

Recursos humanos: elogio del artesanado*

Ricardo Fernández Profesor, Universidad de Buenos Aires

La fotografía plasma una imagen de un lugar, con determinadas personas o cosas, en un momento particular. Como documento artístico, la fotografía de él o los retratados nos muestran las relaciones entre el creador y lo creado, las tensiones que se generan y cómo cambian éstas con el uso y el tiempo.

LA IMAGEN REVELA LA NATURALEZA ARTÍSTICA DEL REtratADO / La foto es conocida: Giacometti cruzando la rue d' Alésia retratado por Henri Cartier-Bresson en 1952 (Fig. 01). Mucho se ha hablado sobre esta imagen (Berger, 1980; Vargas Llosa, 1996), pero vuelvo una vez más sobre ella como para definir el ámbito en que una obra, un artista, una foto y su tiempo, son posibles.

Describe Quetglas (1996): "Llueve. Giacometti frente a una escuela, cruza la calzada desierta, hacia el fotógrafo, que está en la otra acera resguardado bajo un arbolillo. Giacometti no lleva paraguas. Para protegerse se cubre la cabeza con la gabardina, que lleva puesta, lo que hace que su rostro aparezca saliendo del pecho de un descabezado y que todo él figure como colocado dentro de una bolsa". Hasta aquí la descripción. Pero, lo que llama poderosamente la atención es lo que Franz Meyer (1996) dio en llamar, la expresión del cuerpo, la manifestación del cuerpo, el cuerpo emergiendo literalmente de la bolsa al mundo, ligeramente encorvado hacia delante, producto de una temprana minusvalía, agazapado, por la presencia de la lluvia pero, satisfactoriamente expuesto y repuesto a la inclemencia del tiempo. Giacometti cruza la rue d' Alésia desprotegido, anónimo, frágil, como muchas de sus figuras, aunque también seguro de su posición ante el mundo; aferrado a la tierra, como esos pedestales, que parecen emerger de ella o como ese árbol que comparece en un primer plano de la imagen, ligeramente fuera de foco y que no es otra cosa que el contrapunto ideal a la presencia del hombre que avanza: "...cada uno por su camino; totalmente solos, hacia una meta desconocida para los demás..."

Por su relación con Genet y Sartre su obra quedó vinculada al existencialismo de la época, aunque poco o nada diga esto acerca de la intemporalidad de su arte, más ligado a su propia condición y naturaleza que a exhumar fantasmas de su autobiografía. El equilibrio precario de sus piezas remite pues, no tanto a la alienación del hombre en la civilización posindustrial, como a la propia condición del ser, suspendido en una existencia vital, aunque insignificante y quebradiza, como recordaba Vargas Llosa en un lejano artículo. Resulta fácil advertir en las figuras de Giacometti la continuación natural de su cuerpo, la expresión misma reflejada en la acción de su trabajo: la presión de los dedos hundiéndose -fundiéndose- con el yeso o el bronce -especialmente en sus esculturas tardías- o el trazo vigoroso y enérgico de cada uno de sus dibujos inacabados, no por convicción estética, sino como resultado de una desesperada e inalcanzable búsqueda de la perfección.(Fig. 02) Daría la impresión que con Giacometti se borran los límites entre la obra y el artista, como si nada se interpusiese entre ellos, como si uno fuese prolongación natural del otro, o algo así.

Sucede lo mismo con Glenn Gould y ciertas interpretaciones de Johann Sebastian Bach, más específicamente con las *Variaciones Goldberg*, en sus dos registros: la rapidísima de 38':27" del año 1955 y la lenta, muy lenta, de 51':15" del año 1981. Entre éstas dos versiones, Gould ha logrado condensar el resto de interpretaciones posibles o, mejor dicho, ha convertido al resto de interpretaciones en meros sucedáneos de éstas últimas. Esta simultaneidad o capacidad de multiplicación, de máxima concisión o de dilatada

Human resources: praise for the metier*

Ricardo Fernández Profesor, Universidad de Buenos Aires

Photography captures an image of a place, with certain people and things in a certain moment. As an artistic document, the photos of him or others show us the relationships between creator and the created, the tensions that are generated and how these change with use and time.

THE IMAGE REVEALS THE ARTISTIC NATURE OF THE DEPICTED / the photo is known: Giacometti crossing the rue d' Alésia taken by Henri Cartier-Bresson in 1952 (Fig. 01). Much has already been said about this image (Berger, 1980; Vargas Llosa, 1996), but I must address it once more defining the environment in which a work, an artist, a photo and his time, are possible.

As Quetglas describes(1996): "It's raining. Giacometti, in front of the school, crosses the deserted road, facing the photographer on the other side sheltered by a tree. Giacometti has no umbrella. To protect himself, he covers his head with his raincoat so that his face appears to be rising from the chest of a headless man whose figure hangs in a bag". This serves as the description. Yet, Franz Meyer (1996) said that that which powerfully calls one's attention is the expression of the body, it's manifestation, the body literally emerging from the bag into the world, stooping slightly forward, indicative of an early handicap, crouching low due to the rain yet satisfactorily exposed and reposed to the inclement weather. Giacometti crosses the rue d' Alésia unprotected, anonymous, fragile, as in many of his sculptures yet also sure of his position to the world; clinging to the earth, emerging like pedestals or the tree appearing in the foreground, slightly out of focus and that is no more than the ideal counterpoint to the presence of the advancing man: "...each to his own path; totally alone, facing a goal unknown to the rest..."

Because of his relationships with Genet and Sartre his work was grouped with the period's existentialist movement. However, little or nothing is said about the permanence of his art, bound to its condition and nature exhuming the ghosts of his autobiography. The precarious balance of its pieces does not project the alienation of man in post-industrial civilization as it does man's own condition of being, suspended in vital existence, however insignificant and fragile as stated by Vargas Llosa in an past article. Its quite easy to notice the natural continuation of Giacometti's body in his figures, his own expression reflected in the action of his work: the pressure of his fingers embedded, working the plaster or bronze- especially in his later sculptures- or the vigorous line of each of his unfinished drawings, made not from aesthetic conviction but as a result of a desperate search for perfection. (Fig. 02) One is given the impression that Giacometti erases the line between work and artist, as if one was but a natural extension of the other.

The same happens with Glenn Gould and the interpretations of Johann Sebastian Bach, more specifically the *Goldberg Variations*, in two recordings: the very fast 38':27" of year 1955 and the very very slow of 51':15" in 1981. Between these two versions, Gould had managed to condense the possible interpretations or, better said, had converted them to mere substitutes of the last ones. This simultaneousness of maximum precision or dilated extension is what lends the work its exceptional quality and originality- a necessary condition in all art aspiring to transcend- that other versions lack. I transcribe the Thomas Bernhard's comments



01 Alberto Giacometti cruzando la rue d'Alésia. Fotografía de Henri-Cartier Bresson, París, 1961
01 Alberto Giacometti crossing the rue d'Alésia. Photography by Henri-Cartier Bresson, Paris, 1961



02 Alberto Giacometti trabajando en un busto de Diego. Fotografía de René Burri, París, 1960
02 Alberto Giacometti working on a bust of Diego. Photography by René Burri, Paris, 1960



03 Glenn Gould al piano. Fotografía de Don Hunstein, sin fecha. Imagen publicada en el disco Glenn Gould. The Glenn Gould edition. Colección Sony Classical, 1994
03 Photography by Don Hunstein, without date. Image published on the disc Glenn Gould. The Glenn Gould edition. Colección Sony Classical, 1994

extensión, es lo que le confiere a la obra el carácter de excepcionalidad, pero también de originalidad -condición necesaria en todo arte que aspire a trascender-, que el resto de versiones carece. Transcribo la recreación que realiza Thomas Bernhard (1998), a propósito de las variaciones Goldberg: "(...) Glenn tocó en los Festivales de Salzburgo las variaciones Goldberg, que dos años antes había practicado día y noche y repetido una y otra vez con nosotros en el Mozarteum. Los periódicos describieron después de su concierto que ningún pianista había tocado tan artísticamente las variaciones Goldberg, así pues, escribieron después de su concierto de Salzburgo lo que nosotros habíamos afirmado y sabido dos años antes(...)". No se trata de juicios interpretativos en torno al rigorismo, al virtuosismo pianístico o a la técnica contrapuntística de tal o cual intérprete -del que Gould, por su manejo de forma, saldría con ventaja-, sino de la comunión natural que surge entre la obra, el artista y su tiempo y esa capacidad superior de convertir en intransferible y trascendental lo que comenzó siendo una magnífica partitura de Bach y acabó como una monumental obra de Gould.

Como sucediera con Giacometti, es el cuerpo el que expresa la naturaleza artística del retratado: "(...) Ni una sola nota tocó Glenn, jamás sin cantarla al mismo tiempo, pensé, ningún otro pianista tuvo jamás esa costumbre. Él hablaba de su enfermedad pulmonar, como si fuera su segundo arte(...). Pero Glenn no pereció por esa enfermedad pulmonar. Lo mató la falta de soluciones en las que durante casi cuarenta años, se metió tocando, pensó" (Bernhard, 1998). El cuerpo, el cuerpo como expresión natural de su arte. El cuerpo, que se manifiesta a través del sonido, en ese acompañamiento débil y quebradizo de la melodía. El cuerpo que se expresa en la posición casi fetal que adquiere su silueta, como avanzando sobre el teclado, deliberadamente alto o con la silla deliberadamente baja, costumbre posiblemente adquirida en sus años de iniciación. La silla cobra así un marcado protagonismo dentro del universo gouldiano. La silla será un instrumento más de su arte, la extensión natural del cuerpo, el último eslabón del Steinway.

"(...) durante toda su vida, quiso ser el Steinway mismo, odiaba la idea de estar entre Bach y Steinway sólo como mediador musical y de ser triturado un día entre Bach y Steinway (...) lo ideal sería que yo fuera el Steinway, que no necesitara a Glenn Gould, decía, que pudiera, al ser el Steinway, hacer a Glenn Gould totalmente superfluo. Pero todavía no ha conseguido ningún pianista hacerse a sí mismo superfluo, siendo Steinway, según Glenn. Despertar un día y ser Steinway y Glenn en uno, decía, pensé, Glenn Steinway, Steinway Glenn, sólo para Bach". (Bernhard, 1998)

Tres en uno. Tres en uno y una silla. La imagen de Don Hunstein consagra el momento. (Fig. 03)

LA IMAGEN REVELA LA NATURALEZA ARQUITECTÓNICA DEL RETRATADO / La foto es de Brassai (1989): Le Corbusier en Cap-Martin en el verano de 1952 (Fig. 04). Durante los años inmediatamente anteriores y posteriores a esta imagen, Le Corbusier trabaja en encargos relacionados a Chandigarh, Ronchamp, las casas Jaoul, la Unité d'Habitation en Nantes y poco más. Brillantes encargos para cualquier profesional, aunque periféricos o menores para quien supo tener mejor gloria. Fue en torno a esos años que también comienza a cuestionarse

(1998), in regards to the Goldberg Variations: "(...) Glenn played the Goldberg variations at the Salzburg Festival, that two years ago he had practiced day and night and repeated again and again with us in the Mozarteum. The journalists later said that no other pianist had played the Goldberg variations as artistically as he. After his concert they wrote what we had known and affirmed two years before(...)". This consists not of rigorous, interpretive judgments, pianistic virtuosity, and voicing technique of which Gould, through his use of form had the advantage-, but the natural communion that arises between the work, the artist, his time, and that superior capacity to convert as transcendental that which began as a magnificent piece by Bach and ended as a monumental work by Gould.

As with Giacometti, it is the body that expresses the artistic nature of the depicted: "(...) Glenn did not play a single note without singing it at the same time. I thought, no other pianist has ever had this habit. He would speak of his lung sickness as if it were his second art(...). But Glenn did not die of this lung disease. What killed him was the lack of solutions to which he dedicated all his time the last forty years, I thought" (Bernhard, 1998). The body, the body as a natural expression of art. The body, manifested through sound, in this fragile accompaniment of the melody. The body that is expressed in an almost fetal position in silhouette advancing over the keys, deliberately tall or with the chair deliberately low, a habit possibly acquired in his first years. The chair possesses a marked protagonism in the gouldian universe. The natural extension of his body, the last leg of the Steinway.

"(...) his whole life, he wanted to be the Steinway itself, he hated the idea of being between Bach and Steinway as only a musical mediator and of being crushed between them(...) the ideal would be that I was the Steinway, that Glenn Gould was not needed, he would say, that he would be able, by being the Steinway, to make Glenn Gould totally superfluous. Yet no other pianist has been able to make himself unnecessary, being Steinway, according to Glenn. To wake up one day and be Steinway and Glenn in one, he would say, i thought, Glenn Steinway, Steinway Glenn, just for Bach". (Bernhard, 1998)

Three in one. Three in one and a chair. The images of Don Hunstein consecrate the moment. (Figs. 03 y 04)

THE IMAGE REVEALS THE ARCHITECTONIC NATURE OF THE DEPICTED / The foto is of Brassai (1989): Le Corbusier in Cap-Martin in the summer of 1952 (Fig. 05). During the years immediately before and after this image, Le Corbusier worked on the commissions of Chandigarh, Ronchamp, the Jaoul houses, the Unité d'Habitation in Nantes and little more. Brilliant commissions for any professional, yet peripheral and minor for one with such previous glory. Also, it was around this time that he began to question many of his principals, especially related to the Athens Charter. The same youngsters that idolated him before are those that now begin to push him to the side. "The only ones capable of feeling personally the current problems, the objectives to follow, the means to achieve them and the pathetic urgency of the current situation. They're the ones that know. Their predecessors no

¹ "Me siento tan bien en este lugar (el cabanon), que sin duda terminaré mi vida aquí" (N. del Ed.).

¹ "I feel so well in this place (cabanon), that without a doubt I shall finish my life here" (N. del Ed.).

04 Le Corbusier saliendo del Cabanon.
Fotografía de Gilberte Brassai, Cap-Martin, 1952
04 Le Corbusier leaving the Cabanon.
Photography by Gilberte Brassai, Cap-Martin, 1952

05 Le Corbusier al interior del Cabanon.
Fotografía de Gilberte Brassai, Cap-Martin, 1952
05 Le Corbusier inside the Cabanon.
Photography by Gilberte Brassai, Cap-Martin, 1952



04



05

muchos de sus principios, especialmente los relacionados con la Carta de Atenas, siendo los mismos jóvenes que lo habían enaltecido los que comienzan a impulsar su lenta y progresiva retirada. Ellos serán pues y según el propio Le Corbusier, "los únicos capaces de sentir personalmente los problemas reales, los objetivos que se han de perseguir y los medios para llegar a ellos y la patética urgencia de la situación actual. Ellos son los que saben. Sus predecesores ya no cuentan (...)", escribía, no sin cierta ironía. De modo que estamos en presencia de un Le Corbusier en franco repliegue de la escena internacional, un Le Corbusier que encuentra en la ladera de Cap-Martin su hábitat natural, el lugar donde acabar su días: "Je me sens si bien dans mon cabanon que, sans doute, je terminerai ma vie ici"¹. Un retorno a los que fueran sus inicios en la Chaux-de-Fonds, pero ahora en la costa mediterránea.

Le Corbusier es sorprendido por Brassai saliendo del Cabanon en un naturalismo esencialista, que nada tiene de imagen impostada y que bien resume la situación de su arquitectura durante aquellos años. El torso al desnudo, como sus extremidades, apenas cubierto por un taparrabo y las gafas-soporte necesario de su mirada-, las ramas a cada uno de los lados y el cerramiento de madera al natural le confiere a la imagen un cierto aire primitivo y artesanal, que Le Corbusier tal vez nunca había abandonado del todo.

La imagen es diáfana (Fig. 05): Le Corbusier ya no contempla la naturaleza desde su confortable *chaise longue*, tampoco la representa con *matières brutes*. Le Corbusier es, en esta imagen frente al cabanon, manifestación misma de la naturaleza. Cuerpo, arquitectura y naturaleza en una única expresión.

Dos imágenes de Mies: una en torno a 1950, la otra de 1967. En la primera, Mies comparece de espaldas, frente a la estructura de la casa Farnsworth en Plano, Illinois (Fig. 06). En la segunda, Mies de frente a la imagen, en el preciso momento en que se eleva la estructura de la Neue Nationalgalerie de Berlín. (Fig. 07) Ambas comparten un momento esencial de su arquitectura: la organización del espacio a través de la estructura.

De la obra norteamericana sorprende el cariz metafísico que adquiere la imagen, producto de la sordidez que impone el paisaje bucólico y de la aparente hostilidad del clima; reforzado por la presencia contemplativa, des centrada, del hombrecillo urbano *magritteano*, absorto, quieto, detenido en un espacio sin tiempo.

Aunque lo que probablemente fije la atención de Mies, más que el paisaje, sea la porción de aire resultante entre los forjados, el volumen de aire interior, el límite definido y preciso de los pilares en relación a la virtualidad del cerramiento y la presencia de la naturaleza, finalmente enmarcada y disciplinada por la incipiente estructura; algo que ya había previsualizado con diez años de antelación para la casa Resor pero que, ahora con la Farnsworth, se hace realidad.

La segunda imagen en la Nationalgalerie nos coloca en presencia de un Mies ya muy mayor, distraído en apariencia, aunque rigurosamente sometido a las nueve horas que duró el ejercicio de levantamiento de la estructura.

longer matter(...)", he wrote, not without irony. Here we find Le Corbusier in frank withdrawal from the international scene, a Le Corbusier that finds his natural habitat in the mountainside of the Cap-Martin, the place where he passed his last days: "Je me sens si bien dans mon cabanon que, sans doute, je terminerai ma vie ici"¹. A look back at his beginnings in the Chaux-de-Fonds, only now on the Mediterranean coast.

Le Corbusier is surprised by Brassai coming out of the Cabanon in an essentialist naturalism of which has not imposed image and truly sums up the situation of architecture at that time. The bare chest and extremities just covered by a cloth and glasses -only worn for his vision-, the branches of each side and the natural wood enclosure lend a certain primitive air that maybe Le Corbusier never completely abandoned.

The image is clear (Fig. 06): Le Corbusier no longer contemplates the nature from his comfortable *chaise longue*, nor represents it with *matières brutes*. Le Corbusier is, in this image in front of the cabanon, manifestation of nature itself. Body, architecture and nature in a unique expression.

Two images of Mies: one around 1950, the other from 1967. In the first, Mies appears from behind, facing the structure of the Farnsworth house in Plano, Illinois (Fig. 07). In the second, Mies faces forward in the precise moment of raising the structure of the Neue Nationalgalerie in Berlín. (Fig. 08) Both share an essential moment of his architecture: the organization of space through structure.

The metaphysic look that the image acquires surprises in the North American work, an aspect that the squalor of the rural landscape and the apparent hostility of the climate impose; reinforced by the contemplative, uncentered presence of this magrittean man, engrossed, still, arrested in this space without time.

However, that which probably fixed the attention of Mies, more than the landscape, would be the portion of air between the structure, the volume of interior air, the defined and precise limit of the pillars in relation to the virtuality of the enclosure and the presence of the nature, framed and disciplined by the incipient structure; something previously visualized ten years in advance for the Resor house that is now the reality of the Farnsworth house.

The second image of the Nationalgalerie places us in the presence of a much older Mies, distracted in appearance, yet rigorously subjugated to the nine hours in which the structure was raised. I like to imagine Mies in this precise moment, when the 1,250 tons rising slowly and Mies finding the resulting void. This is the natural expression of his architecture.

THE ABSENCE OF IMAGE REVEALS THE NATURE OF THE TIME / Of course the cited examples are not the only ones: the trick of Picasso with false hands of marzipan on the table, taken by Robert Doisneau; the self-portraits of Brancusi in his studio; the lost look of Rothko in the Betty Parsons Gallery; Pollock



06 Mies frente a la estructura de la casa Farnsworth. Autor no consignado, Plano, 1950
06 Mies in front of the structure of the Farnsworth house. Author not known, Plano, 1950



07 Mies en la elevación de la cubierta de la Neue Nationalgalerie. Autor no consignado, Berlín, 1967
07 Mies at the raising of the Neue Nationalgalerie. Author not known, Berlín, 1967

Me gusta imaginarme a Mies en ese preciso momento, cuando las 1.250 toneladas van subiendo lentamente, cada dos milímetros y Mies va encontrando el vacío. Es la expresión natural de su arquitectura.

LA AUSENCIA DE IMAGEN REVELA LA NATURALEZA DEL TIEMPO / Desde luego que los ejemplos citados no constituyen los únicos: el embaucador de Picasso con las falsas manos de mazapán sobre la mesa, retratado por Robert Doisneau; las autofotografías de Brancusi en su taller; la mirada extraviada de Rothko en la Betty Parsons Gallery; Pollock en acción, literalmente montado sobre uno de sus lienzos, entre muchos más.

Lo mismo ocurre con la arquitectura: Jacobsen pintando delicadamente sus acuarelas, con el mismo afán preciosista que caracteriza cada una de sus obras; los Smithson con Paolozzi y Henderson *tomando* las calles de Londres, en la famosa fotografía para el catálogo de la exposición *This is tomorrow*; la cándida mirada de De la Sota, ligeramente arqueado, sosteniendo infantilmente un lapicillo, casi como jugueteando con él y ese equilibrio inestable tan trasladable a su arquitectura. Hay incluso imágenes más actuales, como las de Souto de Moura dibujando distraídamente, o haciéndose el distraído, en su taller-con especial atención del lente hacia las manos; o los retratos desgarbados, esbeltos, casi verticales, casi *giacomettianos* de Sejima+Nishizawa, que servirían para explicar la naturaleza de sus arquitecturas, más que el trillado, remanido -aunque no menos cierto- ascendente regional.

Bastaría, tan sólo, con reconocer al artista o al arquitecto legítimo, para que la imagen acontezca.

Algo debe suceder con cierta arquitectura, la más reciente y la menos reciente, que no logra identificarse con quienes la suscriben. Como si a medida que el *zoom* se aproxima, más se alejase de quienes la producen. La distancia en las publicaciones -de todo tipo- es corta, a veces es dar vuelta una página. Valdría la pena fijarse en ese detalle de correspondencias y ver qué pasa. Se puede intentar un juego: mezclar los proyectos, borrar los nombres de los autores, quitar su fotografía y comprobar cuánto se parecen estas arquitecturas en toda su trivialidad o grandeza. Elija usted la opción y juegue.

Los tiempos han cambiado, pero no tanto.

Me conformo, por el momento, con leer detenidamente los créditos de las publicaciones: si el número de colaboradores supera ampliamente al de los autores, comienzo a tener -al menos desde esta perspectiva- motivos para desconfiar. ARQ

Bibliografía

Berger, John. *About looking*. Phanteon Books, Londres, 1980. / Bernard, Thomas. *El malogrado*. Editorial Alfaguara, Madrid, 1998. / Brassai, Gilberte. *Le Corbusier à Cap-Martin*. Editorial Parenthésis, Marsella, 1989. / Meyer, Franz. *Alberto Giacometti: dibujo, escultura, pintura*. MNCARS, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990. / Quetglas, Josep. "Encuentros, esparcimientos". *WAM Web Architecture Magazine* N° 1. Editorial Actar, Barcelona, 1996. / Vargas Llosa, Mario. "Giacometti en *La Coupole*". *Diario EL PAÍS S.L. PRISACOM S.A.*, Madrid, noviembre de 1996.

in action, literally mounting one of his canvases among many others.

The same occurs in architecture: Jacobsen delicately painting his watercolors, with the same precocious eagerness characteristic of his works; the Smithsons with Paolozzi and Henderson photographing the streets of London in the famous photography for the *This is tomorrow* exposition catalogue; the candid look of De la Sota, slightly arched, childishly holding a pencil, almost playing with it. This unstable balance translating to his architecture. There are also more current images, like that of Souto de Moura drawing distractedly or simulating distraction in his studio - with a marked focus on his -; or the portraits of Sejima+Nishizawao, gawking, slender, almost vertical, almost *giacomettian*, that illustrate the nature of their architecture, as well as the trite, out of fashion -although this being debatable- regional influence.

I would seem to be enough to just meet the artist or architect to make an image appear.

Something should happen with certain architecture, the most recent, the least recent, that one cannot identify with those that inhabit it. Its as though at the level that the *zoom* approaches the work, the more it distances from those that produced it. The distance in publications of any sort is short, sometimes just a page turn. Its worth the time to notice this corresponding detail and see what happens. One might try a game: to shuffle the projects, erase the authors' names, take out the photos and see how these architectures compare in all of their triviality and grandure. You choose the option, and play.

Times have changed, but not too much.

I confine myself, for the moment, with reading throughly reading the credits of the publications: if the numer of collaborators supercedes that of the authors -at least from this perspective- motives for doubt. ARQ

Bibliografía

Berger, John. *About looking*. Phanteon Books, Londres, 1980. / Bernard, Thomas. *El malogrado*. Editorial Alfaguara, Madrid, 1998. / Brassai, Gilberte. *Le Corbusier à Cap-Martin*. Editorial Parenthésis, Marsella, 1989. / Meyer, Franz. *Alberto Giacometti: dibujo, escultura, pintura*. MNCARS, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990. / Quetglas, Josep. "Encuentros, esparcimientos". *WAM Web Architecture Magazine* N° 1. Editorial Actar, Barcelona, 1996. / Vargas Llosa, Mario. "Giacometti en *La Coupole*". *Diario EL PAÍS S.L. PRISACOM S.A.*, Madrid, noviembre de 1996.