

Introducción

Se podría decir que Auguste Rodin (1840-1917) y Alberto Giacometti (1901-1966) resumen, por sí solos, el profundo cambio experimentado por la escultura en la época moderna. Hay entre ellos una clara filiación. Giacometti descubrió la escultura de Rodin siendo aún muy joven; luego profundizó en el conocimiento de la obra del maestro francés cuando, a partir de 1922, estudió en la Académie de la Grande Chaumière con Antoine Bourdelle, exalumno y ayudante de Rodin. En 1939 asistió a la inauguración del *Monumento a Balzac* (1898) en París y en 1950 reiteró su admiración por este autor clave en el desarrollo de la escultura moderna posando entre las figuras de los *Burgueses de Calais* (1889).

A este vínculo se suman las hondas afinidades entre sus obras, apreciables en la relevancia que ambos otorgan al modelado, a ciertos motivos —como el de «el hombre que camina»— y a los retos que afronta la escultura en el siglo xx. La profundidad de la relación entre las dos prácticas se materializa asimismo en otros aspectos que quedan desvelados en esta exposición: la importancia concedida a la materia en el proceso creativo, el trabajo en serie, el uso del accidente y el hecho fortuito, el interés por las deformaciones, las indagaciones en torno a las composiciones escultóricas en grupo, el empleo innovador e inventivo de la peana —elemento esencial en la historia de la escultura moderna—, así como la relación con el arte del pasado.

Pero además, trascendiendo estos elementos formales, el diálogo que se establece entre ambos artistas va mucho más allá. Rodin es uno de los primeros escultores considerado moderno por su capacidad para reflejar —primero, a través de la expresividad del rostro y el gesto; con el paso de los años, centrándose en lo esencial— conceptos universales como angustia, dolor, inquietud, miedo o ira. Y este es un rasgo fundamental en la creación de Giacometti: sus obras posteriores a la guerra, esas figuras alargadas y frágiles, inmóviles, a las que Jean Genet denominaba «los guardianes de los muertos», expresan, despojándose de lo accesorio, toda la complejidad de la existencia humana.

Grupos

La composición de conjunto es un reto fundamental en la práctica de la escultura. Los *Burgueses de Calais* (1889) constituyen al respecto un ejemplo emblemático que contribuyó a afianzar la reputación de Rodin. Los seis personajes representados en movimiento, de un tamaño sensiblemente mayor que el natural, resultan imponentes por su combinación de heroísmo y humanidad. La tensión entre grandeza y sencillez que se percibe en esta escultura de temática histórica también se aprecia en otros conjuntos escultóricos que sirvieron a Rodin para ensayar la plasmación del movimiento. Giacometti se apropió de este tema en la posguerra. Realizó un conjunto de composiciones en grupo, de carácter figurativo, donde las figuras se distribuyen generando distintas conformaciones espaciales: es el caso de *La plaza*, *El claro* y *Cuatro figuritas sobre un pedestal*, las tres de 1950, así como de *Tres hombres que caminan*, de 1948. Esta última, variación sobre el motivo de un grupo ternario, guarda relación con los trabajos de Rodin sobre el mismo tema, entre los que se cuenta la escultura *Las sombras* (anterior a 1886).

Cartela comentada

Auguste Rodin

Monument des Bourgeois de Calais

Monumento a los Burgueses de Calais

1889 (copia moderna)

Yeso

Musée Rodin, París

INV. E.00070

© musée Rodin (photo Christian Baraja)



El monumento, encargado por el ayuntamiento de Calais e inaugurado en 1895, representa a seis hombres que, durante la Guerra de los Cien Años, se entregaron a las tropas inglesas que asediaban la ciudad a cambio de la salvación de sus conciudadanos. En contra de lo habitual en la escultura conmemorativa, Rodin individualiza los rostros y los gestos de cada uno de los personajes y, al situarlos sobre un podio bajo, ofrece al espectador la posibilidad de establecer una relación y caminar entre ellos. A pesar de esa singularización de las figuras, el *Monumento a los Burgueses de Calais* constituye una obra de tema colectivo que trasciende la referencia histórica para expresar un asunto de carácter universal: el camino del hombre hacia un destino inexorable.

Cartela comentada

Alberto Giacometti

La Place (Composition avec trois figures et une tête)

La plaza (Composición con tres figuras y una cabeza)

1950

Bronce

Fondation Giacometti, París

Foto: Fondation Giacometti, París

© Alberto Giacometti Estate / VEGAP, 2020



La relación de las figuras en el espacio es uno de los ámbitos de investigación que más interesan a Giacometti, y no solo en busca de determinado efecto visual, sino también porque, para él, resulta imprescindible captar los cuerpos en su totalidad. En ese sentido, el artista utiliza el pedestal con la intención de igualar la diferencia de tamaño entre los sujetos y ofrece al espectador, igual que Rodin en su *Monumento a los Burgueses de Calais* (1889), la posibilidad de pasear entre las figuras. Su interés por crear una obra pública le lleva a abordar repetidamente este tipo de esculturas de grupo, como vemos también en *El claro* o en *Cuatro mujeres sobre pedestal* (1950).

Accidente

El uso innovador y creativo del accidente es una de las principales aportaciones de Rodin a la escultura moderna. Los fragmentos, las omisiones voluntarias o asumidas, los sucesos fortuitos, en lugar de asociarse al fracaso y desecharse, se incorporan al proceso creativo y llegan a integrarse en la obra acabada, lo que abre el camino hacia una nueva comprensión de la escultura. A partir de 1890, Rodin retomó sus obras y alteró o suprimió determinadas partes para acentuar su expresividad. También utilizó los fragmentos para formar unos ensamblajes que revolucionaron la noción de escultura. El hecho de que Giacometti conservara en su estudio figuras rotas, piezas fragmentarias o partes separadas, y su aprecio por las copias de esculturas mutiladas revela su adscripción a esta idea de la escultura como proceso de revelación y conocimiento.

Cartela comentada

Auguste Rodin

Torse masculin penché en avant

Torso masculino inclinado hacia delante

c. 1890

Terracota, modelado

Musée Rodin, París. Donación Rodin 1916

INV. S.03791

© musée Rodin (photo Christian Baraja)



Ante el predominio, durante buena parte del siglo XIX, de una escultura estática y decorativa, «fatigante y anodina» —en palabras de Charles Baudelaire—, la obra de Rodin supuso un soplo de aire fresco en la escena artística francesa. Los cuerpos modelados por el considerado por muchos el mejor escultor desde Miguel Ángel se podían comparar con el mutilado torso griego del Belvedere, adorado por el escultor italiano y cuidadosamente estudiado por Rodin, tal y cómo vemos en la fuerte torsión del boceto en terracota de este torso de hombre. «Cuando vi la arcilla por primera vez fue como si hubiese ascendido al cielo», había dicho Rodin, y, desde ese momento, sus manos modelaron el barro dejando que la huella de sus dedos pudiera ser percibida en buena parte de sus obras.

Modelado y materia

La importancia concedida al modelado de la escultura y al trabajo con la materia es una característica singular en la obra tanto de Rodin como de Giacometti. A su regreso en 1945 a París, las esculturas de Giacometti fueron cobrando paulatinamente el aspecto de figuras finas y alargadas con una superficie cada vez más accidentada, lo que acabaría siendo un rasgo definitorio de su estilo: esa singular expresividad que se deriva de la superficie animada. Frente a la apariencia plana y lisa de sus esculturas de los años 1920-1930, esta insistencia en el modelado evidencia un determinado concepto de la escultura, más dramático y expresivo, que revela en Giacometti una visión nueva de la obra del escultor francés. Rodin, en efecto, había hecho hincapié en la «ciencia del modelado» y había convertido el trabajo de la materia —el barro, el yeso— en el fundamento de su actividad de escultor.

Cartela comentada

Auguste Rodin

Balzac vêtu, esquisse

Balzac vestido, boceto

1891-1895

Terracota, modelado

Musée Rodin, París. Donación Rodin 1916

INV. S.00260

© musée Rodin (photo Christian Baraja)



En 1891, pasado cerca de medio siglo de la muerte de Honoré de Balzac (1799-1850), Émile Zola, presidente de la Société des Gens de Lettres, encarga a Rodin un monumento dedicado al escritor. Tras una minuciosa investigación documental, el maestro francés comienza una escultura que le llevará cuatro años realizar. Una de sus mayores preocupaciones será la vestimenta. En 1895 pasa a los estudios de drapeados, pero la indumentaria se simplifica cada vez más y el tejido se amplía. Cuando el yeso fue mostrado en el Salón de 1898, las críticas no se hicieron esperar, pues la pieza se comparó con «un sapo en un saco» y se dijo de ella que parecía una estatua embalada; comentarios que dan fe del innovador lenguaje del artista.

Cartela comentada

Alberto Giacometti

Buste de Diego

Busto de Diego

1965-1966

Yeso

Fondation Giacometti, París

Foto: Fondation Giacometti, París

© Alberto Giacometti Estate / VEGAP, 2020



El retrato de su hermano Diego es uno de los motivos más recurrentes a lo largo de la trayectoria artística de Alberto Giacometti. Los ojos de la figura, que cada vez adquieren mayor importancia, parecen querer sostener la mirada, como si fueran símbolo de la conciencia del hombre. Una mirada que Giacometti parece no ser capaz de captar: «tengo la impresión de que, si consiguiera copiar un ojo, aunque solo fuera un poco, tendría la cabeza completa. Sí, sin ninguna duda. Lo único es que eso parece completamente imposible. ¿Por qué? ¡No tengo ni idea!», señalaba el artista en 1962.

Cartela comentada

Auguste Rodin

Tête de Marie Fenaille

Cabeza de Marie Fenaille

1898

Terracota, estampación

Musée Rodin, París

INV. S.00255

© agence photographique du musée Rodin-Pauline Hisbacq



Industrial, historiador y amante del arte, el coleccionista y mecenas Maurice Fenaille encargó a su amigo Rodin el busto de su mujer en 1898. Durante las largas sesiones de posado, en las que el artista hacía numerosos bocetos y dibujos, *madame* Fenaille llegaba a quedarse dormida, estado que se refleja en esta escultura. A pesar de que los mármoles definitivos del retrato costaron a Rodin cerca de diecinueve años, los estudios del natural y bocetos como el que podemos contemplar en esta sala los hizo el creador francés en relativamente poco tiempo.

Cartela comentada

Alberto Giacometti

Buste d'Annette (dit Venise)

Busto de Annette (llamado Venecia)

1962

Bronce

Fondation Giacometti, París

Foto: Fondation Giacometti, París

© Alberto Giacometti Estate / VEGAP, 2020



Unos años antes de su muerte, Alberto Giacometti realiza una serie de retratos entre cuyos modelos se cuentan, sobre todo, su hermano Diego, su amigo el fotógrafo y cineasta *Éli Lotar*, su amante Caroline, el profesor de filosofía japonés Isaku Yanaihara y su mujer, Annette. De esta última crea, entre 1962 y 1965, una serie de ocho esculturas cuya presencia hierática está dominada por el protagonismo de la mirada. Son cabezas que suelen tener la barbilla proyectada hacia delante y el bronce con el que están realizadas presenta el aspecto de un pedazo de lava de la que surgen —cuando existen— los hombros, el cuello y el busto. A pesar de ser su esposa una de sus modelos más frecuentes, Giacometti se quejaba de que Annette se le aparecía distinta en cada posado.

Deformación

En Rodin, la búsqueda de expresión en sus figuras le conduce a una atención a los rasgos faciales que a veces desemboca casi en la caricatura. Unida al modelado y el ensamblaje, la deformación revela la búsqueda de un efecto expresivo más vivo. En Giacometti, los rostros se deforman a medida que el escultor configura un estilo personal, después de su aprendizaje en la Académie de la Grande Chaumière. En la posguerra, sus esculturas poco a poco van adelgazándose, estrechándose y alargándose. Confrontado a este fenómeno, el artista explica que para él las deformaciones, lejos de nacer de una voluntad de incidir en la expresividad, son consecuencia de su afán por elaborar la figura tal como la ve. En paralelo a esta idea, encontramos, sin embargo, casos como la escultura *La nariz* (1947-1950) en que la deformación sí tiene una carga expresiva explícita.

Cartela comentada

Alberto Giacometti

Le Nez

La nariz

1947-1950

Yeso

Fondation Giacometti, París

Foto: Fondation Giacometti, París

© Alberto Giacometti Estate / VEGAP, 2020



El uso del yeso como un material más —sin el vaciado en bronce posterior— es frecuente en el trabajo de Giacometti. Creada tras su vuelta a París en 1945, después de permanecer en Suiza durante la etapa final de la Segunda Guerra Mundial, esta figura dominada por un rasgo central prominente puede considerarse una expresión del trauma sufrido por los acontecimientos bélicos: esa especie de nariz-protuberancia evoca, unida al cuello inclinado, la forma de una pistola que, con una boca abierta, parece gritar ante el horror de la violencia.

Frente al arte antiguo

Tanto en Rodin como en Giacometti, la indagación en formas nuevas se apoya en la larga historia del arte. La relación de Rodin con el arte antiguo se remonta a su aprendizaje en la *École Spéciale de Dessin* y a sus visitas al Louvre, donde dibujaba obras de los artistas del pasado. Un interés que también encontró reflejo en su colección —por él llamada «museo de los antiguos»—, donde la estatuaria griega y romana ocupaba el primer plano. Giacometti dedicó durante toda su vida un sinfín de horas a copiar obras de la Antigüedad, ya fuera de los libros ilustrados, en el Louvre o durante sus viajes, como el que hizo por Italia en 1920 y 1921. Asimiló diversas influencias, sobre todo de Egipto, de la escultura africana y oceánica y de la Grecia antigua. Unas fuentes de inspiración que terminarían fundiéndose en sus obras, como él mismo declaró: «Surge ante mí todo el arte del pasado, de todas las épocas, de todas las civilizaciones; todo se vuelve simultáneo, como si el espacio hubiese ocupado el lugar del tiempo» («Notas sobre las copias», 1965).

Cartela comentada

Alberto Giacometti

Femme (plate V)

Mujer (plana V)

c. 1929

Bronce

Fondation Giacometti, París

Foto: Fondation Giacometti, París

© Alberto Giacometti Estate / VEGAP, 2020



Tras trasladarse a París en 1922 para estudiar con el escultor Antoine Bourdelle en la Académie de la Grande Chaumière, Giacometti descubre las obras poscubistas de Jacques Lipchitz y Henri Laurens, Constantin Brancusi o Pablo Picasso. Asimismo, la escultura de la antigua Grecia procedente de las Cícladas que el artista tiene ocasión de contemplar en el Louvre le impulsa a explorar la relación de la escultura con el plano. También acude a menudo al Musée d'Ethnographie du Trocadéro, y todas estas influencias desembocan en una obra de superficies lisas y planas o con escaso volumen, y cercana al lenguaje del cubismo.

Cartela comentada

Auguste Rodin

La Méditation sans bras, petit modèle

La Meditación sin brazos, modelo pequeño

c. 1894

Yeso

Musée Rodin, París

INV. S.02022

© musée Rodin (photo Christian Baraja)



Rodin fue forjando su éxito durante la primera mitad de 1880 gracias a las obras que expuso en el Salón parisino. A mediados de la década empezó también a exponer en galerías privadas; allí, con un público más abierto a las nuevas formas artísticas, presentaría obras como esta pequeña *Meditación* a la que faltan los brazos. Esta figura, que nació como parte de *La puerta del Infierno* (1880-1917) —una condenada situada en el tímpano—, se transforma con la torsión en *Meditación* o *Voz interior*, y Rodin la acabará incluyendo como una de las musas del *Monumento a Victor Hugo* (1890).

Series

En su búsqueda insaciable del resultado más certero a sus exigentes ojos, tanto Rodin como Giacometti abordaron la cuestión del modelo mediante la repetición. Rodin multiplicó sus estudios para los retratos de Honoré de Balzac, Victor Hugo o Paul Claudel. Los numerosos ensayos sobre la bailarina y actriz japonesa Hanako, a la que conoció en París en 1906, evidencian el interés por su fisonomía; el artista trató con énfasis creciente la expresión de ese rostro cuya agitación vital le había impresionado. En Giacometti, el trabajo en serie es también un componente del retrato. En 1935, su vuelta a la figuración toma la forma serial: la modelo profesional Rita Gueyfier y Diego, el hermano del artista, posaron diariamente en su estudio. Esta práctica se intensificó en la posguerra, cuando realizó series de retratos tanto del natural como de memoria, esculpiendo y dibujando incansablemente, siempre en conflicto con una sensación de fracaso.

Cartela comentada

Auguste Rodin

Masque de Hanako, type D

Máscara de Hanako, tipo D

1907-1911

Terracota, estampación

Musée Rodin, París. Donación Rodin 1916

INV. S.00572

© musée Rodin



Rodin había visto a la bailarina Hanako realizar un espectáculo sobre la tristeza en la exposición colonial de Marsella de 1906. Fascinado por las facciones de su rostro, el artista realiza un conjunto de esculturas de la bailarina, así como numerosos dibujos. Esta máscara, a la que el propio Rodin denominaba «máscara de angustia y muerte», expresa, junto con las otras que conforman la serie, los distintos estados anímicos de la mujer en el baile; estados que van de la máxima agitación a la serenidad.

Cartela comentada

Alberto Giacometti

Tête de femme (Rita)

Cabeza de mujer (Rita)

c. 1936

Bronce

Fondation Giacometti, París

Foto: Fondation Giacometti, París

© Alberto Giacometti Estate / VEGAP, 2020



En 1935, Giacometti comienza a distanciarse del grupo surrealista y dirige su atención al trabajo con modelo del natural. Empieza entonces a explorar las distintas técnicas de modelado y poco a poco va abandonando el facetado característico de su primera época en favor de una búsqueda de la expresión de sus figuras, lo que supone un preludio de su etapa posterior. Su hermano Diego, con el que vive en París, y la modelo profesional Rita Gueyfier serán algunos de sus modelos más asiduos.

La cuestión del pedestal

La integración del pedestal en la escultura fue un paso esencial de la modernidad escultórica, presente en Rodin, Constantin Brancusi y Giacometti. En el caso de Rodin, su práctica de extraer figuras de grupos preexistentes le llevó a plantearse la cuestión del pedestal y, entre otras decisiones, a variar la distancia entre sus esculturas y el espectador. De un modo más sistemático, para la inauguración del Pavillon de l'Alma en 1900, utilizó copias de columnas antiguas con el fin de crear distintos efectos de presentación. En *El pensamiento* (1893-1895) se aprecia otro uso del pedestal, con la incrustación de la figura fragmentaria en la propia base con una finalidad alegórica. En la obra de Giacometti, el pedestal sirve para generar un espacio alrededor del sujeto, una «jaula» virtual equivalente a los marcos desdoblados de sus lienzos y dibujos. El escultor aísla la figura y genera una distancia entre ella y el espectador. El pedestal, además, según se confunda más o menos con el sujeto de la escultura o sea más o menos voluminoso, modifica la percepción de la figura.

Cartela comentada

Auguste Rodin

Sphinge sur colonne

Esfinge sobre columna

1900 (fundición en 1995)

Bronce, fundición a la cera perdida

Musée Rodin, París. Fundición realizada
para las colecciones del museo, 1995

INV. S.06667

© musée Rodin (photo Hervé Lewandowski)



En la trayectoria de Rodin, los ensamblajes —procedimiento que tiene su origen en el arte antiguo— son conocidos como uno de sus rasgos más originales. Preocupado por la presentación de sus obras, el artista reflexiona sobre la relación entre el cuerpo y la base de sus piezas. Tras la exposición en el Pavillon de l'Alma en 1900, cuando presenta muchas de sus esculturas colocadas sobre columnas con motivos florales y vegetales, el artista utilizará este tipo de presentación en distintas ocasiones, entre las que destacan sus exposiciones de Praga en 1902 y en Düsseldorf en 1904.

Cartela comentada

Alberto Giacometti

Buste d'homme sur socle

Busto de hombre sobre pedestal

c. 1948

Bronce

Fondation Giacometti, París

Foto: Fondation Giacometti, París

© Alberto Giacometti Estate / VEGAP, 2020



En el transcurso de la Segunda Guerra Mundial, que Giacometti pasa en parte en Suiza, el artista realiza una serie de esculturas que se van reduciendo casi hasta el tamaño de un alfiler. Este tipo de obras, que tendrán su desarrollo hasta bien entrada la década de los cincuenta, ya en París, solo ganan peso y dan la sensación de estar ancladas al suelo gracias a la doble peana de la que en ocasiones parecen surgir. Este uso del pedestal, que ya había preocupado a Rodin, sirve a Giacometti no solo para otorgar cierta entidad a la escultura; también, al igual que para el maestro francés, le permite trabajar sobre la relación espacial entre el espectador y el objeto artístico.

En el estudio

Tanto Rodin como Giacometti abrieron a menudo las puertas de su estudio a los fotógrafos, integrando así este lugar en su obra. El estudio, espacio privado de la creación, pasaba de esta forma a ser también un espacio público, creador de imaginario colectivo, donde se teatralizaba la representación del artista, de su obra y del propio acto creador. Rodin recurrió a la fotografía para documentar su trabajo desde la década de 1870 hasta el final de su carrera. En el estudio de Giacometti, a finales de los años veinte, las obras se fotografiaban y a veces se escenificaban. Varios temas compartidos permiten entender la importancia de la fotografía en la representación de la obra y del proceso creativo de ambos autores: el artista trabajando, el artista y su modelo, el trabajo en curso y la coexistencia de las obras en el estudio.

El hombre que camina

Las grandes versiones de *El hombre que camina* realizadas por Rodin y Giacometti son esculturas icónicas de ambos artistas. Esta silueta universal les relaciona de un modo evidente. En 1907, Rodin decidió ampliar una versión de *El hombre que camina* tomada del *San Juan Bautista* en 1890. Este aumento de sus dimensiones confirió a la figura una monumentalidad nueva y alteró su significado. Giacometti realizó la primera versión de su *Hombre que camina* en 1947 y la retomó a finales de los años cincuenta como parte de un encargo para la Chase Manhattan Plaza de Nueva York que no llegó a realizarse. Es así, con esta figura, como el artista suizo indaga en la monumentalidad. Tan despojado de detalles anecdóticos como el de Rodin, el motivo funciona como un emblema universal.

Cartela comentada

Auguste Rodin

L'Homme qui marche, grand modèle

El hombre que camina, modelo grande

1907

Yeso

Musée Rodin, París

INV. S.05716

© musée Rodin (photo Hervé Lewandowski)



Durante el último período de su trayectoria artística, Rodin parece afirmarse en una nueva estética que desarma toda la historia de la escultura anterior y cuestiona el concepto académico de belleza. El motivo de *El hombre que camina* permite al artista, a través del fragmento, del paso de un boceto a otro, desarrollar toda su imaginación y abrirse a la posibilidad de la metamorfosis, incluso de lo monstruoso; derivaciones de la belleza de este hombre fragmentado que rehace a partir de un estudio para *San Juan Bautista* en el que había trabajado con anterioridad a 1887. Considerada «un compañero de la *Victoria de Samotracia*, creado por un genio del siglo xx», esta escultura suscitó el entusiasmo del público cuando fue presentada en el Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1907.