

## Los huérfanos de sombra. En torno a las figuras de Giacometti

Por Juan Carlos Meana

El trabajo del escultor Alberto Giacometti (1901-1966) es conocido por sus figuras filiformes en un deambular solitario por el espacio, también por la sensualidad y ligereza de sus esculturas del periodo surrealista o por la obsesión en trabajar los rostros queriendo encontrar ese ser universal que contenga toda suerte de fisionomías, desarrollado más intensamente en su último periodo. La exposición que podemos visitar en Londres sobre su trabajo nos invita a contemplar una importante cantidad de obras, más de doscientas, entre las cuales debemos inmiscuirnos escuchando y participando del susurro que nos transmiten.

Alberto Giacometti nace en Bregaglia, en el cantón italiano de Suiza. Era el hijo mayor de Giovanni Giacometti, un pintor postimpresionista, y Annetta Giacometti-Stampa. Creció en el medio rural pero familiarizado con la creación artística a través de las pinturas del padre, libros y periódicos de arte. Este será el ambiente en el que comienza sus primeros contactos con la práctica del dibujo. Se traslada a París en 1922 donde tiene su primer acercamiento a los artistas cubistas y el surrealismo. Aunque estará interesado en la experiencia de ambos movimientos, su actividad artística se centrará en observar directamente el modelo, con el que trabajará, de manera intensa, a partir de su regreso a París desde Ginebra, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, en 1945.

La exposición la podemos recorrer en diez apartados distribuidas con el orden, la sistematización y el buen montaje expositivo a los que la institución británica nos acostumbra. Hay que tener en cuenta que es la exposición más completa presentada sobre el artista en los últimos veinte años en el Reino Unido, con una vocación de muestra retrospectiva con todo lujo de detalles, además de la edición de un completo catálogo.

Quizás la actitud con la que debemos ir a la planta tercera del edificio sea la del flâneur que no sabe bien qué va a encontrar, pero se deja llevar por impresiones y asociaciones establecidas a partir de lo que está viendo. Nos recibe en la primera sala un conjunto de cabezas fechadas en diferentes épocas y periodos de su quehacer artístico que nos indican la obsesión que perseguía al autor. Los rostros que nos reciben son los allegados y miembros de la familia del autor y a los que pudo retratar a lo largo de su vida en numerosas ocasiones. Nos miran frontalmente, todos en la misma dirección, advirtiéndonos de que vamos a ser observados e interrogados por unas miradas y unos rostros a lo largo de la exposición. Nada más penetrar en la sala vemos ya cuál va a ser el tema obsesivo de trabajo del autor y con él, cómo a nosotros, espectadores, se nos va a interpelar desde estas miradas salidas de la oscuridad, rostros que buscan el común universal, figuras que nos sitúan desde el espacio que dejan ante la soledad.

Es significativo cómo estos rostros están hechos de diferentes materiales: escayola, piedra, bronce. Y estilos: desde más simbólicos hasta más figurativos. Desde luego el rostro será su obsesión retratando a las personas que formaban su entorno, padres, hermano, esposa o a la filósofa Simone de Beauvoir.

En la década de los años veinte y treinta realiza obras donde experimentará con un tránsito desde formas naturalistas hasta más abstractas, como *Gazing Head* (1929), realizada en terracota y mármol; o *Spoon Woman* (1927), una escultura de carácter totémico inspirada en la forma de una cuchara y que evoca con exageración y sensualidad la figura de un cuerpo femenino, todo ello bajo la influencia del arte africano, al igual que ocurriera en el trabajo de otros artistas del momento. A partir de 1932 se adensará su interés por el subconsciente, como integrante del movimiento surrealista, donde asimismo participaría del rechazo a los valores burgueses, la tradición y la moral.

A medida que avanzamos por la sala, uno siente que las figuras que contempla le despojan de su yo enmascarado y le desnudan ante un espacio al que se ve arrojado. Las obras allí expuestas, en concreto las pertenecientes al final de la década de los cuarenta y la de los cincuenta, actúan como espejos que nos devuelven la mirada precipitada sobre ellas. Actúan como la imagen desdoblada en un entronque con la imagen clásica de Narciso. Así, nos contemplamos a modo de reflejo en nuestra condición de género humano, donde el individuo ha pasado a ser anónimo y sólo es contemplado en su faceta de ser solitario formando parte de una comunidad de seres asociales.

Será entre 1951, con su exposición en la Galería Maeght de París, cuando le llega su reconocimiento en Europa, y 1955, con dos exposiciones en Londres y en el Guggenheim Museum de Nueva York, cuando su fama se expande. En el año 1956 representará a Francia en la Bienal de Venecia con la obra *Women of Venecia*, inicialmente hecha en escayola y posteriormente reproducida en bronce. Si bien es un artista conocido sobre todo por sus figuras de bronce, no debemos olvidar que su trabajo directo e inmediato lo realizaba fundamentalmente con escayola, material más ligero y rápido de manipular.

Fue un artista que trabajó tanto en el campo de la escultura como en la pintura, donde se puede apreciar su inquietud por la figura humana, especialmente el rostro. Sometidos sus modelos a intensas sesiones de trabajo, la pintura semeja un amasijo de líneas que nacen de los rasgos de la cara. Líneas corregidas insistentemente hasta configurar rostros donde no le interesa tanto el parecido con el modelo sino observar cómo se da en ellos un retrato del universal humano. El foco son los ojos de sus modelos. Sus figuras nacen de una maraña que construye y genera el espacio en el que se insertan. Se trata de un espacio abstracto, sin detalles reconocibles y configurados con un paleta agrisada.

Debemos situar la experiencia del escultor en una generación en la que el hombre desconfiaba de sus semejantes, en una atmósfera donde el conocimiento del Holocausto quitaba el aliento y adelgazaba las carnes, donde el hedor de los cuerpos quemados quedaría en la memoria de las generaciones que habitaron la conflictiva Europa de la época (Samuel Beckett, Jean Genet, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre...). Generación traumatizada capaz de reconocerse a sí misma en estas esculturas y que tuvo que empezar a confiar de nuevo desde cero, en un acto de búsqueda de lo humano sabiendo que lo que encontrarían no siempre resultaría agradable. Así, el artista se fue adentrando en lo humano a medida que, paradójicamente, adelgazaba sus figuras en un intento de buscar aquello que vitalmente le ayudara a crear de nuevo en la humanidad. La relación con el espacio circundante va a ser siempre un intento de apresar y sujetar aquello que le resulta más cercano y le ayudará a dar presencia y corporeidad a sus esculturas. Podemos ver cómo las cajas filiformes, los cubos o cavidades donde se encuentran las figuras son un intento de habitar un espacio hostil, ajeno, donde la figura apenas cobra presencia. Al igual que en sus pinturas, el espacio aparece en muchas ocasiones delimitado por cubos y estructuras filiformes que ayudan a sostener y albergar una figura en desaparición, en fuga (*The Cage, first version*, 1949-50; *The Cage*, 1950; *Figurine between Two Houses*, 1950).

La influencia que su trabajo ha ejercido y ejerce en artistas contemporáneos es patente en Bárbara Hepworth, Rebecca Warren, Thomas Houseago, Louise Bourgeois o Francis Bacon, no solo por sus soluciones formales sino por las derivas que toman aspectos como los cuerpos estilizados, el movimiento y expresividad de sus figuras, o la relación entre espacio y figura.

En su trabajo posterior a la etapa surrealista vemos dos movimientos o polos de atracción que ejercerán una fuerza esencial sobre nuestra mirada para comprender su trabajo desde lo sensible.

Una de estos polos se desprende del plano de sus pinturas y se trata de la fuerza de la oscuridad, puesto que se trata de rostros y figuras vistas de frente y enmarcadas en espacios planos. Son rostros que nacen de la espesura de la noche más profunda en un acto de buscar la luz en la que supuestamente estamos nosotros, espectadores. Tienen una presencia como polos de atracción con unos ojos, una mirada, que nos conecta con nuestra condición de humanos, preguntándonos dónde estamos, dónde y cómo hacemos aparición. Su mirada no es un mirar de observación de las cosas del mundo, como lo hacía J. S. Chardin, por ejemplo, sino un mirar hacia dentro, un mirar ciego, como si con ello palparan con los ojos la superficie de la tela. Tal vez por eso se presenta el espacio delimitado, la superficie contorneada, encuadrada de nuevo, por el vértigo ante la posibilidad de la pérdida y el intento de renovar de nuevo la confianza en lo humano. Mirar para estas figuras es dar a luz, iluminar una presencia que no es la suya sino la nuestra. Las miramos en un diálogo con la oscuridad a la que tendemos en un acto de interrogación sobre nuestra condición de humanos. Somos atraídos por unas miradas que hemos buscado y perfilar detenidamente con nuestra pausada observación hasta hacerlas cómplices.

Un segundo polo que ejerce de fuerza de atracción es, esta vez, de desplazamiento. Es el espacio en el que nos dejan las figuras filiformes. No es el vacío interno a partir de las oquedades del cuerpo que se busca y delimita, se perfila en medio de inmensos y redondos volúmenes, como la podía hacer Henri Moore, entre otros. Es el espacio del hambre por querer saber sobre nuestra condición de sujetos que caminamos absortos en un equilibrio precario. Las figuras son reducidas, en su extrema delgadez, a una mínima expresión, siempre apareciendo de la nada en medio de la inmaterialidad del espacio. Son figuras que lejos de contener el espacio, delimitarlo, atraparlo para sí, se ven expulsadas de él, lo arrojan al exterior, nos lo devuelven al espacio del espectador en un acto de huida, de desmaterialización, de aislamiento y desconexión. Sus piezas de conjuntos de personajes parecen decirnos que no es posible la comunidad, puesto que se trata de seres individualizados, completamente absortos en una soledad que los sostiene y angustia. En este mismo sentido, la escala de algunas de sus piezas es esencial. Acudamos a sus palabras, que podemos leer en una de las explicaciones de la exposición: "Al hacer algo con medio centímetro de altura, es más probable que tengas una idea mejor del universo que si intentas hacer todo el cielo".

Sus esculturas contienen la paradoja de que apenas producen sombra, y esta paradoja, que parece anecdótica, resulta, sin embargo, esencial. Si nuestra condición de seres humanos es ir acompañados en todo momento por nuestra sombra como parte indisoluble de nuestra corporeidad, el hecho de ser uno mismo cuerpo y sombra significa que no se ha producido el desdoblamiento, que no hay distancia suficiente como para ver lo humano con sus fantasmagorías. Son cuerpos sin apenas forma, con una extrema delgadez, incapaces de salir al mundo para su normal circulación. Los sujetos que nos presenta Giacometti son sujetos aún nacientes de lo informe, son apenas volúmenes en un espacio abierto, infinito. Tímidos y temerosos. Son esculturas que todavía no proyectan sombra no porque sus figuras aparenten un estado de felicidad sino porque aún no reconocen su sombra como parte de la representación del otro lado del sujeto. En ese sentido son muy representativas de esta generación de posguerra. Si el conflicto asoma como lucha en el reconocimiento de las partes opuestas, en los cuerpos y rostros representados por el escultor no aparece todavía esta posibilidad porque se sabe dramática y traumática. Por ello se sitúan en el estado previo. En las figuras de este escultor ni siquiera hay lugar para la sombra como doble que alberga nuestro lado oculto. Sus esculturas no se dejan ver porque el artista las ha sacado del espacio y en esa misma intención nos deja a nosotros, espectadores, frente al abismo del espacio desnudo, frente al espacio de lo abierto. Son previas a lo corpóreo, a cualquier seducción de la carne y de los cuerpos. Sus esculturas nos invitan a pasar delante, a abrir el camino que ellas nos señalan, porque nos hacen señas de por dónde hay que ir para apuntar a la verdad. En palabras del escultor recogidas en el catálogo: "Estoy muy interesado en arte pero estoy instintivamente más interesado en la verdad". Esta es la función de la escultura. Podríamos decir que de la obra de arte: señalar, indicar, apuntar una dirección invitando al espectador cómplice a recorrerla. Se trata de figuras que han perdido todo espesor y con ello la capacidad de establecer diálogos posibles con su lado oculto,

con aquello que forma parte de nuestra condición humana. En consecuencia, su desmaterialización es también el adelgazamiento ante cualquier posibilidad de reconstruir un sujeto abatido por su frágil condición, por unas posibilidades de caer ante cualquier momento de duda y fragilidad.

Figuras sin sombra en las esculturas y rostros nacidos desde la oscuridad de sus pinturas. Ambas son fuerzas que actúan a modo de ejes constitutivos de una forma de mirar el mundo que dejan el tránsito de la oscuridad a la luz y de la materialidad al espacio vacío como presencias de una obra que, en su desvelamiento, ejerce la seducción de quien toca la verdad de nuestra condición.

A partir de la exposición de Alberto Giacometti en la Tate Modern de Londres. Hasta el próximo 10 de septiembre.

Juan Carlos Meana es artista y profesor de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Vigo. En FronteraD ha publicado [Lecho de plomo. En torno a Anselm Kiefer](#).

---

© 2013 Fronterad. Todos los derechos reservados.