

MEDARDO ROSSO

PIONERO DE LA
ESCULTURA MODERNA

Para comprender la profunda renovación que supuso la obra de Medardo Rosso (Turín, 1858-Milán, 1928) es necesario hacer una revisión histórica de sus aportaciones desde el presente. Solo así, arrojando una mirada actual, podemos entender la influencia en la escultura moderna y contemporánea de un creador que no ha recibido el reconocimiento que merece por parte de la historia del arte occidental. Esta exposición se propone mostrar, a través de una selección de las obras más experimentales del artista italiano, la radical propuesta de Rosso en un contexto, el de finales del siglo XIX y principios del XX, dominado por la tradición académica y la presencia de grandes nombres como Auguste Rodin.

En este clima artístico, donde la escultura debía expresar valores universales, Rosso busca comunicar la impresión, la emoción que le produce la observación de su entorno. Sus creaciones se sustentan, por tanto, en aspectos cambiantes, en sensaciones subjetivas que apelan a los sentidos del espectador y sobre las que trabaja persistentemente a través de la revisitación de los mismos grupos temáticos a lo largo de su trayectoria. Estas obras «revisitadas» son, sin embargo, piezas únicas en las que introduce importantes variaciones materiales, formales o técnicas. Las posibilidades que le ofrece un nuevo medio como la fotografía contribuyen a subrayar esa impresión primera que inspiró al artista al abordar su creación a través de la exploración de las cualidades lumínicas o la importancia del punto de vista desde donde se contempla la obra.

Mediante la atención a estos aspectos, el italiano cuestiona los límites físicos y la materialidad de la escultura, conceptos que tendrán dos consecuencias fundamentales para el desarrollo del arte posterior. Por una parte, la relación del objeto con el espacio que lo rodea, pues para Rosso la obra es inseparable de su entorno, lo ocupa y lo interviene, de tal forma que en su trabajo desaparecen algunos de los aspectos esenciales de la escultura tradicional como el pedestal.

Por otra parte, en esta exploración, Rosso defiende la ruptura de las divisiones clásicas entre las distintas disciplinas artísticas. La técnica utilizada no debe definir al tipo de artista. El proceso creativo se entiende como algo transversal y así, sus esculturas, al igual que la pintura, no están concebidas para ser rodeadas y deben contemplarse desde un único punto de vista. Paralelamente, a través de la fotografía, reúne escultura y visión en un todo inseparable, al proponer de manera definitiva un nuevo modo de percepción que cuestiona la presencia física del objeto y profundiza en su disolución en el entorno.

La radicalidad de estos conceptos fue un importante revulsivo en el trabajo de creadores posteriores, los primeros en reivindicar a Medardo Rosso, un artista incomprendido en su momento que ahora nos proponemos presentar desde nuestra mirada contemporánea.

Gloria Moure
Comisaria

IMPRESSIONE D'OMNIBUS [1884-1885]

IMPRESIÓN DE ÓMNIBUS

El grupo escultórico que plasma este conjunto de fotografías fue destruido, según el propio Rosso, cuando era transportado a una exposición en Venecia. Para su realización, el artista toma como modelos a cinco tipos locales que viajan en tranvía. Los personajes en los que se inspira suelen ser gente común, a menudo humilde y marginal, y a través de su representación busca congelar la visión fugaz del desamparo, la inocencia o la pobreza. En todo caso, no pretende reproducir una escena, sino captar las abstracciones de esas ideas.

A pesar de la desaparición de la obra, cuando Rosso deja Milán para instalarse en París lleva consigo el reportaje fotográfico que había realizado tanto del conjunto escultórico como de cada uno de los personajes que lo componían. Años más tarde, presenta alguna de estas fotografías junto a sus esculturas en exposiciones como la del Salón de Otoño de 1904, cuya instalación inmortaliza en varias tomas sobre las que después reelabora fotomontajes. La experimentación con este nuevo medio le permite también subrayar la modernidad de sus aportaciones frente a las de Auguste Rodin, al incluir en sus montajes expositivos y fotográficos imágenes de trabajos del escultor francés.

LA PORTINAIA [1883]

PORTERA

El retrato de la portera de su casa de Via Montebello en Milán se considera la primera obra en la que Rosso consigue transmitir sus nuevos ideales estéticos. A partir de entonces sus experimentaciones se dirigen hacia la producción de esculturas de contornos difuminados y fragmentarios. En ellas predomina el carácter bidimensional, sin modelado en la parte trasera, que determina el punto de vista desde donde se han de contemplar las obras, así como la búsqueda de su integración en el espacio. En cada una de las versiones de esta pieza, entre las que se encuentra la original en yeso —aparentemente muy similares, pero siempre distintas entre sí—, Rosso consigue retener la impresión mental que mantiene de la retratada. De esta forma se aleja del método de representación tradicional y propone un nuevo modo de contemplación totalmente subjetivo y basado en la emoción.

Hablar de ‘impresión’ no quiere decir que Rosso fuera un escultor impresionista, como en ocasiones se le ha pretendido encasillar. Lo que hace el artista es abstraer lo visto y guardarlo en la memoria para desarrollarlo posteriormente una y otra vez, tanto en sus grupos temáticos como en las fotografías que toma de estos.

BOOKMAKER [1894]

CORREDOR DE APUESTAS

Aunque no existe unanimidad a la hora de identificar a algunos de los personajes retratados por Rosso, esta figura se ha relacionado con Eugène Marin, yerno de Henri Rouart —uno de los amigos y coleccionistas más relevantes de Rosso—, al que habría captado en el hipódromo de Auteuil en «plein air», apoyado sobre un bastón y con un binóculo en la mano.

Este individuo, al igual que *L'uomo che legge*, surge de una enorme masa informe de materia, cuestionando, por tanto, el uso del pedestal propio de la escultura académica. Este recurso le permite, además, integrar la obra en su espacio circundante.

La marcada diagonal con que se nos presenta este corredor de apuestas enfatiza la sensación de inestabilidad y lo convierte en antecedente directo de una de las obras más célebres del futurismo italiano: *Formas únicas de continuidad en el espacio*, 1913, de Umberto Boccioni. Esta idea de movimiento busca de nuevo la fusión de la escultura con el ambiente con la intención de crear una continuidad visual entre ambos elementos.

Rosso solía colocar sus esculturas en una suerte de taburetes con medidas determinadas por él mismo —pautas que hemos querido mantener en esta exposición—, para que fueran contempladas desde un punto de vista concreto, el mismo desde donde el artista había percibido la primera impresión.

BAMBINO MALATO [1893]

NIÑO ENFERMO

Este busto de un niño enfermo parece captado en una situación concreta, alejado de aquellas ideas de carácter abstracto que buscaba Rosso. «En esta obra todavía se percibe demasiado la materia», declaraba él mismo en una entrevista concedida en 1923. Sin duda, *Bambino malato* es una de las piezas más clásicas de las que realizó a partir de 1883, en buena parte por su cualidad todavía matérica.

Como vemos a lo largo de la exposición, Rosso culmina su proceso creativo con la fotografía. Las tomas que realiza de *Bambino malato* encaminan al italiano hacia la desmaterialización que tanto anhelaba. Son imágenes experimentales que manipula, corta, invierte, y en las que interviene incluso con color. Rosso no encuentra diferencia entre escultura, pintura y fotografía: precede así a la ruptura de los cánones establecidos tradicionalmente en cuanto a la división de las artes, una fragmentación que no sería definitiva hasta la llegada del siglo xx.

AETAS AUREA [1885]

LA EDAD DE ORO

El 7 de noviembre de 1885 nace en Milán Francesco, el único hijo de Medardo Rosso y Giudita Pozzi. La deteriorada relación del matrimonio y el traslado de Rosso a París en 1889 tienen como consecuencia el alejamiento de padre e hijo durante mucho tiempo. Sin duda, esta situación cala en Rosso, que a lo largo de su trayectoria lleva a cabo múltiples esculturas con niños como protagonistas.

Aetas Aurea, realizada en ese mismo año, es la primera de sus obras que tiene una relación directa con su vida personal. En ella plasma con gran libertad el momento en el que una madre besa a su hijo y sus rostros quedan completamente fundidos. Sin embargo, la imagen se aleja del sentimentalismo característico de las representaciones de la maternidad tradicionales, al centrarse en un momento transitorio, cotidiano e intensamente privado.

***CARNE ALTRUI* [1883-1884]**

CARNE DE OTROS

Las distintas versiones de la representación de la prostituta que mostramos —una cera, un bronce y un yeso, además del trabajo fotográfico— ofrecen modos distintos de concretar la obra. Contempladas de frente, la cera y el yeso muestran el rostro de una mujer que nace de una masa informe, que es la que en realidad da fuerza a la pieza, una especie de halo que se expande en el espacio circundante. Una de las novedades de Rosso es la utilización de la cera y el yeso como punto final de una obra, aspecto que no era habitual en esta época, pues estos materiales solían ser parte del proceso destinado a la fundición en bronce de la escultura definitiva.

A veces pasaban años desde que Rosso creaba una escultura y la exponía, o desde que realizaba una primera versión y otra posterior, como si, una vez realizada, el tiempo importara poco, pues la pieza volvía a ser revisitada una y otra vez. Réplicas y variantes se mezclan sin un orden cronológico preciso.

MALATO ALL'OSPEDALE [1889]

ENFERMO EN EL HOSPITAL

Realizado poco después de instalarse en París en junio de 1889, *Malato all'ospedale* es el resultado de la «impresión de un convaleciente» que tiene Rosso durante un ingreso en el Hospital Lariboisière.

La figura surge de una masa. El enfermo, la silla, el suelo sobre el que enfermo y silla se apoyan, se fusionan y se apropian del espacio sin disminuir el impacto emocional de la impresión primera: «Aproveché el ambiente, como usted ha podido ver. Se trata de un problema que yo he resuelto, poder hacer escultura sin olvidar el ambiente y la anchura en el espacio», señala Rosso en una carta de 1903.

El bronce fue expuesto por primera vez en 1893 en La Bodinière con el título *Après la visite* [Después de la visita] y una de sus fotografías fue seleccionada por el propio Rosso para ilustrar su ensayo en el volumen de Edmond Claris *De l'Impressionnisme en sculpture. Auguste Rodin et Medardo Rosso* (1902). La edición en alemán de esta publicación fue promovida por Etha Fles, crítica y escritora holandesa, que tuvo un papel fundamental en la difusión de la obra de Rosso en Europa. Por estas fechas, la relación entre Rosso y Rodin, que en un principio había sido de respeto y admiración mutua, se ha roto.

L'UOMO CHE LEGGE [1894]

HOMBRE LEYENDO

Al igual que en la mayoría de sus obras, Rosso representa un motivo de la vida cotidiana, un hombre de pie que parece estar leyendo un periódico. Como en *Bookmaker*, se ha generado una fuerte conexión entre la figura y el espacio en el que está inmersa.

La búsqueda de la desmaterialización se manifiesta en la escultura en bronce conservada en el Palazzo Pitti, donde la base de la obra, después de ser trabajada por el artista con el martillo tras su fundición, se asemeja a una frágil lámina de papel.

La experimentación con el medio fotográfico resulta fundamental en *L'uomo che legge*. Rosso realiza intervenciones fotoquímicas y mecánicas durante el revelado y obtiene cambios tonales e irregularidades que hacen de cada una de las fotografías una pieza única. La fuerte diagonal que domina la obra se enfatiza de igual modo en las fotografías a través de los radicales recortes que realiza sobre ellas.

GRANDE RIEUSE [1891]

GRAN MUJER RIENDO

Acompañada de una placa fotográfica manipulada por el propio Rosso, esta *Grande rieuse* fue concebida un año después de *La Rieuse* —conocida con el sobrenombre de la *petite* para diferenciarla de aquella, de mayores dimensiones—. Con un modelado más definido y con cierto recuerdo todavía a la tradición académica, Rosso explora el poder de la sonrisa para modificar la expresión de un rostro. Se ha pensado que podría tratarse de una actriz del Casino de París, aunque otros han apuntado que quizá sea Ida, hermana de la cantante de cabaret Bianca Garavaglia, modelo de *La Rieuse*.

Ambas obras ilustrarían el interés de Rosso por la representación de los modernos personajes y espacios urbanos de París. Este asunto también inspiró a otros creadores del momento como Honoré Daumier, Edgar Degas o Henri de Toulouse-Lautrec.

LA RIEUSE [1890]

MUJER RIENDO

Esta obra representa a la cantante de cabaret Bianca Garavaglia, conocida como Bianca di Toledo en los ambientes del París de fin de siglo. Una versión de esta pieza fue a parar a manos de Rodin, a quien Rosso se la intercambió por el famoso *Torso* que el francés había realizado en 1879.

Convencido de que la apariencia de un objeto o persona está sujeto a constante cambio, Rosso es consciente de que no puede reproducir nada más que la impresión de un momento y este trabajo se convierte en un proceso sin fin. Existen numerosas piezas con el motivo de la sonrisa. En esta ocasión, su interés por expresar la profundidad de las emociones hace que este asunto quede progresivamente reducido a una máscara muy simplificada. La serie de cinco fotografías que realizó del conjunto muestra además su preocupación por el movimiento, pues estas imágenes, colocadas una al lado de otra, son un prelude de la lógica del cine y se asemejan a una secuencia cinematográfica.

BAMBINO EBREO [1893]

NIÑO HEBREO

Rosso elabora múltiples versiones de este niño, de las que presentamos nueve. En su contemplación advertimos la importancia del tratamiento del material en la creación de las distintas variaciones, algo que convierte cada una de ellas en una pieza única. Este aspecto es fundamental para el italiano, en un momento en el que escultores como Rodin estaban al frente de grandes talleres y realizaban sus obras en fundiciones externas. Rosso, sin embargo, trabaja en solitario y él mismo funde sus piezas en su estudio. Con este proceder subraya su papel en la ejecución de sus creaciones y cuestiona la pérdida de control del artista sobre el proceso.

Rosso fundió y vendió el *Bambino ebreo* más veces que ninguna otra de sus esculturas realizadas en París. Es su obra más del gusto de aquellos coleccionistas innovadores pero prudentes que «veían un Renoir, pero fuera de la tela», como han comentado algunos de sus estudiosos.

La crítica no ha conseguido ponerse de acuerdo sobre la identidad del retratado, en el que el escultor ha buscado implicaciones psicológicas ausentes en otras de sus figuras de niños, como *Bambino al sole* o *Bambino alle cucine economiche*, que no representan ningún modelo real.

***ENFANT AU SEIN* [1889]**

NIÑO TOMANDO EL PECHO

A su llegada a París, y a través de su amigo Felice Cameroni, Rosso se relacionó con buena parte de la intelectualidad de la capital, entre la que se contaban el industrial y coleccionista Henri Rouart, Émile Zola, Edmond de Goncourt y el poeta Paul Alexis, que le encarga un retrato de su esposa. Rosso describió el tema como la «impresión» que recibió al ver a la niña al pecho de su madre.

La primera versión de Marie Louise Alexis amamantando a su hija tenía todavía unas formas más o menos reconocibles, pero en variantes posteriores Rosso retira la cabeza de la madre de la escultura y la recorta de las fotografías. El motivo original fue, por tanto, desapareciendo en favor de la creación de un magma de sustancia orgánica. Esta búsqueda de lo informe, del paso del tiempo, la continúa con los trabajos fotográficos realizados a partir de la obra: trozos de papel y de negativos arrugados, tachados, borrados y repintados acompañan a esta pieza.

BAMBINO AL SOLE [1891-1892]

NIÑO AL SOL

«No somos más que juegos de luz», señaló Rosso en una ocasión, y eso es lo que parece haber querido capturar en este *Bambino al sole*. El título de esta obra sugiere el interés del artista por el efecto de la luz del sol al incidir sobre el rostro de un niño, y subraya de modo general el papel de la luz como factor inestable y creador de las tonalidades.

En *Bambino al sole* vemos también cómo el italiano manipula las superficies a través de la convivencia de zonas lisas e irregulares, buscando que la iluminación ofrezca un carácter pictórico a la pieza. Por otra parte, en las distintas versiones que presentamos —en yeso, cera o bronce—, Rosso combina zonas de materia de diferentes tonos e incorpora oxidaciones o distintas aleaciones a la fundición para que los materiales por sí solos sean capaces de evocar el efecto de la luz.

HENRI ROUART [1889]

Al poco de llegar a París, Rosso conoce al ingeniero y coleccionista de arte Henri Rouart, que se convierte en un importante benefactor. No se sabe si este retrato es fruto de un encargo o si el artista lo hizo como agradecimiento por la ayuda recibida de su mecenas, que también le compra varias de sus obras.

La pieza está dominada por la marcada desproporción entre la cabeza y el cuerpo, que se expande para ocupar el espacio circundante. Este desequilibrio apunta hacia algunos de los retratos de Alberto Giacometti, de cabezas excesivamente pequeñas y torsos agrandados y aplanados, pero también a la obra de Lucio Fontana y su investigación del espacio en función del entorno.

A través de Rouart, Rosso conoce, entre otros, a Edgar Degas, que, como él mismo, estaba muy interesado por la experimentación fotográfica. En el último cuarto del siglo XIX se extendió rápidamente el uso de este nuevo medio con fines instrumentales o documentales, aspectos que tuvieron un gran impacto en el mundo del arte. Las imágenes de Eadweard Muybridge, los trabajos de Nadar y, sobre todo, la relación que Rosso tuvo con Degas fueron de gran importancia para fomentar su interés por la fotografía. Con el pintor encuentra afinidad en su consideración de la unidad e interferencia entre los distintos lenguajes artísticos.

***MADAME NOBLET* [1897]**

SEÑORA NOBLET

Se trata de Anne-Lostau Noblet, esposa de Louis-Sylvain Noblet, médico y coleccionista que Rosso debía de conocer desde 1896. En esta obra destaca la gran libertad con la que el artista aborda un retrato de encargo. La efigie oscila entre el rostro humano y su desaparición, con los rasgos enterrados en un montículo de materia sobre cuya superficie deja claramente visible el rastro de la espátula. El cuello de la retratada desaparece y la cabeza se une al cuerpo directamente.

En el trabajo fotográfico, Rosso insiste en la importancia de controlar nuestra visión a través de la presentación de su obra. La imagen expuesta de la escultura en su taller muestra el calculado escenario preparado para la contemplación de la pieza, en el que, sin embargo, se busca el elemento de descubrimiento. Este aspecto era clave para subrayar la importancia del entorno y el punto de vista en la percepción de la obra. El resto de las fotografías, en cuyos encuadres Rosso alinea minuciosamente la cabeza de la señora Noblet con el marco de la pintura del fondo, corresponden a la instalación de la escultura en una exposición en Holanda en 1901.

ECCE PUER [1906]

HE AQUÍ EL NIÑO

Ecce Puer es el retrato del niño Alfred William, nieto del industrial y coleccionista inglés Ludwig Mond, que encarga la obra a Rosso en Londres, en 1905. El resultado parece no haber sido del agrado de Mond, que la rechaza, y Rosso la retitula posteriormente como *Ecce Puer*. Se trata también del último tema original realizado por el italiano, que a partir de entonces solo reelabora versiones sucesivas de trabajos anteriores.

Hacia años que Rosso exploraba el mejor modo de formalizar las distintas emociones que los aspectos cotidianos le suscitaban, hasta llegar a esta obra. La figura desaparece, y lo que queda es el recuerdo de su gravedad. El trabajo fotográfico desarrollado alrededor del *Ecce Puer* enfatiza los intereses de Rosso: la importancia del punto de vista para recrear la cualidad lumínica de la percepción, la búsqueda de la desmaterialización y la constatación de que todo está relacionado con el espacio.

Esta pieza se ha convertido con el paso del tiempo en una de las obras más célebres de Rosso y en una de las que más interés ha suscitado entre los artistas contemporáneos, como es el caso de Juan Muñoz, Thomas Schütte o Giovanni Anselmo, quien la describió como «una escultura que se niega y se cancela a sí misma».

LA CONVERSAZIONE [1896-1899]

LA CONVERSACIÓN

En esta obra, de la que solo existen las dos versiones que aquí contemplamos, Rosso ha utilizado a los personajes como puro pretexto para generar espacio. Dos figuras sentadas y una de pie, vagamente modeladas, mantienen una conversación. Como ocurre en otras piezas del artista, la obra se diluye en su base y en ella se configuran el paisaje y el entorno. La preocupación de Rosso por la integración de sus trabajos en el espacio está presente desde su juventud en Milán, cuando se relaciona con los representantes de la Scapigliatura, que defendían la importancia de la fusión de las artes y rechazaban el aislamiento espacial de las esculturas.

La relación entre las distintas partes del grupo escultórico, y de estas con el espacio que las rodea, se convertirá en una vía de investigación que siguen numerosos artistas posteriores, entre los que destacan Alberto Giacometti, Lucio Fontana y Fausto Melotti.

Realizada quizá a partir de una visita a un jardín de Londres, donde viaja en 1896, otros historiadores señalan que esta obra fue elaborada en el verano de 1897, en la propiedad de los Noblet en Jessains-sur-Aube. Nunca fue expuesta en vida de Rosso y es el único de sus conjuntos escultóricos que ha llegado hasta nuestros días.

BAMBINO ALLE CUCINE ECONOMICHE [1893]

NIÑO EN EL COMEDOR SOCIAL

Bambino alle cucine economiche representa el rostro de un niño apenas modelado dentro de una enorme montaña de materia escultórica. Realizado en París, se ha interpretado como el retorno de Rosso a los asuntos de corte social que había tratado durante su juventud en Milán, pero, como es habitual en él, se aleja de la representación literal.

La rivalidad entre Rosso y Rodin a finales del siglo XIX, y la enorme influencia del escultor francés en el ambiente artístico académico cerraron al italiano la puerta a las exposiciones oficiales y a los coleccionistas. En las fotografías que acompañan a las esculturas se muestran varias tomas de Rosso de la instalación de sus obras en el Salón de Otoño de París de 1904. El artista fue uno de los fundadores de este evento, que surge precisamente como reacción a los salones oficiales, a los que no tenía prácticamente acceso.

En las imágenes de la exposición de 1904, y en el posterior fotomontaje, observamos que Rosso presenta junto a sus esculturas el trabajo fotográfico de algunas de sus primeras piezas, como *Impressione d'omnibus*, ya desaparecida por esa fecha, y retorna a sus años milaneses, en un ir y venir a lo largo de su carrera que otorga un nuevo sentido a su obra.

PARIS LA NUIT [1896]

PARÍS DE NOCHE

Paris la nuit es una obra destruida, nunca expuesta y conocida solo por fotografías. En este conjunto, modelado en yeso y de gran tamaño (2 x 3 metros), Rosso aborda la creación de un monumento escultórico, pero en lugar de representar un tema histórico, se inspira en un motivo típicamente moderno, el paseo de tres personajes por las calles de París. Rosso va más allá en su ruptura con lo establecido al inclinar las figuras violentamente hacia delante y presentarlas de espaldas al espectador, de modo que rompe el punto de vista frontal y centrado de la escultura tradicional.

En 1900 Rosso intentó sin éxito mostrar la pieza en el Pavillon de l'Alma de Rodin, en el marco de la Exposición Universal. Tras la negativa del francés a acogerla en su espacio, *Paris la nuit* fue adquirida por el doctor Louis-Sylvain Noblet, que la instaló en el jardín de su casa de campo, donde poco a poco fue deteriorándose por su exposición a la intemperie. Posteriormente, resultó irremediabilmente dañada durante la Primera Guerra Mundial.

DIBUJOS

Interesado por la vida moderna que se desarrolla ante sus ojos, Rosso encontró en el dibujo un medio de expresión inmediato, a través del cual llevar sus «impresiones» al papel. Se trata de la plasmación de momentos que «conseguí arrebatarse a la vida», según la propia descripción del artista, y que Baudelaire podría haber descrito como la captura de «lo transitorio y fugitivo de la vida actual...».

En su mayoría ejecutados en París y Londres, estos dibujos captan personajes caminando por la calle, en estaciones de ferrocarril, bares, restaurantes, parques o bulevares... en las más diversas condiciones atmosféricas y ambientales.

Una parte importante de los dibujos de Rosso se dedica también a la creación de paisajes, muchos de los cuales rozan la abstracción, entre los que destacan los paisajes alpinos que realiza durante sus estancias en Friburgo con Etha Fles a lo largo de la Primera Guerra Mundial.

Rosso trabaja de modo espontáneo en rápidos bocetos sobre cualquier trozo de papel improvisado: sobres usados, anuncios o el reverso del menú de un restaurante, soportes que presentan bordes irregulares o recortados y que acentúan el carácter transitorio de estas composiciones.