



Auguste Rodin
Hombre de la nariz rota, 1864
Musée Rodin, París.

DE RODIN A GIACOMETTI

Este mar que no tiene fin

RAFAEL GARCÍA ALONSO. Universidad Complutense de Madrid

Cuando una institución prepara una exposición se necesitan muchos meses de trabajo, a veces años, para lograrlo. No sólo la ideación de la misma y el trabajo de investigación correspondiente del que los catálogos constituyen, una vez pasada la muestra, el objeto más palpable en su continuidad en el tiempo. También una complicada tarea de permisos, acuerdos, contratos, seguros, planificación y precauciones de toda índole para que las obras sean expuestas en condiciones idóneas. Un trabajo ímprobo del que se benefician los visitantes y los estudiosos que disfrutan, si es el caso, de tan complejo desafío. En este caso, la Fundación MAPFRE, con las parisinas Musée Rodin y Fondation Giacometti exhiben el diálogo de dos escultores decisivos en la escultura desde el último tercio del siglo XIX hasta la segunda mitad del siglo XX. Que, en este caso, la palabra “diálogo” no sea un tópico bien sonante se debe a la convergencia de Auguste Renoir –París, 1840-Meudon (Francia), 1917– y de Alberto Giacometti –Bergonovo, (Suiza) 1901-Cuera (Suiza), 1966– de realizar su trabajo al amparo de una tradición –es decir, etimológicamente, a través de lo que se transmite– viva y, por tanto, no estática sino dinámica. En este sentido, cuando *El hombre que anda* de Rodin (1907) es el precedente de la obra de casi idéntico título de Giacometti (1960), este último continúa la directriz que modifica. A su vez, que ellos mismos se convirtieran en influyentes autores clásicos abunda en el mismo sentido. En nuestra presentación, nos referiremos a ellos de modo sucesivo.

Como nos alecciona Norbert Elías (1897-1990), uno de los errores habituales al recorrer la historia del arte es abstraer estilos o artistas de la evolución social en la que se explica su labor. En este caso, nos aproximaremos a la importancia de la escultura en la Francia de estos autores, a las polémicas estéticas del momento, y a las pugnas entre diversos tipos de escuelas. Comencemos mencionando al galope los cambios políticos que se suceden en el país vecino. Desde 1848 a 1852 la II República Francesa fue presidida por Carlos Luis Napoleón Bonaparte, quien se convirtió entre 1852 y 1870 en el emperador Napoleón III. Fue en este periodo en el que se llevó a cabo la modernización de París bajo la dirección del barón Haussmann. Tras la derrota de Francia frente a Prusia en 1870, se proclamó la

“LA CONCEPCIÓN DE RODIN SE GESTA EN OPOSICIÓN AL ACADEMICISMO DE LA ÉCOLE DE BEAUX-ARTS”

III República Francesa que se extendería hasta 1940. Como prototipo del proceso de industrialización, modernización, y consolidación del capitalismo cabe recordar la erección en 1889, destinada a la Exposición Universal de aquel año, de la torre Eiffel. Avizorando este triunfo, el literato Honoré de Balzac (1799-1850) escribió: “nuestra época pertenece a los ingenieros y a los industriales; pero de ninguna manera a los artistas”. Es significativo a este respecto que el autor de *La comedia humana* sea estrictamente coetáneo de Auguste Comte (1798-1857),



Auguste Rodin. *Monumento a los Burgueses de Calais*, 1889 (copia moderna). Musée Rodin, París.

fundador del *positivismo* con su exaltación de la ciencia y la tecnología en detrimento de la metafísica y de la religión. ¿Qué papel le correspondían en este contexto a las artes plásticas?

Para responder a ello, y alejándonos de la engañosa mitología romántica que atribuye al artista una creación independiente de su contexto social, indiquemos cuáles eran las dos instituciones principales dedicadas a la formación de los artistas. La más prestigiosa era la *École de Beaux-Arts* destinada a formar *artistas* que colaboraran en la citada reorganización urbanística de París dirigida por Haussmann. Ser aceptado por esta institución facilitaba, además, que sus miembros dieran a conocer sus obras en el Salón anual oficial, y por tanto adquirieran buena reputación. El joven Rodin fracasa tres veces en su intento de conseguir el ingreso en la misma. Debe conformarse, por tanto, con acceder a la *École Speciale de Dessin et de Mathématiques Appliquées aux Arts Industriels*, cuyo objetivo, menos prestigioso, es formar artesanos para realizar objetos atractivos. De hecho, Auguste Rodin (1840-1917), tras su formación, trabajó en la manufactura de Sèvres, y desde 1864 –año en el que el Salón oficial no acepta su *Hombre de la nariz rota*– a 1872 en el taller de Albert-Ernest Carrier-Belleuse, produciendo refinadas obras decorativas dedicadas a la población francesa más acomodada. El despecho hacia los rechazos recibidos, interpretado como cuestión de estatus o prestigio social, se transparenta cuando más tarde, con orgullo, asegure en una entrevista: “empecé de artesano para llegar a ser artista”. Es más, su concepción de lo que debe ser el arte se gesta en oposición al academicismo que se practicaba en la *École de Beaux-Arts*, emparentada con lo que denomina *Escuela neo-griega*; caracterizada por su carácter retórico y, esa es la acusación principal, su falsedad. Frente a la misma, su objetivo polarmente opuesto es la veracidad; clave de su poética, es decir, de su forma entender las cuestiones artísticas y su propio trabajo. Podemos aproximarnos a la misma tanto a través de su producción artística como de sus declaraciones en entrevistas y escritos.

En 1876 Rodin, con paso decidido, es literalmente el hombre que peregrina y cruza andando los Apeninos para conocer directamente la obra de Miguel Ángel. Gracias a la admiración que le causa se produce, declara, su “liberación del academicismo”. Con tres vectores que retomará en su propia producción: el mo-

Auguste Rodin
El hombre que camina, modelo grande, 1907
Musée Rodin, París .

vimiento, la expresividad y el aprecio por lo inacabado. Aspectos que sintonizan con los presupuestos del romanticismo y, sobre todo, con la dimensión ontológica exaltada desde Charles Darwin (1809-1882) hasta filósofos como Nietzsche (1844-1900) o el francés Henri Bergson (1859-1941), *la vida*. Esta se halla en constante transformación, el devenir es el corazón de la existencia. Contraproducente es, pues, afirma Rodin, que la enseñanza comience copiando las fórmulas de la Grecia clásica en vez de atender a la naturaleza. En 1846, actuando como crítico de arte, Charles Baudelaire (1821-1867) ya había denunciado el “lamentable estado de la escultura” en virtud de su carencia de imaginación, “talante frío y académico”, e impúdica imitación de lo antiguo. *Imitar* era, de hecho, una acusación que se venía haciendo al menos desde que en 1766 Gotthold E. Lessing escribiera su ensayo *Laocoonte* en referencia al grupo escultórico de tal nombre. En 1904, un ya consagrado Rodin recomendaba a los escultores interesarse por lo que consideraban de hecho como sinónimo de vida, a saber, *la naturaleza*; también la del cuerpo humano. De ahí que renegara de lo que denominaba recetas académicas, o de las acostumbradas poses aprendidas por los modelos profesionales. Al contrario, su concepción del trabajo artístico se desarrollaba en tres fases. En la primera, se trataba de *desaprender*, de liberarse de las convenciones rutinarias en la medida que obstaculizaban la propia visión. En la segunda, de captar la esencia de un movimiento, de un gesto, de un ser. El verdadero artista, escribe Rodin, es aquel cuyo espíritu, más allá de la mera visión, es capaz de penetrar el “sentido oculto” de la Naturaleza. Se percibe a sí mismo como un investigador, un descubridor. La tercera fase consiste en “amplificar la naturaleza para darle a la obra la fuerza de la síntesis”. No se trata, pues, de la reproducción o copia exacta, mecánica, científica –como la que puede ejercer, mediante la congelación de un instante, la denostada fotografía–, sino de la captación del movimiento. Para ello, Rodin desdeñó, conociéndola o no, la acusación que había llevado a Baudelaire a acusar a la escultura de aburrida al mostrar demasiados aspectos a la vez en vez de, como haría la pintura, un único punto de vista. En sentido opuesto al literato, Rodin lleva a cabo la denominada *técnica de los perfiles* gracias a la cual,



al ofrecer distintas perspectivas tomadas alrededor del modelo, se facilita la captación del movimiento. Paradójicamente, en 1877, el Salón rechazó su obra *La edad del bronce* sospechando que la exactitud lograda por Rodin era resultado de haber vaciado un modelo vivo. Al año siguiente, su respuesta fue presentar, en un tamaño mayor al natural, *San Juan Bautista*, que consiguió por fin ser expuesta en el Salón.

RODIN, ARTISTA EXITOSO

Hasta 1882 Rodin se garantiza su *modus vivendi* trabajando para la manufactura de Sèvres. Sin embargo, es a partir de 1880 cuando se da una constelación de condiciones favorables para su encumbramiento como artista de éxito. Como ha indicado el historiador Carlos Reyero, la demanda de esculturas desde 1860 es incesante. Los particulares requieren, como símbolo de distinción social, fundamentalmente bustos que proporcionan a los escultores una importante fuente de ingresos. El Estado, tanto bajo el Imperio de Napoleón III como, tras 1870, con el comienzo de la III República Francesa, las demanda ante todo como monumentos. Es decir, destinadas, como definió el historiador Alois Riegl (1858-1905), a hacer presentes en la conciencia de las generaciones venideras tanto hechos colectivos como destinos individuales. Valgan, como ejemplos de estos últimos, los encargos que Rodin recibe para plasmar las figuras de Balzac o Víctor Hugo. Y de los primeros, *La llamada a las armas* (1879), en re-



Auguste Rodin. Torso del Estudio para san Juan Bautista, llamado Torso del hombre que camina, 1878-1879 (fundición en 1979). Musée Rodin, París. Fundición realizada para las colecciones del museo, 1979.

ferencia a la defensa de París durante el conflicto franco-prusiano, o *Los burgueses de Calais* (1885). Este último grupo es el resultado de un encargo del ayuntamiento de esta ciudad dedicado a conmemorar un episodio sucedido en 1347 durante la Guerra de los Cien Años: la heroica entrega como rehenes de seis ciudadanos ante el asedio a la ciudad por parte de Eduardo III de Inglaterra. Rodin no consiguió imponer su idea de colocar la obra casi sin basamento al nivel del espectador, con el

objeto de lograr la complicidad de los receptores. Pero, gracias a su prestigio, se pudo permitir el lujo de no usar el habitual formato piramidal sino de colocar a los seis personajes a la misma altura unos de otros expresando diversas reacciones ante la decisión que presumen les llevará a la muerte. Para la fecha de esta encomienda, Rodin es ya un escultor afamado varias de cuyas obras han sido adquiridas por el Estado que le asigna un estudio y, además, le encargará *El beso* para la Exposición Universal de 1889. Ello no significa que no reciba revés como cuando en 1898 se rechazó, por considerarla inacabada, su estatua de Balzac. Aun así, su reconocimiento, nacional e internacional, irá creciendo hasta el punto de que en 1916, un año antes de su muerte, la Asamblea Nacional aprueba que el Hôtel Biron se convierta en la sede del Musée Rodin.

En segundo lugar, en Francia, hacia la mitad del siglo XIX, se está dando un cambio decisivo que llevará a la *sustitución del academicismo por el pluralismo*. Una serie de corrientes –clasicismo, romanticismo, realismo, simbolismo, impresionismo– compiten entre sí dándose el caso de que un artista puede transitar por varias de ellas. Ciertamente, se producen episodios más o menos escandalosos, como la publicación en 1857 de *Madame Bovary* por Gustave Flaubert y de *Las flores del mal* de Baudelaire; el desnudo *El origen del mundo* de Gustave Courbet en 1866; o en 1863,

“TRES FASES DEL TRABAJO: DESAPRENDER, CAPTAR LA NATURALEZA, TRANSFORMARLA”

El almuerzo sobre la hierba de Édouard Manet. Pero lo que se está consolidando, como teoriza Riegl en 1903, es que “de acuerdo con los conceptos actuales, no hay ningún valor artístico absoluto, sino simplemente, un valor relativo, moderno, (...frente a...) las exigencias de una estética supuestamente objetiva”. Como consecuencia, el neoclasicismo que imperaba en el modelo académico se considerará anacrónico respecto al objetivo de encontrar un arte válido para la modernidad de la que ahora se es orgullosamente consciente de formar parte. La obra de Rodin encarna este cambio al menos en dos factores. Por una parte, como ya hemos mencionado, recogiendo el valor de lo *inacabado* y del *movimiento*; por otra parte, valorando el *fragmento*. Rodin tenía una buena colección de escultura antigua con obras incompletas debido a su deterioro. Sin embargo, para él lo importante, como ya hemos adelantado, es que sus obras fueran capaces de mostrar la vivacidad de la naturaleza. Una declaración cuya lo muestra con claridad: “mira esta mano (...) que encontré en un anticuario (...) es solo la palma, pero es tan verdadera, tan real, que para contemplarla, para verla viva, no necesito los dedos”. Con ese criterio, él mismo producirá obras cuya completud significativa no requiere del conjunto de la corporalidad. Buenos ejemplos de ello son *Iris*, mensajera de los dioses (1891) y *Hombre andando* (1907). Precisamente, en esta última, la carencia de cabeza y brazos permite que la atención recaiga sobre el movimiento mismo. Como escribió Rainer María Rilke, quien fuera durante apenas un año, 1905-1906, secretario del escultor, pero siempre admirador del mismo, a las estatuas sin brazos

de Rodin “no les falta nada necesario. Se está delante de ellas como delante de un todo acabado que no admite ningún complemento”. Dicho de otra manera, lo fragmentario nos aparece como algo completo. Algo similar ocurre con la fealdad, de la que constituye un caso notable el desnudo *La belle Heaulmière* que representa una vieja prostituta. En ambos casos, se ejecuta la tercera de las fases mencionadas del trabajo escultórico tal como lo entiende Rodin. No se trata de copiar con mayor o menor exactitud lo que aparece sino de captar y expresar sintéticamente lo esencial. De transformarlo artísticamente: “lo que comúnmente se llama *fealdad* en la Naturaleza, puede convertirse, mediante el arte, en una gran belleza”. Por otra parte, escribió Georg Simmel (1858-1918), al descubrir “la intemporalidad artística del movimiento puro”, Rodin habría sido capaz de inaugurar un estilo capaz de “expresar la actitud del alma moderna frente a la vida”, caracterizada por la conciencia de la fluidez de los estados de ánimo y de la existencia misma.

En tercer, y último lugar, la tríada fundamental al realizar sociología del arte formada por la producción, la distribución y la recepción se está modificando drásticamente. Baste mencionar cómo el Salón estaba siendo desafiado por la irrupción del sistema galerístico. En 1889, por ejemplo, Rodin expone junto con su amigo Claude Monet (1840-1927) en una galería. Por otra parte, proliferan

Rodin apoyado en un banco junto al monumento a Victor Hugo c. 1898. Fotografía: Dornac. Musée Rodin, París.



sociedades artísticas que presentan sus propias exposiciones anuales, tal como ocurre en 1890 con la *Société Nationale de Beaux Arts* de la que Rodin es presidente. Cargo que, como clara muestra de su prestigio internacional, se ve complementado en 1903 por la presidencia de la *International Society of Sculptors, Painters and Gravers*. No hemos de perder de vista que el mundillo artístico es también un lugar de conflictos en los que está en juego la propia posición y prestigio. Es muy significativo a este respecto que en un texto autobiográfico de 1883, Rodin al referirse a la recepción en 1878 del *San Juan Bautista* comenta que la obra ha sido juzgada de “mal estilo, en opinión de los consagrados que se sienten amenazados, pero apreciado por los jóvenes y quienes apuntan a lo expresivo”. Dicho de otra manera, y desde un punto de vista sociológico, una discusión estética está ligada a una cuestión relacionada con el ascenso social y el poder, que es instrumentalizada por artistas que pretenden mejorar su posición.

GIACOMETTI COMO CONTINUADOR

El escritor Franck Maubert cuenta que, en su adolescencia, un día en el que nevaba copiosamente, Alberto Giacometti (1901-1966) entró en una librería y descubrió una monografía sobre Rodin que le impresionó. Se hallaba a diecisiete kilómetros de la casa de sus padres y decidió invertir el dinero que tenía en la compra del libro. Tuvo que regresar andando bajo la nevada. Él se convirtió en el hombre que camina, resbala, cae, vuelve a levantarse... Más tarde, compró, leyó y anotó el libro *L'art* que Paul Gsell había editado en 1911 con entrevistas a Rodin. Siendo muy notable, el influjo de este sobre Giacometti no fue el único. En buena parte porque su padre, pintor postimpresionista, le animó a conocer todo tipo de arte. El joven Alberto se aficionó desde muy joven a hacer copias de reproducciones. En 1922 su padre le animó a viajar a París donde ingresó en la *Académie de la Grande Chaumière* donde impartía clases el escultor, vinculado a Rodin, Antoine Bourdelle. Sin embargo, los caminos por los que Giacometti se sintió atraído fueron primero los del cubismo –con escultores como Ossip Zadkine y Jacques Lipchitz–, y a partir de 1927 los del surrealismo. Viviendo en Montparnasse, entró en contacto no sólo con artistas plásticos como Pablo Picasso o Max Ernst sino también con escritores como Jean-Paul Sartre (1905-1980) o Samuel Beckett



Alberto Giacometti. *Hombre que camina II*, 1960. Fondation Giacometti, París.

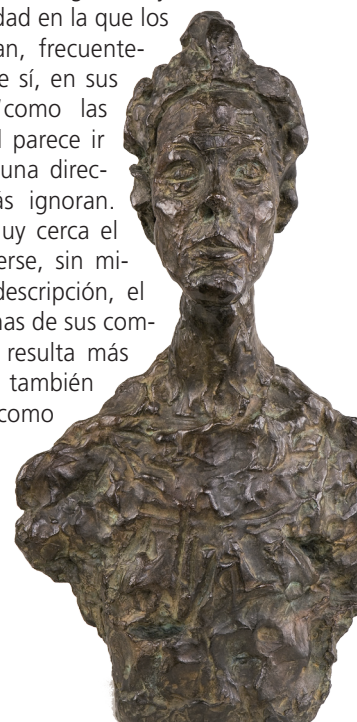
(1906-1989). Buscó, en cualquier caso, su propio camino encontrando en la cabeza humana y en la mirada un ámbito de experimentación. A ello se añadía el interés por artes de muy diversas épocas. Rodin había dicho que “lo bello no es absoluto”. Como ya hemos señalado siguiendo a Riegl, en la estética y en la cotidianeidad del cambio de siglo el aprecio por lo absoluto estaba siendo sustituido por lo relativo. El cambio, argumentaba el historiador austrohúngaro, podía concretarse aún más. “Si no existe un valor artístico eterno, sino sólo uno relativo, moderno, el valor artístico de un monumento ya no será un valor conmemorativo, sino un valor de contemporaneidad”. Esta es la cuestión decisiva a cuya luz se comprende mejor que Rodin rechazara la mera copia, y menos aún, la imitación de artistas anteriores, recomendando, por el contrario, *experimentar* lo mismo que ellos. En sentido análogo, elogiaba al escultor Eugène Carrière (1849-1906) asegurando que su arte es moderno pero que estaba emparentado con la Antigüedad. De modo similar, Giacometti en 1965, siempre dispuesto a reproducir obras de arte de cualquier tiempo y geografía, afirmaba que al copiarlas “surge ante mí todo el arte del pasado, de todas las épocas, de todas las civilizaciones; todo se vuelve simultáneo (...) este mar que no tiene fin”. Todo se hace contemporáneo.

Hemos mencionado a Sartre. Con ello, pensamos en el existencialismo. Pero debemos recordar que esta corriente filosófica parte e incluso puede ser encuadrada dentro de la fenomenología inaugurada por Edmund Husserl (1859-1938). Una recomendación metodológica de la misma es sostener la denominada *epojé*, puesta entre paréntesis, mediante la cual la realidad del mundo se aparece –que es lo que traduce la

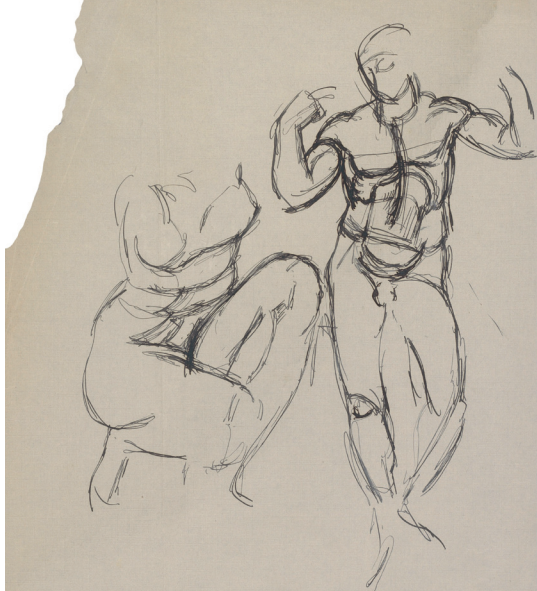
“PARA GIACOMETTI, TODO SE HACE SIMULTÁNEO, CONTEMPORÁNEO”

palabra “fenómeno”– como lo que se muestra –en la realidad cotidiana, en lo que denomina “mundo de la vida” (Lebenswelt)– a la conciencia individual. Pues bien, sostenemos que la obra de Giacometti comparte esta perspectiva de diversas formas. De hecho, la simultaneidad a la que nos hemos referido respecto a obras de diferentes épocas supone, de hecho, obviar la temporalidad histórica. Así lo dice explícitamente en una entrevista de 1965: “todas estas copias se sitúan hoy como si estuvieran en el mismo plano, como si el espacio hubiese ocupado el lugar del tiempo”. Veamos brevemente otros sentidos.

Nuestros semejantes nos pueden aparecer como algo ajeno que aparece ante la propia conciencia provocando una extrañeza desconcertante pero también un estímulo casi exultante para desarrollar la labor artística. El escultor narra al respecto una anécdota que constituye una singular epojé que transformó su concepción de la realidad. Tras salir una tarde de 1945 de un cine de Montparnasse tiene la impresión de estar “ante algo nunca visto (...), lo desconocido total, maravilloso (...) transformación de la visión de todo como si el movimiento ya fuera sólo una sucesión de puntos de inmovilidad. Una persona que hablaba no era ya un movimiento, eran inmovilidades que se sucedían”. Pero, además, observa distanciadamente *la realidad de los otros* como una especie de espectáculo. Esa visión, sin embargo, refleja el día a día de una ciudad en la que los viandantes se afanan, frecuentemente aislados entre sí, en sus propios asuntos; “como las hormigas, cada cual parece ir de por sí, solo, en una dirección que los demás ignoran. Se cruzan, pasan muy cerca el uno del otro, sin verse, sin mirarse”. Leída esta descripción, el aislamiento de muchas de sus composiciones grupales resulta más comprensible. Pero también figuras individuales como



Alberto Giacometti. *Busto de Annette (llamado Venecia)* 1962. Fondation Giacometti, París. Foto: Fondation Giacometti, París.



Alberto Giacometti. Copias de esculturas griegas (Venus agachada, Diadumeno). Posterior a 1962. Fondation Giacometti, París.

muchas de sus variantes sobre el hombre que camina. En buena medida, describe plásticamente las formas de vida de los urbanitas metropolitanos que, con tanta lucidez, explicó Simmel en su ensayo *Las grandes urbes y la vida del espíritu* (1903). Es más, Giacometti con frecuencia parece realizar una singular pirueta fenomenológica como si se situara en la conciencia de alguien que o bien estuviera ensimismado mirando sin ver lo que tiene enfrente, o bien se hallara mirándose a sí mismo en un espejo como quien ve a un extraño. En este último caso uno mismo se *aparece* –fenómeno– a sí mismo como un desconocido, o simplemente como aquellos personajes de la fenomenológica novela de Sartre *La náusea* (1946) para los que el aburrimiento es “el corazón profundo de la existencia”. ¿No hay de hecho una gran afinidad entre los planteamientos del escultor y del filósofo novelista? ¿No están adoptando ambos un punto de vista fenomenológico? Los numerosos retratos de sus dos modelos preferidos, su mujer Annette Arm y su hermano Diego, frecuentemente hieráticos, vacíos, parecen transmitir esa impresión. “Tal vez sea imposible comprender el propio rostro”, leemos en la novela citada. Y esa misma percepción parece volverse reflexivamente también sobre el propio sujeto cuya faz e identidad se le aparecen como fantasmalmente ajenas a Giacometti quien en 1960 confiesa: “ya no sé quién soy (...) Los cuerpos no son ni cubos, ni cilindros... son una masa en movimiento, cambiante y nunca completamente comprensible”. Por un lado, esa declaración remite probablemente a su distanciamiento respecto el cubismo o la obra de Constantin Brancusi cuyas superficies lisas, pulidas, él mismo frecuentó durante una época. Pero, por otra parte, la perplejidad descrita haya buscado, casi con la angustia que advertimos en la literatura existencialista, una vía de salida en una técnica que com-

parte con Rodin, la insistencia en la tautología, en el modelado. Abundante en tantas obras de su periodo de madurez cuando las huellas de los dedos, la marca de las uñas, son claramente visibles y radicalmente opuestas a la lisura de un objeto fabricado industrialmente. Frente a la homogeneidad fabril la individualidad de cada obra.

“DE ACUERDO CON LA EPOJÉ FENOMENOLÓGICA, LA REALIDAD DEL MUNDO SE APARECE COMO LO QUE SE MUESTRA A LA CONCIENCIA INDIVIDUAL”

Acabemos con un último sentido de la posición fenomenológica de Giacometti. En este último caso, cuando se refiere a su propia obra, y a su proceso creativo, como algo que en algunas épocas escapaba a su control. *Apareciéndosele* dotadas de una vida propia que se le imponía. En efecto, narra cómo en ciertos momentos las obras tendían a hacerse diminutas, del tamaño de un dedal; y en otros, adelgazaban volviéndose esculpidas. En 1940 declara, “las cabezas se volvían minúsculas, tendían a su desaparición” Lo cual no obstaba para que, de modo similar a la condena del Sísifo de Albert Camus, a quien también frecuentó, volviera una y otra vez sobre ese tipo de obras. *El hombre que anda* de Rodin, sólido, decidido. *El hombre que anda* de Giacometti, solitario y frágil. ■

Alberto Giacometti en el parque de Eugène Rudier en Vésinet, posando junto a Burgueses de Calais de Rodin, 1950. Fotografía: Patricia Matisse. Fondation Giacometti, París.



Bibliografía

- Baudelaire, Ch (1996). “¿Por qué es aburrida la escultura?” en *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor-La balsa de la Medusa.
- Reyero, C (2006) y otros. *Rodin*. Madrid. El Mundo.
- Rilke, R.M (1987). *Augusto Rodin*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Rodin, A (2020). *Naturaleza y belleza*. Madrid: Casimiro. Aguirre, M. “Prólogo” Ro
- Schneider, P (2000). “Entrevista a Giacometti” en VVAA. *Catálogo de la exposición Giacometti*. Barcelona: Funcació Caixa Catalunya-Fondation Maeght.
- Riegl, A (1987). [orig: 1903] *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor-La balsa de la Medusa.
- Sartre, J.P (2006). [or: 1946] *La náusea*. Buenos Aires: Losada.
- Simmel, G (1988). “Rodin (precedido de una nota sobre Meunier)” en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península.
- VVAA. *Catálogo de la exposición Rodin-Giacometti*. (2019). Madrid: Fundación MAPFRE.

Datos de interés

Rodin-Giacometti.

Fundación MAPFRE

Paseo de Recoletos, 23. Madrid

Del 6 de febrero de 2020 al 23 de agosto de 2020

Comisarios: Catherine Chevillot,

Catherine Grenier y Hugo Daniel

Organización: Fundación MAPFRE, Fondation

Giacometti (París), Musée Rodin (París)