



**ALBERTO GIACOMETTI**

*Retrato de mujer, 1965*

Óleo sobre lienzo, 86 x 65 cm.

Alberto Giacometti nació en 1901 en Borgonovo, una aldea de la Suiza italiana en el seno de una familia de artistas. Su padre, Giovanni, era un reputado paisajista y retratista postimpresionista, Augusto, primo de su padre, asimismo pintor, un adelantado de la abstracción, -hacia 1900 pintó al pastel composiciones de colores-, al que se le ha considerado por la viveza y la carga de sus pinceladas uno de los precursores del **tachismo**, y su padrino Cuno Amiet, un pintor expresionista, autor de cuadros de colores fuertes y vivos, uno de los pioneros de la pintura suiza del siglo XX. Alberto fue un artista precoz, dotado de una gran facilidad para el dibujo. Con doce años pintó su primer cuadro, con trece hizo su primera escultura, un busto de su hermano Diego, quien sería su modelo predilecto durante treinta y cinco años, además de su personal e inestimable ayudante, y con dieciséis su primer grabado.

Se inició en la pintura con su padre, siguiendo más tarde durante varios meses estudios de escultura en la Escuela de Artes y Oficios de Ginebra y cuatro años con Emile-Antoine Bourdelle en París. Desde joven se interesó por el arte egipcio y el bizantino, que descubrió en Italia a los diecinueve años, y por el arte etrusco y cicládico, además del contemporáneo, una vez establecido en París, donde llegó en 1922. Allí trascurriría su vida, sin apenas salir de la ciudad e incluso del barrio, salvo su estancia en Suiza durante la Segunda Guerra Mundial y unos viajes cortos a Londres, Roma y Nueva York. Finalizado su aprendizaje con Bourdelle, en 1925 abandonó la figuración, por considerarse incapaz de lograr sus deseos de conseguir un realismo que le satisficiera, realizando esculturas cubistas por influencia de Lipchitz y Laurens, esculturas-objetos, en algunas de las cuales se aprecia el influjo de Arp y trabajos decorativos. En 1930 conoció a André Breton y a Salvador Dalí y se unió al grupo surrealista del que fue expulsado, cinco años más tarde, por haber regresado al trabajo a partir del natural y haber hecho arte decorativo. Se dedicó entonces, durante un lustro, a un trabajo intenso y obsesivo de dibujo, pintura y modelado del natural para encontrar una representación convincente, especialmente de las cabezas de su hermano Diego y su modelo Rita («[...] conservé el mismo modelo de 1935 a 1940. Todos los días, volviendo a empezar todos los días LA CABEZA», 1962), que dejó para trabajar de memoria durante unos cinco años un único tema: el desnudo femenino. Por entonces sus esculturas se hacían cada vez más pequeñas hasta casi desaparecer. Se refugió de la Segunda Guerra Mundial en Suiza, donde continuó haciendo sus minúsculas esculturas, tan pequeñas que cabían varias en una caja de cerillas. Allí conoció a Annette Arm, que se convertiría en su esposa y en otra de sus modelos. A su regreso a París retomó el trabajo de modelar con la intención decidida de evitar el empequeñecimiento de sus figuras, lo que logró, pero a costa de hacerse cada vez más delgadas, aunque aumentaran en tamaño hasta sobrepasar el

natural. En 1946 volvió al trabajo directo con modelo, reanudando de modo incesante la tarea de pintar y modelar las mismas cabezas. A partir de 1947 y hasta 1959 realizó los bustos, cabezas, figuras y grupos filiformes que le hicieron mundialmente famoso, sobre todo tras los premios de los años sesenta, de escultura en 1961 (Gran Premio Carnegie en Pittsburgh) y 1962 (Gran Premio de la Bienal de Venecia), y de pintura en 1964 (Gran Premio Guggenheim), seguido en 1965 del Gran Premio nacional de las Artes de Francia, el año de su muerte en un hospital suizo a los sesenta y cuatro años.

La vida y al obra de Alberto Giacometti es, como la de otros grandes artistas del siglo XX pensemos en Giorgio Morandi- la historia de una obsesión. Eterno descontento con su trabajo, fue un artista magistral, capaz de hacernos sentir con la reducción temática de sus pinturas y esculturas la soledad del hombre y la mujer contemporáneos; lo que le suscitó el interés de los filósofos existencialistas, entre otros de Jean Paul Sastre y Simone de Beauvoir, con los que entabló una enriquecedora amistad.

A pesar del éxito alcanzado con sus obras de madurez, toda su vida trabajó en el mismo pequeño y modestísimo estudio, que ocupó a los veintiséis años. Después de su etapa surrealista, en la que realizó esculturas con una gran carga de violencia y sexualidad, sus temas y sus modelos -no más de diez- fueron por decisión propia muy limitados. En escultura, la figura humana, especialmente la de un hombre de pie, rígido e inmóvil, con los brazos pegados al cuerpo, o caminando con pasos de gigante y una mujer de pie, junto a retratos de bustos y cabezas, además de algunos, pocos, animales. En pintura, naturalezas muertas, paisajes, desnudos, interiores-especialmente de su taller- y sobre todo retratos -generalmente sentados y hieráticos frente al espectador- de sus modelos habituales y de amigos y personalidades. Sus dibujos son más variados, ya que Alberto Giacometti fue un extraordinario dibujante y un copista compulsivo. Dibujaba sobre cualquier papel -la servilleta de un bar, las páginas impresas de un libro o una revista...- y no únicamente los destinados a ese fin, con lápiz, pluma, mina de plomo, tinta china negra o sepia, con bolígrafo azul. Una actividad, esta de dibujante, poco conocida, pero trascendental en el desarrollo de su arte, sobre la que dijo en una entrevista: «[...] creo que, ya se trate de escultura o de pintura, de hecho, lo único que cuenta es el dibujo. Si dominásemos un poco el dibujo, todo el resto sería posible». Toda su vida copió y reinterpretó las creaciones del arte de culturas desaparecidas y las de los artistas que más le impresionaron, como Van Eyck, Durero, Rembrandt, Cezanne y Van Gogh, artista que también le había interesado muchísimo a su padre.

## Trabajo obsesivo y tenaz

«Todo lo que yo pueda hacer no será nada sino una pálida imagen de lo que veo y mi éxito estará siempre por debajo de mi fracaso, o tal vez el éxito siempre igualará al fracaso.»

Giacometti se propuso captar algo inalcanzable, la verdad de la representación de un modelo real; alcanzar -como explica Reinhold Hohl- tal perfección en la fuerza persuasiva de la representación que la obra de arte llegase a ser, verdaderamente, un «doble» de la realidad.

El realismo y la percepción son las bases de la obra de Giacometti. Un realismo especialísimo, que jamás se reduce a captar el parecido -aunque exista- de sus modelos, ya que él trata de representar la realidad del modelo no como sabemos que es -lo que sería una realidad mental-, sino a través de su experiencia visual, lo que exige resolver el problema perceptivo del cambio de tamaño del modelo, o de algunas de sus partes, con la distancia («Lo único que me apasiona es intentar de todas formas acercarme a esas visiones que me parecen imposibles de reflejar», 1961).

La realidad de la figura y sus relaciones espaciales con el entorno y, por lo tanto, con su creador existen a través de la presencia física de aquella. Ya se trate de arcilla, escayola -y su trasposición al bronce-, o pintura la materialidad es fundamental, pues en ella radica la fuerza expresionista de sus creaciones, que, paradójicamente no era una pretensión de Giacometti. En su escultura, el modelado es irregular y nervioso, hecho directamente con las manos o con útiles sencillos, de modo que las superficies parecen vibrar; en sus dibujos, especialmente en los retratos, los trazos se entrecruzan y se cortan hasta llegar a ocultar el motivo, a la vez que le otorgan una intensa vida interior; en su pintura, que acabaría reduciendo a grises, las pinceladas finales se superponen sobre otras borradas. A Giacometti le interesó desde siempre el rostro del retratado y especialmente sus ojos, donde para él radicaba la esencia de la vida. Un interés que fue mayor desde los años cincuenta, hasta convertirse en la clave del retrato. Hizo, asimismo, xilografías, aguafuertes y litografías, una faceta de grabador que también interrumpió durante largos periodos de su vida.

## Pocos temas

«Sólo se puede llegar a hacer algo limitándose a un campo extremadamente pequeño.»

Sabemos que Giacometti generalmente comenzaba a pintar con varios colores que desechaba pronto para utilizar el gris que se convertía en su color exclusivo, salvo algunos trazos de blanco y negro. En el que sería su estilo más peculiar, Giacometti pintaba con un óleo poco graso y muy diluido, utilizaba un pincel ancho y grueso para pintar parcialmente el fondo con grises o marrones, y, en el

caso del retrato, algunas partes del cuerpo, a excepción de la cabeza, pero también para tapar lo que había pintado. Con varios pinceles muy finos, que cambiaba con frecuencia, trazaba con fuerza y rapidez líneas en blanco y negro en múltiples direcciones que marcaban el contorno y las directrices de la figura, pero que en seguida cubría, para volver a hacerlo todo de nuevo. En los retratos se concentraba especialmente en el rostro, pintando líneas finas y sueltas con pinceles de anchos diferentes, aunque sin descuidar el resto del lienzo.

La personal ejecución de Giacometti, con esa multiplicidad de líneas, da a sus pinturas y dibujos, un carácter de **bosquejos** superpuestos; demostrativa, además, de la importancia que el artista concedía al proceso frente al resultado final con el que casi nunca estuvo conforme: «En el fondo, sólo trabajo por la sensación que experimento durante el trabajo» (1962).

Para conseguir un retrato que le convenciese, lo que prácticamente era imposible, Giacometti pintaba, emborronaba lo hecho y volvía a pintar durante muchas sesiones de varias horas de duración, mientras conversaba con el modelo -uno de sus últimos modelos fue el estadounidense James Lord, quien nos ha dejado un diario de las dieciocho sesiones de trabajo empleadas para su retrato en 1964- prácticamente inmóvil, o, callado, se concentraba en el cuadro, hasta que, con mucha frecuencia, acababa por borrarlo, para volver a comenzar al día siguiente, cuando el óleo todavía mantenía parte de su frescura, lo que hacía que en algunas partes del cuadro - por supuesto en la cabeza- se superponiesen muchas capas de pintura. La acumulación de pintura húmeda sobre húmeda provocaba que el óleo no se adhiriese al lienzo lo que dificultaba el trabajo, pero a la vez daba a la carga ese aspecto de materia vibrante que enlaza directamente con sus esculturas y dibujos. En muchos de los retratos pictóricos, Giacometti generalmente enmarcaba a la persona retratada con verticales y horizontales, y la situaba, preferentemente sentada, delante de un espacio vacío, de modo que, como explicó magistralmente Sartre en 1954, «conservan frente a nosotros una distancia imaginaria, pero esos personajes viven en un espacio cerrado impuesto por sus propias distancias en un vacío prefabricado que no llegan a llenar y que, más que crearle, lo sufren».

### Pocos colores

«Si lo veo todo en grises, en gris todos los colores que siento y que quiero expresar ¿por qué he de emplear otros colores?»

Este *Retrato de mujer* del Museo Thyssen-Bornemisza data de 1965. Pertenece, por lo tanto, a la última producción del artista. Aunque se desconoce quien era, posiblemente se trate de una persona de su familia o de su círculo de amistades. Como en tantos otros cuadros del artista, en éste, la retratada, una mujer madura, mira al pintor y con ello, nos mira a nosotros, contempladores de la

pintura. El cuadro es algo más pequeño que otro retrato similar del mismo año, para el que posó su modelo Caroline; si bien en éste el cuerpo y las manos están más definidos, y el predominio del gris se atenúa por los marrones y rojizos. Por otra parte, algunos estudiosos lo han relacionado, por la disposición de la figura, con algunos de los retratos que Cezanne hizo de sus esposa durante los tres últimos años del siglo XIX, y especialmente con el del Museo de l'Orangerie de París, lo cual no es una relación forzada dada la admiración que Giacometti sentía por el pintor francés. Aunque sabemos que Giacometti sentaba a los modelos y les indicaba que le mirasen directamente a los ojos, la desconocida parece erguida o a punto de ponerse de pie, debido al engrandecimiento de su cuerpo, lo que empequeñece la cabeza, levantada ligeramente. Además, como ha explicado Valerie J. Fletcher para algunos retratos del pintor, la figura parece retroceder ante el espectador, al aumentar las proporciones inferiores -lo que acerca esa parte del cuerpo- y reducir el tamaño de la cabeza como si ésta estuviese más lejos. El lienzo del cuadro es una tela muy fina con una base clara que Giacometti deja en **reserva** en gran parte del fondo y del vestido de la retratada. La mujer destaca fuertemente del espacio en que se encuentra, apenas señalado mediante líneas verticales y horizontales, que enmarcan la figura, y las diagonales para indicar la profundidad. Marrones y grises de diferente intensidad, hechos con pinceladas muy anchas, recubren superficies amplias, envuelven la figura y se extienden por parte de su cuerpo y cabeza, pintados ambos con trazos sueltos y discontinuos. Como si se tratase de un lápiz, el negro, aplicado con un pincel fino, dibuja -en realidad, más que dibujar, «golpea»- las formas sin acabar de precisarlas, dejando de manifiesto las rectificaciones continuas. La parte más trabajada es la cabeza; en ella se acumuló óleo por efecto del borrado con grises de lo pintado debajo y por la superposición de trazos negros, grises y blancos que unas veces siguen las facciones del rostro, como se aprecia en las cejas, ojeras y nariz, y otras son arbitrarios. Con ello la cabeza parece sobresalir del fondo y su volumen se hace más real, pues no está solo representado, sino hecho con la materia pictórica.

Ángel Llorente

## CITA

«Al día siguiente era nuestra novena pose. Comenzaba a darme cuenta de lo que estaba haciendo Giacometti al observar la forma en que utilizaba los distintos pinceles y los colores que usaba. Aunque siempre sostenía ocho o nueve pinceles, nunca utilizaba más de tres: dos finos de pelo largo y punta alargada y redondeada, de pelo de marta, y otro más largo con la punta mucho más gruesa, corta y plana. Uno de los pinceles finos servía, junto con negro, para "construir" la cabeza, que creaba gradualmente mediante pequeñas pinceladas, unas obre otras. Después de trabajar un rato de

este modo, sumergía el pincel en el plato de trementina y lo enjuagaba entre sus dedos. Entonces comenzaba a trabajar con el mismo pincel, pero utilizando pigmento blanco o gris. De esto deduje que comenzaba a trazar los contornos y el volumen de la cabeza, y también añadía luces. Pasado un tiempo, cogía otro pincel fino y comenzaba a trabajar sobre lo que ya había pintado, pero utilizando tan sólo pigmento blanco. Cuando esto ocurría, yo sabía que la cabeza iba a entrar en fase de "desintegración". Después de cierto tiempo, entraba en juego el pincel más grueso, que manejaba de forma mucho más libre y fluida que los finos. Servía para definir el espacio situado al fondo y alrededor de la cabeza, para trazar los contornos de hombros y brazos y, finalmente, para concluir el proceso gradual de "desintegración", eliminando detalles. Después, Alberto comenzaba a pintar de nuevo con el pincel fino, utilizando pintura negra, intentando crear desde la nada, por así decirlo, algún parecido con lo que tenía ante sus ojos. Y así proseguía, una y otra vez.» (Novena sesión de trabajo del retrato de James Lord, septiembre de 1964. James Lord, *Retrato de Giacometti*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002)

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., Alberto Giacometti, catálogo de la exposición, Madrid, MNCARS Lunweg, 1990.
- El diálogo con la historia del arte*. Alberto Giacometti, catálogo de la exposición, Valencia, IVAM, 2000.
- GIACOMETTI, A., *Escritos*, Madrid, Síntesis, 2001.
- HOHL, R., *Alberto Giacometti*, Lausana, Clairefontaine, 1971.
- SARTRE, J. P., «Les peintures de Giacometti» [1954], en *Giacometti*, catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Juan March, 1976.