and the Middle East (Fig. 17). The set consisted of decorative art objects that, without having great individual value, do have value as a set: it is an accumulation of pieces that could very well be linked to the logic of collage.
Peter Blake, quintessence of Pop Art, had a great fondness for collecting. His 1961 self-portrait **15** makes this evident. Blake's interest would focus on Pop Art, naïve art, but primarily on collage. Together with his wife, Jann Haworth, he was responsible for the cover of the Beatles' album Sargent Peppers (1967). On that cover and along with the four from Liverpool appear Bette Davis, Lewis Carroll, Oscar Wilde among many others.
With this image and with the use of collage, Blake goes one step further. He goes beyond the use of representation as a mechanism and expression of *possession and collecting*, to propose it as a tool for criticism and even political ideology.

14

15

14. Thomas Gainsborough. Retrato del señor y la señora Andrews. 1750
15. Rembrandt van Rijn. La ronda nocturna. 1642
16. Joaquim Beuckaeler. Cristo en casa de María. 1568
17. Anónimo. Los tesoros de Paston en Oxnead Hall. c. 1670

14. Thomas Gainsborough. Portrait of Mr. and Mrs. Andrews 1750
15. Rembrandt van Rijn. La ronda nocturna. (The night watch) 1642
16. Joaquim Beuckaeler. Cristo en casa de María. (Christ in the house of Mary) 1568
17. Anonymous. The Paston tresure in Oxnead Hall. c. 1670

16

17

En realidad, y mientras que en la *Ronda nocturna* de Rembrandt el cuadro está dividido en dos partes superpuestas, este segundo cuadro nace también de juntar dos. Hay dos escenas por lo que el protagonismo es doble: por un lado, en el primero, el retrato del matrimonio a la izquierda; por el otro y a la derecha, un paisaje: sus propiedades (Fig. 14).

El recurso de combinar dos cuadros en uno no es nuevo y se nos puede presentar de otras maneras entremezclando conceptos a veces contradictorios.

Cristo en casa de María **14** es un bodegón de la escuela holandesa del siglo XVI (Fig. 16). Es otra vez la suma de dos cuadros. En primer término, un bodegón lleno de manjares, y en segundo, al fondo, la escena que da título al cuadro. Una abundancia abigarrada frente al ascetismo de rasgos renacentistas para así mágicamente asumirlo como un equilibrio de unas ofrendas ante la excelsa visita.

En la misma línea de opulencia figura la pintura al óleo *Los tesoros de Paston* **15**. Representa objetos coleccionados por la familia Paston en sus viajes por Europa y por el medio Oriente (Fig. 17). El conjunto constaba de objetos de arte decorativo que, sin tener un gran valor individual, sí lo tienen como conjunto: es una acumulación de piezas que muy bien podría enlazar con la lógica del collage.

Peter Blake, uno de los máximos exponentes del Pop Art, tenía una gran afición por el coleccionismo. Su autorretrato **16** de 1961 es un claro ejemplo. El interés de Blake se centraría en el Pop Art. También en el arte naif, pero fundamentalmente en el collage. Él fue el responsable junto a su mujer Jann Haworth de la portada del disco de los Beatles *Sargent Peppers* (1967). En esa portada y junto a los cuatro de Liverpool aparecen Bette Davis, Lewis Carroll, Oscar Wilde entre otros muchos.

Con esta imagen y con la utilización del collage, Blake da un paso más allá. Supera el uso de la representación como mecanismo y expresión de la *posesión y del coleccionismo*, para proponerla como una herramienta para la crítica y para la ideología, incluso política.

Es una técnica que ofrecía nuevas posibilidades y que no pasó desapercibida para el grupo italiano Superestudio cuando ganaron en 1969 un centro de ocio en Montecarlo.

Picasso también utiliza la técnica del collage como por ejemplo en la representación de un búho. Contrasta la sencilla silueta del animal con la expresividad de los ojos superpuestos del artista recortados de una fotografía de David Douglas Duncan (Fig. 18).

Esta fuerza expresiva es algo que la pintora danesa Anna Archer **17** consigue con su personal modo de entender la modernidad.

Con un trazo deudor de los impresionistas, resalta en sus peculiares retratos o paisajes. Archer lo enfatiza aún más en sus grabados que son deudores de los de Rembrandt (Fig. 19). Gestiona el tramado de líneas para indicar los detalles o los distintos planos de profundidad de una manera directa y jugando con las estrías negras: más separadas al fondo, precisas en la cara y en los otros elementos que configuran la escena.

Wilhelm Hammershøi **18** es otro conocido pintor danés cuyo trabajo se realiza con un realismo inundado de una magia muy particular por la

It is a technique that offered new possibilities and did not go unnoticed by the Italian group Superestudio when they won a competition to design and a leisure centre in Monte Carlo in 1969.

Picasso also applied the collage technique. In the representation of an owl, he contrasts the animal's simple silhouette with the expressiveness of the artist's superimposed eyes cut from a photograph by David Douglas Duncan (Fig. 18).

This expressive force is something that the Danish painter Anna Archer **16** achieves in the with way she understands modernity.

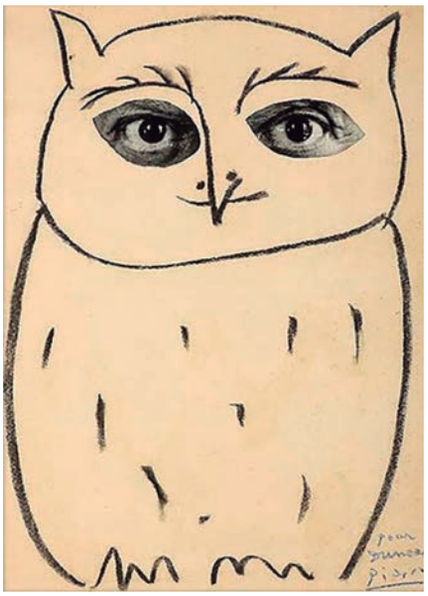
With a line indebted to the impressionists, she stands out in her peculiar portraits or landscapes. Archer further emphasizes this in her engravings owing to those of Rembrandt (Fig. 19). Her use of weaving lines indicate the details or the different planes of depth in a direct way and how she applies the black streaks: more separated in the background, precise on the face and on the other elements that make up the scene.

Wilhelm Hammershøi **17** is another well-known Danish painter whose work is done with a realism immersed with a very particular magic due to his obsession with light. To achieve this precision, he applies new techniques such as photography. In 1890 he realizes a portrait of Ida Ilsted (Fig. 20). For this work, Hammershøi portrays Ida with the same pose as the painting he was going to do. Later he draws a grid on the photograph dividing it into quadrants that help him to accurately outline her portrait. Once defined, the painter will eliminate the superfluous and skilfully endow the image with a depth and a hazy colour characteristic of all his work. The use of light in his painting is essential. It is perhaps his great objective, to reach the intangible, to approach the *immaterial*.

In *Landscape in Moonlight* (Fig. 21), also by Hammershøi, the position of the lighting behind the object makes it possible to define with precision the profile of the trees in the foreground. The artist recreates himself in the representation and in the detail of leaves and branches representing that landscape thanks to that placement of the light source.

The model for *Seated Figure* (1884) (Fig. 22) is the artist's daughter Anna Hammershøi. The abstraction of the piece makes it so that the focus is on the textures and the use of colours subject to the criteria established by its lighting. This painting contrasts with a similar work, also

18. Picasso / David Douglas Duncan. Buho, c. 1960



18

18. Picasso / David Douglas Duncan. Buho, c. 1960

obsesión de la presencia de la luz en su obra. Para alcanza esa precisión recurre a la ayuda de nuevas técnicas como la de la fotografía. En 1890 realiza el retrato de Ida Ilsted (Fig. 20). Para ese trabajo Hammershøi retrata a Ida con la misma pose del cuadro que iba realizar. Posteriormente dibuja una cuadrícula en la fotografía dividiéndola en cuadrantes que le ayudan a perfilar con precisión el retrato. Una vez definido, el pintor eliminará lo superfluo y con habilidad dotará a la imagen de una profundidad y de un color nebuloso característico de toda su obra. Debemos insistir, en su pintura es fundamental el uso de la luz. Es quizá su gran objetivo, alcanzar lo intangible, acercarse a *lo inmaterial*.

En *Paisaje bajo la luz de la luna* (Fig. 21), también de Hammershøi, la posición de la iluminación detrás del objeto permite definir de un modo muy preciso el perfil de los árboles del primer término. El artista se recrea en la representación y el detallismo de hojas y ramas representando ese paisaje gracias a esa colocación del foco lumínico.

La modelo de *Figura sentada* (1884) (Fig. 22) es Anna Hammershøi, la hija del artista. La abstracción de la pieza hace que la obra centre su atención en las texturas y en el uso de unos colores sometidos a los criterios que su iluminación establece. Este cuadro contrasta en una obra similar, también sobre su hija, (1886) donde el uso de la luz permite apuntar aspectos como lo son el color, la sensualidad del pelo o la delicadeza de la piel, insistiendo con las texturas ya utilizadas en su obra anterior.

El boceto es algo fundamental en cualquier tipo de creación, bien sea pictórico o arquitectónico. *La Gare de Saint Lazaire* (Fig. 23) (1877) de Monet sería un claro ejemplo. El impresionismo no renunciaría en ningún caso a reflejar la realidad tal y como es. Por ejemplo, la cubierta, la cercha.

El ojo del pintor debe ser capaz de captarla junto al vapor del tren, su movimiento, o su disolución en el azul del cielo.

Pero también descubrimos en el cuadro cómo funciona esa estructura y el sentido que tiene su armazón metálico que define esa cubierta. Es una defensa a ultranza de una representación que vincula y entrelaza conocimientos de otras materias, en este caso estructural, en la propuesta proyectual.

Pero como dice Berger:

> el impresionismo y posteriormente el cubismo demolieron un espacio pictórico que fue ocupado por la fotografía **19**.

Si atendemos a otros aspectos que interesan a la representación nos deberíamos centrar ahora en una conocida pintura realizada al temple: *La Última Cena* de Leonardo da Vinci **20** (1495-98). Quizá la gran aportación de este mural, tan copiado a lo largo del tiempo, sea la voluntad de un reto superior como lo es la de captar el tiempo. El anuncio de '*uno de vosotros me*

about his daughter, (1886) where the use of light highlights aspects such as colour, the sensuality of the hair or the delicacy of the skin, insisting with the textures already used in his previous work.

The sketch is fundamental in any type of creation whether pictorial or architectural. Monet's *Gare de Saint Lazaire* (1877) (Saint Lazaire Station) (Fig. 23) would be a clear example. Impressionism would in no way renounce to reflect reality as it is. For example, the roof, the truss.

The painter's eye must be capable of capturing it together with the steam of the train, its movement, or its disappearing in the blue of the sky.

But we also discover in the painting how that structure works and the meaning of its metal framework that defines the roof. It is a staunch defence of a representation that links and intertwines knowledge from other subjects, in this structural case, in the project proposal.

But as Berger says:

> Impressionism and later Cubism demolished a pictorial space that was occupied by photography **18**.

If we look at other aspects that interest representation, we should focus now on a well-known painting made in tempera: The Last Supper by Leonardo da Vinci **19** (1495-98). Perhaps the great contribution of this mural, infinitely copied over time, is the desire for a superior challenge such as capturing time. The phrase 'one of you will betray me' gives rise to the reactions of the scene.

If we scrutinise parts and look at the final mural, we will observe that the partial previous studies will help reach the final result as in The hands of the apostles (Fig. 24). In these sketches, different positions that respond to precise attitudes are meditated on and analysed. Those hands are a part of the body that, together with the expression of the face, reveal human reactions. It is a very clear example of non-verbal language.

These terms, *time or lies,* also exist in architecture. The columns that surround the Bramante temple in San Pietro in Montorio (1502-1510) are lies. The column is a support element. In this case, it only bears the balustrade that surrounds the upper part of the circular plan, as can be seen in the elevation of the project (Fig. 25).

Therefore, what is the aim of the representation, the drawing, with respect to what we have

19

20

created? No more no less than manifesting what you want to explain. The drawing reflects, explains, but also manipulates and alters; it achieves that which we want to say to be true or not. The drawing can, and many times should *lie*. But it is a *lie* that conveys the discerning intention of what is to be explained. But for this, prior work is required that combines what is meant with how. Previous works are carried out, such as these studies of the villa Rotonda de Palladio (Fig. 26).

In a strategic vision, drawing assumes that role. Bernini's colonnade would be another example where gravity (Fig. 27) remembered by the size of the columns, submits to the requirements of the curved path that the white of the paper is in charge of remembering. Or the relationship between the artificial and the natural as, for example, on the outskirts of Montepulciano (Italy) (Fig. 28), or the spiral columns whose shape invites you to look up.

When selecting, focusing and insisting on certain situations, the figure of Che Guevara is a prime example. How was it possible that his figure became the myth that it represents today? In 1960 Alberto Korda took a photo of him in a meeting. That conveniently *worked* photo was manipulated and as a result, the figure of Che as the revolutionary symbol that we all know today was born **20** .

Another interesting case would be that of Lewis Morley. In 1963 took photograph of the

traicionará' desencadena todas las reacciones de la escena.

Si vamos por partes y atendemos al mural definitivo, observaremos que los estudios previos parciales ayudarán a alcanzar el resultado final. Las manos de los apóstoles, por ejemplo (Fig. 24). En estos bocetos se meditan y analizan distintas posiciones que responden a actitudes precisas. Esas manos son una parte del cuerpo que, junto a la expresión del rostro, desvelan reacciones humanas. Es un clarísimo ejemplo del lenguaje no verbal.

Estos términos, *el tiempo o la mentira*, también existen en arquitectura. Las columnas que rodean el templete de Bramante en San Pietro in Montorio (1502-1510) mienten. La columna es un elemento de soporte. En este caso las columnas sólo soportan la balaustrada que rodea la parte superior de la planta circular como se puede observar en el alzado del proyecto (Fig. 25).

¿Qué intención debe tener por lo tanto la representación, el dibujo, respecto de aquello que hemos creado? Ni más ni menos que manifestar lo que se quiere explicar. El dibujo, refleja, explica, pero también manipula y altera; es capaz de conseguir que aquello que se quiere decir sea verdad o no. El dibujo puede, y muchas veces debe *mentir*. Pero es un *mentir* que pretende transmitir la profunda intención de aquello que se quiere explicar. Pero para ello se requiere un trabajo previo que conjugue el qué se quiere decir con el cómo. Se realizan trabajos previos como por ejemplo estos estudios de la villa Rotonda de Palladio (Fig. 26).

19. Anna Archer. Mujer anciana leyendo. 1896
20. Wilhelm Hammershøi. Retrato de Ida Ilsted. 1890
21. Wilhelm Hammershøi. Paisaje a la luz de la luna. C. 1890
22. Wilhelm Hammershøi. Figura sentada. 1884

19. Anna Archer. Mujer anciana leyendo. (An old woman Reading) 1896
20. Wilhelm Hammershøi. Portrait of Ida Ilsted. 1890
21. Wilhelm Hammershøi. Paisaje a la luz de la luna. (Landscape in Moonlight) cerca 1890
22. Wilhelm Hammershøi. Figura sentada. (Seated Figure)1884

21

22

En una visión estratégica, el dibujo asume ese rol. La columnata de Bernini sería otro ejemplo donde la gravedad (Fig. 27) recordada por el tamaño de las columnas, se somete a los requerimientos del recorrido curvo que el blanco del papel se encarga de recordar. O la relación de lo artificial y lo natural como, por ejemplo, en las afueras de Montepulciano (Italia) (Fig. 28), o las columnas salomónicas cuya forma espiral invitan a levantar la vista.

Un buen ejemplo a la hora de seleccionar, centrar e insistir en determinadas situaciones sería la figura del Che Guevara. ¿Cómo se consiguió que su figura se convirtiera en el mito que hoy representa? En 1960 Alberto Korda le sacó una foto en una reunión. Esa foto *trabajada* convenientemente se manipuló y el resultado elevó a la figura del Che a ser el símbolo revolucionario que hoy todos conocemos **21**.

Otro caso interesante sería el reportaje que en 1963 realizó Lewis Morley a la modelo Catherine Keeler. Morley persuadió a Keeler para que se sentara a horcajadas en una silla de madera, de modo que técnicamente estaba desnuda pero el respaldo de la silla le ocultaba la desnudez del cuerpo.

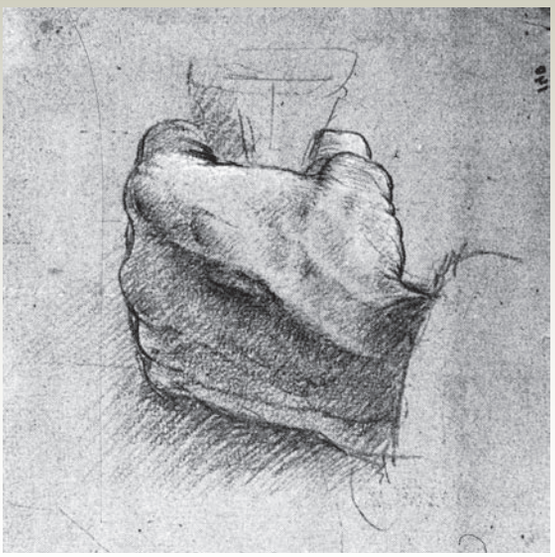
Y el poder de la imagen puede tener consecuencias imprevisibles o no **22**.

También el fotógrafo Català-Roca jugaba con la paradoja buscando puntos de vista que enfatizaran el contraste o la modernidad. O Eduard Olivella que, en 1984 realizó un reportaje realizado en el interior del Palau Nacional de Barcelona. Con la suma y posterior superposición de distintas fotografías dotó de un mágico movimiento espacial a la imagen final que arrancó del interior.

Alejandro de la Sota participó en 1970 en el concurso para la nueva sede de Bankunión. La lacónica representación de la propuesta refleja el espíritu del proyecto. Es una representación severa y clara en planta y alzados, e incluso en esa perspectiva, que a través del personaje y de su posición (Fig. 29) mirando hacia abajo, desvela la importancia del cerramiento y de la relación entre plantas.

model Catherine Keeler. He persuaded Keeler to straddle a wooden chair to give the appearance that she was nude but in fact, the back of the chair hid the nakedness of her body.
And the power of the image may or may not have unforeseeable consequences **21**.
The photographer Català-Roca also played with the paradox looking for points of view that emphasized contrast or modernity. Or Eduard Olivella who, in 1984, made an exhibition inside the Palau Nacional in Barcelona. With the addition and subsequent superimposition of different photographs, he endowed the final image that he took from the interior with a magical spatial movement.
Alejandro de la Sota participated in 1970 in the competition for the new headquarters of Bankunión. The laconic representation of the proposal reflects the spirit of the project. It is a severe and clear representation in plan and elevations, and even in that perspective, which through the character and its position (Fig. 29) looking down, reveals the importance of the enclosure and the relationship between floors.
Surely one of the most dramatic paintings in history is Picasso's Guernica, or his subsequent Massacre in Corea (1951) which, inspired by Goya's executions on May 2 and thanks to the mechanism of representation, achieves that goal of depicting pain, and demonstrates that one of the great challenges of our architectural representations is to find the balance between the what and the how. ■

23



24

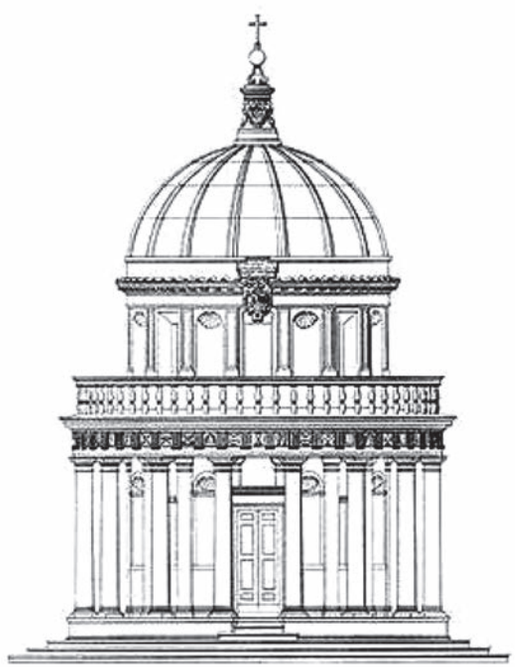
Seguramente una de las pinturas más dramáticas de la historia sea el cuadro Guernica de Picasso, o su posterior Masacre en Corea (1951) que, inspirada en los fusilamientos del dos de mayo de Goya y gracias al mecanismo de la representación, alcanza ese objetivo de mostrar dolor, y nos muestra que uno de los grandes retos de nuestras representaciones arquitectónicas es la de buscar el equilibrio entre el qué y el cómo. ■

Notes

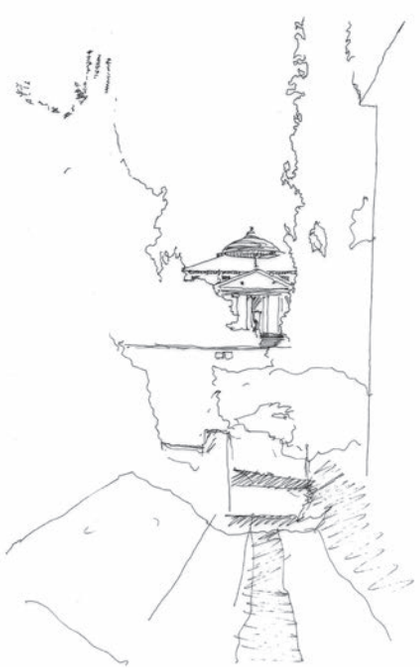
1 / "… Now I want my words to say what I want to say to you, and you to hear them as I want you to hear them …". NERUDA, Pablo, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, [Twenty Love Poems and a Song of Despair] Madrid: Alianza, 2015, p. 30.
2 / See Elogio *de una carta* de Aquiles González. Barcelona, 2018.
3 / The concept of "dexterity" could be replaced by that of "ability" that would evolve towards "critical dexterity" or conscious manipulation of reality through its representation with the same intention that Neruda's phrase contains in the first quote.
4 / This was the first proposal for the front cover of the book *Investigar en Arquitectura*. Valencia: Ed. TC, 2017.
5 / Mujica Laínez, Manuel. *Bomarzo*, Barcelona: Ed. Planeta, 1982.
6 / Plinio el Viejo. *Historia Natural*, Book XXXV, paragraph 151.
7 / Carolus Bovillus. Liber de sensu, Paris 1510.
8 / Rober Fludd, Tomus secundus de supernaturali, naturali, praeternaturali et contranaturali microcosmi historia, in tractatus tres distributa. Frankfurt, 1621.
9 / Maurits Cornelis Escher Ascending and Desending. Litograph, 1960.

Notas

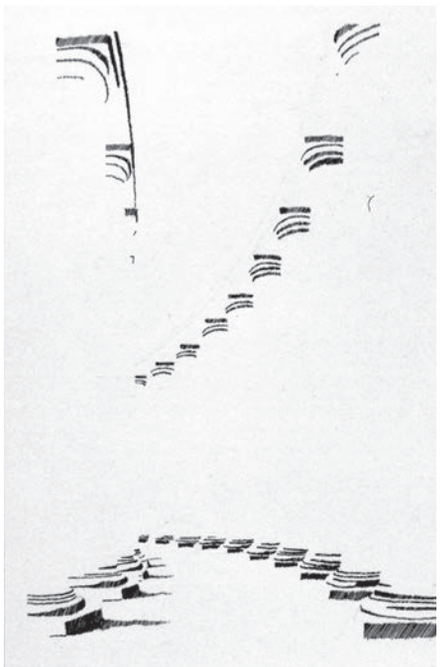
1 / "…Ahora quiero que mis palabras digan lo que yo quiero que digan, y que tú las oigas como yo quiero que las oigas…". NERUDA, Pablo, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Madrid: Alianza, 2015, pág. 30.
2 / Ver *Elogio de una carta* de Aquiles González. Barcelona, 2018.
3 / El concepto de "destreza" podría ser sustituido por el de "habilidad" que evolucionaría hacia el de "destreza crítica" o manipulación consciente de la realidad mediante su representación con la misma intención que encierra la frase de Neruda en la primera cita.
4 / Esta fue una primera propuesta para la portada del libro *Investigar en Arquitectura*. Valencia: Ed. TC, 2017.
5 / Mujica Laínez, Manuel. *Bomarzo*, Barcelona: Ed. Planeta, 1982.



25



26



27

23. Claude Monet La Gare de Saint Lazaire. 1877
24. Leonardo da Vinci. La Ultima Cena, detalle. C. 1495
25. Bramante. San Pietro in Montorio. Siglo XVI
26. Palladio. La villa Rotonda. Siglo XVI
27. Gian Lorenzo Bernini. Columnata de San Pedro del Vaticano. Siglo XVII
28. Sangallo il Veccio. San Biagio en Montepulciano. Siglo XVI
29. Alejandro de la Sota. Concurso para la nueva sede de Bankunión. 1970

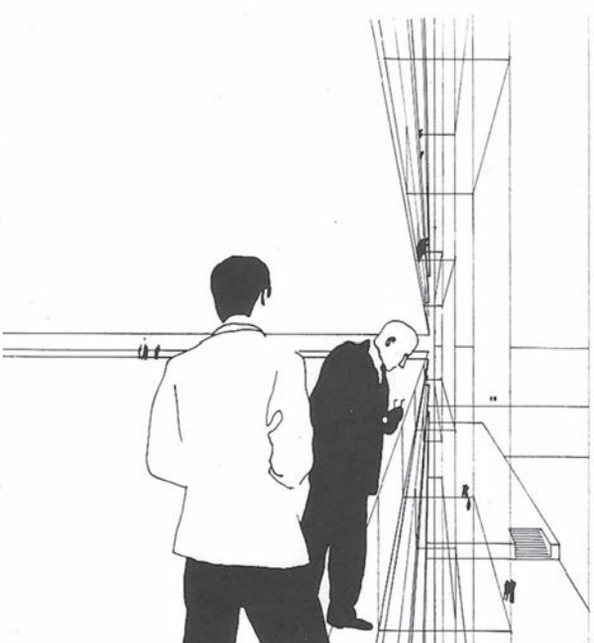
23. Claude Monet La Gare de Saint Lazaire. (Saint Lazaire station) 1877
24. Leonardo da Vinci. La Ultima Cena, (The Last Supper, detail). C. 1495
25. Bramante. San Pietro in Montorio. 16th century
26. Palladio. La villa Rotonda. 16th century
27. Gian Lorenzo Bernini. Columnata de San Pedro del Vaticano (Colonnade of St peter's Square). 17th century
28. Sangallo il Veccio. San Biagio en Montepulciano. 16th century
29. Alejandro de la Sota. Competition for the new headquarters of Bankunión. 1970

6 / Plinio el Viejo. *Historia Natural*, libro XXXV, párrafo 151.
7 / Carolus Bovillus. Liber de sensu, Paris 1510.
8 / Rober Fludd, Tomus secundus de supernaturali, naturali, praeternaturali et contranaturali microcosmi historia, in tractatus tres distributa. Frankfurt, 1621.
9 / Majestat Batlló. Siglo XII. MNAC, Barcelona.
10 / Maurits Cornelis Escher, *Sube y baja*. Litografía, 1960.
11 / Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*. Madrid: Editora Nacional, 1982, pág. 52.
12 / Leonardo da Vinci, op. cit, pág. 398.
13 / John Berger. *Modos de ver*. Barcelona: Ed. GG, 2016. John Berger. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Ed. GG, 2011.
14 / Joaquim Beuckaeler, 1568.
15 / "Los tesoros de Paston en Oxnead Hall". Anónimo, alrededor de 1670.
16 / Peter Blake, "Autorretrato con chapas", 1961.
17 / Anna Archer, 1859-1935.
18 / Wilhelm Hammershøi, 1864-1916.
19 / Picasso, Las señoritas de Avignon, 1906-07.
20 / Refectorio del Convento de Santa Maria delle Grazie en Milán.
21 / La cara del Che Guevara de esta fotografía ayudó a convertirlo en un símbolo que llega a nuestros días.
22 / Debido a esta foto que fue portada en el diario sensacionalista *The Sun* se desveló el asunto Profumo que tuvo como consecuencia la dimisión del primer ministro británico Harold McMillan.

Referencias

- BERGER, J. (2011) *Sobre el dibujo*. Barcelona: Ed. GG.
- BERGER, J. (2016) *Modos de ver*. Barcelona: Ed. GG.
- DA VINCI, L. (1982) *Tratado de Pintura*. Madrid: Editora Nacional.
- FLUDD R. (1621) *Tomus secundus de supernaturali, naturali, praeternaturali et contranaturali microcosmi historia, in tractatus tres distributa*. Frankfurt.
- GONZÁLEZ, A. (2018) *Elogio de una carta*. Barcelona, ETSAB.
- MUJICA LAÍNEZ, M. (1982) *Bomarzo*, Barcelona: Ed. Planeta.
- NERUDA, P. (2015) *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid: Alianza.
- SOLAGUREN-BEASCOA, F. (2017) *Investigar en Arquitectura*. Valencia: Ed. TC.
- VIEJO, P. (1489) *Historia Natural*, libro XXXV.

10 / Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*. (A treatise on Painting) Madrid: Editora Nacional, 1982, p. 52.
11 / Leonardo da Vinci, op. cit, p. 398.
12 / John Berger Ways of Seeing. Barcelona: Ed. GG, 2016. John Berger. On drawing. Barcelona: Ed. GG, 2011.
13 / Joaquim Beuckaeler, 1568.
14 / "The Paston Treasures in Oxnead Hall". Anonymous, cerca 1670.
15 / Peter Blake, "Self portrait with badges", 1961.
16 / Anna Archer, 1859-1935.
17 / Wilhelm Hammershøi, 1864-1916.
18 / Picasso, The Young ladies of Avignon, 1906-07.
19 / The Refectory of the Convent of Santa Maria delle Grazie in Milan.
20 / The face of Che Guevara in this photograph helped make him a symbol that endures still today.
21 / This photo was published on the cover of the tabloid newspaper The Sun, revealing the Profumo affair, which resulted in the resignation of British Prime Minister Harold McMillan.

References

- BERGER, J. (2011) On drawing. Barcelona: Ed. GG.
- BERGER, J. (2016) *Ways of seeing*. Barcelona: Ed. GG.
- DA VINCI, L. (1982) *Tratado de Pintura (A treatise on painting)*. Madrid: Editora Nacional.
- FLUDD R. (1621) *Tomus secundus de supernaturali, naturali, praeternaturali et contranaturali microcosmi historia, in tractatus tres distributa*. Frankfurt.
- GONZÁLEZ, A. (2018) *Elogio de una carta*. Barcelona, ETSAB.
- MUJICA LAÍNEZ, M. (1982) *Bomarzo*, Barcelona: Ed. Planeta.
- NERUDA, P. (2015) Veinte poemas de amor y una canción desesperada (T*wenty love songs poems and a song of despair)*. Madrid: Alianza.
- SOLAGUREN-BEASCOA, F. (2017) *Investigar en Arquitectura*. Valencia: Ed. TC.
- VIEJO, P. (1489) *Historia Natural*, book XXXV.