

Giacometti y Retrato de mujer

Marta Ruiz del Árbol



Fig. 1
Alberto Giacometti
Retrato de mujer [Rita], 1965
Óleo sobre lienzo, 86 x 65 cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza
(AGD 1412)

[\[+ info\]](#)



Fig. 2
Giacometti con *Retrato de James Lord*,
1964



Fig. 3
Ernst Scheidegger: *Giacometti con su madre en Stampa*, 1960

¿Quién es esa mujer de edad madura y postura hierática que se sitúa ante nosotros? ¿Qué relación le unía a Alberto Giacometti, el autor de la obra? La identidad de *Retrato de mujer* [fig. 1] de la colección del Museo Thyssen-Bornemisza había permanecido oculta durante años y sólo recientemente ha podido ser identificada gracias a la investigación de la Fondation Alberto et Annette Giacometti.

Se llamaba Rita y era la cocinera de la casa familiar de los Giacometti en Stampa, un pequeño pueblo de los Alpes suizos. Este dato, publicado en el catálogo razonado en la web de la Fondation¹, ha ayudado a localizar el lugar en que se realizó el retrato y a reconstruir con detalle su proceso creativo y el momento artístico y vital en que se ejecutó.

Escapadas a Suiza

“A finales de mes iré a Stampa. Allí puedo hacer algunos dibujos, algunas naturalezas muertas y figuras. La mujer que cuida de la casa posará para mí. Ya ha posado antes”, decía Giacometti a su amigo James Lord en octubre de 1964². Pocos meses antes de realizar *Retrato de mujer* del Museo Thyssen y en la cumbre de su carrera, el relato *Retrato de Giacometti* de Lord nos ayuda a entender el método de trabajo de este gran escultor y pintor al final de su vida. El artista y el periodista americano acababan de pasar dieciocho jornadas juntos que darían como fruto un magnífico retrato pictórico [fig. 2], pero también otro literario. Encontramos a un artista atormentado por las mismas obsesiones e inseguridades que le acompañaron desde sus inicios en Suiza, cuando era un joven aprendiz de su padre, el pintor Giovanni Giacometti. Al final del libro, además, Giacometti anuncia su intención de viajar a Suiza, para encontrarse con la protagonista de nuestra obra.

A pesar de que desde 1922 se había instalado en París, las visitas a Stampa fueron regulares a lo largo de toda su vida. La capital francesa, con las inagotables jornadas de trabajo, las visitas a los cafés y los paseos por los grandes bulevares se alternaban con sus estancias veraniegas en aquel remoto lugar del cantón de los Grisones. Las imponentes montañas, ese valle en el que en invierno no lucía el sol, que habían marcado su infancia, continuaron apareciendo en su obra y formaron siempre una parte importante del imaginario del artista.

Sus retornos eran además el momento de reencuentro con su familia. Interesado desde joven en representar la figura humana, sus hermanos —Otilia, Hugo y Diego— y sobre todo su madre, Annetta, que estaba habituada a posar para su padre, habían sido sus primeros modelos [fig. 3]. De igual manera, durante sus estancias posteriores tanto su madre como Otilia (hasta su temprana muerte en 1937) continuaron figurando entre sus modelos principales.

En el lienzo del Museo Thyssen-Bornemisza y en otro de la Fondation Alberto et Annette Giacometti [fig. 4], la que fuera la cocinera de la



Fig. 4
Alberto Giacometti *Rita*, c. 1965
Óleo sobre lienzo, 70 x 50,2 cm
Fondation Alberto et Annette
Giacometti (1994-0626) (AGD 1410)



Fig. 5
Alberto Giacometti
Mujer cosiendo en Stampa, 1954
Lápiz sobre papel, 414 x 303 mm
Colección privada (AGD 643)

familia parece sustituir a la madre del artista en su papel de modelo durante los veranos. En 1962 su progenitora había dejado de someterse a las largas sesiones de pose para su hijo por su avanzada edad y ya hacía meses que había fallecido cuando el artista retrató a Rita en 1965. En *Retrato de Giacometti*, Lord recordaba que el artista, al hablar de la criada de Stampa, afirmaba que aquella mujer de robusta estructura corporal ya había posado antes para él. Aunque no ha sido identificada en obras anteriores, puede que aparezca en alguno de los múltiples dibujos en los que Giacometti retrató a figuras femeninas en interiores de Stampa [fig. 5].

Lo que parece claro es que fue entre finales de 1964 y comienzos de 1965 cuando Rita posó por primera vez para una pintura. Su nombre no debe llevarnos a confundirla con otra Rita, de apellido Gueyfier, que apareció en su vida a finales de la década de 1930 y que fue una de sus modelos favoritas, cuando tras su expulsión del grupo surrealista volvió al trabajo con modelo. Frente a aquellos años de entreguerras, cuando Giacometti centraba su creación casi exclusivamente en el terreno escultórico, la segunda Rita, la Rita suiza, aparece en su última etapa creativa, en la que la pintura alcanzó en su obra una importancia similar a la escultura.

Giacometti pintor

“Ciertamente, practico la pintura y la escultura, y esto desde siempre, desde la primera vez que dibujé o pinté para morder la realidad, para defenderme, para alimentarme, para crecer [...] para ser lo más libre posible; lo más libre posible para intentar —con los medios que hoy me son más propios— ver mejor, comprender mejor lo que me rodea [...]”³, afirmaba Giacometti en 1957. Defendía que ambos lenguajes habían sido siempre herramientas complementarias para los distintos fines de su trabajo artístico. Mientras que la escultura le permitía investigar conceptos como el vacío, desconocidos para la pintura, el lienzo le ofrecía la posibilidad de analizar la figura en relación con el espacio que la circundaba.

Sus inicios artísticos junto a su padre y su padrino Cuno Amiet, pintores reconocidos en la Suiza del cambio de siglo, fueron en este medio. Y aunque ya en sus años de formación como pintor en Ginebra comenzó a experimentar con la escultura, disciplina por la que se decantaría claramente tras su llegada a París en 1922, las visitas regulares a Suiza, donde durante muchos años no poseyó taller, le devolverían al papel y al lienzo. Sus únicas pinturas entre los años 1925 y 1945 fueron realizadas en sus estancias veraniegas en Stampa y Maloja, donde la familia había heredado una casa. Y cuando, finalizada la Segunda Guerra Mundial, retomó la pintura, fue precisamente su madre una de las principales protagonistas de sus nuevos lienzos [fig. 6].

De nuevo en Suiza, durante el otoño de 1964 y 1965, Giacometti realizó las que probablemente fueron sus últimas pinturas⁵. Ni Diego, su



Fig. 6
Alberto Giacometti
La madre del artista, 1950
Óleo sobre lienzo, 44,2 x 31,9 cm
Colección privada (AGD 1744)



Fig. 7
Rita y Alberto Giacometti en la cocina de Stampa. Antes de febrero de 1965
París, Archivo de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, inv. 2003-1726



Fig. 8
Retrato de mujer [Rita], 1965 (detalle)

hermano, ni su mujer Annette, ni su amante Caroline son los elegidos para este cometido, sino la señora que cuidaba la casa familiar de Stampa. Se trata de los dos retratos de Rita, uno de menor tamaño y encuadre más cerrado [fig. 4] y otro algo mayor, que se conserva en la colección del Museo Thyssen [fig. 1].

Últimas obras

En una fotografía de comienzos de 1965 [fig. 7] vemos a Rita y Alberto en la cocina. Los utensilios de latón y un calentador eléctrico enmarcan la escena en la que ambos personajes están sentados ante una mesa repleta de medicamentos. El tono casero nos habla de la familiaridad entre los personajes, a la vez que nos da muchas pistas sobre el momento vital que estaba atravesando Giacometti.

A pesar de que en ningún momento Giacometti comentó el tema a su amigo Lord, un año antes, en 1963, el artista había sufrido una grave enfermedad. Tras abandonar París, aquel octubre de 1964, visitó el hospital cantonal de Chur, donde le confirmaron que no había nuevas manifestaciones del cáncer que le había sido extirpado el año anterior. Sin embargo, le diagnosticaron un agotamiento extremo. Su débil salud debió de ser intuida por el mundo artístico y, durante el año de vida que le quedaba (murió el 11 de enero de 1966), se sucedieron los homenajes, premios y exposiciones en su honor. Los meses que siguieron Giacometti viajó mucho: por primera vez cruzó el Atlántico para visitar su muestra individual en el MoMA, y poco más tarde acudiría a Copenhague donde el Louisiana Museum exhibía también una importante selección de su obra.

Aunque evidentemente sus numerosos viajes y asistencia a conmemoraciones provocaron que su producción fuera más reducida que en épocas anteriores, las obras fechadas en 1965, como el retrato de Rita que nos ocupa, reflejan una gran potencia creadora, algo que no sólo se percibe sobre el lienzo, sino también en la intensidad con que seguía trabajando. El proceso de ejecución del retrato de James Lord, inmediatamente anterior, fue consecuencia de largas sesiones que eran continuadas por otras nocturnas con Caroline, que duraban hasta la madrugada. Cada una de las jornadas que duró la ejecución del retrato, el artista se enfrentaba a la obra como si fuese la primera vez, y ese impulso le llevaba a modificar sus pinturas y esculturas continuamente. Podemos imaginar del mismo modo al artista frente a Rita, en una sucesión de momentos de clarividencia con otros de bloqueo en el mismo día. Como consecuencia, sus obras iban sumando capas que unas veces suponían progresos y otras muchas parecían caminar hacia la destrucción de lo hasta entonces alcanzado.

La cabeza, elemento articulador

“Poco a poco, estaba borrando lo que había hecho previamente, deshaciéndolo, por emplear sus propias palabras. De pronto, cogió uno de los pinceles finos [...], centrándose sólo en la cabeza. Estaba reconstruyéndola a partir de cero, por centésima vez al menos”⁶, describía Lord tras la última de sus sesiones juntos. De igual manera que en el retrato al periodista norteamericano, las múltiples capas que conforman y rodean la cabeza de Rita [fig. 8] revelan las numerosas sesiones que debieron compartir el artista y su cocinera. Aún más patente se muestra en la versión de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, donde las manchas grises abarcan prácticamente todo el lienzo. Giacometti intentaba una y otra vez encontrar una solución pictórica que se correspondiera con su percepción visual. Sin embargo, una y otra vez se enfrentaba a la profunda imposibilidad de representar las cosas tal y como las veía.

Todo el trabajo comenzaba y terminaba en la cabeza. De hecho, la obsesión que sentía por su representación fue motivo de ruptura con el grupo surrealista en 1935. Para él, era el elemento articulador, el eje que, una vez definido, permitiría construir todo el espacio y avanzar a otras partes del lienzo, hasta entonces sólo esbozadas. Sin embargo, la insatisfacción por el resultado le hacía volver en una obsesión incesante a esa parte del cuerpo. Por ello, para continuar trabajando, en ocasiones cubría la zona de la cabeza con grandes pinceladas blancas o grises que eliminaban el trabajo realizado para poder comenzar de cero con un fino pincel con la apariencia lineal del dibujo.

Máscaras

En ese perpetuo retoque, que da a muchas de sus obras cierto carácter de relieve, el rostro de Rita se convierte en una amalgama de trazos que se cruzan, en “una máscara que hace que la identidad sea algo inaccesible”⁷. El propio artista se inclinaba en este sentido cuando afirmaba en respuesta a las preguntas acerca del posible propósito espiritual de sus retratos: “Ya tengo suficientes problemas con el exterior como para preocuparme del interior”⁸. Al ponerse ante su modelo, la familiaridad desaparecía y para Giacometti la persona se convertía en una extraña, alguien a quien creía ver por primera vez. Aunque se tratase de su hermano Diego, su mujer Annette o modelos que posaron para él durante años, al colocarlos ante el caballete, comenzaba un análisis en el que intentaba captar su estructura. A la manera de Paul Cézanne, pintor al que admiraba, intentaba desentrañar la estructura de quien tenía delante en un proceso de concentración que le hacía percibir al sujeto cada vez de manera diferente. Tras largas e inmóviles sesiones de pose, el resultado de ese análisis era un retrato carente de connotaciones sociales o psicológicas.



Henri Cartier-Bresson: *Giacometti en Stampa*, 1964

Por eso, la figura de Rita, situada en el centro de la composición y con las manos apoyadas en el regazo, no había podido ser identificada. A pesar de que parece posar con el mandil que también tiene puesto en la fotografía antes mencionada [fig. 7], nada en su pose, hierática y falta de expresividad, delata su estatus social ni su posición dentro del clan familiar. De nuevo como el maestro de Aix-en-Provence, Giacometti no revela en sus obras la relación que le unía con el retratado, ni la intimidad que entre ellos se forjaba tras las sesiones de posado.

Sus rígidas y estáticas figuras sólo se ven contrarrestadas por la sucesión de líneas que conforman sus composiciones. Trazos firmes y seguros, frente a la inseguridad que el artista afirmaba sentir y que se evidencia sólo en la pertinaz reelaboración de ciertas partes del lienzo. Trazos dinámicos que crean perspectivas cuyo punto de origen es siempre, cómo no, la cabeza. Esa parte que nunca se terminaba, que más bien era abandonada en un momento de la creación.

“Tout cela n’est pas grand’chose, toute la peinture, sculpture, dessin, écriture ou plutôt littérature.
Tout cela à sa place et pas plus.
Les essais c’est tout,
Oh merveille!”

Alberto Giacometti⁹
Octubre de 1965

Retrato de mujer [Rita], firmado y fechado en 1965, pasó poco después a las manos de Pierre Matisse, galerista de Giacometti en Estados Unidos. Algo más tarde, tras la muerte del artista, fue adquirido por la galería Claude Bernhard de París, para pasar finalmente a la colección del Barón Thyssen-Bornemisza en 1988.

Notas

- 1 Véase <http://www.fondation-giacometti.fr/>. La obra del Museo Thyssen-Bornemisza está catalogada con el número AGD 1412.
- 2 James Lord: *Retrato de Giacometti*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2005, p. 150.
- 3 Alberto Giacometti: “Ciertamente, práctico la pintura...”. Respuesta a la encuesta de Pierre Voldboudt “A chacun sa réalité”. En *XXe Siècle*, n. 9, junio de 1957, pp. 21-35. Reproducido en Alberto Giacometti: *Escritos*. Madrid, Síntesis, 2007, p. 131.
- 4 Valerie Fletcher: “La pintura de Giacometti”. En Kosme de Barañano: *Alberto Giacometti*. [Cat. exp. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía]. Madrid, Lunwerg, 1990, p. 70.
- 5 En 1965 realizó también un retrato pictórico de Jacques Dupin. Por otro lado, no existe ninguna obra fechada en 1966.
- 6 Lord 2005, *op. cit.*, p. 147.
- 7 Paloma Alarcó: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Moderna*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009, p. 466.
- 8 Lord 2005, *op. cit.*, p. 59.
- 9 “Todo eso no es gran cosa, toda la pintura, escultura, dibujo, escritura o incluso literatura. Todo eso tiene su lugar y nada más. Los intentos son todo. ¡Oh maravilla!”. Texto manuscrito en la página 128 de la obra de Françoise Sagan: *La Chamade*. París, René Julliard, 1965. Publicado por primera vez en la revista de poesía *L’Éphémère*, n. 1 (1967), p. 102. En Giacometti 2007, *op. cit.*, p. 584.