



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

GIACOMETTI COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN MAEGHT

1976

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

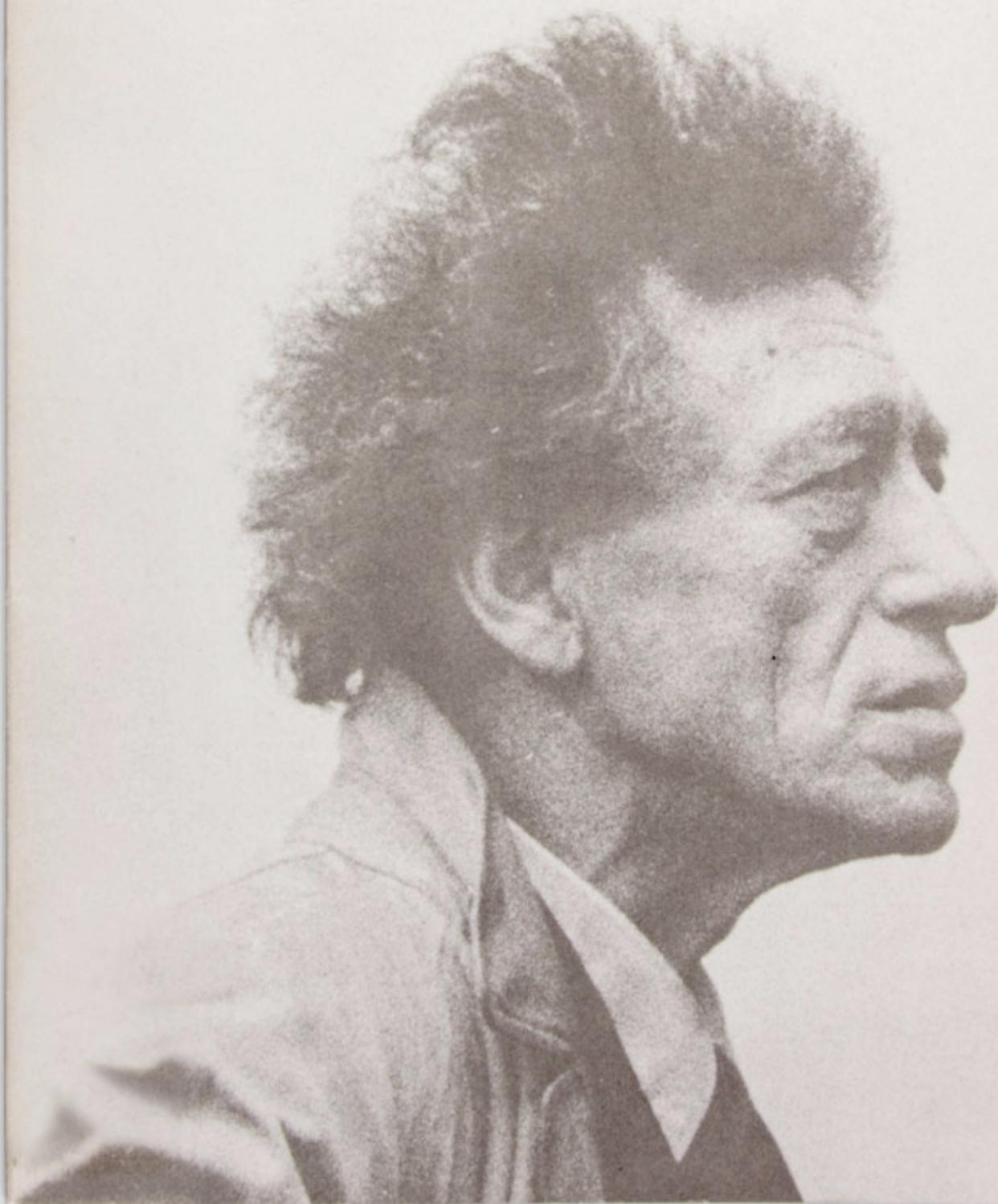


Fundación Juan March
Castelló, 77- Madrid-6

GIACOMETTI

FUNDACION JUAN MARCH

OCTUBRE/DICIEMBRE 1976



GIACOMETTI. 20 OCTUBRE/8 DICIEMBRE, 1976

FUNDACION JUAN MARCH · CASTELLO, 77 · MADRID-6



GIACOMETTI

COLECCION DE LA FUNDACION MAEGHT

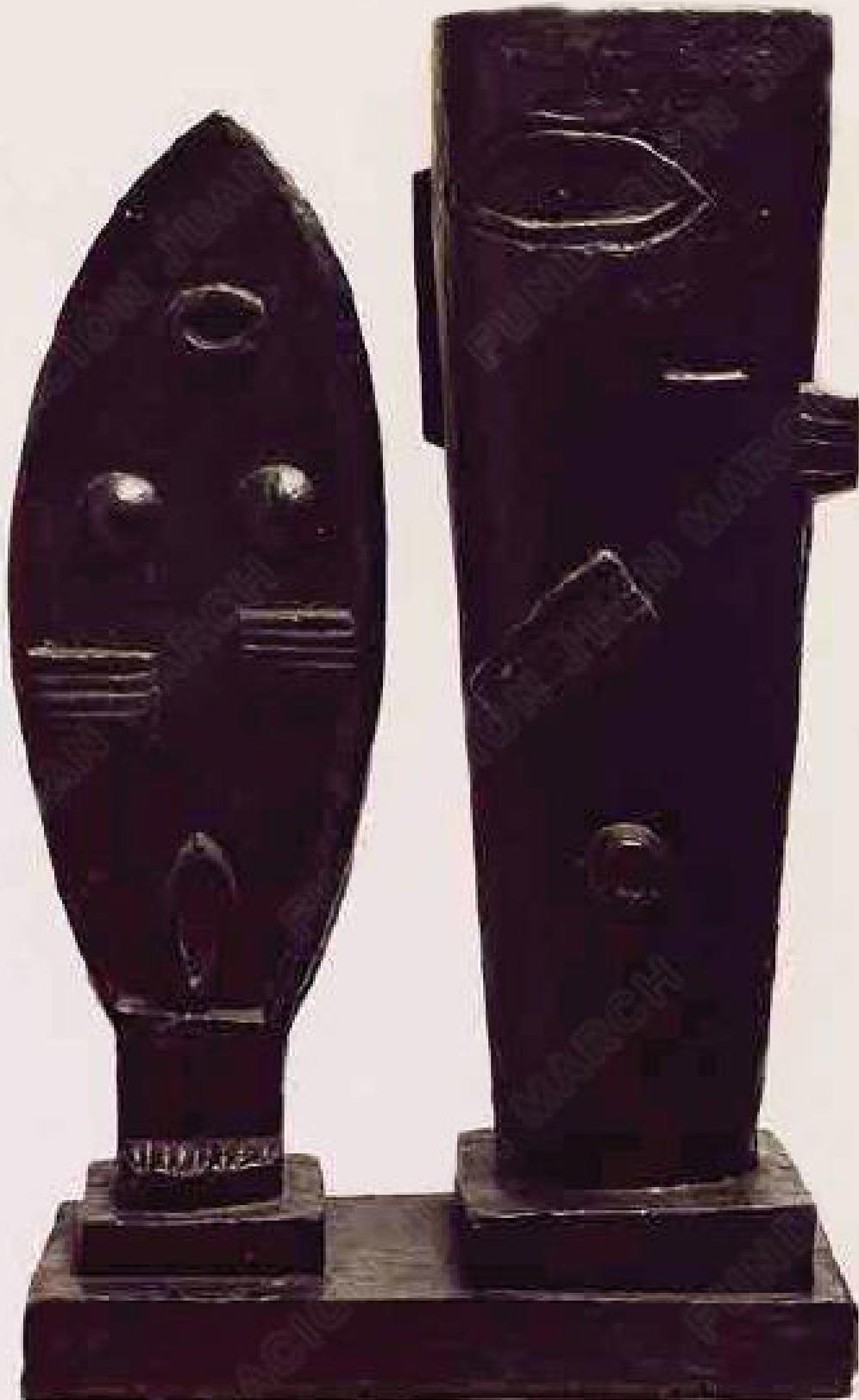
◀ 31. *Mujer haciendo punto*

FUNDACION JUAN MARCH

Cubierta: *Alberto Giacometti, 1961*

© Fundación Juan March
Maqueta: Diego Lara
Fotomecánica: Alonso Sevilla
Fotocomposición e impresión: Julio Soto
I.S.B.N.: 84-7075-030-5
Depósito Legal: M-32457-1976
Textos:
Jean Genêt
Jean-Paul Sartre
Jacques Dupin
Traducidos por: José Luis Alonso

La Fundación Juan March se honra en presentar en su sala de exposiciones la colección de Giacometti de la Fundación Maeght y agradece a esta Institución su valiosa ayuda.



El estudio de Alberto Giacometti

Jean Genêt

Cuando Osiris, envuelto en una luz verde, se me apareció súbitamente –pues su nicho está excavado a ras de la pared–, tuve miedo. ¿Fueron mis ojos los primeros en percibirle? No, fueron mis hombros, y también mi nuca, como aplastada por una mano o una masa que me obligaba a hundirme a través de los milenios de Egipto. Tuve mentalmente que inclinarme e incluso encogerme ante esa estatuilla de mirada y sonrisa duras. Se trataba realmente de un dios; de aquél precisamente, del inexorable (me refiero, como puede imaginarse, a Osiris, en pie, en la cripta del Louvre). Tenía miedo porque, sin riesgo de errar, se trataba de un dios.

Algunas de las estatuas de Giacometti provocan en mí una emoción muy cercana a este terror y una fascinación casi igualmente grande.

También despiertan en mí otro curioso sentimiento: me resultan familiares, andan por la calle. No obstante, vienen del fondo de los tiempos y están en los orígenes de todo. Se acercan y se retiran sin cesar, en su soberana inmovilidad. Si intento dominarlas, romper la distancia que nos separa (sin cólera, furor ni rayos; simplemente debido a la distancia existente entre ellas y yo, que no había captado por su extrema densidad y reducción que les daba una apariencia de inmediatez), se apartan vertiginosamente. La distancia se despliega. ¿Adónde van? Mientras aún puede vérselas, ¿dónde están? No llegó a captar bien lo que en arte se llama un innovador. ¿Debería ser comprendida una obra por las generaciones futuras? ¿Por qué? ¿Qué es lo que eso significa? ¿Supone que podrán utilizarla? ¿Para qué?

No llego a verlo. Lo que sí percibo más claramente -aunque en leve proporción- es que toda obra de arte, si quiere alcanzar las más altas cimas, debe pacientemente, cuidándose minuciosamente desde los inicios de su creación, penetrar milenios y llegar si le es posible a la noche inmemorial habitada por los muertos que van a reconocerse en la obra.

No, el destino de la obra de arte no son las generaciones jóvenes, sino que se ofrece al pueblo innumerable de los muertos. Que la acepten o que la rechacen. Pero los muertos a los que me refiero, no han estado nunca vivos... o yo olvido que ha sido así. Llegaron a estarlo lo suficiente como para que su vida llenase la función de hacerles pasar esa tranquila orilla desde la que esperan una señal procedente de aquí, y que la reconozcan.

Estando, pues, aquí presentes, ¿Dónde están las figuras de Giacometti de las que hablaba, sino en la muerte? De ella surgen cada vez que nuestra mirada las llama al lado nuestro.



44. *Mujer-Cuchara*, 1926



Diálogo con Giacometti:

YO: «Hace falta un valor a toda prueba para tener una de sus esculturas en casa.»

EL: «¿Por qué?»

Vacilo en la respuesta. Se va a reír de mí.

YO: «Con una de sus esculturas en una habitación, la habitación queda convertida en templo.»

Giacometti parece algo desconcertado.

EL: «¿Y le parece a usted bien?»

YO: «No lo sé. Y a usted, ¿le parece bien?»

45. Objeto invisible, 1934/35

Los hombros de dos de ellas, y sobre todo el pecho, son de la delicadeza de un esqueleto que, si se toca, va a desmoronarse. La curva del hombro –el comienzo del brazo– es exquisita; me excuso por decirlo, pero es exquisita por su fuerza. Toco el hombro y cierro los ojos. No me es posible describir la felicidad de mis dedos. Por lo pronto, es la primera vez que mis dedos tocan el bronce; además, algún ser decidido les guía y les tranquiliza.

Giacometti habla con una voz áspera, pareciendo escoger deliberadamente los tonos y las palabras más cercanos a la conversación de todos los días.

Podría comparársele con un tonelero.

EL: «Ya las había visto usted en yeso... ¿Se acuerda?»

YO: «Sí.»

EL: «¿Cree usted que pierden, al estar en bronce?»

YO: «No, en absoluto.»

EL: «¿Cree que están mejor?»

Dudo en cómo expresar de la mejor manera mis sentimientos.

YO: «Va a reírse usted de mí otra vez, pero tengo una extraña impresión. Yo no diría que ganan, al estar en bronce, sino que es el bronce el que ha ganado. El bronce, por primera vez en su vida, acaba de ganar. Sus mujeres son una victoria del bronce. Victoria, probablemente, sobre sí mismo.»





EL: «Eso debería ser.»

Giacometti sonrío y toda la piel, hecha de pliegues, de su cara hace lo mismo. Curioso aspecto. Ríen sus ojos, naturalmente, pero también su frente (su persona entera tiene el color gris de su estudio).

Por simpatía, quizá, ha tomado el color del polvo.

Sus dientes –separados e igualmente grises–, también sonrían. El viento pasa a través de ellos.

Mira una de sus esculturas.

EL: «Es algo irregular, ¿no?»

Es una palabra que pronuncia frecuentemente.

48. *Gran figurín*, 1949



También él es bastante irregular. Pasa sus dedos por su cabeza gris y desgredada. Annette ha sido la que ha cortado sus cabellos. Giacometti sube sus pantalones, que se le caían sobre sus zapatos. Hace unos seis segundos estaba riendo, pero acaba de tocar una estatua en esbozo. Así permanecerá durante medio minuto. Se ha desinteresado absolutamente de mí.

Estamos en su estudio por la tarde. Observo dos lienzos -dos cabezas- de una extraordinaria agudeza: parecen estar en movimiento, venir hacia mí sin cesar nunca de hacerlo, y venir desde no sé qué fondo, que emitiría este rostro anguloso continuamente.

EL: «Ya empieza, ¿no?»

Me mira. Después, más seguro, continúa:

EL: «Los hice la otra noche. De memoria. También hice unos dibujos... (duda), pero no están bien.

¿Quiere usted verlos?»

Probablemente le he respondido de una manera extraña, por la estupefacción que me ha causado su pregunta. Hace cuatro años que le veo con regularidad y es la primera vez que me ofrece algo semejante. Siempre se limita a comprobar -extrañándose de alguna manera- que estoy observando y admirando sus obras.

Giacometti abre una carpeta, de la que saca seis dibujos. Cuatro de ellos me parecen admirables. El que menos me ha atraído, representa un personaje de estatura muy pequeña, situado en la parte baja de una gran hoja blanca.

EL: «No es que esté demasiado contento, pero es la primera vez que me he atrevido a hacer algo parecido.»



51/52/53. *Diego*, 1954-57



37. *Annette*

54. *Cabeza grande, 1954/55* ▶



Con esa expresión, probablemente ha querido decir: «Atreverme a dar valor a una superficie blanca tan enorme, utilizando un personaje minúsculo.»

O incluso: «Demostrar que las proporciones de un personaje soportan el intento de aplastamiento de una gran superficie.» O bien...

Cualquier que haya sido su intención, sus palabras me han conmovido, por tratarse de un hombre que está continuamente *atreviéndose*. Ese pequeño personaje es una de sus victorias. ¿Qué es lo que ha debido vencer?

Cada escultura es netamente diferente. Conozco únicamente las esculturas de mujeres para las que ha posado Annette, y los bustos de Diego. Dudo si ante esas mujeres tengo la sensación de estar en presencia de diosas -de diosas, no de esculturas de una diosa-, el busto de Diego nunca llega a esta altura. Nunca hasta ahora, por lo menos. No retrocede ante el espectador, para volver a una gran velocidad. No va hasta esa distancia de la que he hablado. Más que un dios, sería el busto de un sacerdote de la más alta jerarquía. No es un dios, cada una de sus estatuas es muy diferente, pero todas pertenecen a la misma familia altiva y reservada. Cada una es familiar y muy cercana: inaccesible.

El parecido, creo yo, no se debe a la «manera» del autor, sino a que cada figura tiene el mismo origen -nocturno, sin duda-, bien situado en el mundo. ¿Dónde?



63/64/65. *Tres bustos de Annette*, 1962-63



58. *Mujer Veneciana (VII)*, 1956



57. *Mujer Veneciana (V)*, 1956



Giacometti no trabaja ni para sus contemporáneos ni para las generaciones futuras. Los muertos, por fin, reciben las esculturas que esperaban.

¿Lo había dicho ya? Todo objeto dibujado o pintado por Giacometti nos ofrece y nos dirige su pensamiento más amistoso, más afectuoso. Nunca se nos aparece en forma desconcertante. ¡No quiere aparentar ser un monstruo! Desde muy lejos, por el contrario, hace emanar una especie de amistad y de paz que dan confianza. Si nos inquietan es por su extrema pureza e individualidad. Estar de acuerdo con tales objetos (manzana, botella, suspensión, mesa, palmera) exige el rechazo de todo compromiso.

He escrito que de los objetos de Giacometti se desprende una especie de amistad; que parecen dirigirnos un pensamiento de amistad... Tal vez sea exagerar algo. De Vermeer podía decirse tal cosa, pero con Giacometti la situación varía: no es debido a que se haga «más humano» -por su utilidad y por el uso incesante del hombre- por lo que el objeto pintado por Giacometti nos conmueve y nos conforta, ni por estar revestido de lo mejor, lo más amable y lo más sensible de la presencia humana sino, por el contrario, porque es, simplemente, «este objeto», en toda su ingenua frescura. Es él y nada más. Es él, en su total soledad.

Lo he expresado mal, ¿verdad? Probemos de otra manera. Creo que, para abordar los objetos, el ojo y el lápiz de Giacometti se desprenden de toda premeditación servil. Giacometti rechaza la moda actual que, bajo el pretexto de envilecer -antes era ennoblecer- al objeto, deposita en él alguna especie de tinte humano, sea éste delicado, cruel o tierno.

59. *Mujer Veneciana (III)*, 1958





Ante una impresión, Giacometti dice: «Es una suspensión. Ahí está.» Y nada más. Y esta súbita comprobación ilumina al pintor. La suspensión. Así pasará al papel, en sus más ingenua desnudez.

Qué manera de respetar los objetos. Cada uno posee su belleza, porque es el «único» en ser así. Cada uno contiene lo irreemplazable.

El arte de Giacometti no es, pues, un arte social, que establece entre los objetos un lazo social -el hombre y sus secreciones- sería, más bien, un arte de vagabundos aristócratas, tan puros que el nexo que podría unirlos sería el reconocimiento de la soledad de cada objeto, de cada ser. «Estoy solo -parece decir el objeto-; estoy, pues, cogido en una necesidad contra la cual nadie puede hacer nada. Si no soy más que lo que soy, soy indestructible. Siendo lo que soy, y sin reserva, mi soledad conoce la vuestra».

Jean Genêt (*Derrière le miroir*, Maeght Edit., París, 1957)

61. *Mujer sentada*, 1958



Las pinturas de Giacometti

Jean-Paul Sartre

Una exposición de Giacometti es un pueblo. Esculpe unos hombres que se cruzan por una plaza sin verse; están solos sin remedio y, no obstante, *están juntos*: van a perderse para siempre, pero no podrían hacerlo si no se hubiesen buscado. Giacometti, cuando ha escrito sobre uno de sus grupos, ha definido su universo mejor de lo que yo podría hacerlo. Ha dicho que este universo le recordaba «una parte del bosque vista durante muchos años y cuyos árboles de troncos desnudos y esbeltos... siempre se me asemejaban a unos personajes inmovilizados en su andar y que se hablaban». ¿Y qué puede ser, en consecuencia, esta distancia circular –que únicamente la palabra puede atravesar– sino la noción negativa, *el vacío*? Giacometti, irónico, desafiante, ceremonioso y tierno, ve en todas partes el vacío. No en todas partes, se podrá decir: hay objetos que se tocan. Pues precisamente Giacometti no está seguro de nada, ni de eso siquiera, pues semana tras semana, totalmente fascinado, ha visto cómo las patas de una silla no *tocaban* el suelo. Los puentes están rotos entre los hombres, entre las cosas; el vacío se hace presente aquí y allí: cada criatura oculta su propio vacío. Giacometti ha llegado a ser escultor, porque tiene la obsesión del vacío. Acerca de una de sus estatuillas dice: «Soy yo, andando rápidamente en una calle envuelta por la lluvia». Muy pocas veces acometen los escultores sus propios bustos y cuando intentan un «retrato del artista» se miran desde el exterior, a través de un espejo. Son los profetas de la objetividad. Procuren, no obstante, imaginar un escultor lírico: lo que él desea reflejar es su sentimiento interior, ese vacío inacabable que le oprime y que le separa de un refugio, ese desasistimiento ante una tormenta.



9. Diego

Giacometti es escultor porque lleva sobre sí su vacío a la manera que un caracol porta su caparazón, porque quiere darlo a conocer en todas sus facetas y dimensiones. Y tan pronto puede vérselo acomodado con ese destierro minúsculo que le acompaña permanentemente, como horrorizado ante él. Llega un amigo a instalarse en su casa; contento al principio, no tarda en inquietarse: «Abro los ojos por la mañana y veo sus pantalones *en mi vacío*». Otras veces, el artista se pone a rozar las paredes con su cuerpo o a frotarse contra las murallas, pues en torno a él, el vacío amenaza con desprenderse y son de temer derribos y avalanchas. Hay, de cualquier manera, que dejar testimonio de ello.

¿Será suficiente la escultura? Al amasar el yeso, crea el vacío *partiendo del pleno*. Al desprenderse de sus manos, la figura queda «a diez pasos», «a veinte pasos». Se haga lo que se haga, ahí queda. Es la estatua la que decide a qué distancia hay que verla, de la misma manera que la etiqueta de la corte decide la distancia a la que hay que hablar al rey. Lo real engendra el «no man's land» que le rodea. Una figura de Giacometti es el propio Giacometti produciendo su minúscula nada local. Se da, también, el Vacío, esa distancia universal de todo a todo. Bajo el sol, la calle está vacía; súbitamente aparece un personaje *en ese vacío*. La escultura crea el vacío *a partir del pleno*: ¿puede mostrar el pleno surgiendo en medio de un vacío anterior? Giacometti ha intentado mil veces responder a esta pregunta. Su composición «la Caja» corresponde «al deseo de prescindir del pedestal y de disponer de un espacio *limitado* para realizar una cabeza y una figura». Todo el problema reside ahí: el vacío será anterior a los seres que le pueblan, será inmemorial, si se empieza por enclavarlo entre unos muros. Esta «Caja» es «una habitación que he visto y de la cual he visto incluso unas cortinas tras la mujer...» Resumiendo:

Giacometti enmarca a sus personajes, los cuales conservan respecto 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, le sufren. ¿Y qué puede ser, por lo tanto, ese vacío enmarcado más que un cuadro? Lírico cuando esculpe, Giacometti es objetivo cuando pinta. Cuando pinta a Annette o a Diego, intenta reproducir sus rasgos tal y como estos aparecen en una habitación vacía de su desierto estudio.



En otro lugar he intentado mostrar que Giacometti llegaba a la escultura como un pintor, puesto que daba a una figurilla de yeso el mismo tratamiento que si se tratase del personaje de un cuadro: las estatuillas reciben una distancia imaginaria y fija. Puedo decir, a la inversa, que llega a la pintura como escultor, pues quisiera hacernos admitir como un vacío *verdadero* el espacio imaginario limitado por el marco. Quisiera que percibiésemos la mujer sentada que acaba de pintar como a través de las densidades del vacío; le gustaría que el lienzo fuese como un agua durmiente y que sus personajes se vieses *en* el cuadro como Rimbaud veía un salón en un lago: en transparencia. Esculpiendo como los demás pintan y pintando como los demás esculpen, ¿qué es, pintor o escultor? Ni lo uno ni lo otro y lo uno y lo otro. Es pintor y escultor, porque esta época no admite que sea escultor y arquitecto: escultor, para devolver a cada cual su soledad circular; pintor, para volver a colocar a los hombres y a las cosas en el mundo; es decir, en el gran Vacío universal. A veces le sucede que comienza a modelar lo que en principio había deseado pintar. Pero otras veces sabe que la escultura (o en su caso, la pintura) es verdaderamente la única que le permite «realizar sus impresiones». De cualquier manera, ambas actividades son inseparables y complementarias, permitiéndole tratar en todos los aspectos el problema de sus relaciones con los demás, según que la distancia venga de ellos, de él o del universo.



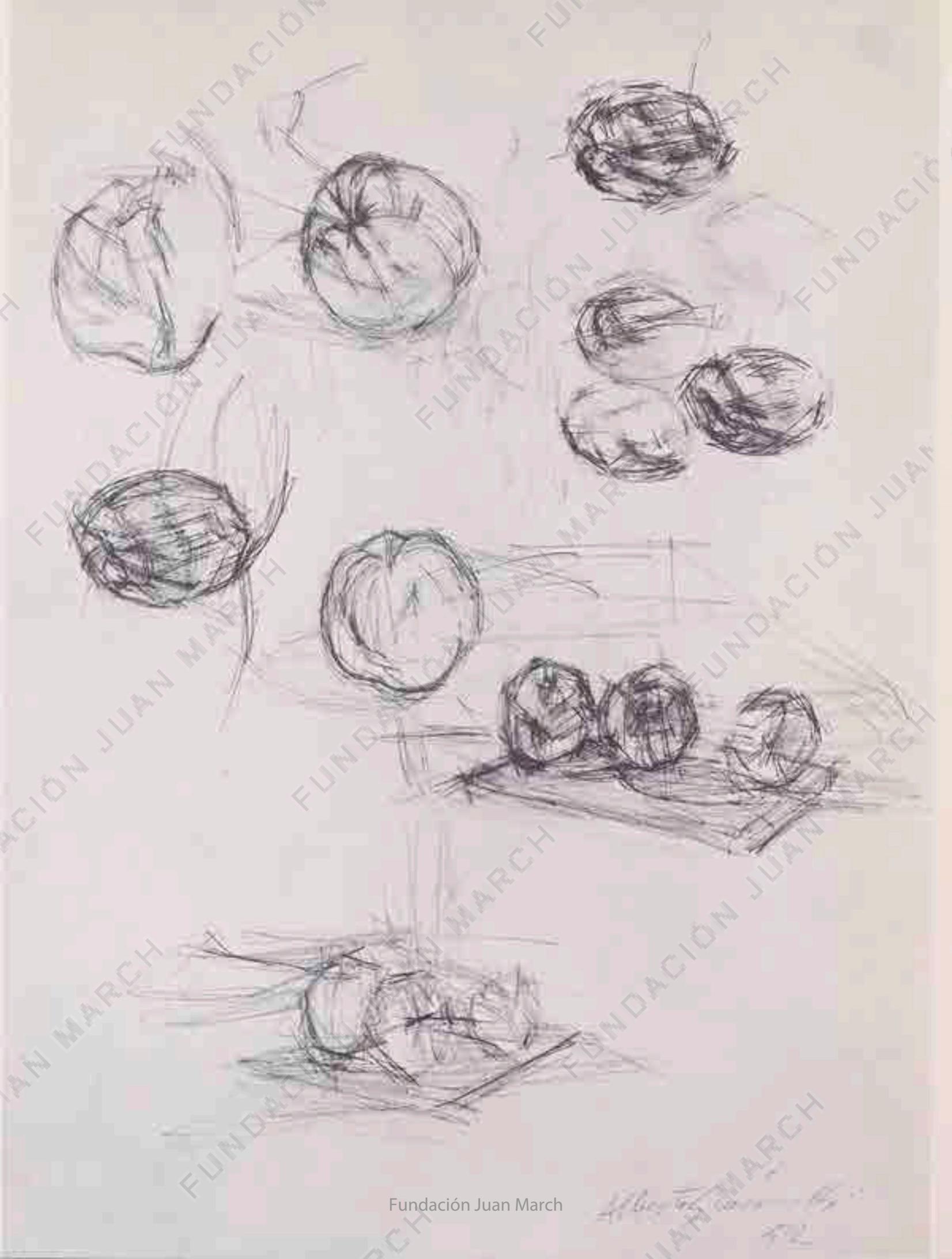
¿Cómo pintar el vacío? Nadie, antes de Giacometti, lo ha intentado. En los últimos quinientos años, los cuadros están llenos a rebosar: todos los objetos del universo figuran en ellos. Giacometti comienza por expulsar al mundo de sus lienzos; su hermano Diego, completamente solo, en la inmensidad de un hangar: ya es bastante. Después se hace preciso distinguir al personaje de lo que le rodea. Normalmente, se consigue subrayando su contorno. Una línea, sin embargo, es el producto de la intersección de dos superficies y una superficie no permite el paso del vacío. Y menos aún un volumen. Continente y contenido son separados, entonces, por medio de una línea, aunque el vacío no es un continente. ¿Llegará a afirmarse que Diego se «desprende» del tabique que está detrás de él? No es así. La relación «forma-fondo» solamente existe en superficies relativamente planas; a menos que se le aplique, ese lejano tabique no puede «servir de fondo» a Diego. Más aún: no le sirve para nada... o casi nada. ¿No están uno y otro en el mismo cuadro? Este simple hecho hace que deban mantener algunas relaciones de conveniencia (tintes, valores, proporciones...) que confieran al lienzo su unidad. No obstante, estas correspondencias vuelven a desaparecer cuando contemplamos la nada que se interpone entre ambos. No, Diego no se desprende del fondo gris de otro objeto. Uno y otro están en el cuadro, sin más. Diego está libre, nada le sostiene ni le contiene: *aparece*, sólo, entre el inmenso marco del vacío. En cada uno de sus cuadros, Giacometti nos lleva al momento de la creación *ex nihilo*. Cada uno de ellos renueva la vieja interrogación metafísica: ¿por qué en lugar de nada hay algo? Y hay, desde luego, algo: esa aparición insistente, injustificable y surreal. El personaje pintado es alucinante porque se presenta con la forma de una *aparición interrogativa*.



El arte de Giacometti es comparable al de un prestidigitador: sufrimos su engaño y somos sus cómplices. Sus retratos no llegarían a cobrar vida si no se interpusiese nuestra avidez, nuestra precipitación semi-inconsciente, los errores tradicionales de nuestros sentidos y las contradicciones de nuestra percepción. Giacometti trabaja con una idea acabada; recoge lo que ve, pero refleja sobre todo lo que piensa que nosotros vamos a ver. No pretende mostrarnos una imagen sino producir simulacros, los cuales, aun entregándose según lo que son, suscitan en nosotros los sentimientos y actitudes que corrientemente provocan los hombres reales que encontramos. En el Museo Grévin cabe asustarse o irritarse cuando se toma un muñeco de cera como el guardián. Cabría extenderse aquí con mil farsas sobresalientes a este respecto, pero Giacometti no siente predilección por las farsas... exceptuando una. Una sola, a la cual ha consagrado su vida. Giacometti ha comprendido hace mucho que los artistas trabajan en el dominio de lo imaginario y que nuestras creaciones son engañosas. Sabe que los «monstruos imitados por el arte» no despertarán entre los espectadores más que un terror artificial. No obstante, no pierde la esperanza. Un día habrá de enseñarnos un retrato de Diego aparentemente igual a los otros. Se nos dirá y sabremos que se trata únicamente de un fantasma, una vana ilusión prisionera en un marco. Y sin embargo, ese día experimentaremos ante el lienzo silencioso un choque, un levísimo choque: el mismo que experimentamos al volver tarde a casa y ver que un desconocido se acerca hacia nosotros. Giacometti sabrá entonces que ha dado vida con sus pinturas a una emoción real y que sus simulacros –sin dejar de ser ilusorios– han poseído *verdaderos* poderes durante un instante. Le deseo el pronto éxito en esta farsa memorable. Y si no lo consigue, nadie podrá conseguirlo. Nadie, en cualquier caso, puede ir más allá que él.

Jean-Paul Sartre (*Derrière le miroir*, Maeght Edit., París, 1957)





Juan March
1920

Para Giacometti, el dibujo es como otra respiración. Para modelar o pintar se precisan tierra, tela, colores... Dibujar, por el contrario, es posible en cualquier lugar, en cualquier momento, y así es como procede Giacometti: en el café dibuja en su periódico y si no lo tiene recorre con el dedo el mármol de la mesa; si tiene la mano ocupada... sigue dibujando con los ojos. Dibuja cuando anda por la calle y dibuja hasta durmiendo.

Nunca queda la forma encerrada en un límite ni detenida por líneas aisladas y seguras, sino que procede de una multitud de líneas que se entrecruzan y se modifican entre sí, reforzándose o anulándose como líneas que se multiplican. De la misma manera, nunca el trazo es continuo, sino quebrado, interrumpido, abriéndose continuamente hacia el vacío, vacío que elimina inmediatamente, recuperándolo con sus retrocesos imprevistos. Esas idas y venidas, esa carrera danzante de nuestro ojo, nos permiten ver el objeto a distancia, de la forma como Giacometti le ve, en su espacio infranqueable y a través del vacío ambiental que trastoca y humilla su imagen.

El dibujo, con sus torbellinos, horada la profundidad o, mejor dicho, la aspira, la desvela y la muestra activa entre las líneas. Parece como si de su interior saliese una fuerza, como si de entre los seres o las cosas, entre los intersticios del rasgo y la porosidad de las formas, surgiese algo así como un fluido que se orientase hacia la luz.

Jacques Dupin



30. Bruno en el Atlas

Biografía

- 1901 10 de octubre: nacimiento de Alberto Giacometti en Stampa, pueblecito de la Suiza italiana. El padre de Alberto, Giovanni Giacometti (1868-1933) fue uno de los más destacados pintores impresionistas de Suiza. La infancia de Alberto Giacometti transcurre en Stampa. Comienza muy pronto a dibujar. En 1913 pinta su primer cuadro: unas manzanas. Al año siguiente lleva a cabo su primera escultura: un busto de Diego, al natural. Usará igualmente como modelos a su madre, Annetta, a su hermano Bruno y a su hermana Ottilia. Centra su interés en Durero, Rembrandt y Van Eyck.
- 1915 Hasta 1919 hace sus estudios secundarios como interno en el colegio de Schiers, en los Grisons. Se apasiona por la literatura (románticos alemanes, Goethe, Hölderlin...), por las ciencias naturales y por la historia. La revolución rusa de 1917 le impresiona grandemente. Continúa dibujando, pintando y esculpiendo.
- 1919 Asiste a clases de escultura en la Escuela de Artes y Oficios de Ginebra.
- 1920 Primer viaje a Italia, acompañando a su padre a Venecia, de cuya Bienal era comisario por Suiza. Tintoreto le embarga de una manera casi exclusiva (aunque también se interesa por Bellini y por los mosaicos de San Marcos). Se traslada a Padua, donde los Giotto le producen una profundísima emoción. Segundo viaje a Italia, en la primavera de 1920, permaneciendo nueve meses en ella. En Florencia, un busto le revela el arte egipcio; ello le empuja a Roma, para visitar las colecciones egipcias del Vaticano. Pasa por Asis, donde descubre a Cimabué. En Roma se interesa por todas las obras del pasado, pero ante todo por las del Barroco (Borromini) y por los mosaicos bizantinos. Efectúa numerosas copias. Asiste con frecuencia a conciertos y a la Opera. Durante su estancia en Roma pinta numerosos cuadros al natural y acomete la ejecución de dos bustos, que acaba destruyendo.
- 1922 El 1 de enero llega a París. Asiste hasta 1925 a la Academia de la Grande-Cahumière, a la clase de Bourdelle.
- 1925 Instala su primer taller en la calle Froidevaux, ocupando en 1927 el de la calle Hippolyte-Maindron, que aún se conserva. La absoluta imposibilidad de esculpir o pintar lo que ve, le induce a renunciar al trabajo del natural y al realismo. Influenciado por el arte contemporáneo (Laurens, Arp, Lipchitz...) y por el exótico (Africa, Oceanía, México...) intenta remodelar la realidad por vía de lo imaginario. En 1925: Pareja, Tordo, Mujer de pie, etc.
- 1926 Hasta 1928 realiza las esculturas «planas» (cabeza y figuras). Expone en el salón de las Tullerías en 1926, 1927 y 1928.



3. Figuras

- 1928 Entabla amistad con Tériade. Encuentra a André Masson y, a través de él, a Michel Leiris, que ha seguido siendo uno de sus más íntimos amigos. Encuentra igualmente a todos los disidentes del grupo surrealista: Queneau, Limbour, Desnos, Prévert. Se relaciona también con Calder y con Miró. Realiza las esculturas «abiertas» (Mujer acostada, Apolo, etc.).
- 1929 Lleva a cabo un contrato de un año con la galería Pierre, en la que expone, al año siguiente, sus esculturas-objetos, junto con Miró y Arp.
- 1930 Para poder llevar a cabo un trabajo más libre elabora, junto a su hermano Diego y hasta 1940, objetos utilitarios para el decorador Jean Michel-Franck. Encuentra a Aragón y después a Bretón y a Dalí. Se adhiere al surrealismo y participa en las actividades del grupo (publicaciones y exposiciones). También participa en el Pabellón anticolonialista de la Grande-Betelière, en 1931, y expone en la Casa de la Cultura en los años siguientes. En 1932 tiene lugar su primera exposición personal en París, en la galería Pierre Colle, y en 1934 en Nueva York, en la galería Julien Lévy. Lleva a cabo unas esculturas afectivas (Jaula, Bola en suspenso, Se acabó el juego, Palacio de las cuatro) llegando, en 1934, a la ejecución de esculturas abstractas y a las últimas tentativas de creación imaginaria (Objeto invisible, $1 + 1 = 3$).
- 1935 Vuelve al trabajo del natural, del que se había separado en 1925 por imposibilidad de representarlo. Se le excluye del grupo surrealista. Hasta 1940, Diego posa por las mañanas y por la tarde lo hace una modelo, Rita; las cabezas que Giacometti pretende se recomienza y abandona dos veces al año. Sus esculturas se hacen cada vez más pequeñas hasta que desaparecen (después de haber sufrido un cierto encogimiento). Entabla amistad con Balthus, Grüber y Tal Coat. Se ve mucho con André Derain, cuya actividad le interesa en su totalidad. Entre 1935 y 1947 expone.
- 1940 Abandona el trabajo del natural para empezar una y otra vez, de memoria, la misma mujer desnuda, que va reduciéndose hasta su desaparición. Esta tentativa dura de 1940 a 1945. Hasta 1942, Giacometti ve mucho en París a Picasso y mantiene amistad con Sartre y Simone de Beauvoir. Entre 1942 y 1945 vive en Suiza, sobre todo en Ginebra, donde encuentra a Annette Arm, que se convertirá en su mujer.
- 1945 Vuelve a París, donde Diego ha logrado conservar su taller en el mismo estado en que lo dejó. Acomete de nuevo los desnudos y las cabezas, esforzándose por que no disminuyan, cosa que no consigue. En 1946 comienza una vez más a pintar basándose en el natural: bodegones, paisajes y, sobre todo, retratos, para los cuales adoptará los mismos modelos: su madre, Annette, Diego. Más tarde, Yanaihara y Caroline.
- 1948 Exposición en la galería Pierre Matisse, de Nueva York, donde vuelve a exponer en 1950, 1954 y 1961. Expone en Kunsthalle (Basilea, 1950). Esculpe, de 1949 a 1951, grupos de figuras inmóviles y en movimiento.



61. *Mujer sentada*, 1958

- 1951 Primera exposición en la galería Maeght, donde continuará exponiendo sus obras recientes en 1954, 1957 y 1961. Numerosas ciudades reciben sus obras, en exposición personal o colectiva. Las principales son: en el Guggenheim Museum de Nueva York y en el Arts Council of Great Britain, de Londres, en 1955; en el Pabellón francés de la Bienal de Venecia y en la sala Kunsthalle de Berna, en 1956. Desde 1954 mantiene amistad con Jean Genêt.
- 1956 A partir de esta fecha, las esculturas de Giacometti escapan a la anterior tendencia de desaparición por encogimiento, pero por otro lado no consigue terminirlas. Y lo mismo pasa con sus pinturas.
- 1962 Es el invitado internacional a la Bienal de Venecia, obteniendo el gran premio de escultura. Gran retrospectiva en el Kunstmuseum, de Zurich. Bustos de Annette.
- 1963 Retrospectiva en la galería Beyeler, de Basilea.
- 1964 Se inaugura la Fundación Maeght, en Saint-Paul-de-Vence, ocupando su obra un lugar muy destacado. Premio internacional Guggenheim. Primer Busto de Lotar.
- 1965 Gran Premio de las Artes de la Villa de París. Doctor «honoris causa» por la Universidad de Berna. Retrospectivas en la Tate Gallery de Londres, en el Museo de Louisiana de Dinamarca y en el de Arte Moderno de Nueva York. Giacometti está presente en todas ellas.
- 1966 El 11 de enero muere en el hospital de Coire, a consecuencia de un infarto. Su tumba se encuentra en su pueblo natal. Se inaugura la Fundación Alberto Giacometti, en Zurich.



56. *Mujer Veneciana (II)*, 1956

Bibliografía

Monografías:

André du Bouchet: Alberto Giacometti. *Dessins*, 1914-1965. París, Maeght Edit., 1969.

Maestri del Colore n.º 55: Giacometti. Milán, Fabbri, 1967.

Maestri della Scultura n.º 131: Giacometti. Milán, Fabbri, 1969.

Reinold Hohl: Alberto Giacometti. Stuttgart, Hatje, 1971. Nueva York, *Abrams*, 1972. Londres, *Thames and Hudson*, 1972. Lausana, *Guide du Livre*, 1971.

James Lord: Alberto Giacometti Drawings. París, *Seghers*, 1971.

Zurich Kunsthau: Alberto Giacometti Stiftung. Die Sammlung der Alberto Giacometti. Stiftung, 1971.

Catálogo: Bettina Von Meyenburg. Dagmar Hnikova.

Catálogo de exposiciones:

The Milwaukee Art Center, 1970.
Alberto Giacometti, the complete Graphics and 15 drawings.

Galerie Engelberts, Ginebra, 1970.
Alberto Giacometti, dessins, estampes, livres.

Académie de France, Villa Médicis, Roma, 1970.
Alberto Giacometti.

Kunstmuseum, Olten, Suiza, 1972.
Paris Sans Fin.

Galerie Gérald Cramer, Ginebra, 1972.
Paris Sans Fin - livres - gravures.

Museo Civico di Belle Arti Lugano, 1973.
La Svizzera italiana onora Alberto Giacometti.

Tokyo, Galerie Seibu.
Kobe, Museum of Modern Art.
Alberto Giacometti.

Nueva York, Guggenheim Museum, 1974.
Alberto Giacometti, a retrospective exhibition.

Catálogo

Dibujos

1. Tres figuras, de frente
39 × 27,2 cm.
2. Cabeza, de perfil
40 × 28,3 cm.
3. Figuras
39 × 28 cm.
4. Hombre tambaleándose
38,7 × 28,5 cm.
5. Grupo de cuatro hombres
39 × 28,3 cm.
6. Hombre andando
39 × 28 cm.
7. Cabeza de mujer
50,5 × 32,5 cm.
8. Cabeza
50,5 × 32,5 cm.
9. Diego
53,2 × 37 cm.
10. Interior
50,5 × 32,2 cm.
11. Suspensión
50 × 32,5 cm.
12. Mujer leyendo
32,7 × 50,2 cm.
13. Bodegón
32,7 × 50,3 cm.
14. Taller
50 × 35 cm.
15. Silla
50,5 × 32,7 cm.
16. Mujer sentada
50 × 32 cm.
17. Plaza
49 × 31,6 cm.
18. Estudio de manzanas
51 × 34,2 cm.
19. Silueta de perfil
38,5 × 28 cm.
20. Hombre andando
38,5 × 28 cm.
21. Sobre la punta de los pies
39,5 × 29,5 cm.



20. *Hombre andando*



36. *Genêt*

22. Personajes de perfil
38,5 × 28 cm.
23. Plaza
39 × 27,5 cm.
24. Desnudo de pie
36,5 × 28 cm.
25. Hombre de pie, de perfil
36,5 × 28 cm.
26. Retrato
47,5 × 32 cm.
27. Interior
50,5 × 32,5 cm.
28. Interior con silla
50,5 × 32,5 cm.
29. Interior
32,5 × 50,5 cm.
30. Bruno en el Atlas
30 × 42 cm.
31. Mujer haciendo punto
34 × 26 cm.
32. Diego
34,5 × 26,5 cm.
33. Busto
33 × 25 cm.
34. Cuatro figuras sobre pedestal
33 × 25 cm.
35. Interior
50,5 × 32,5 cm.
36. *Genêt*
50,5 × 32,5 cm.
37. Annette
50,5 × 32,5 cm.



39. *Jardín de Stampa, 1954*

Pinturas

- 38. *Diego, 1950*
80,5 × 64 cm.
- 39. *Jardín de Stampa, 1954*
89 × 62 cm.
- 40. *Retrato de Jean Genêt, 1957*
74 × 61 cm.
- 41. *Annette sentada, 1957*
154 × 59 cm.
- 42. *Yanaihara, 1960*
84 × 72,5 cm.



50. *Bosque*, 1950

Esculturas

43. Pareja, 1926
a = 60 × 37 × 17,5 cm.
44. Mujer-Cuchara, 1926
a = 140 cm.
45. Objetivo invisible, 1934/35
a = 152 cm.
46. Nariz, 1947
a = 69 cm.
47. Grupo de tres hombres, 1948/49
a = 65 cm.
48. Gran figurín, 1949
a = 167 cm.
49. Plaza, 1950
a = 42 cm.
50. Bosque, 1950
a = 58 cm.
51. Diego, 1954
a = 40 cm.
52. Diego, 1954
a = 38 cm.
53. Diego, 1957
a = 49 cm.
54. Cabeza grande, 1954/55
a = 65 cm.
55. Gato, 1955
a = 26 cm.
56. Mujer Veneciana (II), 1956
a = 121 cm.
57. Mujer Veneciana (V), 1956
a = 110 cm.
58. Mujer Veneciana (VII), 1956
a = 119 cm.
59. Mujer Veneciana (III), 1958
a = 117 cm.
60. Perro, 1957
a = 92 cm.
61. Mujer sentada, 1958
a = 81,5 cm.
62. Hombre andando, 1960
a = 182 cm.
63. Annette (VI), 1962
a = 59 cm.
64. Annette, 1962
a = 46 cm.
65. Annette (IV), 1963
a = 58 cm.

Litografías

66. Lámpara, 1959
66 × 50,5 cm.
67. Busto (II), 1960
65,5 × 50,5 cm.
68. Desnudo con flores, 1960
65 × 50,5 cm.
69. Silla y velador, 1960
65 × 50,5 cm.
70. Desnudo de pie (I), 1961
76 × 56,5 cm.
71. Ante el espejo, 1964
68,5 × 50 cm.
72. Interior, 1964
65 × 48 cm.
73. Madre del artista leyendo (I), 1964
66 × 50 cm.
74. Madre del artista leyendo (II), 1964
66 × 50 cm.
75. Madre del artista leyendo (III), 1964
66 × 50 cm.
76. Paisaje con árboles, 1964
65,5 × 48 cm.
77. Stampa, 1964
65 × 48 cm.
78. Autoretrato, 1965
65,5 × 50 cm.
79. Madre del artista sentada (I), 1965
65,5 × 48 cm.
80. Madre del artista sentada (II), 1965
65,5 × 48 cm.
81. Objeto inquietante, 1965
66 × 50 cm.
82. Silla y lámpara, 1965
65,5 × 50 cm.
83. Busto en el taller
50 × 65 cm.
84. Cabezas y taburete
65 × 50 cm.
85. Calle Alesia
54 × 44 cm.
86. En el café
50 × 65 cm.
87. Estudio (II)
50 × 65 cm.
88. Perro, gato, cuadro
50 × 65 cm.
89. Personaje en el taller
65 × 50 cm.
90. Ramillete con dos retratos
9 × 6,1 cm.

Catálogo de Exposiciones de la
Fundación Juan March:

Arte Español Contemporáneo, 1974.

Oskar Kokoschka, con textos del
Dr. Heinz Spielmann, 1974.

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,
con textos de D. Antonio Gallego, 1975.

I Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1975.

Jean Dubuffet, con textos del propio
artista, 1976.

