

Alberto Giacometti “a tientas”

Antonio NAVAS MONTILLA

Universidad Complutense de Madrid.
Departamento de Historia del Arte III Contemporáneo.

RESUMEN

Este artículo aborda la cuestión del sentido del tacto en la obra de Alberto Giacometti, bajo la consigna de profundizar en este sentido artístico, como característica fundamental de toda época de crisis. Aunque apenas ha sido señalado, el interés de Giacometti por recrear la sensación y los hechos físicos, se mantuvo a lo largo de toda su trayectoria. Su atención a la mano, cobra vital importancia cuando Alberto se propone “volver al trabajo”, a partir de 1934, dejando de lado la experiencia surrealista.

Palabras clave: Alberto Giacometti; mano y sentido del tacto en el arte; periodo de Entreguerras; Surrealismo; París; color gris.

Alberto Giacometti “groping”

ABSTRACT

This article explores the issue of the sense of touch in Alberto Giacometti's work, under the slogan of deepening about the fundamental artistic sensibility, that characterizes every period of crisis. Although scarcely it has been indicated, Giacometti's interest in recreating the sensation and the physical facts, it was kept throughout Giacometti's artistic development. His attention to the hand, has a vital importance when Alberto proposes «return to work» from 1934, leaving aside the surrealistic experience.

Keywords: Alberto Giacometti; hand and sense of touch in art; Interwar period; Surrealism; Paris; grey color.

Ya entonces eran grises, cuando apenas transcurrido un año desde su llegada a París, Alberto Giacometti entraba en contacto con el grupo surrealista. Hasta el momento ni siquiera “esta simpática cofradía”, había conseguido arrancarle la sensación de desaliento con que comenzaban y acababan sus días en la capital francesa. “Otro día gris”¹, anotaba seguidamente en su diario una tarde como cualquier otra de las que, a partir de 1924, acostumbraría a pasar en el Café *Le Dôme* de Montparnasse. Para concluir con cierto desánimo: “Todo está tan oculto, es tan imperceptible...”².

¹ GIACOMETTI, Alberto, *Escritos*, Madrid, Síntesis, 2009, p. 423.

² *Ibid.*, p. 153.

Como queriendo decir que, el creciente y manifiesto carácter dubitativo de aquellos días "grises", en efecto, se debía, en parte, a la impertinente y agotadora "imposibilidad" de modelar, o pintar, todo cuanto sus manos se proponían por aquel entonces: trabajar del natural. Puede, incluso, que fuera éste el motivo por el que, según recordaba Genet, Alberto acabara confundiendo con el color del *polvo*³, consumido como lo estaba por un esfuerzo titánico que, por otra parte, le hacía aproximarse a Paul Cézanne⁴.

Dada la más que probable influencia de Cézanne en Giacometti, se diría que éste tuvo a bien seguir la pretensión del pintor de *Aix*, cuando, en cierta ocasión, confesaba a Gasquet que para evitar convertirse en un simple aficionado a la pintura, se proponía, en cambio, "ser un clásico". Pero "un clásico de verdad". Y, aclaraba: "volver a ser clásico a través de la naturaleza, a través de la sensación"⁵. ¿Fue acaso esta actitud de Cézanne, lo que condujo a Giacometti a abandonar definitivamente el Surrealismo? Volver al trabajo del natural, al modelado, y "empezar de nuevo", como solía decir emulando a Cézanne, ¿no era, en verdad, un pretexto para recuperar el sentido del tacto del que se habían apropiado los surrealistas?, ¿caería Giacometti en la cuenta de que, en efecto, no había más tarea que el dictado de la presencia activa e impaciente de sus manos?

Pero que, de entrada, los días tuviesen sin distinción alguna para Alberto Giacometti un color tan esquivo, no parece a simple vista nada prometedor. Menos aún, si recordamos aquella leyenda de artista que, durante algún tiempo circuló por los reductos artísticos del París posterior a la II Guerra Mundial, donde se contaba que, tal color, fue el escogido por un pintor informalista para dar por concluida su última obra minutos antes de acabar con su vida⁶. Un gesto que, sin embargo, no excluye a Giacometti. Como revela una inquietante e irónica conversación anotada por James Lord el segundo día de su posado en el taller de la calle *Hyppolite Maindron*, el artista italiano, interesado en la importancia de los hechos físicos, confiesa tener "cierta curiosidad" por el suicidio. De entre los modos imaginados por Alberto para llevar a cabo el fatal desenlace, su predilecta tentativa pasaba por prenderse en llamas "a las cuatro de la mañana frente a la entrada del estudio"⁷. A esa misma

³ GENET, Jean, *L'Atelier de Alberto Giacometti*, fotografías de Ernst Scheidegger, Décines, Marc Barbezat-L'Arbalette, 1958, s/p. "Por simpatía-decía Genet- Alberto ha tomado el color del polvo".

⁴ LORD, James, *Retrato de Giacometti*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2005 (1965), pp. 23-24. A propósito de los retratos de Cézanne, Giacometti señala: "Cézanne pintó alguno de los mejores [...] pero nunca los acabó [...]. Realmente, Cézanne nunca terminó nada. Iba tan lejos como podía y después abandonaba el trabajo. Eso es lo terrible: cuánto más se trabajaba un cuadro, más imposible resultaba acabarlo". Sobre las relaciones entre Cézanne y Giacometti, *vid.*, *Cézanne & Giacometti. Paths of Doubt*, catálogo de exposición (Louisiana, 2008), Ostfildern, Hatje Cantz, 2008.

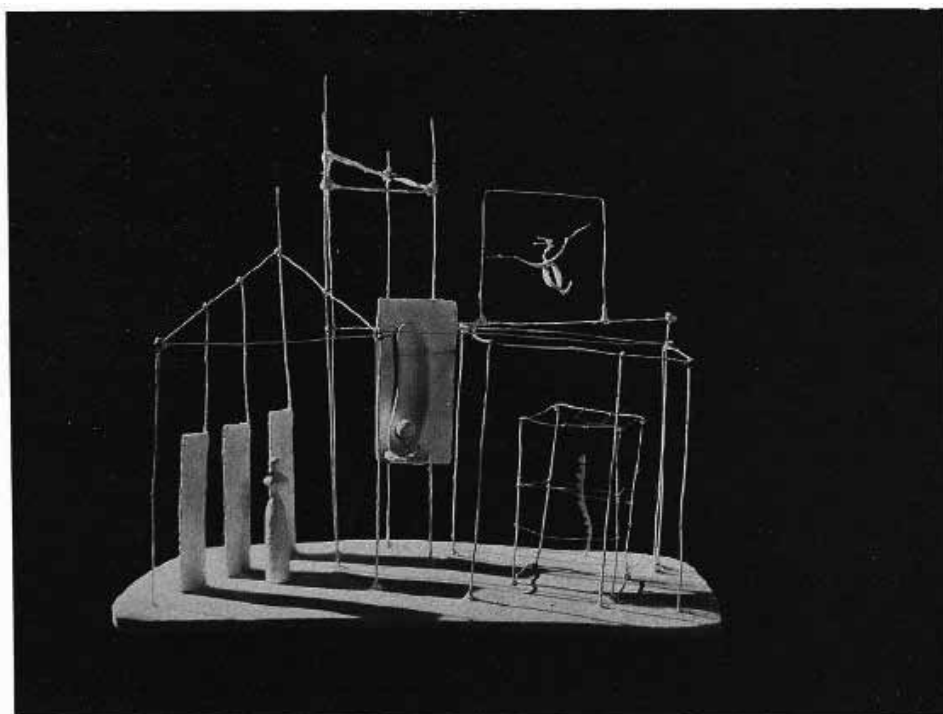
⁵ DORAN, Michael, *Sobre Cézanne, Conversaciones y testimonios*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 160.

⁶ BRUSATIN, Manlio, *Historia de los colores*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 135. "Un pintor informal que renunció al resto de la pintura por el color [gris], un día antes de suicidarse hizo un cuadro, el último, todo gris, dejando apenas alguna llama amarilla".

⁷ LORD, James (2005), *op. cit.*, p. 29.

hora, pero treinta y cinco años antes de mantener esta conversación, Giacometti situaba su *Le Palais à 4 heures du matin* (fig. 1). "Los días y las noches tenían el mismo color" -dice el artista- "como si todo sucediese justo antes del amanecer"⁸. En mitad de esta enigmática confusión de colores, Alberto elabora un "castillo de fósforos en medio de la noche" y, me pregunto si, en efecto, con la intención de prenderle fuego para descubrir más tarde, entre llamas y rescoldos, colores fulgurantes. Aunque recobrar, en definitiva, a golpe de fósforo el calor de sus manos y, abandonar, de una vez por todas el objeto surrealista, no tendría lugar hasta 1934.

Mientras tanto, la cuestión del suicidio ya había suscitado controversias entre los correligionarios surrealistas, antes de que Alberto encontrara en ese *palais* reminiscencias freudianas de "miedo y angustia"⁹. Especialmente, en los años 1924



PALAIS DE 4 HEURES, 1932. Photo Man Ray.

Fig. 1. Alberto Giacometti, *Le Palais à 4 heures du matin*, 1932, Madera, vidrio y alambre, 63.5 x 71.8 x 40 cm, New York (EE.UU.), The Museum of Modern Art, tomado de ZERVOS, Christian, "Quelques notes sur Alberto Giacometti" en *Cahiers d'Art*, nº 8, 1932, p. 342.

⁸ GIACOMETTI, Alberto (2009), *op. cit.*, p. 54.

⁹ *Ibid.*

y 1929, un periodo que Louis Aragon había calificado como "*une sorte de années mentale*"¹⁰. En ese periodo, la preocupación del grupo se dirigía constantemente hacia consideraciones sobre la muerte y la destrucción. Y, el suicidio como metáfora, suponía un acto revolucionario¹¹, al situar "la vida en otra parte", decía Bancquart, ofreciendo secreta respuesta a ciertas crisis personales y problemas colectivos originados dentro del propio movimiento que, remitían al punto de partida marcado por la muerte de Jacques Vaché.

Pero, eso que empieza a inquietar a Giacometti, tal vez no sea tanto el "otro lugar" en el que, según Bancquart, se encontraba el arte, que ya había formulado proféticamente Franz Marc con un sentido algo distinto en uno de sus aforismos más reveladores¹², sino la necesidad de retomar el modelado, de encontrarse de nuevo con la forma, de volver a la sensación ante el reclamo de unas manos permanentemente activas. Alberto, parece haber comprendido que toda tentativa de hacer *emerger* la forma, pasa por huir de aquello que, como el suicidio, no permite volver a empezar a no ser que renazca de sus cenizas.

La respuesta por la que se decanta Man Ray acerca de esta cuestión planteada en *La Révolution Surréaliste*, es una fotografía donde se puede apreciar el surgimiento de una estructura sobre fondo oscuro. Ésta, guarda cierta similitud con el frágil armazón de cerillas de *Le paláis á 4 heures du matin*, hecho por Giacometti dos años después (fig. 2). Con la excepción de que, en la fotografía de Man Ray, encontramos intacta la parte superior de la estructura, mostrando, en cambio, el estado anterior a su derrumbe, más tarde señalado por Alberto¹³. Su presencia en la revista era muestra de que, en efecto, aquellos eran "años mentales", pero también de que todas estas aportaciones garantizaban, en expresión de Bancquart, la "resurrección" de las cenizas del grupo, que veía consolidar su estructura, tras la publicación del Primer Manifiesto. La advertencia de Breton a este respecto era clarividente: "el Surrealismo os introducirá en la muerte", decía en aquel manifiesto, alegando ser el único modo de hacer salir la experiencia que se encuentra "confinada en una jaula"¹⁴.

¹⁰ BANCQUART, Marie-Claire, "1924-1929: une année mentale", en *La Révolution Surréaliste*, año V, nº 12, 1929, pp. I-XI.

¹¹ VV.AA., "Le Suicide est-il une solution?", en *La Révolution Surréaliste*, año I, nº 2, 15 de enero de 1925, pp. 8-15. Tomemos como ejemplo las palabras de Pierre Reverdy cuando afirma: "*Le suicide est un de ces empêtements, c'est un acte de rébellion et les faibles seuls ont sujet de se montrer rebelles*".

¹² MARC, Franz, *Los cien aforismos. La segunda visión*. Madrid, Árdora, 2001, p. 38. "[...] Reconoced amigos míos, lo que son los cuadros: un emerger en otro lugar".

¹³ VV. AA. (1925), *op. cit.*, p. 12. Por otro lado, con respecto a la torre, Giacometti señalaba lo siguiente: "En el centro se levanta el armazón de una torre que parece inacabada; también podría ser que toda su parte superior se hubiese derrumbado". GIACOMETTI, Alberto (2009), *op. cit.*, p. 54.

¹⁴ BRETON, André, "Primer Manifiesto del Surrealismo 1924", en CALVO SERRALLER, Francisco, GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*, Madrid, Istmo, 2009, pp. 392-410.

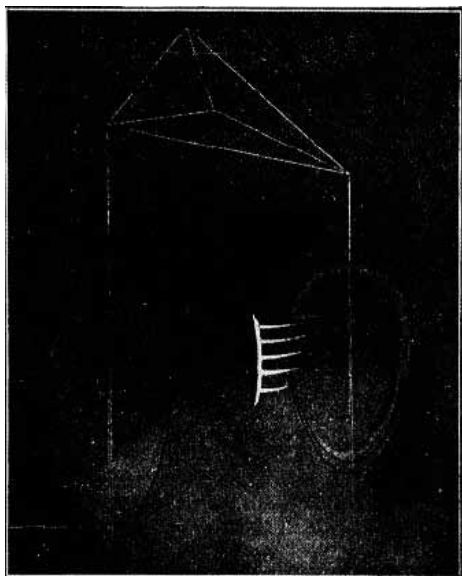


Fig. 2. Man Ray, *Sin título*, 1925, respuesta a la encuesta VVAA., "Le suicide est-il une solution?", en *La Révolution Surréaliste* n.º, 15 de enero de 1925, p. 12.

Ahora bien, ¿cómo salir de esa jaula sin quemarse? A Giacometti le bastó con no provocar llama alguna. Su insistencia en la fatídica imposibilidad de concluir cualquiera que fuese el proyecto que tuviera entre manos-aunque en verdad siempre se trataba del mismo, el de empezar y acabar por sus dedos- le llevaba a destruir muchas de sus obras, con la pretensión de comenzar de nuevo. Más aún, de continuar reportando sensación a unas manos ávidas de trabajo, de suerte que algunas de ellas acabaran del mismo modo que entendía el vacío: por todas partes y, posiblemente, ocurriera también con el resto de aquella frágil estructura de fósforos, como estos otros, esparcidos "aquí y allá por el suelo" de su taller sin fin, "como barcos de guerra en el mar gris"¹⁵.

Ángel González ha señalado recientemente, la estrecha vinculación entre la extrañeza de esta frágil obra del artista italiano, y lo descrito por André Breton en *Le Revolver à cheveux Blancs*¹⁶. La torre Saint-Jacques, a la que hace referencia Breton y que González identifica con la vacilante e insegura del *Palais* de Giacometti, es la misma en la que el poeta confiesa querer "prenderse fuego", una vez que aquellos pájaros de la fertilidad, que bien podrían ser, como advierte González, Kiki de Montparnasse y su amiga Lili fotografiadas por Man Ray, en actitud "vigilante" junto al *Palais*, la emprendiesen con su cuerpo: "*Je me vois brûler à mon tour je vois cette cacchette solennelle de riens/Qui fut mon corps/Fouillée par les becs patients des ibis du feu*"¹⁷. Ignoro si Alberto habría encontrado contradicción alguna, entre estos versos de Breton y el recuerdo que en él despertaba su inclusión en el grupo surrealista. "Una época que está bien lejos —escribía al cabo de los años- y las esculturas de aquella época de alambre, de cabeza de madera, y Breton *ton taine au petit pied petit pied* de terciopelo muy suave sí, ¡pero fuego! ¡Qué fuego! ¡Qué fuego! ¡Qué llamas!"¹⁸. Llamas que a Breton, turbiamente iluminado por el sueño descrito en el poema "*Sur la rou-*

¹⁵ GIACOMETTI, Alberto (2009), *op. cit.*, p. 137.

¹⁶ GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *Alberto Giacometti*, Barcelona, Polígrafa, 2006, p. 77.

¹⁷ BRETON, André, "Le Revolver à cheveux blancs", en *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 94.

¹⁸ GIACOMETTI, Alberto (2009), *op. cit.*, p. 239.

te qui monte et descend" de *Le Revolver*, le "parecen grises", y, se me ocurre pensar, que sólo podrían haber sido pintadas por aquel enigmático suicida informalista que recordara Brusatin. Sin embargo, las descritas por Breton dan efectiva cuenta de la estructura del *palais*, e incluso lo levantan respondiendo a una suerte de "carencia y exceso" que toca de lleno la obra de Giacometti¹⁹. La nada y el tacto, el vacío, la realidad. "*Ce Palais se levait, ce palais...*" había escrito el propio Breton en una clara muestra de cómo la imaginación puede convertirse en experiencia artística "real" a través del objeto²⁰.

Y, efectivamente, entre las páginas de *Le Revolver à cheveux blancs* podemos identificar ciertos elementos que se van entrelazando hasta conformar el tambaleante armazón construido por Alberto: las llamas, las cortinas -*Rideau rideau* decía Breton- donde "*un personnage circulait dans la salle seul personnage agile*", los barrotes, *le Sphinx vertébral...* Un *palais* que da cuenta de las "*mains qui font et défont les noeuds de l'amour et de l'air*"²¹. Manos vigilantes que en mitad de la noche palpan a *tientas* el rastro dejado por el hilo de Breton²², blanco e invisible, que durante estos años Giacometti perseguirá sin descanso²³. Y, hasta aquí, podríamos concluir *ce Palais* con la respuesta de Benjamin Péret a la pregunta que en 1934 le formulara Breton, precisamente el año en que Alberto abandona el Surrealismo: "¿Qué tienes que decir de tu vida hasta este instante?". Y responde Péret: "Que es una cerilla"²⁴.

"*Dites-moi où se arrêtera la flamme*", se había preguntado Breton²⁵. Pues bien, Giorgio Soavi ha recordado que durante la Segunda Guerra Mundial, las más pequeñas esculturas de Alberto, viajaban de incógnito en el interior de una caja de cerillas²⁶. El fuego por la ceniza. He aquí la respuesta a la desalentada pregunta de Breton, el cambio, la extinción de esa llama en la trayectoria artística de Giacometti: abandonar los años mentales del Surrealismo, con la pretensión de volver al sentido del tacto, al modelado abriéndose camino a través del color de la ceniza. El gris, comenzará, entonces, a tomar tanto protagonismo en Alberto, como el vacío que Sartre consideraba condición inherente al artista italiano. Giacometti,

¹⁹ MABILLE, Pierre, voz "Fuego", en BRETON, André, ÉLUARD, Paul, *Diccionario abreviado del Surrealismo*, Madrid, Siruela, 2007 (1938), p. 43. "Fuego: Es la carencia y exceso (Heráclito)".

²⁰ BRETON, André (1988), *op. cit.*, p. 50. "*L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel*".

²¹ *Ibid.*, p. 71.

²² *Ibid.*, p. 94. "*Je ne touche plus que le coeur des choses je tiens le fil*".

²³ GIACOMETTI, Alberto, "Pasto quemado", en *Le Surréalisme au service de la révolution*, nº 5, 1933, p. 15, en GIACOMETTI, Alberto (2009), *op. cit.*, p. 40. "A *tientas* intento atrapar en el vacío el hilo blanco invisible de lo maravilloso, que vibra, y del cual se escapan los hechos y los sueños".

²⁴ GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco, MARCHÁN FIZ, Simón (2009), *op.cit.*, p. 451.

²⁵ BRETON, André (1988), *op.cit.* p. 68.

²⁶ SOAVI, Giorgio, "Il mio Giacometti", en *Protagonisti*, Milano, Longanesi, 1969, p. 28.

“arrastra” el vacío –decía Sartre– “como un caracol lleva su caparazón”²⁷. Es, pues, con paso lento y con el peso del gris auestas, como Giacometti confiesa con entusiasmo a Gotthard Jedlicka su inclinación hacia un color que, al contrario de lo que creía Delacroix, no anulaba la pintura, sino que suponía el punto fatídico de su origen; el espacio contenido del que, según decía Klee, surgen los “fuegos”, o la *sensación*, si se quiere: “¡Gris!, ¡Gris!, ¡Gris!-exclamaba Giacometti- Mi experiencia es que el color que siento, que veo, que quiero reproducir...significa la propia vida”²⁸. Unas palabras que recuerdan un poco a otras de Cézanne de las que, cuenta Gasquet, Zola había puesto en boca del protagonista de *L’Oeuvre* a propósito del pintor de Aix: “¡La vida! ¡La vida!” decía Cézanne²⁹.

Y lo cierto es que, durante esos años, 1923-1924, su obra comenzaba a gestarse cada noche, en los largos paseos solitarios por la capital francesa³⁰. Al fin y al cabo, “solo aquí –había dicho Giorgio De Chirico refiriéndose a París– se puede pintar. Las calles tienen tal escala de grises...”³¹. Al hilo de esta observación anotada por Walter Benjamin, podríamos concluir que la pintura se hace posible únicamente en la medida en que la paleta sea *gris*³², o por decirlo más exactamente, que donde hay gris, hay pintura. Y a propósito de Giacometti, incluso escultura. Jean Genet, que había pasado muchas horas en su taller, parece haberlo comprendido así cuando decide sacar a la calle, en el estrecho pasillo que dividía la casa del artista de su taller, el retrato que Alberto no daba por concluido. Aquella tela, vista en un primer momento en la penumbra del taller, no parecía más que una compleja maraña de líneas esbozadas. A la luz, en cambio, Genet advierte cómo el rostro se precipitaba sobre él saliendo del cuadro, por lo que no duda en utilizar el término “modelado” para describir ese proceso saliente de la pintura. La vista se confunde con el tacto, un sentido con el otro en una suerte de fenómeno *háptico* que ya explicara Aloïs Riegl a principios del siglo XX³³.

Giacometti, por su parte, le había confesado algo parecido a James Lord: “El cuadro está plano. Debería hacer algo que fuera como un relieve en el lienzo, incluso detrás del lienzo. No es suficiente con que *parezca* un relieve”³⁴. Lo que Alberto echaba en falta en el retrato de Lord y, que Genet en el suyo había comprendido de inmediato, era según sus palabras: “profundidad”, que vale a decir, volumen, tacto, sentido háptico. Un aspecto, que hace prevalecer la condición escultórica de

²⁷ SARTRE, Jean-Paul, *Literatura y Arte. Situations IV*, Buenos Aires, Losada, 1966 p. 271.

²⁸ HOHL, Reinhold, *Alberto Giacometti*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1971, p. 225.

²⁹ DORAN, Michael (1980), *op. cit.*, p. 160. “¡Ah la vida! ¡La vida! Sentirla y expresarla en su realidad, amarla por lo que es, verla como la única belleza cierta, eterna y cambiante...”.

³⁰ GIACOMETTI, Alberto (2009), *op. cit.*, p. 256.

³¹ BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2007, [D I a,7], p. 129.

³² *Ibid.*, [B°, 4], p. 827. “Chirico: la paleta del gris”.

³³ Se trata del descubrimiento de una función táctil del ojo descrita en su *Spätromische Kunstindustrie*, Wien, 1923.

³⁴ LORD, James (2005), *op.cit.*, p. 125. El subrayado es suyo.

lo representado y, en este sentido, revela la insistencia de Giacometti en escritos y conversaciones, acerca de que sólo la inquietud de sus manos podían reportarle tal manifiesta sensación de realidad. Sartre describía el fenómeno como "*un rocher, simple grumeau d'espace*"³⁵. Es más, fue el filósofo francés quien advirtiera la llegada de Giacometti a la pintura a través de sus facultades como escultor. Del mismo modo que el pintor pinta manteniendo cierta distancia con aquello que pretende representar, Alberto fue el primero en darse cuenta de que debía esculpirse con la misma distancia que habría tomado si se tratara del personaje de un cuadro. Al ampliar y reducir ese espacio entre las cosas, hasta lograr tenerlas a la mano –como el caucho del que estaban hechas las estatuillas fetiches que vendían en el Folies-Bergères y que, cuenta Genet, "encarnaban" el ideal de Giacometti- Alberto, esculpía como pintor y pintaba como escultor. La diferencia estaba en que, siendo escultura, Giacometti restituía a cada ser "su soledad", escribe Sartre; mientras que en pintura, situaba al hombre y a las cosas en el vacío, con el fin de "terminar modelando lo que primero había deseado pintar"³⁶. Modelar la visión.

En este sentido, Alberto no tardaría en declarar que su campo de visión se había vuelto "borroso", *gris*, en efecto, en la medida en que las "figurillas" que, en un principio veía a distancia, las encontraba de pronto mucho más próximas. Entonces, como le cuenta a David Sylvester, sentía la necesidad de tocar, de modelar; y, de inmediato, la visión perdía todo interés para el artista italiano³⁷.

Cuestionar desde cuándo el sentido del tacto es una preocupación -o tal vez una necesidad- para Alberto Giacometti, nos conduce a su ruptura con el círculo surrealista en el año 1934. Sin embargo, este periodo no carece, como veremos a continuación en dos ejemplos, de esta cuestión de orden empático. De hecho, aparece formulada en el primer artículo publicado sobre el artista en 1932, para la revista *Cahiers d'Art*³⁸. Su autor Christian Zervos, advierte que la "poesía" que encontraba en la obra de Giacometti, estaba siendo objeto frecuente de interpretaciones más o menos elocuentes, por parte de intelectuales de vanguardia. Sus esculturas habían conseguido despertar el deseo entre quienes veían, dice Zervos, "*une occasion de plus d'exprimer que l'artiste devrait vivre tout entier dans sa tête, se laisser entraîner par la seule ivresse cérébrate, par une poussée désordonnée de séve intellectuelle*"³⁹. Para otros, en cambio, continuaba el editor, "*prisent prétexte pour faire ressortir le danger de conceptions considérées par eux comme arbitrai-*

³⁵ SARTRE, Jean-Paul, "La recherche de l'absolu", en *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 290.

³⁶ SARTRE, Jean-Paul (1966), *op. cit.*, p. 272.

³⁷ GIACOMETTI, Alberto (2009), *op. cit.*, p. 338. "Si la persona se acerca, dejo de mirar, pero ella casi deja de existir también. O si no, todo se vuelve afectivo, me entran ganas de tocarla" Y seguidamente aclara: "La visión ya no tiene interés".

³⁸ ZERVOS, Christian, "Quelques notes sur Alberto Giacometti", en *Cahiers d'Art*, n° 8-10, 1932, pp. 337-342.

³⁹ *Ibid.*, p. 338.

res et pour nous mettre en garde contre l'illusion de l'artiste qui croit observer ce qu'il rêve”.

Giacometti no dejó a nadie indiferente. Pero, de este artículo sí quisiera destacar la insistencia en que dicho capítulo de la vida del artista italiano, se convierte automáticamente en onírico, cuando despierta la admiración de quienes encuentran en su escultura, obras “cerebrales”. “*Cette propension d'esprit*”, en palabras de Zervos, remite, sin duda, a la inclusión de dichas esculturas, entre aquellas otras necesariamente “mentales” elaboradas en el periodo delimitado por Aragon. Aunque, a decir verdad, “no eran tanto esculturas como objetos”, según confiesa el propio Giacometti en cierta ocasión a Pierre Schneider⁴⁰. Llevarlos a cabo no suponía gran esfuerzo, tan sólo debía “reproducir”-afirmaba en 1932- “aquellas esculturas que surgen en mi imaginación ya acabadas”⁴¹, viniendo a demostrar que durante el periodo surrealista, existe cierta carencia en el uso de las manos. Casi un gesto indolente, pues tan concluido hallaba el objeto en su cabeza como, en efecto, lo estaría una concha en un cubo con agua⁴².

Sin embargo, como ocurriera con el color gris, Giacometti no renuncia por completo al sentido del tacto durante este momento. Más bien al contrario. Se diría que esa carencia de sensación, algo dolorosa y equívocamente imposible, se reivindica en cada obra. De modo que, si en 1929 Alberto define la actividad del grupo como una continua interrogación frente a la “esfinge”, acto seguido aclara que su aportación personal es, ante todo, una cuestión de orden “físico”⁴³. Y, recordemos que para Merleau-Ponty, el indicio, según palabras de Paul Valéry, de que “el pintor aporta su cuerpo”⁴⁴. Razón de más que explican la inquietud de los dedos de Giacometti en dos obras donde el sentido del tacto cobra vital importancia:

Ambas aparecen reproducidas en el citado artículo de Zervos. El título de la primera, *Courrounou-U-animal*, 1932 (fig. 3), más tarde conocida como *Mano atrapada*, puede que responda a un juego de palabras, tal como Giacometti acostumbraba a hacer con el nombre de sus materiales preferidos. “Yeso (es yo) -recordaba Max Aub-, *chaux* y caliente, alambre y al hambre”⁴⁵. En este caso, podría tratarse de *courroux* (enfado, ira, irritación) y *noueux* (nudoso), donde una mano de made-

⁴⁰ GIACOMETTI, Alberto (2009), *op. cit.*, p. 309.

⁴¹ GIACOMETTI, Alberto, “Je ne peux parler indirectement de mes sculptures”, en *Documents 34*, nº 3-4, 1933, p. 46, en *Ibid.*, p. 52.

⁴² VV.AA., “Le dialogue en 1934”, en *Documents 34*, nº 1, 1934, p. 25, en GIACOMETTI, Alberto (2009), *op. cit.*, p. 51. “B. ¿Qué es el arte? / G. Una concha blanca en una palangana con agua”.

⁴³ GIACOMETTI, Alberto (2009), *op. cit.*, p. 167. “Solo podemos hacerlo- dice sobre la actividad del grupo – gracias a una atención constante, incluso física, con todo nuestro ser al acecho”.

⁴⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2008 (1964), p. 16.

⁴⁵ AUB, Max, “Alberto Giacometti”, en *Textos sobre arte*, Valencia, Denos, 2005, p. 77. “Me acuerdo que hacia el 34 o el 35, en la época de su ruptura con los surrealistas, o, mejor dicho, con el surrealismo al que había llegado tarde, estuvimos haciendo juegos de palabras con el de sus materiales preferidos. Yeso (es yo), *chaux* y caliente, alambre y al hambre”.



Fig. 3. Man Ray Alberto Giacometti, 1932, y Alberto Giacometti, *Courrounou-U-animal (Mano atrapada)*, 1932. Madera y metal, 20x 59.5 x 27 cm, Basel, (Suiza), Beyeler Foundation, tomado de ZERVOS, Christian, "Quelques notes sur Alberto Giacometti", en *Cahiers d'Art*, nº 8, 1932, p. 338.

Es probable que, insistir en dicho "empeño espiritual" a propósito de la *Mano atrapada*, suponga persistir en la angustia infundida por el conocido complejo edípico de la castración, críticamente analizado por Sigmund Freud. Más aún, en el enfado o irritación de quienes se interesaban por la represión del impulso instintivo de la libido, en cuya expresión de deseo, el sentido del tacto juega un papel determinante: "El yo obedece a uno de los más antiguos, uno de los más fundamentales mandatos de la neurosis obsesiva, el tabú del tacto. Cuando se plantea la cuestión de por qué la rehuida del tacto, del contacto, de la contaminación, desempeña en la neurosis un papel tan destacado y se convierte en el contenido de sistemas tan complicados, la respuesta es que el tacto, el contacto corporal, es

ra suspendida en una jaula metálica y frente a un sistema de engranajes, corre el riesgo inminente de quedar atrapada. Aunque según ha relatado Yves Bonnefoy, remite al desafortunado encuentro entre la mano de su hermano Diego, y una incisiva máquina agrícola que acabó mutilando dos o tres de sus dedos⁴⁶. Con independencia de que este trágico encontronazo fuera más o menos tan "fortuito" como aquel otro, ya entonces célebre para los surrealistas, entre una máquina de coser y un paraguas, relatado en *Los Cantos de Maldoror* de Lautremon⁴⁷, el círculo de Breton habría considerado esta obra de Giacometti, tal y como Zervos insinuaba en su artículo a propósito de toda su producción hasta el momento; es decir, en clave surrealista, o por usar su expresión, "*dans la curiosité spirituelle de l'artiste, surtout dans la forcé première qui prend toujours le dessus*"⁴⁸.

⁴⁶ BONNEFOY, Yves, *Alberto Giacometti. Biographie de un oeuvre*, París, Flammarion, 1991, p. 206.
⁴⁷ GIACOMETTI, Alberto (2009), *op. cit.*, p. 205. En 1933-34, Giacometti considera a Lautrémont "un poco pretencioso, grita demasiado, siempre demasiado fuerte, Sade es más moderno y sobrio. Las imágenes de Lautremon son formidables y algunos pasajes (cabellera rubia). Pero aun así un poco grandilocuente, a pesar de la delgadez de sus brazos demasiado denso". El célebre "encuentro fortuito" descrito por Lautremon y tan admirado por los surrealistas, lo constituían una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección.
⁴⁸ ZERVOS, Christian (1932), *op. cit.*, p. 342.

el objeto inmediato tanto de la aproximación agresiva como de la aproximación tierna al objeto. Eros desea tocarlo, porque aspira a la unidad, a la desaparición de las fronteras espaciales entre el yo y el objeto amado. Pero la destrucción, que ha de operarse en la proximidad, antes del descubrimiento de las armas que hieren a distancia, presupone asimismo necesariamente el tacto corporal, el acto de alzar la mano.[...]”⁴⁹.

En esta doble aproximación conjugada del tacto y su tabú que Walter Benjamin llamó “destrucción del aura”, se dan de un modo singular en estas dos imágenes contrapuestas -acaso de manera involuntaria- en el artículo de Zervos (fig. 3). Ambas transitan por una paradoja no exenta de cierta complejidad. Los dedos de la *Mano atrapada* están a punto de perder la sensación o, para ser más exactos, la sensibilidad táctil “en el acto de alzar la mano”. Los de la mano de Alberto en la fotografía tomada por Man Ray, se detienen, en cambio, en la tarea de modelar pliegues en la tela del pantalón, como si quisieran “aspirar a la unidad” con el objeto amado. *Tocar y no tocar*, “aproximación agresiva” y “aproximación tierna” al objeto, se inscribe en aquel creciente interés de Giacometti, entre los años 1932 y 1933, por cuanto pudiese significar “presencia o ausencia”⁵⁰, como el enigma táctil de las célebres “*mains tenant la vide*” del *L’Objet invisible* de 1934.

Alberto supo combinarlas sin olvidar que su empeño, empezaba y acababa en los dedos ante la traída imposibilidad de representar cuanto veía. Esa suerte de recruzamiento de lo visible y lo invisible, le hacía confundir el tacto y la visión. Así que, todo cuanto pintó y esculpió después, inducía a la nerviosa inquietud de las manos por dar forma a la materia, con el fin de restituir la falta de sensación, o aquella desvaída visión borrosa: aquello que el ojo veía “allí”, la mano, de pronto, lo encontraba “aquí”.

En los años posteriores a la Gran Guerra, proliferaron investigaciones acerca de los efectos provocados por la mutilación, que podrían haber constituido una fuente para esta *Mano atrapada* de Alberto. Entre los estudios más importantes, se encontraban los del filósofo Paul Schilder, cuyos planteamientos derivaban, por un lado, de la fenomenología de Husserl y los inicios de la psicología de la Gestalt y, por otro, de su formación como miembro activo del círculo psicoanalista vienés⁵¹.

⁴⁹ FREUD, Sigmund, “Inhibición, síntoma y angustia”, en *Obras completas*, vol. 20, Buenos Aires, Amorrortu, 1993, p. 45.

⁵⁰ BONNEFOY, Yves (1991), *op. cit.*, p. 212.

⁵¹ Su primer estudio sobre la mutilación data de 1923, y lleva por título *Das Körperschema* (El esquema corporal), al que seguirán otros, donde trata de esclarecer la importancia de los mecanismos nerviosos en la configuración de la imagen del cuerpo. Más tarde, en 1935, esos estudios aparecen reunidos en un libro capital titulado *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Pero la fama de Schilder entre los surrealistas, se había extendido a través de su obra *Delirio y conocimiento* (1918), al constituir una fuente fundamental para la colección de arte de enfermos mentales de Hans Prinzhorn (1922). El libro de Prinzhorn, fue regalado ese mismo año 1922 por Max Ernst a Paul Éluard y, a partir de ahí, cae en manos de Breton. Por otro lado, la relación entre Ernst y Giacometti se consolida en 1934, cuando el alemán pasa el verano en la residencia familiar

Dentro de la experiencia postural del cuerpo estudiada por Schilder, cobra importancia el denominado efecto "fantasma", que se da en quienes han sufrido una amputación. Este fenómeno hace que los estrechos vínculos que antes de la mutilación se habían establecido con el mundo exterior, según Schilder fundamentalmente a través de los dedos, persistan en una instintiva voluntad del individuo por "mantener la integridad [...], la sensación vital"⁵². Aun sin cuerpo, la sensación táctil persiste. Conque cabría pensar en esos dedos de Diego que Bonnefoy recordaba cercenados, pero que todavía no lo están en el objeto de Giacometti, como aquellos "fantasma" de un caso analizado por Schilder, cuya imagen corporal conjugaba dos fenómenos distintos: la siniestra -por fantasmal- presencia de los miembros, y el olvido de su ausencia física⁵³. El "enfado" al que alude este objeto, depende, a un mismo tiempo, del sistema mecánico articulado y la crueldad de la mano del espectador que lo pone en marcha. Ese era, más bien, su principal objetivo: provocar un movimiento violento entre dos cuerpos⁵⁴. Sólo quien hace girar la manivela, accionando el dispositivo mecánico que provoca el corte de los dedos, participa del objeto artístico.

George Bataille lo habría considerado un caso de "automutilación colectiva", como aquella práctica frecuente de la circuncisión que los pueblos indígenas entendían como una suerte de "mutilación sacrificial"⁵⁵. Este aspecto fue asociado por Bataille a dos actos pulsionales de "violencia sagrada": por un lado, a la oreja cortada de Vincent Van Gogh, que habría ocasionado su pintura de girasoles y, por otro, al mismo trance llevado a cabo por un diseñador de tapices, al obedecer la orden imperiosa de los rayos del sol, de que acabara con uno de sus dedos. Más aún, según cuenta Bataille, estas prácticas, se encontraban estrechamente vinculadas a los "ritos de iniciación" o "ceremoniales de ingreso en la sociedad adulta", en los que el pensador francés encontraba, además, la esencia del arte⁵⁶. El fatal y fortuito encuentro, entre la mano de Giacometti y, quienes presumiblemente ponen el objeto mecánico en funcionamiento, Breton y compañía, remite a la entrada de Alberto en la "cofradía" surrealista, con la condición de que abandonara toda manía o inquietud de sus manos, por dar forma a la materia. Al fin y al cabo, en eso consistía estrictamente un sacrificio: "en un rechazo de lo que se había apropiado una persona o un grupo", y

de los Giacometti, situada en la localidad suiza de Maloja. Giacometti habría conocido los planteamientos de Schilder, al entrar en contacto con los surrealistas. Y, por último, conviene recordar la importante influencia de Schilder en el artista alemán Hans Bellmer, que se unirá al grupo el mismo año en que Alberto lo abandone, en 1934.

⁵² SCHILDER, Paul, *Imagen y apariencia del cuerpo humano. Estudios sobre las energías constructivas de la psique*, Buenos Aires, Paidós, 1977 (1935), p. 64.

⁵³ *Ibid.*, p. 61

⁵⁴ *Vid.* "Carta a Pierre Matisse" en GIACOMETTI, Alberto (2009), *op. cit.*, p. 89.

⁵⁵ BATAILLE, George, "La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh", en *Documents*, año II, nº 8, 1930, p. 17.

⁵⁶ *Ibid.*

en definitiva, en un síntoma de “liberación”⁵⁷. Rechazo de los dedos, ausencia física del sentido del tacto. Ahora se comprende que para Giacometti, fueran “objetos” y no “esculturas” las obras que reconstruyera durante este periodo.

Pero Bataille insiste en que la práctica de la ablación del dedo era común entre las tribus de Australia. Una coincidencia congruente con las ilustraciones del número especial que *Cahier's de Art*, dedica en 1929 al arte Oceánico, y, cuyas influencias en Giacometti que, se sabe poseía el número, han sido analizadas por Rosalind Krauss, aludiendo a “la casi exclusiva identificación de los surrealistas con Oceanía”⁵⁸. Bien es verdad, que “el hecho es sin duda más destacable –escribe Bataille sobre la ablación del dedo- en la medida en que resulta difícil negar la existencia del mismo rito en el periodo neolítico: en los *contornos de manos* obtenidos en las cavernas aplicando la mano sobre la pared y rodeándola de pintura, se encuentran lagunas de una o de varias falanges”⁵⁹. En este punto, Krauss señalaba la contrariedad de Bataille con respecto a la teoría del “dedo doblado”, sostenida por G.H. Luquet en un libro, *L'Art primitive* (1930), que el propio Bataille había reseñado en *Documents*. Siguiendo este razonamiento, el contorno de manos mencionado por el escritor francés, sería una referencia a las pinturas primitivas de *Lascaux*, que también vemos en otra obra de Giacometti, incluida en el artículo de Zervos: *Malgré le mains*, de 1932, o *Cresse*, como más tarde será conocida la obra⁶⁰ (fig. 4).

Según cuenta Zervos, Giacometti pretendía eliminar en la obra definitiva la mano trazada en el modelo en yeso, al considerar que “su rol plástico es nulo, incluso molesto”⁶¹. Sin embargo, la obra terminada en mármol contradice sus palabras. Incluso, aparece otra en el reverso de la piedra. Esas manos estarán siempre ahí. Se diría que es a Zervos -y no a Giacometti- a quien incomodaba la presencia de la mano. Tal vez, sus palabras fueran una advertencia para el escultor, que debía tomar en consideración si sus pretensiones pasaban por formar parte del círculo surrealista. Y, en efecto, la evidencia física de la mano, acentuaba el carácter primitivo de la obra, desatendiendo, en cambio, a la parte más “enigmática”, aquello en lo que tanto insistía Zervos a propósito de la joven escultura contemporánea: la “propensión de espíritu”⁶².

Malgré le mains, estuvo probablemente alentada por los debates etnológicos originados en la revista *Documents*. Giacometti tomó parte activa en ellos, especialmente por su estrecha amistad con Michel Leiris, quien, en 1931, se había con-

⁵⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁸ KRAUSS, Rosalind E., “Se acabó el juego”, en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 2006, pp. 59-100.

⁵⁹ BATAILLE, George (1930), *op. cit.*, p. 32.

⁶⁰ DUPIN, Jacques, *Alberto Giacometti*, Paris, Maeght, 1962. Hasta el momento se ignoran los orígenes y motivos de tales denominaciones.

⁶¹ ZERVOS, Christian (1932), *op. cit.*, p. 342. “La main tracée sur l'original en plâtre reproduit en tête de cet article, sera supprimée dans l'exécution en pierre de cette oeuvre, son rôle plastique étant nul, même gênant.”

⁶² *Ibid.*

vertido en etnólogo⁶³. Su posición dentro del grupo surrealista, despertaba, sin embargo, ciertas dudas en el círculo de *Documents*. De ello da cuenta Leiris, al preguntar ese mismo año por carta a Bataille si, "¿es o no un canalla el pobre Giacometti?"⁶⁴. La respuesta de Bataille no ocultaba rechazo alguno al entorno surrealista, al confesar a Leiris que "no aceptaré nunca ser incorporado a una cofradía senil de charlatanes y matarifes"⁶⁵, después de que Breton le hubiese acusado en el *segundo manifiesto* (1929), de reunir en su contra a un grupo de disidentes surrealistas. De la desconfianza hacia Alberto, podemos deducir que el escultor italiano, se encontraba en una situación intermedia entre surrealistas y el grupo heterodoxo cercano a Bataille.

Una cuestión que, sin embargo, no hacía disminuir su interés hacia aspectos etnológicos tratados en revistas como *Documents* o, la interesante *Bifur*, otra bestia negra para Breton, que Giacometti debió leer con asiduidad y, donde, por cierto, aparece reproducida una de sus esculturas, su célebre *Femme, tête, arbre* (1930), aunque con el título de *Jone*⁶⁶. Se ha querido ver en ella, una referencia a la mantis religiosa que tanto interés había despertado entre los surrealistas⁶⁷. Aunque me inclino a pensar que, siendo *Jone* -o Ione- un tipo de orquídea, se trate más bien, de aquello que tanto Breton como Éluard veían en esa flor de "elegancia demoníaca" y signo de



Fig. 4. Alberto Giacometti, *Malgré les mains*, 1932. Mármol, 47.5 x 49.5 x 16 cm. Paris (Francia), Centre Georges Pompidou, tomado de ZERVOS, Christian, "Quelques notes sur Alberto Giacometti", en *Cahiers d'Art*, nº 8-10, 1932, p. 337.

⁶³ KRAUSS, Rosalind E. (2006), *op. cit.*, p. 72.

⁶⁴ Carta de Michel Leiris a Geoges Bataille, 1º de mayo de 1932, en YVERT, Louis, *Georges Bataille y Michel Leiris. Intercambios y correspondencias (1924-1982)*, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2008, p. 92. Leiris formó parte de la misión Dakar-Djibouti dirigida en 1931 por Marcel Griaule y el papel desempeñado por Leiris fue de secretario de archivo. Una ocupación que le permitió estudiar la lengua del pueblo *dogon* que constituirá el objeto de su tesina presentada en 1938 con el título *La lengua secreta de los dogon de Sanga (Sudán francés)* finalmente editada en 1948. La carta está fechada entre septiembre y octubre de 1932.

⁶⁵ Carta de Georges Bataille a Michel Leiris, septiembre u octubre de 1932, en *Ibid.*, p. 94.

⁶⁶ *Vid. Bifur*, nº 6, julio de 1930, s/p., en PLACE, Jean Michel (ed.), *Bifur*, Paris, 1976, s/p. La revista cuenta con 8 números publicados desde mayo de 1929 a junio de 1931. Fue dirigida por el dadaísta G. Ribemont-Dessaignes y, entre sus colaboradores, se encontraban Leiris, Sartre, Barilli, James Joyce, Malraux, Buñuel, Prèvert, Cassau o Gómez de la Serna. Jacqueline Leiner señala al comienzo del prefacio que los colaboradores "nient l'univers du langage et considèrent que les rapports corporels, les sensations, les désirs sont les seules vraies présences au monde. Ils savent, maintenant, qu'à l'origine le chaos fut illumine d'un immense éclat de rire: 'Au commencement, Faustroll a ri le monde'".

⁶⁷ BONNEFOY, Yves (1991), *op. cit.*, p. 178.

"la quiebra del ser humano", según dirá paralelamente Bataille en *Documents*⁶⁸. A saber, la eurtimia de un cuerpo particularmente contorsionado, plegado o encogido, como "cuando las piernas de la mujer están contraídas, las rodillas dobladas a la altura de los senos, es la orquídea"⁶⁹.

Pero volviendo a *Malgré les mains*, me pregunto si Giacometti habría visto la fotografía que encabeza un artículo de *Documents*, hecha al etnólogo y futuro director del Museo del Trocadero, Leon Frobenius, mientras éste apoyaba su mano izquierda sobre una roca con dibujos rupestres en el sur de la Rhodesia. El contorno de una mano como la que podemos ver en la escultura de Alberto, es un aspecto recurrente dentro del arte rupestre que había sido analizado en otro artículo del mismo álbum *Documents*. Se trata del hallazgo arqueológico más importante del *Valle de Roc*, "un friso esculpido, ejecutado sobre bloques de fuerte volumen" encontrado en octubre de 1927, en cuya superficie, Henri Martin distinguía la silueta de un ave⁷⁰. Ese trazo profundamente acentuado, respondía, según la observación de Martin, a "la habilidad y la verdad" en la ejecución⁷¹. Dos características que, después de todo, conducen a ciertas destrezas manuales en el empeño de estos "grandes artistas" por representar lo verdadero. En este sentido, podría entenderse la silueta de la mano cincelada por Giacometti en 1932. Y, de ahí, la molestia que provocaba en Zervos el contorno de esa mano en la piedra que habría interpretado como huella -o como quería Dupin, "*caresse*"- palpable de la realidad; y no, *a su pesar*, de "suprarrealidad", puesto que toda materialidad es susceptible de ser modelada⁷². De manera que no sería extraño, que el título *Malgré les mains*, fuera motivado, o incluso impuesto, por el grupo surrealista un poco a la manera de aquella otra inquietante y persistente "mano" de *Nadja*, más de "fuego" que de piedra, como recuerda el propio Breton en su relato de 1928, justo después de exclamar: "*Toujours cette main*"⁷³.

Cuenta Simone de Beauvoir que, durante un tiempo en sus largos paseos por París, Giacometti se veía obligado a "tocar" con la mano, la solidez de una pared como "resistencia" a la grieta que se iba abriendo a su paso⁷⁴. El mismo camino, la misma obra, la misma mano... En esta ocasión, "visiblemente más delgada"⁷⁵,

⁶⁸ BATAILLE, George, "Le langage des fleurs", en *Documents*, año I, nº 3, 1929, p. 163.

⁶⁹ BRETON, André, ÉLUARD, Paul (2007), voz "Orquídea", *op. cit.*, p. 73.

⁷⁰ MARTIN, Henri, "L'art solutréen dans la vallée du roc (Charente)", en *Documents*, año I, nº 6, 1929, p. 308.

⁷¹ *Ibid.* "Ces oeuvres n'ont pas l'ampleur des choses finies, mais dans ces simples exécutions émanées de grands artistes, nous retrouvons constamment le goût, l'habileté et la vérité".

⁷² SARTRE, Jean-Paul, *El ser y la nada, Ensayos de ontología fenomenológica*, Barcelona, Altaya, 1993 (1943), p. 440. "La caricia-escribe Sartre- no es simple roce, es modelación".

⁷³ BRETON, André (1988), *op. cit.*, p. 707.

⁷⁴ DUFRÈNE, Thierry, *Alberto Giacometti*, Ginebra, Skira, 1994, p. 144. "*Quand il marchait dans la rue il lui fallait toucher de la main la solidité de un mur pour résister au gouffre qui s'ouvrait à côté de lui*".

⁷⁵ GIACOMETTI, Alberto (2009), *op. cit.*, p. 275. "Mis manos están visiblemente más delgadas, ya casi no las reconozco, pero tal vez sea una ilusión".

como anotará casi al final de su vida, en 1963 y, vemos en esta otra de 1947, fotografiada por Brassai una vez convertida en yeso (fig. 5). Ambas, oponiendo idéntica *resistencia* a desaparecer del tejido del mundo, cuando "entre la mano y la mano", escribía Merleau-Ponty, "prende ese fuego que no cesará de quemar" entre el que siente y lo sensible⁷⁶. Este enigma de la pintura que, el filósofo francés situaba en el cuerpo del artista, particularmente en el instante en que Cézanne hace y rehace la montaña de Saint-Victoire, es, como el de Giacometti, un trayecto *sin fin*, que "va de una punta a otra del mundo": de la mano de yeso, a la mano de carne que la sostiene. ¿En qué otra tarea podrían estar ocupadas las manos de Giacometti, sino *siempre en la mano*, en el acto reivindicativo de ver y, reconstruir, la carencia de sensación de un tacto perdido durante cierto capítulo de su vida?

Reunido en la andadura de sus dedos, que recorren el yeso aún húmedo, Giacometti confesaba a André Parinaud que, en el fondo, su búsqueda *sin fin*, no era otra que la *sensación*. "Sólo trabajo por la sensación que experimento durante el trabajo [...] incluso si el cuadro no tiene mucho sentido o es destruido, yo he ganado de todas maneras. He ganado una sensación nueva, una sensación que nunca había tenido [...] Esa sensación no tiene igual"⁷⁷.

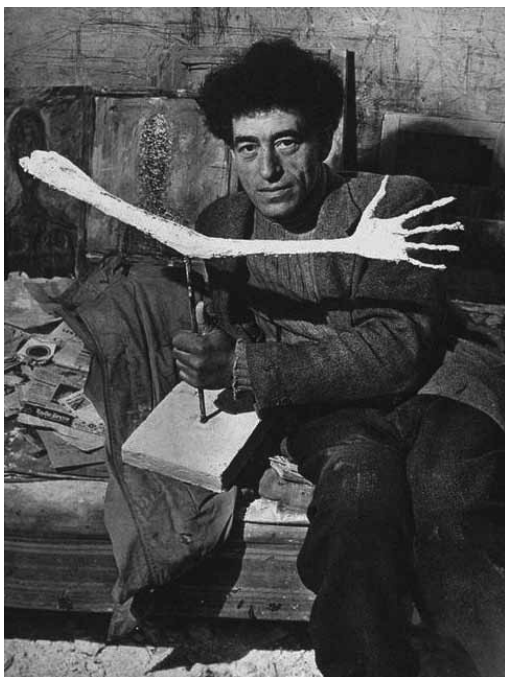


Fig. 5. Alberto Giacometti, *La Main*, 1947. Yeso, 65.5 x 79 x 12 cm, Zurich (Suiza), Kunsthaus, (Foto de Brassai).

⁷⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice (2008), *op. cit.*, p. 21.

⁷⁷ GIACOMETTI, Alberto (2009), *op. cit.*, p. 322.