

ménades y meninas



*Cabeza de Diego, 1952. (Imagen: Getty Images)*

# El diálogo con el espacio de Alberto Giacometti

Miguel Ángel Muñoz

*A Adrien Maeght, quien me compartió su pasión por Giacometti*

PINTOR PRIMERO, ESCULTOR MÁS TARDE y dibujante cerebral siempre, ya que este proceso creativo fue para Alberto Giacometti (Stampa, Suiza, 1901 - Coira, Suiza, 1966) algo más que una apresurada síntesis formal, para convertirse en la radiografía siempre borrosa del progreso imaginativo del artista. Su padre, Giovanni, había sido pintor de querencia tardoimpresionista, que orientó a Alberto hacia la disciplina de la academia: *École d'Arts et Métiers* en Ginebra, y un año entero en Florencia copiando imaginativamente el naturalismo de manual para aventurarse después en la experimentación. A partir de 1925 se instala en París, y comienza la búsqueda de un lenguaje sensible personalizado de incuestionables influencias de época: las planimetrías cubistas que configuran el valor visual del volumen y el descubrimiento del arte tribal —no sólo africano— de potente impronta en la emancipación creativa de la escultura moderna temprana. Si *Torso* (1925) acusa la mirada de Laurens, *The Couple* (1926) parece explicar una estética cubista sometida a los imperativos expresivos del artista. Hombre y mujer traducidos a figuraciones formales estilizadas mediante el relieve que acentúa su frontalidad. Dice el poeta portugués Eugénio de Andrade:

En el ritmo sordo aún sin forma  
de un verso  
surge un cuerpo abierto al sol  
de mi mano...<sup>1</sup>

Y sí, en cada escultura de Giacometti el ritmo es forma, el espacio, materia. Un aliento estético pudoroso que se impone con delicada fuerza. *Spoon Woman*, sin embargo, deja ver su clara desviación del simplismo decorativo ancestral, absorbido sobre todo en

<sup>1</sup> Andrade, Eugénio de, *Materia solar y otros libros*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, España, 2000.

el *Musée de l'Homme*. La estela casi artesanal de Lipchitz ocupa los años 1926 - 1927, cuando se fundamenta la armonía constructiva que connotan los primeros bocetos figurativos. Búsqueda de “conjuntos”, en efecto, dijo David Sylvester, pero también una persecución casi monotemática de un equilibrio sensible exclusivamente formal. Sin duda, *Cubist Composition* (1928) es un buen ejemplo. Desde entonces, la talla y el modelo definen el campo de acción en el que se afirma el trabajo escultórico de Giacometti. Siempre entre oscilaciones bruscas hasta alcanzar esas poéticas figuras —solitarias o en conjuntos de presencia coral— que han definido la visión del artista. Pero, con todo, Giacometti es un genial “destructor” del espacio escultórico. Su obra quiere ser un hábil ejercicio de composición, de transformación. Giacometti entiende que la escultura, el dibujo y la pintura deben nacer de la memoria ancestral, de los viejos mitos de la humanidad y transformarse en la “presencia de lo sublime, que habita el proceso de la creación”. Dice el poeta francés Yves Bonnefoy:

Creo que para comprender bien el trabajo de Giacometti, es preciso advertir, de entrada, que encontramos en él siempre viva y activa la preocupación por el Otro: entiendo por esta palabra a cualquier persona, conocida o desconocida, que aparezca en el campo de nuestra existencia o esté ya en nuestra memoria. Una persona, por ello, real. A Giacometti no le interesaban en absoluto las figuras imaginarias; como no le interesaba tampoco, por otra parte, esa presencia ficticia que es, para el artista, en la mayoría de los casos, su modelo: ese rostro, esos rasgos, ese cuerpo al que observa e imita de modo sobrecogedor, a veces, pero sin vincularse no obstante, a lo que son, en su vida privada, el hombre o la mujer que van a posar para él. Todos los que conocen, por lo que sea,

Una mujer admira la escultura *Trois hommes qui marchent II* de Alberto Giacometti en la casa de subastas Sotheby's en Londres.  
(Imagen: Oli Scarff/Getty Images)





el arte de Giacometti, perciben en él, naturalmente, ese interés por el Otro; y saben incluso hasta qué extraordinario grado de intensidad lo llevó en muchos de sus cuadros y de sus esculturas.<sup>2</sup>

Entre 1930 y 1935, Giacometti comparte las convicciones estéticas del Surrealismo y construye unos objetos audaces que atenúan la efervescencia surreal mediante una voluntad constructiva abiertamente volumétrica. Pienso en *Suspended Sphere* (1930), mucho más que escarceos psicólogos con pretexto plástico. Molesto con el control omnipresente y manipulador de Breton, Giacometti se aproxima a los desidentes surrealistas —Masson, Ernst, Leiris, Desnos— y descubre en las insinuaciones estéticas de Bataille el mejor correctivo a la grandilocuencia bretoniana. En la trayectoria de Alberto Giacometti existe una preocupación constante: dar forma a lo invisible; Giacometti es un creador metafísico en el sentido de buscar una suerte de espiritualidad, más allá de lo visible, más allá de la estricta materialidad de las cosas. Esta preocupación por lo invisible, por esta otra realidad, lo llevó, por una parte, a una desmaterialización de la escultura, en sus propias palabras, a una “construcción transparente (...) una especie de esqueleto en el espacio” y, por otra, a la realización de objetos inquietantes, una suerte de puesta en escena que revelaba la vida interior de los objetos.

A partir de 1935, sin embargo, los obsesivos modelados a pequeña escala, sobre el perfil de su hermano Diego, y las escayolas antropoides refiguran un espacio artístico ya definido. Su proyección a escala superior durante la década siguiente constituye el gran paso que convierte a Giacometti en el artífice incuestionado de la figuración escultórica moderna.

Alberto Giacometti en su estudio, 1952.  
(Imagen: Gordon Parks/The LIFE Picture Collection/Getty Images)



<sup>2</sup> Bonnefoy, Yves, *Alberto Giacometti*, Éditions Assouline, 1998, París. Traducción del francés de Miguel Ángel Muñoz

Giacometti depura la anécdota, la apariencia, para encontrar una idea esencial del hombre. En términos generales, estas esculturas se han interpretado como la expresión de un estado de soledad y de angustia. Pero hay que destacar que son metáforas o, mejor, que operan del mismo modo que el objeto invisible. De ahí que Jean Genet diga sobre él: “El objeto invisible es el misterio de la obra de arte, que se opone radicalmente a la visibilidad del mundo aparente, a su trivialidad, a su evidencia. La verdad de la estatua (...) aparece cuando se toca con



Alberto Giacometti rodeado de sus esculturas, 1951. (Imagen: Gordon Parks/Life Magazine/Time & Life Pictures/Getty Images)

los ojos cerrados”. Un artista, en definitiva, que entiende por originalidad la atención despierta a los motivos del arte que se esconden en la más leve estructura formal, si es capaz de perseguirla imaginativamente.

En 1936, cierra filas con Pierre Matisse y su galería neoyorquina, obstinado ya por entonces en la difusión americana del mejor “arte de autor”, Giacometti encontró en Matisse un confidente responsable, siempre dispuesto a rectificar improvisadas apreciaciones mediante el diálogo. Su nuevo galerista se empeñó en realizar la primera antológica de Giacometti en Nueva York, y parece que el artista era consciente del esfuerzo: “Siento no poder ir más rápido —escribió—, es desagradable constatar que las cosas no salen como uno quiere”. Por fin, en enero de 1948, Matisse pudo mostrar en su espacio la obra de Giacometti. El catálogo añadía un texto aquilino de Jean-Paul Sartre que, quizás por vez primera y de sorpresa, sabía ajustar su eficaz retórica estética a las impresiones sensibles. “Todo está por hacer —escribe el filósofo—. No hace falta reparar en la mirada antediluviana de Giacometti para adivinar su orgullo y su voluntad de situarse al inicio del mundo”. La tarea del escultor es para Giacometti “desengrasar el espacio”, convertirlo en una tenue atmósfera que circunda sin tocar sus figuras. Obras clave de esta época son: *Cabeza de Diego* (1937), *Gran figura* (1947) y *Mujer* (1949), en ellas Giacometti crea un nuevo escenario para el desarrollo de un lirismo dramático que se disuelve en formas. ¿Concepto espacial?, o mejor dicho: temporal, puesto que devuelve el protagonismo al tiempo —ese tajo ocasional— que neutraliza la hegemonía del espacio. El esencialismo reductivo, el ocasional hieratismo y la austeridad formal de muchas de sus figuras posteriores a su alianza con el surrealismo tienen que ver con su constante interés por el arte egipcio (aunque también con sus convicciones de sesgo existencialista).

A partir de 1950, la escultura de Giacometti parece como descarnada, muestra rugosidad de lo inacabado que la hace única. Pintura y dibujo hablan —*Retrato*

*de la madre del artista* (1947), *La casa de enfrente* (1952), *Retrato de Tèriade* (1960)— también de las dificultades del artista para conseguir unos signos sensibles propios, que sean expresivos sin transformar su capacidad de comunicación en un personalismo devorador.

El gran crítico inglés David Silvester aseguraba que, como en Cézanne, esos momentos de incertidumbre son los que mejor descubren la belleza extraña de Giacometti, sin impertinentes pretensiones de estilo, frenando una imparable fluidez imaginativa, enfrentando obsesivamente a la presencia humana y sacrificando las cualidades estéticas a este último valor de veracidad. Desde un punto de vista estético, las esculturas de Giacometti pertenecen a un mundo poético. Un universo sensible hecho de intenciones e ilusiones, sin duda sombras de palabras. Un mundo que insinúa la síntesis ideal de la memoria, recuerdo, fantasía y coherencia, que convierte la “materia de los sueños” en una trabajosa trama invisible de elementos primeros —tierra, fuego, mar y aire— atrapados, prendidos por la caprichosa arbitrariedad de la belleza

Este es Giacometti. Unas estructuras claras —un ejemplo son *Busto Chiavenna II* (1964) y *Leotar II* (1965), piezas de una madurez total, de un dominio total de la creación—en las que se alinean irrepetibles personajes fibrosos, contrapuestos o seriados en ocasiones en pequeñas unidades de significado. Dibujos y óleos que captan la personalidad huidiza del modelo *arañando* la superficie pictórica con el lápiz o el pincel, raspando planos frontales en los que destaca, en relieve insinuado, una figura inaprensible pero sorprendente, de singular viveza formal y conceptual. Ninguna evocación romántica: figuras ofrecidas a la mirada “casi amenazantes”, como quería Giacometti. La lección del artista es clara. Enseña que el diálogo con la tradición —es decir, su interpretación— no sólo significa volver al pasado, sino que puede servir para sentar las bases de toda supervivencia posible del arte. Alberto Giacometti ya pasó los límites del tiempo. ■