

ROZPRAWY

DARIA KOŁACKA

CZY PORTRET MUSI MIEĆ GŁOWĘ?

O ALBERTA GIACOMETTIEGO ZMAGANIU Z MATERIAŁ W KILKU CZĘŚCIACH

Alberto Giacometti uczy się malować, zaglądając od najwcześniejszego dzieciństwa przez ramię swemu ojcu. Giovanni Giacometti jest malarzem wychowanym na realizmie i impresjonizmie, zajmującym się przez całe życie przedstawianiem najbliższego otoczenia: rodziny, przyjaciół i Alp. Wioski, leżącej w jednej z najbardziej wyizolowanych dolin szwajcarskich, w której sam przyszedł na świat, w której urodziła się jego przyszła żona i czworo ich dzieci, praktycznie nie opuszcza. Wszystko, czego potrzebuje do pracy, jest na miejscu, w Stampie.

Umiłowanie tradycji i etos przedstawiania natury „najwierniej jak to tylko możliwe” zostaje wpojony również Albertowi. Maluje on i rysuje już jako kilkuletnie dziecko. Mając lat trzynaście wykonuje pierwszą swą rzeźbę (portret brata Diego). W wieku lat piętnastu „zgodnie z naturą” potrafi przedstawić wszystko.

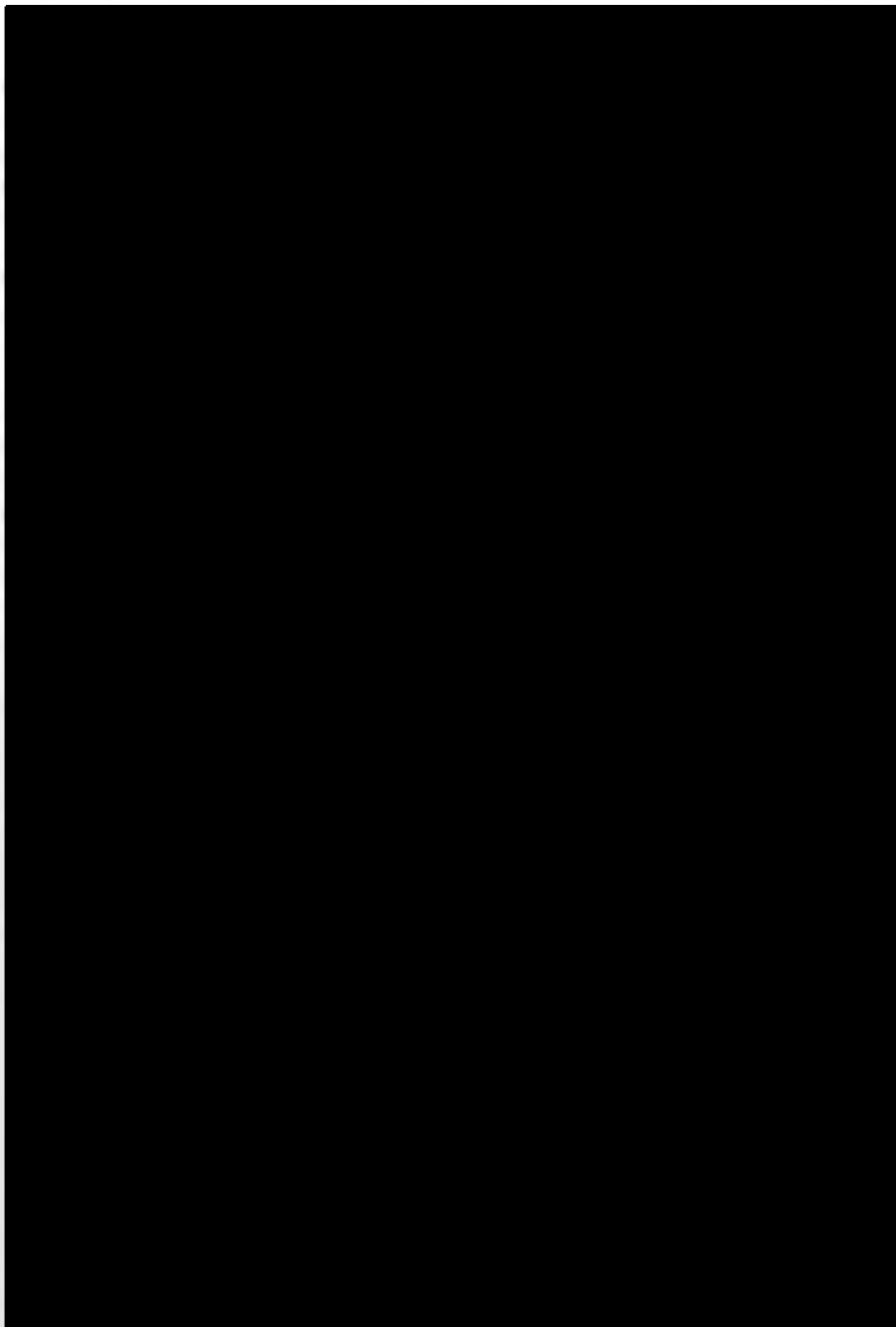
Fascynują go w tym okresie impresjoniści i Cézanne jako ci, którzy „najbardziej zbliżyli się ku naturze”¹. Przez cały okres młodości twórczości zajmuje go kopiowanie zarówno otoczenia, jak i dzieł mistrzów (przede wszystkim Rafaela, Dürera i Rembrandta). Mając lat 21 wyrusza na nauki do Paryża, gdzie zostanie do końca życia, powracając jednak zawsze latem do Stampy. Te dwa miejsca toczyć będą odtąd nieustanny spór; na całej twórczości Giacomettiego odcisnie się piętno walki między zaufaniem do tego, co się widzi a podważaniem widzialnego świata – między wiarą a intelektem².

¹ Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes*, Bern 1992, s. 551 (wyd. oryg.: *Alberto Giacometti. La biographie d'oeuvre*, 1991).

² Przyjazdu do Paryża dotyczą słowa, które Giacometti wypowie po latach i które staną się wyznacznikiem całej jego dojrzałej twórczości: *Wcześniej zdawało mi się, że wszystkie rzeczy widzę jasno, w ścisłym związku ze wszystkim, ze wszechświatem. I nagle wszystko stało się obce* (Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., 28).



1. *Diego przy piecu*, 1917, tusz, 29,9:24,3 cm, Bazylea, Öffentliche Kunstsammlung



2. *Głowa Diego*, 1914, gips, wys. 27,5 cm, zbiory prywatne

*

W Paryżu Giacometti trafia najpierw do pracowni rzeźbiarza Antoine'a Bourdelle'a, u którego zostaje przez pięć lat (1922-1927). Przedpołudniami rzeźbi, popołudniami rysuje. Po raz pierwszy pojawia się wtedy w jego twórczości problem relacji całości do części. Jak mówi, niemożliwością staje się przedstawienie całej postaci naraz: zbyt bliska woda powoduje, że gdy wychodzi się od jakiegoś szczegółu – wszystko jedno, od pięty czy od nosa – nie ma nadziei na to, by kiedykolwiek uchwycić całość³. Efektem tego poczucia bezradności jest w końcu praca z pamięci. Po wielu próbach doprowadza ona Giacomettiego do rezultatów zbliżonych do kubizmu⁴.

Nawet w tak charakterystycznych przedstawieniach kubistycznych Giacomettiego, jak *Figury* (np. *Mężczyzna i kobieta*), w których widać ewidentne inspiracje pracami Braque'a i Picassa, wyraźne są też ślady innego wpływu, za sprawą którego Giacometti za wszelką cenę pragnie zachować obecność w rzeźbiarskiej rzeczywistości. Tradycjonalizm pracowni Bourdelle'a wynika z pozostawania wciąż w służbie wiedzy, co w przypadku rzeźby znaczy przede wszystkim – anatomii. Głównym dążeniem Giacomettiego staje się natomiast zarzucenie wszelkiej dotychczasowej wiedzy i możliwie jak najwierniejsze uchwycenie *prawdziwej obecności* przedstawianej postaci. W ten sposób rodzi się podstawowy dla prac Giacomettiego konflikt między detalem, który widzi i o którym wie, a całością, którą odczuwa⁵.

Pod koniec okresu terminowania u Bourdelle'a, około roku 1925, Giacometti zauważa, że oto nagle to właśnie podobieństwo, które wymykało się mu w rysunkach i rzeźbach i „kazało stawać niczym ślepcowi przed obiektem”, staje się udziałem prac, które wcale nie chciały niczego dokładnie naśladować⁶. Podobieństwo zaczyna dla niego oznaczać to, co powoduje, że dzieło jakby od jednego uderzenia ożywia ogład, jaki się zyskuje, ujmując całość istoty, a nie zespolenie (czy raczej przypadkowe spotkanie) detali. Celem uchwycenia podobieństwa jest więc próba po-

³ Por. E. Scheidegger, *Alberto Giacometti*, Paris 1958, s. 33.

⁴ Antoine Bourdelle, choć dziś takim się wydaje, w swych czasach nie był wsteczny, czy choćby niemodny. Wynikało to z silnego wciąż jeszcze w latach 20. wpływu Rodina, którego Bourdelle był uczniem. W początkach lat 20. rzeźba dopiero zaczynała się rewolucjonizować, jednak „Henri Laurens zbyt był dyskretny, Julio Gonzalez – zbyt epigoniczny, Ossip Zadkine i Jacques Lipchitz – nazbyt młodzi”, zaś Brancusi nie oddziałal wystarczająco szeroko, gdyż został wykluczony z Salonu. Stąd jedynym wpływem, z którym mógł się utożsamiać młody Giacometti był kubizm (Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 116).

⁵ Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 120-121. Giacometti zainteresował się zresztą kubizmem przede wszystkim z tego względu, że dostrzegł w nim pewne otwarcie i świeżość w obchodzeniu się z rzeczami, jakie otaczają ich twórców; traktował te prace przede wszystkim jako „świadków życia codziennego” (ibidem, s. 129).

⁶ Ibidem, s. 132.



1922-23

Alberto Giacometti

3. Siedzący akt odwrócony plecami, 1922-23, ołówek, 50:32,8 cm, Zurych, Alberto Giacometti-Stiftung

wtórzenia, przywołania owego doświadczenia, któremu w każdej chwili jednak zagraża ponowne zniknięcie. Stąd tak szczegółowe, krok po kroku, badanie obserwowanej postaci⁷.

Po epizodzie kubistycznym (1925-29)⁸, Giacometti styka się, około roku 1930, z surrealizmem. Wraz z tą konfrontacją ma miejsce całkowita przemiana jego sposobu patrzenia na otoczenie, będąca w zasadzie zaprzeczeniem tego, czego nauczył go ojciec i co próbował wpoić mu Bourdelle. O ile w przypadku najwcześniejszego okresu twórczości można mówić o realizmie *mimetycznym* – skupionym na odtwarzaniu wyglądów zewnętrznych (kubistyczne studia Giacomettiego trzeba by wówczas nazywać *realizmem geometrycznym*), o tyle surrealizm staje się rodzajem realizmu *uwewnętrznionego* (w tym sensie, że jego przedmiotem jest życie wewnętrzne twórcy)⁹.

Ogromny wpływ wywiera na Giacomettiego w tym czasie Georges Bataille. Jego *Historia oka* „wypędza młodego rzeźbiarza z raju pewności w rozróżnianiu dobra i zła” i doprowadza do rozpadu doświadczenia jedności, jakiej gwarantem była rodzina¹⁰. W sposobie doświadczania świata przez Giacomettiego zakorzenia się odczucie lęku i przerażenia. Coraz intensywniej zajmuje go problematyka śmierci i brutalnej, bolesnej seksualności, czego wyrazem są na przykład „kłujące rzeźby” z roku 1929.

Charakterystyczne, że w tym właśnie okresie ma miejsce odejście od portretowania – drugi człowiek staje się dla Giacomettiego nieprzedstawialnym źródłem zagrożenia. To, co odkrywa on w myśleniu Bataille’a i innych swoich przyjaciół (Leiris, Prevert, Queneau) i co tak go fascynuje, klóci się ze wszystkim, co wyniósł z domu: surrealiści negują wartość religii, ograniczającej wolność jednostki, a Bataille – jeszcze bardziej

⁷ Ibidem, s. 133.

⁸ Wpływy kubizmu są w przypadku Giacomettiego zapośredniczone głównie przez sztukę afrykańską, w której Giacometti, podobnie jak kubiści, odkrywa śmiałe redukcje form, zbliżające rzeźbę niemal do granic abstrakcji. Kontakt z rzeźbą afrykańską Giacometti zawdzięcza przede wszystkim Musée de l’Homme, do którego trafia po raz pierwszy już w roku 1920. Podobnie jak Picasso, Giacometti nie ogranicza się w recepcji sztuki tego obszaru wyłącznie do jej walorów estetycznych, lecz przejmuje też głębsze rozumienie procesu jej kształtowania, jej „wymiar humanistyczny” (Bonneyoy). O wpływie sztuki afrykańskiej na Giacomettiego por. m.in. Y. Bonneyoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 132 i 170; R. E. Krauss, *No more play* (1983), (w:) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, London 1986, s. 43-85; L. Brogowski, *Kolumna nieskończona czy nieobecna (Uwagi o sensie źródłowości u Brancusiego)*, „Format” 1998, nr 3/4, s. 91-94.

⁹ Początkowy, samotniczy okres życia Giacomettiego w Paryżu kończy pierwsza rzeźba, jaką Giacometti proponuje handlarzowi sztuki (chodzi o pracę *Patrząca głowa* z 1928 roku). Natychmiast staje się ona sensacją i wprowadza młodego artystę w kręgi awangardy, której wkrótce będzie jednym z czołowych przedstawicieli (Por. Y. Bonneyoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 161).

¹⁰ Ibidem, s. 176-177.



4. *Mężczyzna i kobieta*, 1928-29, brąz, 40:40:16,5 cm, Paryż, Musée National d'Art Moderne

radykalnie – podważa wartości całej kultury Zachodu, opartej na greckiej filozofii i związanego z nią sposobu obrazowania. Pyta on mianowicie, czy nie jest tak, że zachodni idealizm to po prostu tylko bezsubstancjalne

przedstawienie, próbujące przesłonić wszystko, co w życiu niespójne, sprzeczne, nieoswojone, dzikie¹¹. Swymi stwierdzeniami wkracza tym samym w samo jądro dyskusji wokół *mimesis*, toczącej się za sprawą wnioskującego pod naskórek świadomości Freuda i uznającego autonomię znaku kubizmu¹². Wraz z podważeniem jedyności prawdy, zanegowana zostaje też jedyność i prawdziwość *mimesis*. Prawdziwe jest dla Bataille'a jedynie graniczne *doświadczenie wewnętrzne*¹³, w jakim objawić się może cała niespójna i zatrważająca prawda.

Podobnie brzmią konstatacje na temat realności formułowane w tym samym czasie przez André Bretona. Utrzymuje on, że „ja” marzy o zerwaniu zasłony, jaką ma przed sobą, by wreszcie móc wieść *prawdziwą egzystencję*, nawet jeśli miałyby ona się toczyć w tym samym miejscu i w tych samych okolicznościach co dotychczasowa¹⁴.

Z surrealizmem wiąże Giacomettiego jednak wyłącznie owo poszukiwanie prawdziwości, głębi skrytej pod pozorami, pod powierzchnią tego świata. Z innymi aspektami myśli surrealistycznej albo się nie utożsamia, albo je wręcz odrzuca. Stąd, w roku 1935, ma miejsce ostateczne i

¹¹ Na temat wpływu myśli Bataille'a na twórczość Giacomettiego por. ibidem, s. 171 oraz R. Krauss, *No more...*, op. cit.

¹² Tylko we Francji Giacometti może znaleźć malarstwo potrzebne mu do własnych poszukiwań – malarstwo, które powoduje, że „kobieta zmieniająca się przy promieniach słońca (...) nie jest postrzegana jedynie jako znak dyskursu, ale jako absolutna terażniejszość, cisza, która wszystko przenika”. Ten rodzaj „irrealizmu”, zaszczerpiony przez ojca i Cuno Amieta, a rozbity (dosłownie) przez kubizm, następnie spotęgowany przez surrealizm, sprawia, że największym problemem Giacomettiego stanie się coś w rodzaju zdwojonej świadomości, która przerodziła się w napięcie, czy wręcz walkę między przedstawieniem a przekonaniem, między widzeniem a wiedzą (Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 112).

¹³ Koncepcję tę Bataille rozwinie w latach 40. w książce pod takim właśnie tytułem (Por. G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne* (wyd. oryg. *L'expérience intérieure*, 1943), Warszawa 1998. Uprzedzając fakty (nie znamy jeszcze portretów Giacomettiego, które miały powstać po okresie surrealistycznym, w ostatnim etapie jego życia), przyjrzyjmy się komentarzowi Madeleine Chapsal, jakim opatrzyła ona wywiad z Bataille'em, przeprowadzony na rok przed jego śmiercią: „...Fascynujące było uczucie, jakiego doznałam w rozmowie z tym gasnącym już mężczyzną: uczucie, że tkwimy w ciasnym więzieniu, ciele, kondycji ludzkiej i że całym swym byciem dążymy tylko do jednego – przerwania tych absurdalnych, krępujących nas więzów (...). Byłam wstrząśnięta, czy też raczej oczarowana. Miałam wrażenie, że gdybym mogła rozmawiać z tym pisarzem kilka dni, drzwi, do których ledwie zapukałam, otworzyłyby się na oścież (...). Wszystko, o czym mówił, było mi tak bliskie, a zarazem, jeśli chciało się żyć, trzeba było koniecznie o tym zapomnieć (...). Opuściłam go w taki sposób, w jaki rozstajemy się z drogą istotą, której, jak sądzimy, nie zdołamy już więcej zobaczyć: obiecując sobie nigdy nie wracać (...). (Ibidem, s. 6).

¹⁴ Według André Bretona, świat przedmiotów realnych nie ma nic wspólnego z *mimesis*. Przedmioty w żadnym sensie nie są modelami dla dzieła rzeźbiarza. Świat jest raczej wielkim rezerwuarem, gdzie podświadomość zapisuje się niczym na papierku lakmusowym w dziele, umożliwiając odczytanie skrytych myśli i pragnień.

nieuchronne rozstanie z tym ruchem¹⁵. Miał poszukiwać destrukcji, Giacometti po doświadczeniu surrealistycznym zaczyna na nowo budować rozbitą jedność świata – swojego świata.

*

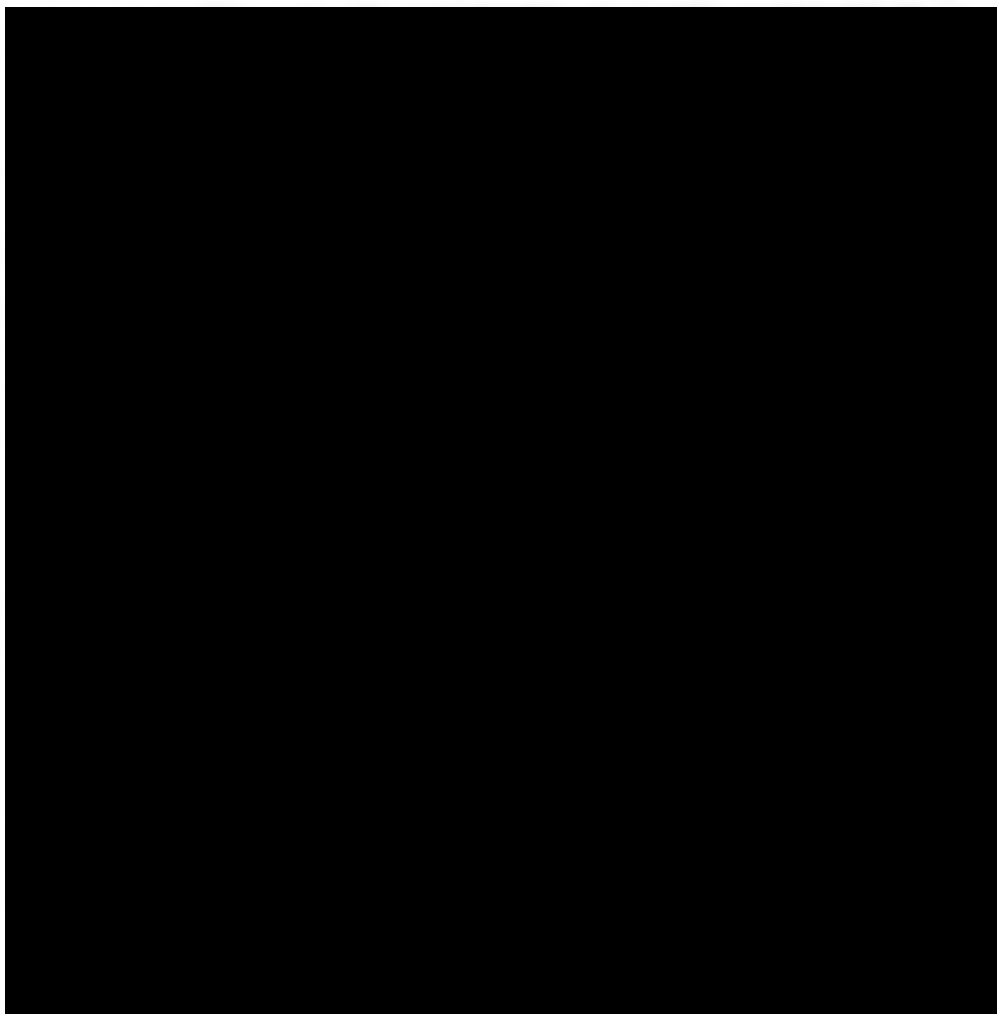
Po powrocie do przedstawiania z modelu Giacometti dalszy jest jednak tradycyjnej figuracji niż surrealizmowi. Z całą pewnością nie chodzi mu również o używanie, wykorzystywanie figur jedynie w celu komponowania obrazu. Awangarda lat 30. wystrzyła w zasadzie to, czego po omacku jeszcze wtedy szukał – wyczuliła go na obecność osoby. Celem staje się odtąd dla Giacomettiego raczej skomponowanie obecności drugiego człowieka, tzn. wprowadzenie jej w obraz tak, jak jest ona widziana i odczuwana. To jednak, co z pozoru jest najprostszym zadaniem, okazuje się niewykonalne: człowiek zaczyna się wymykać, oddalać. Im dłużej Giacometti rzeźbi, tym bardziej gęsta zdaje się mu zasłona, jaka oddziela go od modelu – zasłona z wszystkich rzeźb, jakie widział do tej pory, z całej tradycji, ale też ze wszystkich możliwych rzeźb, jakie ma w głowie, o jakich wie, że mogą powstać z patrzenia na tego samego modelu. A gdy wszystkie te potencjalne rzeźby znikają, naprzeciwko pojawia się zupełnie już nieznamiona głowa – przedmiot, który zdaje się całkowicie obcy, martwy: „I wtedy już w ogóle nie wiedziałem, ani co oglądałem, ani kogo widzę”. Żadna ze wszystkich możliwych interpretacji innego nie oddaje bowiem tajemnicy obecności, gdyż „powstaje ona we mnie lub jeszcze w kimś trzecim, a nie w tym, kto pozuje, gdyż on sam siebie zna bardzo niedokładnie”¹⁶.

Celem Giacomettiego staje się więc samo patrzenie, taki rodzaj patrzenia, który pozwala na pozostanie wiernym modelowi. Tym, czego szu-

¹⁵ Surrealizm próbuje wprawdzie sięgać do „głębokiego ja”, jednakże – komentuje Bonnefoy – formy nieświadomego w rozumieniu surrealistów tak były obce i tak nieosobiste dla ich „właściciela” jak „bomba w rękach terrorysty”. Surrealistom (jak i dadaistom) chodzi raczej o dyskredytację rzeczywistości niż o lepsze samopoznanie (Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 192). Wychowany w środowisku kalwińskim, z głęboko zakorzenionym poczuciem więzi rodzinnych, Giacometti nie godzi się na ideał wolności, jaki zastaje w Paryżu. W latach 1934-35 ma miejsce stopniowe jego odchodzenie od surrealizmu, wyrażające się w pracach w „gęstnieniu” materii. Doświadczenie tego okresu zaistnieje jednak bardzo silnie w świadomości Giacomettiego na trwałe i odcisnie swe piętno na jego twórczości.

O ile ojciec tolerował jeszcze zainteresowanie Alberta kubizmem, o tyle surrealizm nie był możliwy dla niego do zaakceptowania jako odchodzący całkowicie od obserwacji natury. Jednym z podstawowych powodów, dla których Giacometti powraca do figuracji, jest więc silne poczucie, że zawiódł ojca, powrót do natury staje się rodzajem zadośćuczynienia (ibidem, s. 244).

¹⁶ Cyt. za: ibidem, s. 250.



5. Alexander Liberman, *Alberto i Anette w atelier*, 1951

ka, to odtąd możliwość napotkania spojrzenia. Pragnienie to spełnia się w roku 1947 w Genewie¹⁷.

Spotkanie Anette jest momentem, w którym powraca zaufanie do utraconej jedności świata, a tym samym możliwym staje się powrót do

¹⁷ Jean Starobinsky wspomina, że gdy po raz pierwszy zobaczył Alberta z Anette powiedział sobie, że była tym, na co Giacometti czekał: „młoda kobieta stojąca naprzeciw niego, patrząca prosto na niego, rozmawiająca z nim i żyjąca razem z nim, nieskończenie otwarta i nieskończenie skromna, w cudownej frontalności” (podkr. – D.K.). Por. J. Starobinski (i in.), *Alberto Giacometti: retour a la figuration, 1934-1947*, katalog wystawy, Genf-Paris, 1986, s. 17.

portretu – odwaga patrzenia na drugiego człowieka. Od roku 1950 twórczość Giacomettiego skupia się wyłącznie na portretowaniu.

Po raz pierwszy Giacometti wybiera sobie jako modela osobę, którą zna i lubi – w przeciwieństwie do anonimowych postaci z pracowni Bourdella – już w roku 1934. Właściwie od tego czasu można mówić o początkach portretowania w tym sensie, jaki przybrało ono w dojrzałym dziele Giacomettiego. W twarzy (Isabel), w której jest zakochany, odkrywa on po raz pierwszy to, co później nazwie otchłanią – nieznany element w dobrze znanej osobie, który wymyka się możliwości przeniesienia go na kartkę papieru, płótno czy glinę. Ten nieznany element określa „życiem” – tym, co „użycza rysom jedność i ratuje je na moment przed materią i zanurzeniem się w śmierć”¹⁸. Jego największym pragnieniem staje się, by choć na moment móc „przytrzymać wygląd rzeczy”. Z chwilą jednak, gdy tylko chce się przekazać te transcendencje – życie przedstawianej postaci umyka, a artysta pragnący ująć ją w medium, popada w pułapkę wypełniającej przestrzeń materii i tym, co jest w stanie wydobyć z otchłani jest jedynie zewnętrżność¹⁹. Próba osiągnięcia drugiej osoby tam, gdzie żyje ona – dosłownie – swoim własnym życiem, skazana musi być z góry na niepowodzenie.

Wyrazem tego, jak usilnie Giacometti walczył o uzyskanie jedności własnego obrazu świata bliskich, są portrety powstałe po eksperymentach kubistycznych i surrealistycznych, po figurkach maleńkich jak zapalki i wielkich, wznoszących się na niemal trzy metry²⁰. Z figur pozostają tylko popiersia, potem same głowy, a na końcu tylko – czasem jednookie – twarze.

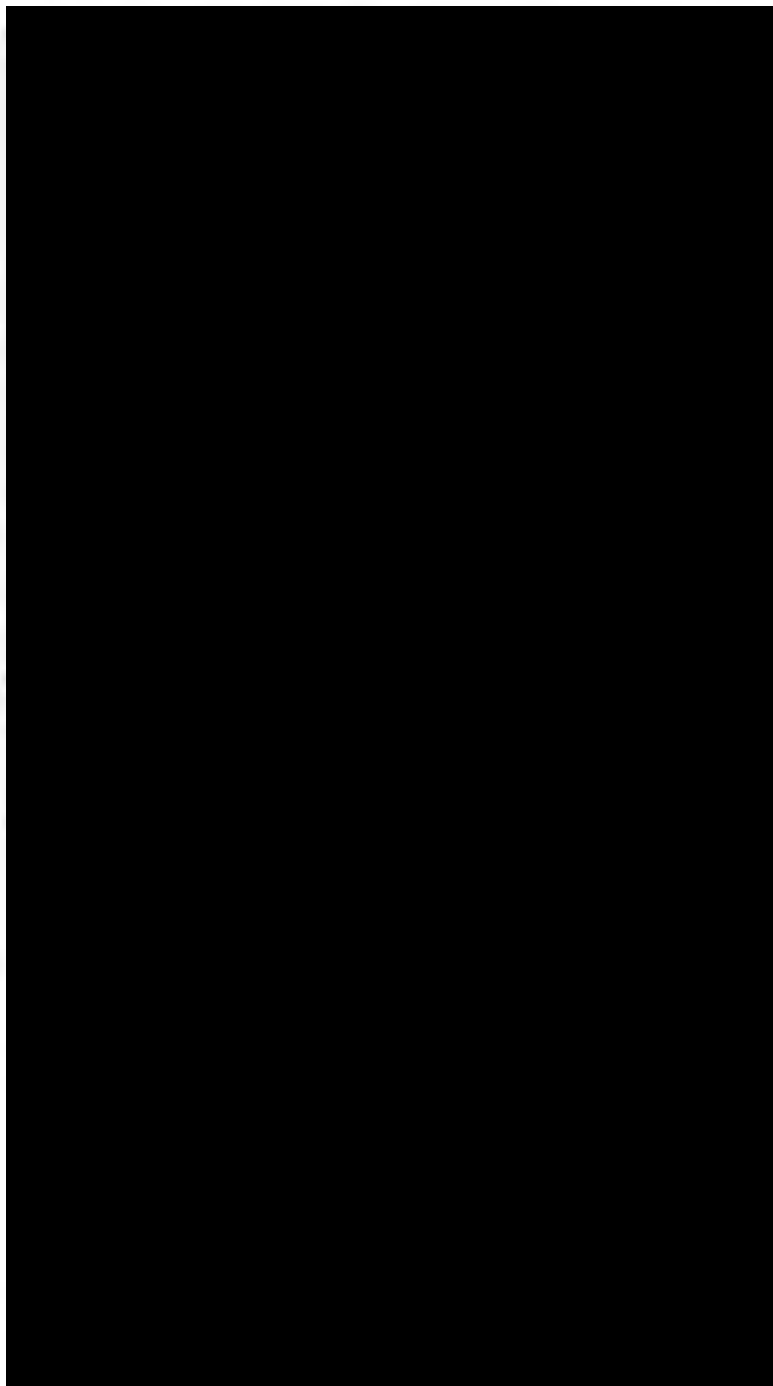
FIGURA

Figura ludzka interesowała Giacomettiego zawsze. Jego największym pragnieniem jest ukazanie postaci w całości. Tym, co go zajmuje w pierwszym okresie paryskim, jest nowa, niemimetyczna forma ujęcia postaci, jej konstrukcja na kształt szkieletu wewnętrznego.

¹⁸ Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 263 i 542.

¹⁹ Ibidem, s. 263.

²⁰ Problem rozmiaru nie traci na istotności przez całą twórczość Giacomettiego aż do projektu wykonania na zamówienie monumentalnego pomnika przed Chase Manhattan Bank w Nowym Jorku postaci kobiecej, 7-8 metrowej wysokości. Wtedy, w 1965 roku, pragnął analogiczny projekt zrealizować na jakimś pustym placu w Paryżu, lecz władze miasta nie były tym zainteresowane (Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 561). Dziś rzeźba *Krocący* stoi na dziedzińcu budynku UNESCO przy Place de Fontenoy.



6. *Kobieta-łyżka*, 1926, gips, zbiory prywatne

Zainteresowanie figurą już w tym czasie przekracza jednak nie tylko „mimetyczny” charakter prac Bourdelle’a, ale wychodzi też poza sposób myślenia o rzeźbie kubistycznej²¹. Związane z tym okresem zwrócenie się Giacomettiego w stronę prymitywizmu odczytywać można więc jako chęć uwolnienia się z jednej strony od tradycji rzeźbiarskiej, ale z drugiej także od kubizmu z charakterystyczną dla niego konstrukcją, która pojawia się w pracach Giacomettiego jako pierwsza alternatywa dla tradycji²². Stąd nawet, jeśli jego przedstawienia nazywane są kompozycjami, w większości przypadków noszą podwójny tytuł (np. *Kompozycja: Kobieta i Mężczyzna*, 1927). Tym, co interesuje Giacomettiego, nie jest bowiem wyłącznie forma rzeźbiarska; cały czas liczy się przede wszystkim wpisany w nią żywy człowiek²³. Przykładem takiej pracy, odwołującej się do sztuki prymitywnej, jest *Kobieta-łyżka* z 1926 roku.

Forma rzeźby – sugeruje Bonnefoy – przypomina przedstawienie cięzarnej. Jego treścią staje się dziecko, które wypełnia pustkę, ale i zarazem jest pustką, jaką kobieta nosi w sobie. Pustka i pełnia, bycie i nicłość nie tylko nie wykluczają się wzajemnie, ale – przeciwnie – dopełniają się, są sobie wzajemnie konieczne, by mogło dziać się życie²⁴.

Choć w wiele prac z tego okresu wpisana jest bezpośrednio twarz, jakby spod naskórka gipsu czy marmuru próbująca wybić się na powierzchnię (np. *Kobieta* 1927, *Kobieta* 1928), centralnym tematem zarówno kubistycznych, jak i surrealistycznych prac Giacomettiego jest figura męska i kobieca. Tym, co wyróżnia dzieła wykonane w duchu surrealizmu, jest zmiana perspektywy: przejście z wertykalizmu na wymiar horyzontalny.

Ta rotacja wokół osi oznacza, zdaniem Rosalind Krauss, acefalię. Bezgłowy człowiek przynależy zaś nekropolii – labiryntowi²⁵, który jest prawdziwym wymiarem życia. Tym samym surrealistyczna twórczość Giacomettiego może być odczytywana jako wyraz przeciwstawienia się całej kulturze Zachodu.

Klasyczna filozofia dąży [bowiem] do zdławienia wątpliwości i rekonstrukcji języka, w którym każdy element ma określoną i tylko jedną wartość. Pragnie wznosić pomniki, by przesłonić nekropolię, gdzie znaczenie dokopuje się do brudów, zgnilizny, skażenia i śmierci²⁶.

²¹ Inspiracją byli w tym czasie dla Giacomettiego przede wszystkim Henri Laurens i Jacques Lipchitz.

²² Por. R. Krauss, *No more...*, op. cit., s. 47.

²³ Dzieje się tak nawet w przypadku prac, których tematem stają się miejsca (*Pałac o czwartej nad ranem*, 1933).

²⁴ Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 230.

²⁵ Taki tytuł (*Labirynt*) nosi analogiczna praca z tego okresu, nazywana też *Głowa-pejzaż*.

²⁶ Por. R. Krauss, *No more...*, op. cit., s. 83.



7. Henri Laurens, *Kucająca kobieta*, 1922, kamień, wys. 53 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie

Najistotniejsza interpretacyjnie w kontekście późniejszego przywrócenia pionu postaci, która straci w późnym okresie twórczości Giacomettiego trzeci wymiar, jest rzeźba *Głowa-pejzaż*: tak jak widziana z lotu ptaka



8. Jacques Lipchitz, *Siedzący mężczyzna*, 1922, gips, wys. 52,3 cm, Paryż, Musée National d'Art Moderne

płaska ziemia skrywa swą masę, tak maska przesłania twarz i każe zapomnieć o brylowatości głowy. W ten sposób rzeźba surrealistyczna zapowiada istotny dla późnej twórczości Giacomettiego nierozwiązywalny



9. *Tors*, 1925-26, gips, 58:25:24 cm, Zurych, Alberto Giacometti-Stiftung



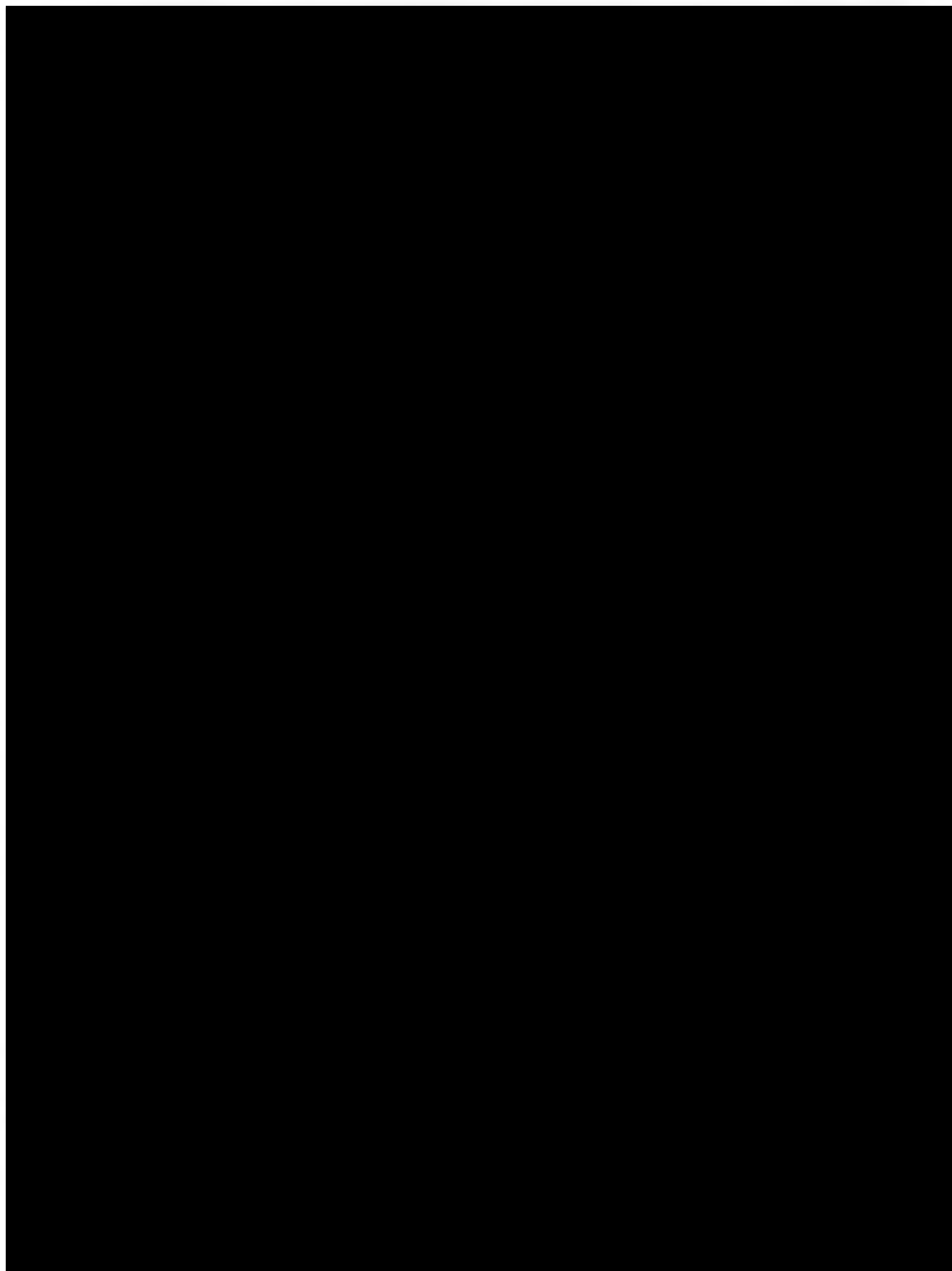
10. *Mężczyzna, kobieta i dziecko*, 1931, drewno i metal, 35:25:9 cm, Bazylea, Öffentliche Kunstsammlung

problem wolumenu. W tym jednak momencie afealia okresu surrealistycznego oznacza (pozorną) rezygnację z portretu²⁷.

Kres związków Giacomettiego z surrealizmem wyznacza powrót do pionu (a tym samym do życia): człowiek może znów stanąć wyprostowany. Zapowiada to jedna z późnych rzeźb okresu surrealistycznego, gdy Giacometti zwraca się ku formom skrajnie uproszczonym – tak prostym, że *avant la lettre* można je nazwać minimalistycznymi. Przykładem takiej pracy jest rzeźba *1+1=3* z roku 1934.

Jej wysokość (160 cm) odnosi się do średniego wzrostu kobiety. Jeśli porównać tę pracę z wcześniejszą o osiem lat *Kobietą-łyżką*, okaże się, że wklęśnięcie w *1+1=3* jest dokładnym odpowiednikiem formy tamtej rzeźby. Dwie wypukłości powyżej sugerują piersi, a – ledwo zauważalne

²⁷ W rzeczy samej Giacometti nigdy nie zarzucił go bez reszty: każdy wakacyjny pobyt w Stampie wiąże się z przedstawieniami członków rodziny. Gdy w roku 1925 sześć miesięcy spędza u rodziców, powraca wręcz do przedstawiania zupełnie tradycyjnego (jakby nie miał odwagi przyznać się bliskim, że opuszcza wszystko, co dla nich cenne). W czasie, gdy pracuje nad *Unoszącą się kulą* – manifestem surrealistycznej rzeźby – maluje też mirabelki i jabłka. Ta nieustanna dwoistość dochodzić będzie do głosu na różnych etapach jego twórczości.



11. $1+1=3$, 1934, gips, wys. 160 cm, zniszczona

trzy punkty w górnej partii przywodzą na myśl oczy i usta. Pomijając seksualny (falliczny) charakter tej rzeźby, jaki można zresztą odczytać we wszystkich pracach Giacomettiego z lat 1922-35, okazuje się ona przede wszystkim przedmiotem, *który patrzy*. W oglądzie z dużej odległości, gdy zupełnie niezauważalne stają się punkty zinterpretowane jako oczy i usta, formę oczu przyjmują kulistości odczytywane wcześniej jako piersi. Jeśli tak, to wypadają one mniej więcej na wysokości oczu widza. Wklęsłość brzucha przejmuje tym samym funkcję ogromnych otwartych ust, a cała figura staje się twarzą²⁸.

W tym samym 1934 roku powstaje też *Niewidzialny przedmiot* – rzeźba wytyczająca granicę między surrealizmem a okresem, w którym Giacometti powróci do portretowania. Z jednej strony rzeźbę tę można traktować jako mimetyczną i przynależną do przestrzeni pojętej jeszcze jako sfera iluzji. Stoi oto przed nami naga kobieta, o wymiarach zbliżonych do naturalnych i mniej więcej zachowanych proporcjach ciała ludzkiego (nawet jeśli kanciaste, twarde ramiona i cienkie kończyny przypominają bardziej odnóża owada). Jej ramiona, wysunięte w geście troskliwego obejmowania jakiegoś przedmiotu, czynią postać tym bardziej realną. Coś dziwnego dzieje się jednak, gdy przeniesiemy wzrok na głowę postaci. Ta, w przeciwieństwie do ciała, nie pozostawia żadnych złudzeń co do swego nienaturalnego charakteru. Zbudowana jest jakby z dwóch płaszczyzn, stykających się w linii postrzeganej z przodu bardziej jako przecięcie niż spojenie. Oczy ujęte są w formę dwóch kół, z których prawie – jak-

²⁸ Taka interpretacja tej rzeźby odpowiadałaby postrzeganiu rzeźb minimalistycznych przez Georgesa Didi-Hubermana. Odnośnie do pracy *The Black Box* Tony'ego Smitha autor pisze, iż jej wielkość odpowiada wielkości ciała ludzkiego: pierwotnie rzeźba ta miała nosić tytuł *Sześć stóp*, co jest równowartością około metra osiemdziesięciu, a więc odpowiada wysokości mężczyzny. Dodatkowo jednak sześć stóp może sugerować również śmierć: czarne pudełko to skrzynia trumny o długości sześciu stóp, to bycie sześć stóp pod ziemią (s. 76). W końcu Smith znajduje dla swej pracy tytuł *Die*, co w języku angielskim brzmiennie jest związane z zaimkiem osobowym „ja” (*I*), jak i z „okiem” (*eye*), a znaczy – zarówno w bezokoliczniku, jak i w trybie rozkazującym – umieranie. Zacieśniając, łącząc w sobie te wszystkie znaczenia, można powiedzieć – komentuje Didi-Huberman – że mamy tutaj do czynienia z czymś, co posiada w swej chłodnej, minimalistycznej neutralności, ambivalentny charakter autoportretu: wysublimowanego, paradoksalnego, melancholijnego, nieikonicznego (s. 77). W rozdziale *Antropomorfizm i niepodobieństwo* pyta autor ponownie o rolę wymiaru w pracach minimalistycznych, tym razem jako przykład minimalistycznego dzieła „na miarę człowieka” podaje szeroki i wysoki na pięć stóp czarny kwadrat Ada Reinhardta: wysokiego jak człowiek i szerokiego jak postać z wyciągniętymi ramionami. „Bezformatowość” odpowiada tutaj w rzeczywistości *naszemu formatowi*. Mamy tym samym do czynienia z pewną *wizualną siłą*, która nas *dotyczy*, podczas gdy sam obiekt nie pozwala zobaczyć niczego poza samym sobą (s. 113). Zamiast o niepodobieństwie, trzeba tu więc mówić – utrzymuje Didi-Huberman – o pierwotnym podobieństwie”. Por. G. Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Blickes* (wyd. oryg.: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992), München 1999.



12. *Niewidzialny przedmiot (Ręce trzymające nicłość)*, 1934, brąz, 156,2:33:30,5 cm, New Haven, Yale University Art. Gallery

by podzielone szprychami – przybiera kształt rozety, podczas gdy lewe, mniejsze, zbudowane jest z trzech odcinków okręgu obejmującego brakującą źrenicę. Takie całkowite niedopasowanie głowy do reszty ciała, absolutne zarzucenie mimetyzmu powoduje, że stajemy oto wobec dziwnego zjawiska z pogranicza jawy i snu. Przerazenie, jakie w nas ono wywołuje, wynika z zachwiania równowagi, z wyprowadzenia tego, co nieznane, w świat dobrze znany, oswojony²⁹.

Z jej rąk i głowy byłem zadowolony – komentował wiele lat później autor – gdyż dokładnie odpowiadały mojej idei. Z nóg, tułowia i piersi jednak wcale nie. Zdawały mi się zbyt akademickie i konwencjonalne. Spowodowało to, że zacząłem ponownie pracować z natury³⁰.

Symboliczny początek nowej drogi wyznacza śmierć ojca w roku 1933³¹. Prawdziwy zwrot w jego twórczości daje się zauważyć jednak dopiero dwa lata później, zaś w zakresie przedstawień pełnopostaciowych – około roku 1940, od kiedy to Giacometti zaczyna wykonywać coraz mniejsze figurki, ustawiane na cokołach. Powodem tego pomniejszenia jest towarzyszące artyście od czasów pracowni Bourdelle'a pragnienie oddania osoby w całości, aby zaś to zrobić, konieczne jest oglądanie jej z wystarczająco dużej odległości³². O genezie tych przedstawień możemy się dowiedzieć od samego autora:

Miałem przyjaciółkę, Angielkę. Zależało mi na tym, by przedstawić tę kobietę tak, jak zobaczyłem ją raz z dala na ulicy, co wryło się na trwałe w mej pamięci. Zależało mi zatem na oddaniu jej naturalnej wielkości, takiej, jaką miała, gdy patrzyłem na nią z dystansu. Działo się to na bulwarze Saint-Michel, około północy. Patrzyłem na tę wielką czerń wokół niej, na otaczające ją domy. (...) [I] by być całkowicie wiernym moim oczom, musiałem dodać jeszcze wysoki postument³³.

²⁹ Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 226.

³⁰ Cyt. za: Y. Bonnefoy, op. cit., s. 240.

³¹ Por. G. Didi-Huberman, rdz. *Face perdu, face du pere*, w: *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris 1992. Tym, co Giacometti odrzuca (ze względu na ojca, jak chcą Didi-Huberman i Bonnefoy) jest jednak nie tylko surrealizm czy związki ze sztuką plemienną. Na głębszym, strukturalnym poziomie wyrzeka się on horyzontalności i wszystkiego, co ona oznacza: zarówno wymiaru, w którym przeanalizować trzeba problemy formalne rzeźby, jak i kontekstu, poprzez który „zmienia się anatomia człowieka”. Por. R. Krauss, *No more...*, op. cit., s. 85.

³² Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 556. Prace, które tworzy na początku lat 40., są tak małych rozmiarów, że po wojnie, którą spędził w Szwajcarii, jest w stanie przewieźć swój dobytek do Paryża w pudełkach od zapalek (ibidem, s. 559).

³³ Cyt. za: ibidem, s. 272. Zniwelowanie znaczenia granicy między postumentem a rzeźbą stanowi krok w niemimetycznym traktowaniu rzeźby. Zatarciu ulega tym samym podział między światem – reprezentacją a światem realnym. Podstawa w rzeźbie tradycyjnej funkcjonowała jak rama obrazowa, tj. jako rozróżnienie między światem przedstawionym a rzeczywistym. U Giacomettiego świat rzeczywisty – podstawa przestaje pełnić jedynie rolę wprowadzenia do rzeźby, lecz staje się jej integralną częścią, konieczną do zobaczenia przedmiotu. (Por. R. Krauss, *No more...*, op. cit., s. 74).



13. Marc Vaux, Figurki gipsowe Giacomettiego, 1946 (fot. „Cahiers d'Art", 1946)

Małe figurki na olbrzymich cokołach wprowadzają poczucie dystansu, wyobcowania. Dzięki temu nie mamy do czynienia jedynie z pomniejszychymi dużymi postaciami, lecz z zupełnie nową jakością, z innym rodzajem percypowania postaci. Postaci widziane są z tak dużej odległości, że znikają wszelkie szczegóły³⁴. W liście do Sartre'a Giacometti napisze:

Materia gipsu czy marmuru jest nieskończenie podzielna; każda cząstka istnieje sama dla siebie, tak że niszczy całość, z którą – ze swej istoty – jest sprzeczna. Materia uniemożliwia więc uzyskanie jedności wyrazu i skazuje z góry na niepowodzenie wszelkie próby przedstawiania realistycznego. Taka jest też przyczyna niepowodzenia portretów rzymskich, które – mimo całej nagromadzonej w nich wiedzy o fizjonomii człowieka – zdają się być martwe³⁵.

Giacometti nie stara się więc patrzeć na modela oczami rzymskiego portrecisty, lecz dostrzega aurę, nimb wokół oddalonej figury, patrzy na nią z intensywnością, wyłączającą jego samego i modela ze świata zewnętrznego, tak że nie pozostaje nic poza związkami między nimi. Po intensywnym, hipnotycznym wręcz wpatrywaniu się pozostaje tylko pustka, ciemność, „noc mistycznego doświadczenia”³⁶.

Widzenie takie, wymagając największego skupienia, nie pozwala na zastąpienie obrazu w stabilności *mimesis* – na jej miejsce wkracza dialektyka pojawiania się i znikania – nieustannego ruchu, który w szczególny sposób będzie charakteryzować ostatni okres twórczości Giacomettiego.

Dopiero w taki sposób portretowanie może stać się aktem ontologicznym, w którym obserwowanie z odległości służy zyskaniu całościowości postrzeganego przedmiotu i „aktu bycia, jaki leży u podstaw wszelkiego bytu”³⁷. Możliwe jest dzięki temu zatopienie w obecności drugiego człowieka – przejście do innego wymiaru, do głębi, „która wytwarza rodzaj ciżmy znanej mistyką”³⁸.

Dzieje się tak za sprawą siły miejsca. Pozostali ludzie i rzeczy zostają odsunięci na dystans. Przestrzeń normalnego życia jest przestrzenią wypełnioną; gdy tylko jednak podjęta zostaje próba dotarcia do istoty bycia, gdy pojawia się pytanie o śmierć, przedmioty jakby się rozsuwały, pojawiają się inne wymiary, inne odległości; każdy przedmiot otulony jest pustką, wyosobniony, skrajnie pojedynczy. Lecz wystarczy moment rozproszenia, wystarczy rozejrzeć się wokół, by pojawiły się na nowo w całym swym natłoku i przyjaznej życiu hałaśliwości i by na nowo zapanował

³⁴ Rodzajem wstępu do takiego traktowania figury ludzkiej było namalowanie przez Giacomettiego *Jabłka na kredensie* w roku 1937.

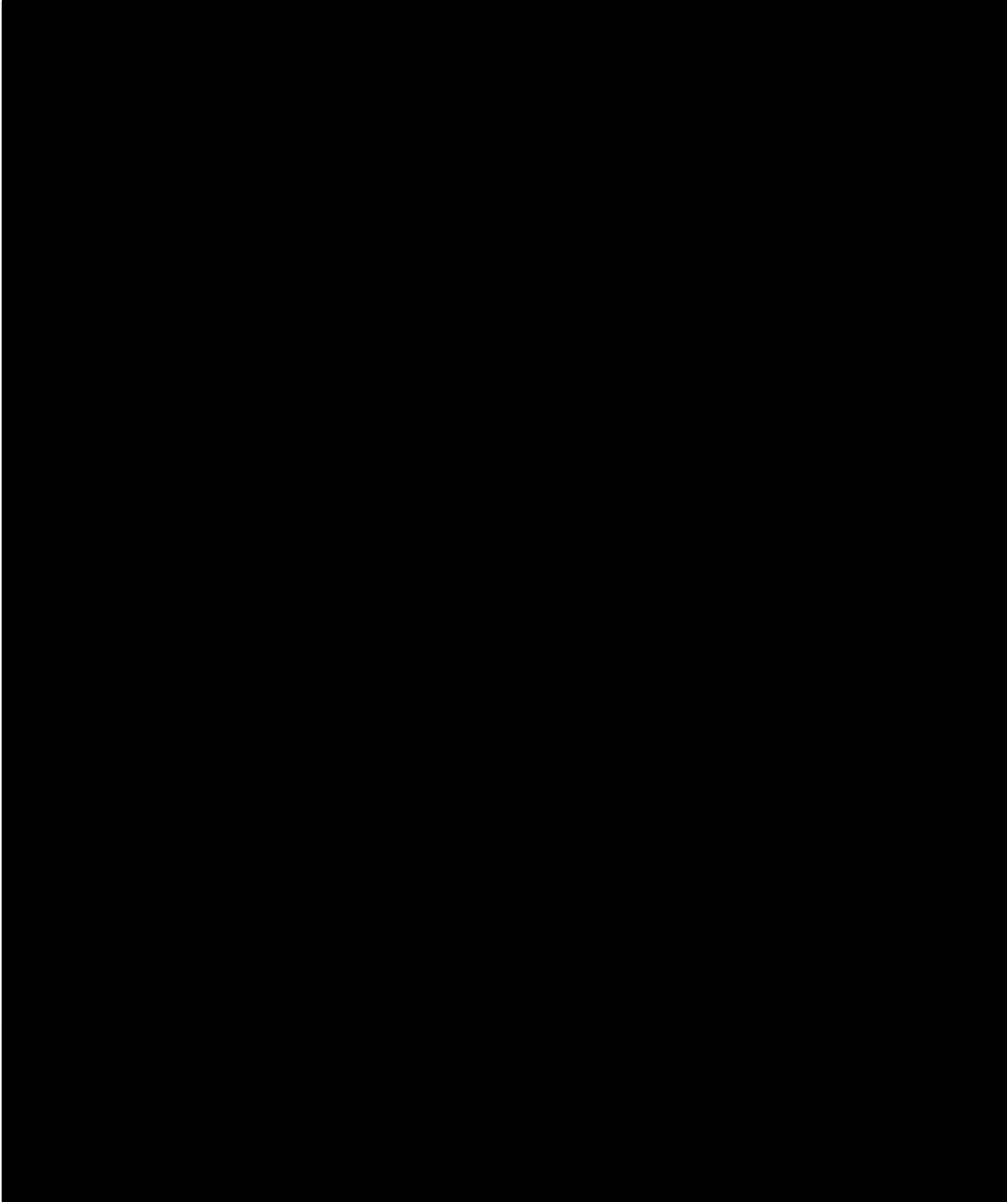
³⁵ Cyt. za: Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 275-276.

³⁶ *Ibidem*, s. 120.

³⁷ *Ibidem*, s. 269.

³⁸ *Ibidem*.

rozgardiasz przestrzeni. W tym samym momencie powraca jednak nie chciany przez Giacomettiego nadmiar szczegółów, o jakie dba realizm naśladowczy.



14. *Kobieta w obramowaniu*, 1946, ołówek, 21,5:16,5 cm, zbiory prywatne

Giacometti zdaje się więc wnioskować, że mała figurka bliższa będzie realności – im mniejsza, tym bliższa. Gdy jednak figurki stały się „tak małe, że wystarczyłoby jedno naciśnięcie kciukiem, by się rozpadły” (Giacometti), zaczyna zajmować się przedstawieniami pełnopostaciowymi. Moment uwolnienia się z tyranii małych figurek, które wykonywał, niczym w transie narkotycznym, przez kilka kolejnych lat całymi dniami i nocami, wyznacza doświadczenie związane z wizytą w kinie. Ono też stanie się punktem zwrotnym dla krytyki *mimesis* przez Giacomettiego. Jest rok 1945. Giacometti wraca do domu po obejrzanym seansie i nagle odczuwa całkowity rozziw między tym, co *widziane* na ekranie i jego sygnifikacją w świecie realnym: zamiast postaci zaczyna dostrzegać przemieszczające się czarne plamy. Gdy przeniósł wzrok na osobę siedzącą obok w sali kinowej, widział ją w taki sam – wydzielony z kontekstu i odarty z postaciowości – sposób. Doświadczenie to okazało się na tyle silne, że jeszcze po wyjściu z kina wszystko, osoby i przedmioty, zdawało się być spowite tym rodzajem wyizolowania i ciszy, jaka miała stać się wyróżnikiem jego twórczości³⁹. W obrazie kinowym znika gęstość postaci – osoby i rzeczy stają się powierzchniami, na miejsce znanych kształtów pojawia się coś nieznanego. Pozbawienie figury trzeciego wymiaru oznacza wyrwanie jej z nurtu życia i wpisanie w inny wymiar: „rzeczy jawią się jak zaczarowane” – rzeczywistość oddala się, staje się czymś „cudownie nieznanym”⁴⁰. To doświadczenie wyzwala w Giacomettim pragnienie zrozumienia świata bez jakichkolwiek zabezpieczeń w tym, co znane. Od tego też momentu zamiast o realizmie mimetycznym czy „uwewnętrznionym” (nadrealizmie) można mówić o realizmie „zradikalizowanym”, o fenomenologii portretu u Giacomettiego⁴¹.

³⁹ Por. G. Charnonniere, *Entretien avec Alberto Giacometti*, w: *Monologue du peintre*, Paris 1959, s. 189.

⁴⁰ Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 300.

⁴¹ Co jest dodatkowo o tyle uzasadnione, że ten nurt filozoficzny żywo był dyskutowany w gronie najbliższych przyjaciół Giacomettiego, szczególnie w kontekście sławnego wykładu Alexandra Kojève (na temat fenomenologii i Giacomettiego por. ibidem, s. 300). Można zatem powiedzieć, że twórczość Giacomettiego rozwija się od realizmu werystycznego (mimetycznego), poprzez realizm geometryczny (kubizm) i realizm uwewnętrzniony (surrealizm) aż po radykalny uwewnętrzniony realizm, któremu odpowiadałoby określenie „fenomenologiczny”, a w którym poszukiwania wiodą w nieznanne: niczego nie da się odtworzyć jedynie poprzez naśladowanie form zewnętrznych, wyglądown. Ten zradikalizowany uwewnętrzniony realizm nakierowany jest przy tym nie na twórcę, lecz na modela. Portretowanie możliwe się staje poprzez wczuwanie. Fenomenologia portretu polegałaby więc na wnikiwaniu w istotę przedstawianej postaci, która objawia się jedynie za sprawą uwolnienia od wiedzy na rzecz widzenia. Chodzi przy tym jednak o specyficzny rodzaj widzenia – o widzenie pamiętające, w które wpisane jest odczuwanie (interpretacja) portretowanego: sposobu, w jaki się porusza, w jaki zakłada ręce, w jaki patrzy. Interpretacja w portretowaniu tego typu nie rozkawałkuje ciała, by określić na podstawie wiedzy anatomicznej każdą jego

Od 1947 roku zaczyna on wykonywać figury odpowiadające naturalnym wymiarom człowieka, przy czym charakterystyczny dla tego okresu jest powrót do malarstwa i rysunku. Od końca lat 40. Giacometti zaczyna ramować postaci. Wprowadzenie ramy nie ma jednak charakteru czysto estetycznego, lecz stanowi istotny element w wydzielaniu postaci, w uchwytowaniu jej jednostkowości i momentowości – bycia właśnie tu i teraz, które jest tylko jej byciem, niemożliwym do zamienienia z jakimkolwiek innym istnieniem⁴². Zabieg ramowania ma takie konsekwencje, jak pozbawienie postaci uprzestrzennionego tła: służy wyizolowaniu konkretnego istnienia z otaczającej go przestrzeni, lecz zarazem chroni przed tym, by pojawiająca się na jej miejsce nicość nie zagarnęła samej osoby.

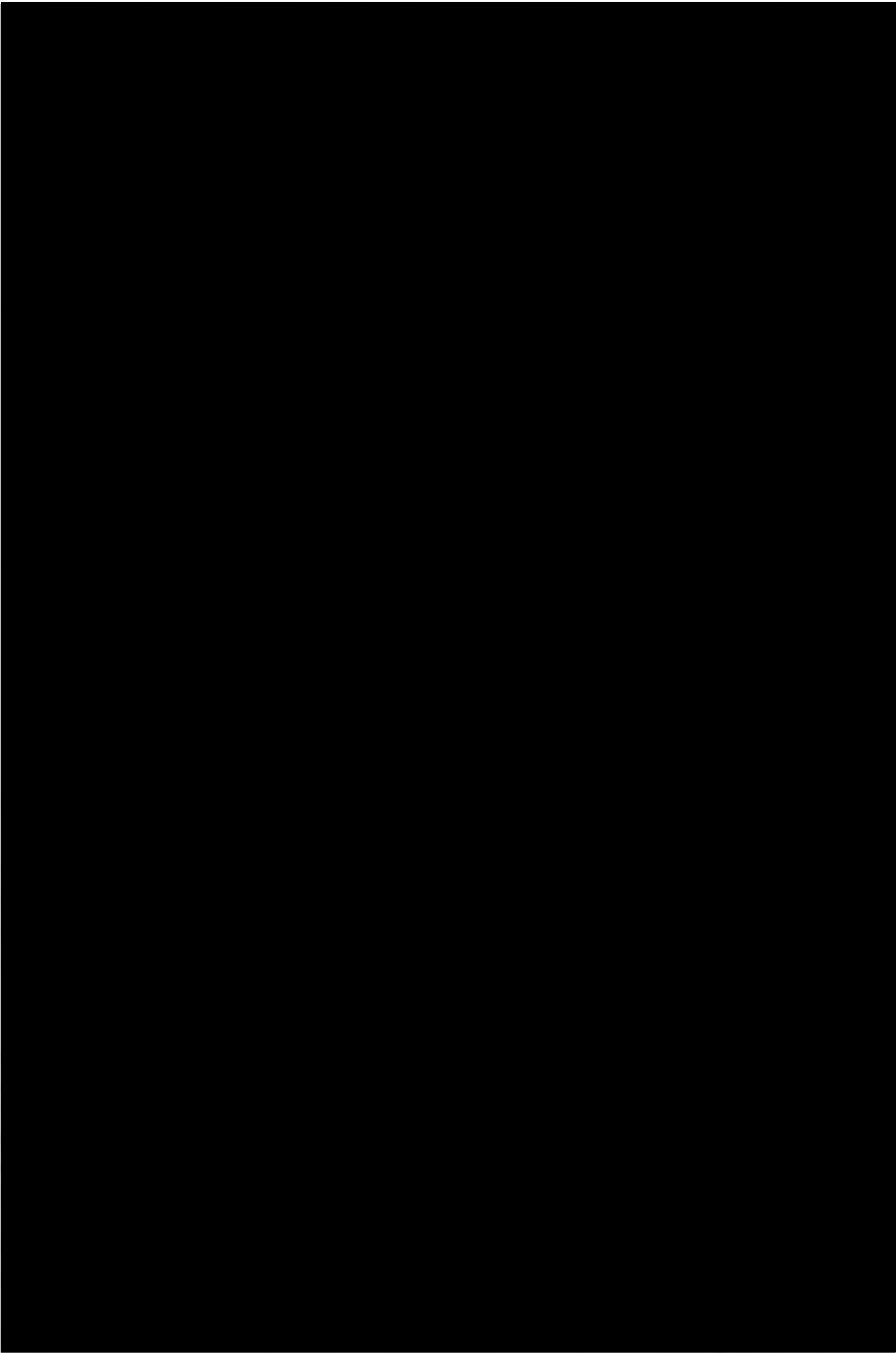
Po obramowanych postaciach powstają jeszcze monumentalne figury z cyklu *Wielka Kobieta*, aż w końcu postać przybliży się tak bardzo, że wypełnia sobą cały pierwszy plan, tak że malarz nie jest w stanie przedstawić już całej figury – może ukazać ją tylko do pasa, postaci zostają przyszpilone, przykute do płótna bądź kartki papieru. Trzymane są w ściśle określonej przestrzeni – brak im ruchu i otoczenia jako elementów, które mogłyby zaświadczać o obecności świata zewnętrznego. Jest to wynik obsesyjnego lęku przed śmiercią i pragnienia zatrzymania tych kilku sekund, które dowodzą, że osoba jeszcze jest żywa. W tym strachu wyraża się najbardziej dojmujący dowód życia.

NOGA

Portretowanie zaczyna się więc u Giacomettiego od rysunków „metafizycznie aktywnego ciała”: tak jakby energia wspinała się poprzez całe ciało do głowy, by w końcu objąć brodę i oczy, których spojrzenie skiero-

część z osobną, lecz przekazuje aurę, jaka otacza ciało, czyli tę nieokreśloność wewnętrzną, którą zewnętrzność tylko spowija, mieszcząc się zarazem w każdym fragmencie ciała. Schodzenie Giacomettiego do miejsc, w których utracona zostaje wszelka pewność, zostaje zainicjowane przez surrealizm, jednak w pełni znajduje ono swój wyraz dopiero po roku 1935.

⁴² Z podobnym sposobem postępowania – „ramowaniem” – mamy do czynienia już w pierwszych samodzielnych portretach weneckich (u Antonella, Giorgione’a czy Belliniego), gdzie istotny jest stosunek przedstawionego do krawędzi obrazu: szczególnie dolnej, wyposażonej w rodzaj parapetto. Uzyskane dzięki takiemu zabiegowi ujęcia postaci w ramę wydzielenie ze świata zewnętrznego, podkreślenie osobności jej życia w danym momencie, dowodzi żywotności postaci – jej istnienia tu i teraz. „Momentowość” jest zatem tą kategorią, za pomocą której można by dookreślić Boehmowską „żywotność” – jeden z czterech fenomenów hermeneutycznych cechujących portret samodzielny. (Por. G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Portraitmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, s. 51).



15. *Upadający mężczyzna*, 1950, brąz, wys. 60 cm, zbiory prywatne

wane jest prosto na nas. Przedstawienia te nie są już naśladownictwem, *mimesis*, lecz raczej zapisem, diagramem prądów duchowych, na wzór obrazu tantrycznego⁴³.

Towarzyszące im poczucie pustki, nietrwałości, niepewności życia i pojawiające się tym samym zagrożenie utraty równowagi powoduje, że figury Giacomettiego potrzebują potwierdzenia – przytwierdzenia do ziemi za pomocą stabilnych stóp. Na przełomie lat 40. i 50. powstają serie *Kroczących* i *Upadających*⁴⁴.

Celem tych przedstawień, jak wynika z późniejszych komentarzy Giacomettiego, nie było zwyczajne odtworzenie aktu chodzenia, lecz zbliżenie się do faktu bycia. Bycie wyprostowanym oznacza bowiem przede wszystkim wielką wolę życia:

Zawsze miałem poczucie, że istoty ludzkie są tak kruche, jak gdyby potrzebna im była jakaś ogromna energia, by utrzymać je w pionie⁴⁵. Już sam fakt życia zakłada ogromną wolę i wielką energię⁴⁶.

Stąd próba wyrażenia życia stała się dla Giacomettiego w tym okresie problemem wyrażenia równowagi. Człowiek idący jest dużo lżejszy od leżącego (śpiącego, zemdlonego, zmarłego). Tak lekki, że potrzebuje ciężkich stóp, by nie stracić równowagi i kontaktu z ziemią. Giacomettiemu zależało na przekazaniu w rzeźbie lekkości cechującej kogoś, kto idzie, a zatem jest żywy w najpełniejszym wymiarze. Figury z okresu surrealistycznego – *Krocząca* i *Manekin* – z trudem zachowują równowagę: idąc jak po linie wymachują nieistniejącymi kikutami.

Po zwrocie ku figurom pełnowymiarowym, około roku 1947, niemożliwe zdaje się Giacomettiemu wykonanie rzeźby pełnopostaciowej tak, by wszystkie członki określone mogłyby być prawidłowo, tj. w zgodzie z proporcjami, w jakich pozostają wobec siebie w rzeczywistości. Podobnie nierozwiązywalny zdaje się mu problem ruchu w rzeźbie, który w zatrzymaniu zawsze pozostaje jedynie udawaniem życia, a dotyczy to zarówno „idącej nogi, uniesionego ramienia, jak i rozglądającej się na boki głowy”⁴⁷.

⁴³ Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 312. Jedyny problem, jaki podejmowały akademickie modele, których uczył się w pracowni Bourdelle’a, było odtwarzanie kształtów. Giacomettiego przedstawianie ciała ludzkiego interesowało natomiast o tyle, o ile służyło ono przekazaniu faktu życia. Dążył on zatem do odrzucenia zachodnioeuropejskiej tradycji przedstawiania, zmierzając na wzór religii Wschodu do największej możliwej koncentracji na osobie. Dzięki temu, pozostając artystą figuratywnym, Giacomettiemu udaje się zarazem wymknąć sztuce tradycyjnej.

⁴⁴ Pomimo odcinania się od Bourdelle’a Giacometti sięga do twórczości jego nauczyciela – Rodina, czego dowodzą ewidentne analogie między pracami Giacomettiego (np. *Upadający*, 1950, *Kroczący*, 1950) a Rodina (*Upadający* 1882, *Kroczący* 1911).

⁴⁵ Cyt. za: Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 376.

⁴⁶ Cyt. za: ibidem, s. 371

⁴⁷ Por. list Giacomettiego do Pierre’a Matisse’a, w: Scheidegger (opr.), *Alberto Giacometti*, op. cit.

16. *Krocząca*, 1932-34, brąz, 150:27,5:37,5 cm, zbiory prywatne
17. *Manekin*, 1933, gips i polichromowane drewno, wys. 170 cm

By wydobyć życie z rzeźby, zdaje się mu, że wszystkie części ciała zdefiniować musi z osobna. Nie pozostaje zatem nic innego, jak wykonać część za całość, co zresztą odpowiada jego oglądowi rzeczy:

Nie mogę – żalił się pewnego razu – jednocześnie widzieć dłoni i stóp jakiejś osoby, która stoi w odległości dwóch czy trzech metrów ode mnie, ale za to pojedyncza część, na którą patrzę, pociąga za sobą we mnie poczucie istnienia całości.

Giacometti nie tylko zaczyna więc rozczłonkować postaci, lecz dokonuje też w rzeźbie tego, co dotąd możliwe było jedynie w innym medium – rozmazuje kontur na wzór rysownika czy malarza. Przykładem rzeźby o rozmazanym konturze jest *Noga* z roku 1959, dla której inspiracją było

wykonanie w roku 1947 ramienia zakończonego dłonią o charakterystycznie rozczapierzonych palcach⁴⁸.

Zupełny brak muskulatury, poszarpany obrys i wydłużenie, całkowicie poza zasadami anatomii, charakteryzuje raczej kreskę rysunku niż

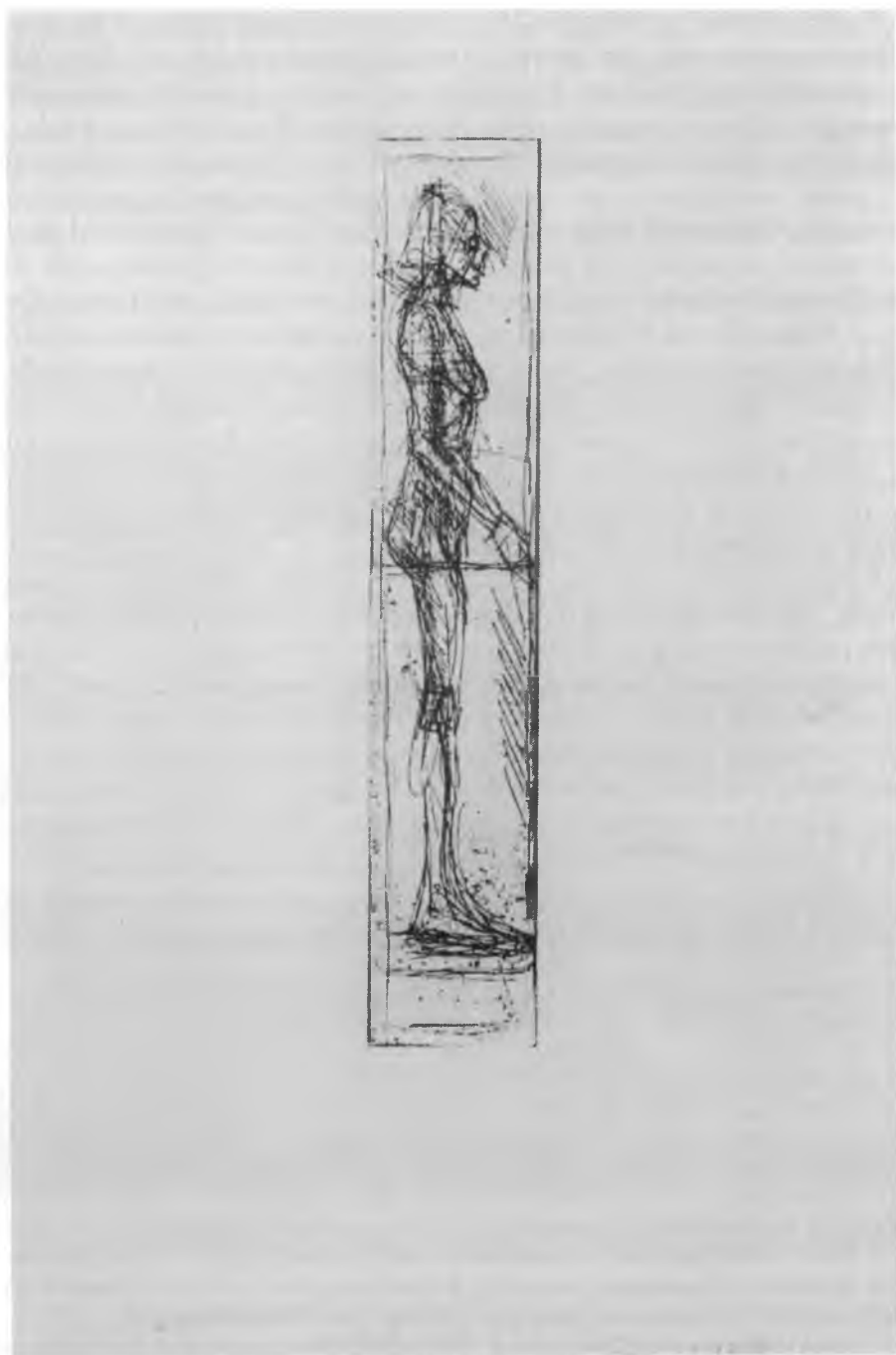
18. *Ręka*, 1947, gips, 65,5:79:12 cm, Zurych, Alberto Giacometti-Stiftung

19. *Noga*, 1958, brąz, 220:30:46,5 cm, Zurych, Alberto Giacometti-Stiftung

mięśność cechującą rzeźbę. Pracy tej, co widać na pierwszy rzut oka, nie można traktować po prostu jako obiektu surrealistycznego – obiektu sensownego, makabrycznego fragmentu ludzkiego ciała, bez związku z rzeczywistymi wymiarami i kształtami. Podobnie jak *Ręka* stanowi ona raczej wskazówkę odwołującą się do całości ciała ludzkiego. Wyrazem tej zależności jest rysunek *Akt z profilu* z roku 1955, gdzie noga zostaje odcięta wyraźną kreską od reszty przedstawienia⁴⁹.

⁴⁸ Por. G. Leinz, „*Das Bein*” von Alberto Giacometti. *Erinnerungen an den Tod*, „Pantheon” 1997, s. 172-189 (tu: s. 175).

⁴⁹ *Ibidem*, s. 172.



20. *Akt z profilu*, 1955, grawiura, 30,8:5,7 cm

Punkt wyjścia zarówno dla *Nogi*, jak i serii *Kroczących* oraz ich wariacji stanowi wypadek, jaki przytrafił się Giacomettiemu w roku 1938. Miał on miejsce przy Place des Pyramides w Paryżu, w noc po ostatecznym rozstaniu Alberta z jego ówczesną przyjaciółką. Ważny stał się o tyle, że zaszła tutaj zbieżność między wypowiedzianymi słowami a wydarzeniami, jakie nastąpiły na ich skutek. Tłumacząc przyjaciółce konieczność rozstania, Giacometti miał wtedy powiedzieć: *Je perd absolument pied*⁵⁰. Gdy wracał tej samej nocy do domu, na plac, przez który przechodził, niespodziewanie wjechał rozpędzony samochód, potracając go i łamiąc kości stopy. Nasz bohater wspomina, że nie czuł początkowo najmniejszego bólu, miał tylko wrażenie, jakby noga nie przynależała do reszty ciała⁵¹. Zrodzone wtedy wrażenie dziwnego zdublowania, rozczłonkowania ciała, rozpołowienia osoby (jedna część „ja” leżała na ziemi z rozgruchotaną nogą, podczas gdy druga unosiła się bez czucia nad nią, obserwując jakby z pozycji pionowej wszystko, co działo się w poziomie) miało znaleźć swój wyraz w rzeźbach z lat 40. i 50.⁵²

Poczucie utraty gruntu pod nogami, utraty równowagi wywołało strach, jaki zaowocował m.in. związanymi z tym doświadczeniem seriami figur jakby stojących na czubkach palców, przewracających się⁵³. Sam akt późniejszego modelowania nogi może być więc interpretowany jako posiadający wymiar funkcji magicznej; przy czym nie chodzi tu tyle o zrozumienie historii wypadku, ile o dotknięcie fenomenu kruchości życia w ogóle. Badanie części miało wieść do tego, by na nowo mogła powstać całość. *Noga* staje się w ten sposób rodzajem fetysza o działaniu uzdrawiającym⁵⁴.

⁵⁰ Polskie tłumaczenie *Całkowicie tracę grunt pod nogami* wnosi nowe wątki interpretacyjne, nie oddaje natomiast gry słów zawartej we francuskim idiomie, który mówi o stopach, *Całkowicie tracę stopy* – brzmiałby dosłowny przekład.

⁵¹ Dokładny opis wypadku – Por. G. Leinz, rozdz. *Der Unfall von 1938 und die Folgen*, (w:) „*Das Bein*” von Alberto Giacometti..., op. cit., s.176-178.

⁵² C. Giedion-Welcker, *Ein Gespräch mit Alberto Giacometti in Majola* (1955), (w:) R. Hohl (Hrsg.), *Alberto Giacometti. Schriften 1926-1971*, Köln 1973, s. 403.

⁵³ Ciężar nogi w gipsie mógł stać się też punktem wyjścia cokołów. Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 272. Na temat cokołów dodatkowo: L. Brogowski, *Kolumna nieskończona czy nieobecna*, op. cit. U Brancusiego ma miejsce „włączenie postumentu, a w ślad za tym także przestrzennego otoczenia w samo pojęcie rzeźby, co ma być wyrazem poszukiwania nieosiągalnej doskonałości” (zrealizowanej w *Nieskończonej kolumnie*) i prowadzić do pracy w seriach (s. 93). Ten sam element – praca w seriach – charakterystyczna jest dla późnego okresu twórczości Giacomettiego i podobnie może być traktowana jako wyraz poszukiwania pełni, doskonałości.

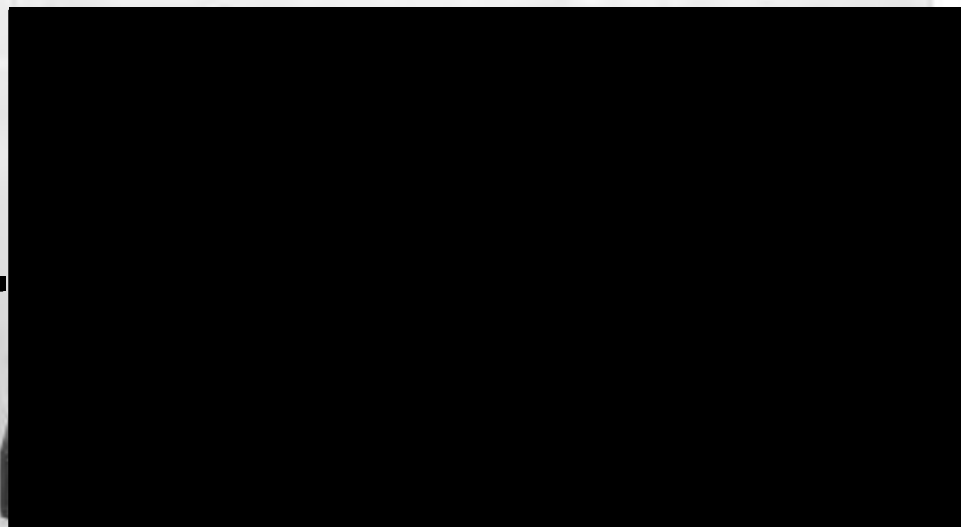
⁵⁴ Leinz posługuje się w interpretacji *Nogi* myślą antropologiczną, a konkretnie komentarzem Mircei Eliadego o magicznej sile, jaka płynie z wiedzy o powstawaniu rzeczy (ibidem, s. 184).

Jak każdy zresztą portret, będący niczym więcej jak tylko magicznym działaniem przeciwko nieobecności.

Portret twórcy zostaje jednak w tym dziele przemilczany, sam w sobie pozostaje niewidzialny. Noga staje się „autoportretem metafizycznym”⁵⁵: gdy w roku 1934 Breton pyta Giacomettiego: *Czym jest Twoje atelier?* Ten odpowiada – [To] *Dwie chodzące stopy*⁵⁶.

REKA

Rzeźbiarz to jednak również dwie modelujące dłonie. Stąd temat ręki, dłoni przewija się przez całą twórczość Giacomettiego. Jednym z wczesnych przedstawień jest *Zagrożona ręka* z roku 1932. Jej geneza wiąże się z wypadkiem, jaki przydarzył się bratu Alberta, który jako sześciolatek dziecko stracił trzy palce prawej dłoni podczas żniw. Widok uciętych palców chłopca miał wyrzucić ogromne wrażenie na starszym o rok Albercie Giacomettim i odbić się echem w wielu jego pracach. Wynikało to nie



21. *Zagrożona ręka*, 1932, drewno i metal, 20:59:5,27, Zurych Alberto Giacomett-Stiftung

⁵⁵ Ibidem, s. 185.

⁵⁶ Por. A. Giacometti, *Der Dialog im Jahr 1934* (wyd. oryg. *Le Dialogue en 1934*), (w:) *Alberto Giacometti. Werke und Schriften*, katalog wystawy 6 X 1998 – 3 I 1999, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1999, s. 139.

tylko ze współczucia, jakie musiał żywić dla Diego, lecz przede wszystkim z tego powodu, że wydarzenie to projektował na samego siebie: utrata palców oznaczałaby dla niego niemożność rzeźbienia ciała i jego dotykania⁵⁷.

Pochodząca z tego samego roku praca *Czuły dotyk* odnosi się do tego drugiego aspektu obaw Giacomettiego. Płaski blok marmuru obejmowa-



22. *Czuły dotyk*, 1932, marmur, 47,5:49,5:16 cm, Paryż, Musée National d'Art Moderne

⁵⁷ Inne wspomnienie wiąże się z czasami wojny, z rokiem 1940, gdy Paryż płonął, a na jednej z ulic Giacometti natrafił na odcięte ramię człowieka, przykryte innymi ciałami, wśród których leżała też odcięta głowa brodatego mężczyzny. Doświadczenie rozkawałkowania ciała stało się odtąd jakby bliższe, prawdziwsze, bardziej cielesne, mniej przetrawione przez intelekt niż prace okresu surrealistycznego (np. *Kobieta z rozprutą tchawicą* z 1932). Leinz komentuje to jako przybliżenie doświadczenia własnej śmierci i większej świadomości

ny jest z obu stron zarysem dłoni. Troskliwy dotyk złożony zostaje na brzuchu ciężarnej siostry Giacomettiego. (Kształt tych dłoni zostanie przywołany później, w pracy *Ręka* z 1947 r.) Jest to jedna z najbardziej dyskretnych i delikatnych prac Giacomettiego, której zmysłowość wydobyta zostaje także za sprawą użytego materiału: gładkość marmuru przypomina gładkość skóry⁵⁸.

Życie, jako coś całkowicie obcego materii, jednocześnie pozostaje z nią w ścisłym związku, przeznaczone jest do bycia w niej na zawsze. Rzeźbiarz opracowujący materię własnymi rękami czuje o wiele bardziej intensywnie skrytość tkwiącego w niej życia. W ten sposób akt rzeźbiarski staje się sposobem refleksji nad własnym bytem⁵⁹, a modelowanie za każdym razem okazuje się autoportretowaniem. Dlatego też istotą późniejszej o dwa lata, omawianej już pracy *Niewidzialny przedmiot*, staje się współbycie obecności i nieobecności, a ręce kobiety mogą być interpretowane jako ręce samego rzeźbiarza, które wytwarzają coś z niczego. (Inny jej tytuł to *Ręce trzymające nicość*). Całe jestestwo twórcy zawarte jest w rękach, modelujących dokładnie to miejsce, na które pada jego wzrok⁶⁰.

Od 1939 roku Giacometti, pragnąc jak najbardziej zbliżyć się do materii, rzeźbi bezpośrednio palcami. Pracuje na granicy widzialnego i niewidzialnego – obrazu, jaki posiada w głowie i tego, który z niej wydobywa, przekuwając niewidzialne w materię. Przedstawienie zawieszono jest na czubkach jego palców. Nie chodzi jednak przy tym jedynie o oddanie powierzchowności przedstawianej figury, lecz o przekazanie tego, co dokonuje się w modelu na płaszczyźnie jego kontaktu z rzeźbiącym. Rzeźba staje się w ten sposób rejestracją nieustannej walki modela o bycie⁶¹.

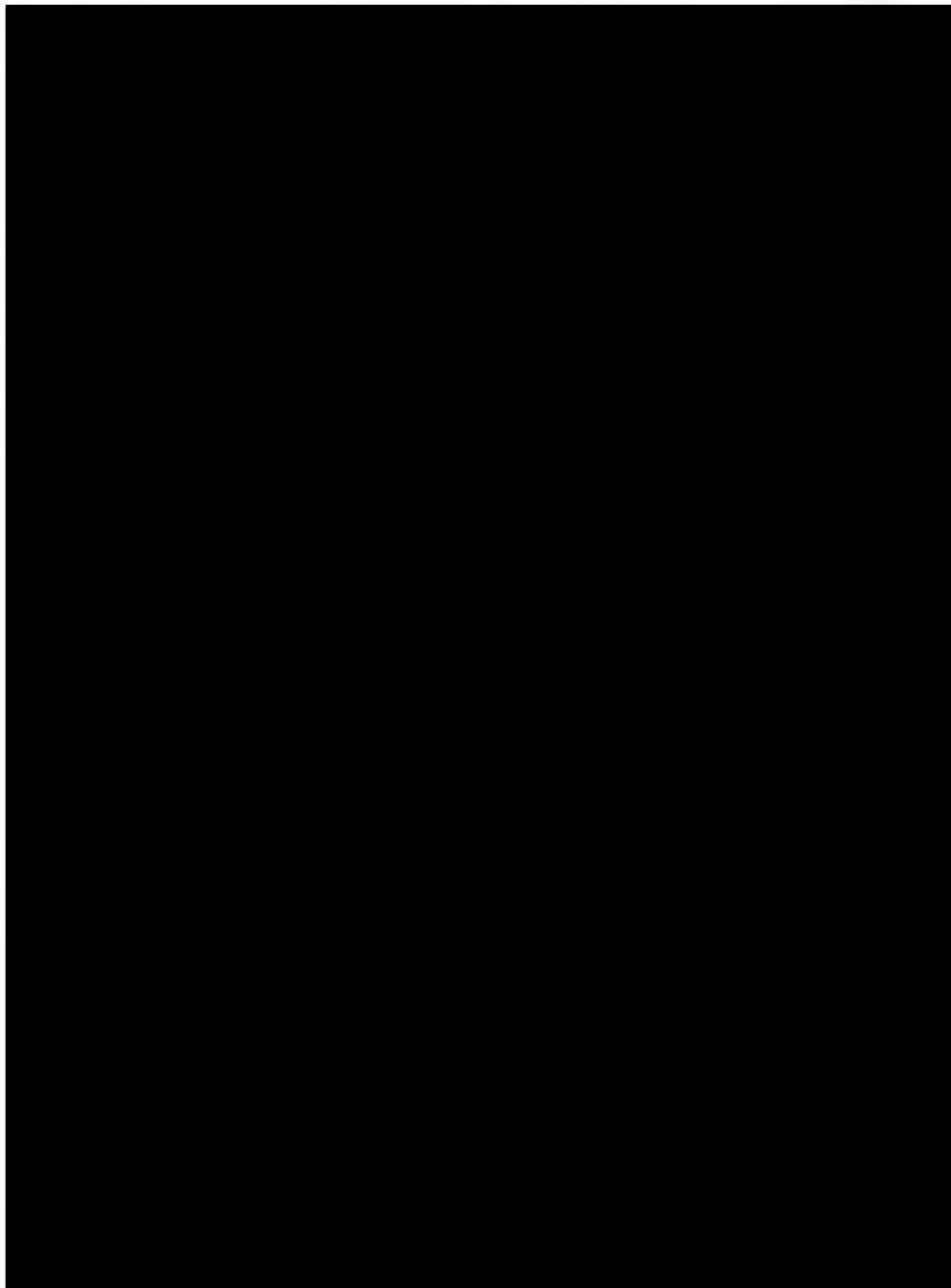
własnego ciała przez wojnę oraz wcześniejszy wypadek na placu Piramid. Wspólną genezę rozkawałkowanych rzeźb wywodzi jednak właśnie z doświadczeń surrealizmu, z jego zainteresowania śmiercią, cielesnością, ale też nierealnością” ciała, jego przypadkowością i kruchością. Często wyosobnione fragmenty ciała ludzkiego pojawiały się też m.in. u Giorgia de Chirico czy René Magritte’a. (Por. G. Leinz, „Das Bein”..., op. cit., s. 180).

⁵⁸ Por. na temat tej pracy Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 202 i 206.

⁵⁹ Ibidem, s. 437.

⁶⁰ Ibidem, s. 232.

⁶¹ Ibidem, s. 322. Po roku 1945 roku, gdy Giacometti powraca do Paryża, nie chce mierzyć się z Picassem, wchodzić w spory formalne, czy dążyć do ustanowienia własnego stylu; jedynym jego zamiarem artystycznym staje się – nie bez wpływu Sartre’a – wyrażenie zadziwiającego faktu bycia, krótkiego momentu zaistnienia każdego pojedynczego człowieka w jego zmierzaniu ku śmierci. Zarazem jednak w portretowaniu toczy się walka między portretującym a portretowanym – Giacometti pragnie wydobyć osobę przedstawianą, wyzbywając się siebie, chce czystym okiem przyglądać się modelowi. Ta oczywista utopia staje się jednak przyczyną niepowodzenia Giacomettiego.



23. Franco Cianelli, *Alberto Giacometti modelujący popiersie Anette*, ok. 1962

W momencie dotykania gipsu czy kreślenia kreski na powierzchni papieru jedynym doświadczeniem twórcy staje się niewidzenie. Przykłada on swe oko do modelu jedynie w celu porównania zgodności tylko sobie znanego efektu (przyszłego gotowego dzieła i jego aktualizowanego fragmentu) z osobą, którą ma przed oczyma. Dochodzenie do obecności dokonuje się poprzez wszystkie wsuwające się pomiędzy portretowanego a portretującego obrazy, tak że w końcu siedząca żywa postać zaczyna jedynie przeszkadzać, bo jej wygląd zewnętrzny kłóci się z odczuwanym jako prawdziwsze wyobrażeniem rzeźbiarza o portretowanym⁶².

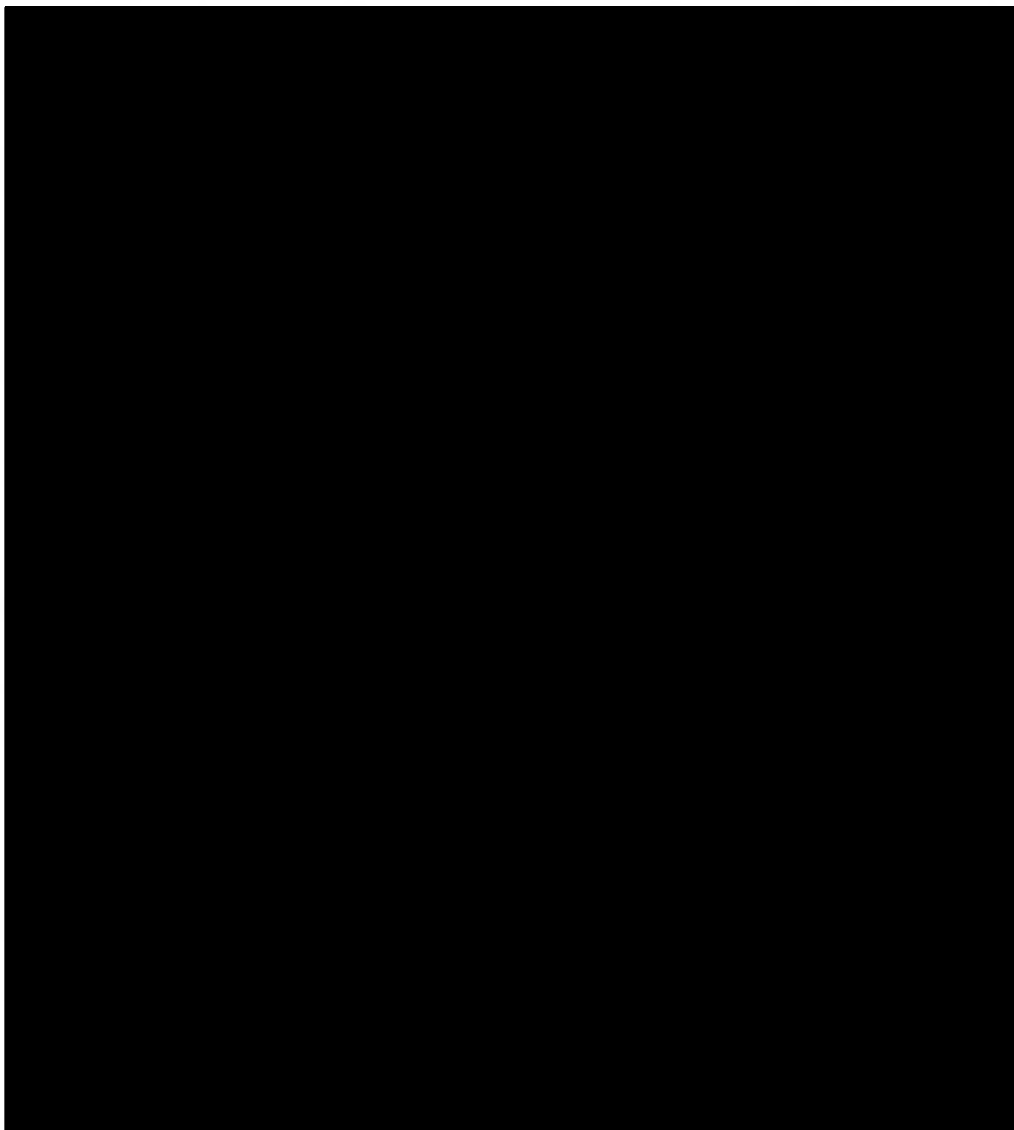
Postępuje on jak ślepiec wyciągający dłonie, licząc się z niewiadomym. Ręka rzeźbiarza, sięgając po nieznane, wygrywa walkę o widzialność z okiem, które wprawdzie sięga dużo dalej, jednak to przez ręce rzeźbiarza przenika w materię obraz zatrzymany w pamięci. Ręka niezdolna jest przy tym jednak do przedstawiania modelu takim, jakim jawi się w danym momencie, bo za chwilę zdaje się już zupełnie inny – dosłownie znika z oczu. Model jedynie prowokuje, oślepiając autora i każąc mu brać udział w przedstawieniu, w którym zawsze skazany jest na klęskę⁶³. Samo przedstawienie staje się rodzajem wyzwania rzuconego twórcy, powodując pasję – negatywną i obezwładniającą pasję zwróconą przeciwko dziełu. Pozostaje tylko zazdrość o nie, umykające gdzieś poza zasięg kartki, płótna, gipsu i poza zasięg jego twórcy – między modelem a ręką i oko portretującego. Przedstawienie tkwi w „pomiędzy” – w interwale po spuszczeniu wzroku na kartkę a przed uderzeniem końcem stylusa.

Ciało jest nieodłącznym narzędziem rysującego, tak że dzieło staje się chirurgią, a ręka przedłużeniem rylca, którym twórca znaczy swój styl. Każdy portret to zatem z konieczności autoportret oka i palca – wrażliwości i stylu. *Stylos* – ostre narzędzie służące do rycia – w przypadku Giacomettiego raz jest szpachlą, raz pędzlem czy ołówkiem, innym razem piórem. Różne są tylko rodzaje kreski, autoportret nie zmienia się jednak przy przechodzeniu z jednego medium w inne⁶⁴. Linia (*trait*) to ślad (*trait*), lecz ślad czego? Z jakiego oddalenia przestaje przedstawiać i powraca do samej siebie? O ile kreska jest zawsze sama – nie dotyka przecież w żaden sposób przedstawionego, choć tak bardzo go dotyczy – o tyle dłoń sta-

⁶² Stąd na miejsce widzenia tu i teraz wkracza widzenie pamiętające, umożliwiające bliższe oddanie osoby. Legendarnym przykładem takiego postępowania jest powstanie portretu Gertrudy Stein, który został dokończony przez Picassa pod nieobecność modelki, podczas gdy nie był możliwy do skończenia przez osiemdziesiąt seansów pozowania mu na żywo.

⁶³ Por. J. Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen* (wyd. oryg. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, 1990), München 1997, s. 41.

⁶⁴ Oprócz rzeźby, rysunku i malarstwa Giacomettiego zajmowała też litografia oraz poezja.



24. Sabine Weiss, *Alberto Giacometti portretujący Anette*, 1954

nowi granicę między ciałem artysty a ciałem przedstawionego, przybierając funkcję dodatkowego oka na skórze⁶⁵. Skóra rąk jest jak naciągnięte płótno⁶⁶. Kreska najbliższa jest wprawdzie dłoni rysownika, jednak odzielona i od niej przez narzędzie. Jest bytem niczym – nie przynależy

⁶⁵ Por. M. Wetzel, *Ein Auge zuviel*, (w:) J. Derrida, *Aufzeichnungen...*, op. cit., s. 135.

⁶⁶ J. Derrida, *Aufzeichnungen...*, op. cit., s. 101.

ani do modelu, ani do portretującego. Będący efektem oddzielenia od przedstawionego zanik konturu powoduje, że żaden ślad nie próbuje zastępować tego, czego nie potrafi zastąpić żadna kreska. Dzięki temu Giacometti dochowuje jedynej możliwej wierności – pozostaje wierny niemożności wpisanej w proces portretowania.

To, co zostaje przedstawione, to jedynie linie graniczne, przerwy, nieobecne⁶⁷. Najważniejsze dla Giacomettiego rysowanie, z którego wywodzi on jako czynności komplementarne malowanie i rzeźbienie, sprowadza się więc zawsze do zadawania cięć przez twórcę, powodując jedynie powstawanie rys, szram w wizerunku modelu⁶⁸. Portretowanie jest tym samym nieustannym pozostawianiem w bliskości oddalenia – ręce twórcy (niezależnie od medium) zawsze bliższe są jego kreacji niż temu, co naprawdę żywe – przedmiotowi swego przedstawienia.

GŁOWA

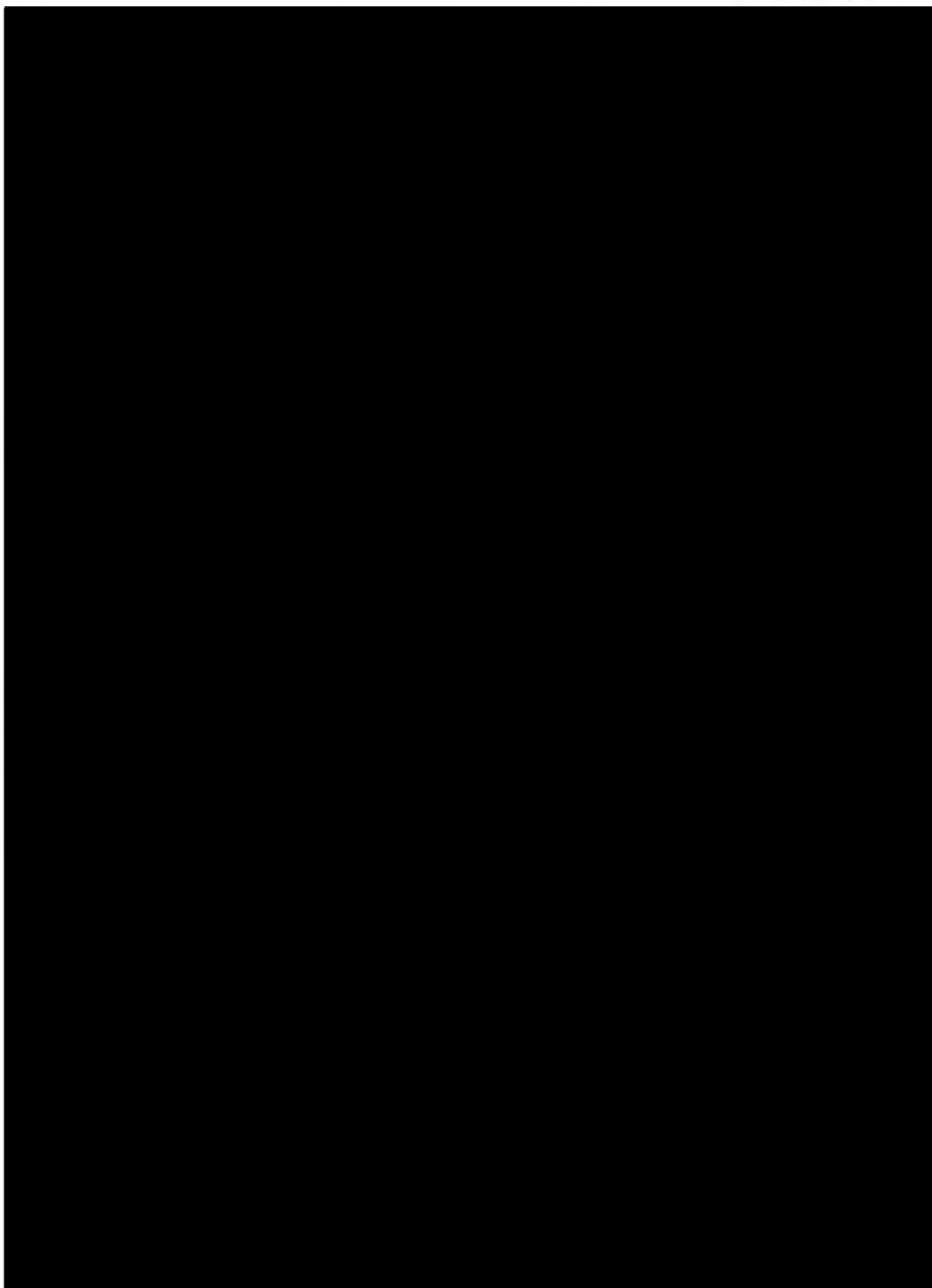
Różnego rodzaju przedstawienia głowy znaleźć można w całym *oeuvre* Giacomettiego. O ile jednak nawet jeszcze rzeźby z okresu kubistycznego bliskie są jeszcze akademizmowi, o tyle praca z roku 1933 prowokuje pytanie o abstrakcję⁶⁹. Rezygnując z przedstawienia twarzy (*visage*), *Sześcian* stawia problem samego oglądu (*envisagement*), stając się w ten sposób – jak utrzymuje Georges Didi-Huberman – co najmniej *niby-portretem*⁷⁰.

⁶⁷ Por. G. Boehm, *Bildnis und Individuum...*, op. cit., s. 45.

⁶⁸ Angielskie *to draw* zachowuje pierwotne znaczenie rysowania, znacząc wycinanie ostrym narzędziem, rycie, podobnie jak niemiecki obraz (*Bild*), wywodzi się z *billen*, co znaczyło uderzać, ryc za pomocą ostrego narzędzia. Tak samo łacińskie *protactura*, z którego etymologicznie wywodzi się portret, znaczyło najpierw akt rysowania, a nie jego efekt.

⁶⁹ *Czy zrobiłeś kiedykolwiek rzeźbę prawdziwie abstrakcyjną?* – zapytał Giacomettiego kiedyś jeden z jego przyjaciół, James Lord. Usłyszał wtedy: *Nigdy, za wyjątkiem wielkiego „Sześcianu” (...), a który i tak powiązałem jeszcze z realizmem w postaci głowy.* (J. Lord, *Un portrait par Giacometti*, Paris 1991, s. 116). Pierwsza wystawa Giacomettiego w Stanach Zjednoczonych nosi tytuł: „Abstract Sculptures by Alberto Giacometti” (Nowy Jork, galeria Juliana Levy’ego, 1934). Według ucznia Giacomettiego, Reinholda Hohla, struktura *Cube* jest do tego stopnia abstrakcyjna, że nie pozwala na zakorzenienie się w rzeczywistości (Por. G. Didi-Huberman, *Le cube et le visage...* op. cit., s. 16). Nie pozwala na to też tytuł – skrajnie niezobowiązujący, neutralny treściowo. Na temat omawianej pracy por. przede wszystkim G. Didi-Huberman, *Le cube et le visage...*, op. cit. oraz Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 209.

⁷⁰ Por. G. Didi-Huberman, *Le cube et le visage...*, op. cit., s. 118. Pracę Giacomettiego D.-H. włącza w rozważania o (nie)podobieństwie w rzeźbie minimalistycznej. Powyższy opis dotyczy jednej z prac Tony’ego Smitha – *Czarnego sześcianu* (*The Black Box*) z 1962 roku – wokół której skupione są w tym kontekście zasadnicze dla książki o metapsychologii obrazu rozważania dotyczące progę, głębi, gęstości, wyłomów, ogólnie więc przestrzeni, wolumenu i – związanego z przestrzennością – znikania, pustki (Por. G. Didi-Huberman, *Was wir sehen...*, op. cit., s. 73-79).



25. *Le Cube*, 1933-34, brąz, 94:54:59 cm, Zurych, Alberto Giacometti-Stiftung

„Niby” nie oznacza przy tym portretu „na niby”, a więc czegoś nieprawdziwego, lecz raczej portret ukryty. Geometryczny wolumen jest w stanie niepokoić i wyrwać z pewności (nieobecnego) humanizmu – geometria jest w stanie nas oglądać.

Czymże jest właściwie sześcian? – pyta Didi-Huberman i odpowiada: w rzeczy samej, niemalże *magicznym* obiektem. Obiektem, który produkuje obrazy w zupełnie nieoczekiwany i niechciany sposób. W pewnym sensie, przybierając postać pomnika, zawsze leży (pokonany), ale zarazem zawsze stoi (wyprostowany). Jest postacią konstrukcji, lecz zarazem nieprzerwanie bierze udział w grach dekonstruowania, będąc zarazem wciąż gotowym na rekonstrukcję czegoś innego, a zatem do przemiany. Jego strukturalne określenie jest wirtualne, ale równie wirtualne jest jego przeznaczenie do bycia zniszczonym, by stworzyć inne powiązania, zyskując inne przyporządkowania modułowe. Z drugiej strony, sześcian jest doskonałą figurą wypukłą, która zawiera jednak potencjalną pustą przestrzeń, gdyż służy często jako skrzynia czy pudełko. Przenikanie się wzajemnie warstw pustych przestrzeni wytwarza jednak także gęstość i pełnię bloków, ścian, monumentów, domów⁷¹.

Ekstremalny formalizm sześcianu Giacomettiego daje powód i miejsce, by zadać pytanie o portret, wychodząc od nieobecności, a dokładniej – od humanizmu jako nieobecności, jako braku. Jak to się dzieje, że Didi-Huberman rozpoznaje w tej pracy zarazem portret ojca, jak i autoportret syna?⁷²

Przede wszystkim trzeba się przyjrzeć *Sześcianowi* z mniejszej odległości, by dostrzec wygrawerowane na jednej ze ścianek przedstawienie postaci. Z jednej strony jego wykonanie analogiczne jest do wykonywanych kilka lat wcześniej portretów ojca, z drugiej przypomina postać, jaką znamy z rysunkowych autoportretów Giacomettiego pochodzących mniej więcej z tego właśnie okresu.

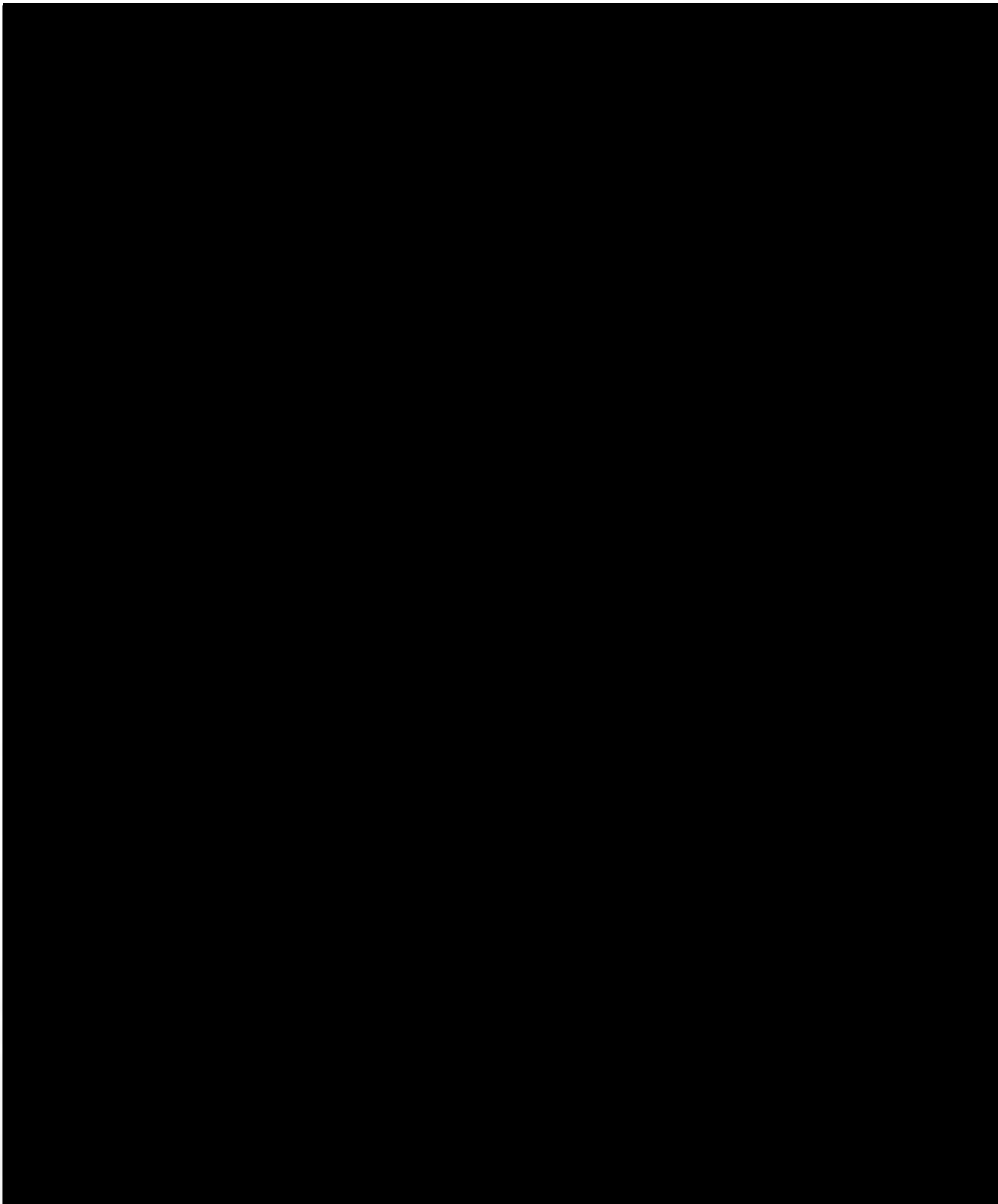
Akt autoportretowania odnaleźć można przy tym zarówno w wyrazie zewnętrznym (niewidoczne na pierwszy rzut oka przedstawienie), jak i w wymiarze ukrytym, przez bezpośrednią analogię do *Melancholii* Dürera, w której pojawia się identyczna sześcienna forma. *Cube* staje się w ten sposób autoportretem melancholijnym. Twarz syna jest zarazem twarzą ojca – kością z kości. Rzeźba staje się prezentacją swego rodzaju genealogii: nieobecna twarz umarłego w roku powstania rzeźby ojca mieści się w tej, która pozostała. Portret zostaje zawarty w autoportrecie. Rzeźbiarska praca Giacomettiego polega więc przede wszystkim na przywoływaniu z pamięci, jest udziałem widzenia pamiętającego. Sześcienna forma

⁷¹ Ibidem, s. 73.

⁷² Por. G. Didi-Huberman, *Le cube et le visage...*, op. cit., s. 159.



26. *Głowa ojca II* (płaska i grawerowana), 1927, brąz, 27,5:21:14 cm, Zurych, Alberto Giacometti-Stiftung



27. *Autoportret*, 1935, ołówek, 38:32 cm, zbiory Pierre'a Bruguiera

ze słabo zaznaczoną grawiurą to zatem coś bardziej ogólnego niż zawarta w podstawowym kształcie głowa; staje się ona w swej zasadniczej wymowie portretem utraconego obiektu, portretem niemożliwym⁷³.

⁷³ Ibidem, s. 165.

Utrata ta ma przy tym podwójny wymiar – utracony zostaje obiekt miłości, a więc ma miejsce pewien fakt jego dotyczący, ale strata dotyczy też wymknięcia się z pola widzenia, a zatem staje się faktem przynależnym sferze odbioru – dotyczy tego, kto pozostał i kto odczuwa ów brak: Giacometti *traci ojca z oczu*. Przedmiotem przedstawienia przypominającego kształtem głowę ludzką jest pamięć – „pamięć wrażliwa i intensywna, zdublowane ożywienie”⁷⁴. Portretowanie ojca staje się tym samym portretowaniem siebie samego. I w tym właśnie sensie mamy do czynienia z (auto)portretem melancholijnym.

Dzięki pamięci spoza tego, co widzialne, Giacometti tworzy przedmiot abstrakcyjny, odcięty od możliwości przedstawiania (*image*). Pamięć tkwi pomiędzy ukazywaniem się i skryciem, między podobieństwem i jego brakiem; jest niczym innym, jak tylko „wizerunkiem” (*image*) prezentującym się w jakiejś przestrzeni pomiędzy twarzą a miejscem – wyciszona, pozbawiona jakiegokolwiek narracji⁷⁵.

Tematem *Cube* staje się więc nazwanie (*nom* – czyj to portret?), brak (*manque* – tematyzowana jest nieobecność) i spojrzenie (*regard* – zawarte w pamięci i odbijające się z pozbawionej oczu głowy). Rzeźba powtarzając, dublując obecność ojca w osobie syna (i zarazem samą obecność w rzeźbie), zarazem zaznacza (*remarquer*) cienką linią rylca autoportret⁷⁶. Melancholia wynika ze świadomości, że zyskanie Innego (w akcie portretowania) skazane jest nieuchronnie na jego „utrata”, podobnie jak zyskanie siebie samego (w akcie autoportretowania) nierozłączne jest z utratą siebie⁷⁷.

Pod koniec roku 1934 Giacometti stwierdza, że wszystko, co robił dotąd, było zaledwie masturbacją i że odtąd jedynym jego celem jest stworzenie głowy⁷⁸: „Gdybym choć raz mógł zrobić głowę, jeden jedyny raz, wówczas udałoby mi się może zrobić całą resztę”⁷⁹. (Nawet w przedstawieniach pełnfiguralnych pomniejszona głowa pojawia się jako moment rozstrzygający, jako kropka nad „i” – niewielka, a jednak stanowiąca koncentrację energii życiowej). Dlatego też powstała w roku 1934-35 *Głowa kubistyczna*, w przeciwieństwie do *Sześcianu*, zyskuje na realności – na „sile egzystencjalnej” (Didi-Huberman). Od tego momentu aż do roku 1939, nieprzerwanie, całymi dniami Giacometti opracowuje głowę brata Diego: „Dopiero wtedy poczułem się szczęśliwy i wolny, od dnia, gdy znów

⁷⁴ Ibidem, s. 236.

⁷⁵ Ibidem, s. 236.

⁷⁶ Ibidem, s. 172.

⁷⁷ Ibidem, s. 188 oraz uwagi na temat autoportretu zawarte w G. Boehm, rozdz. *Der Andere als Prototyp zum Selbstbildnis*, w: *Bildnis und Individuum...*, op. cit.

⁷⁸ M. Jean, *Histoire de la peinture surrealiste*, op. cit., s. 227.

⁷⁹ Por. J. Lord, *Une portrait par Alberto Giacometti*, op. cit., s. 20.

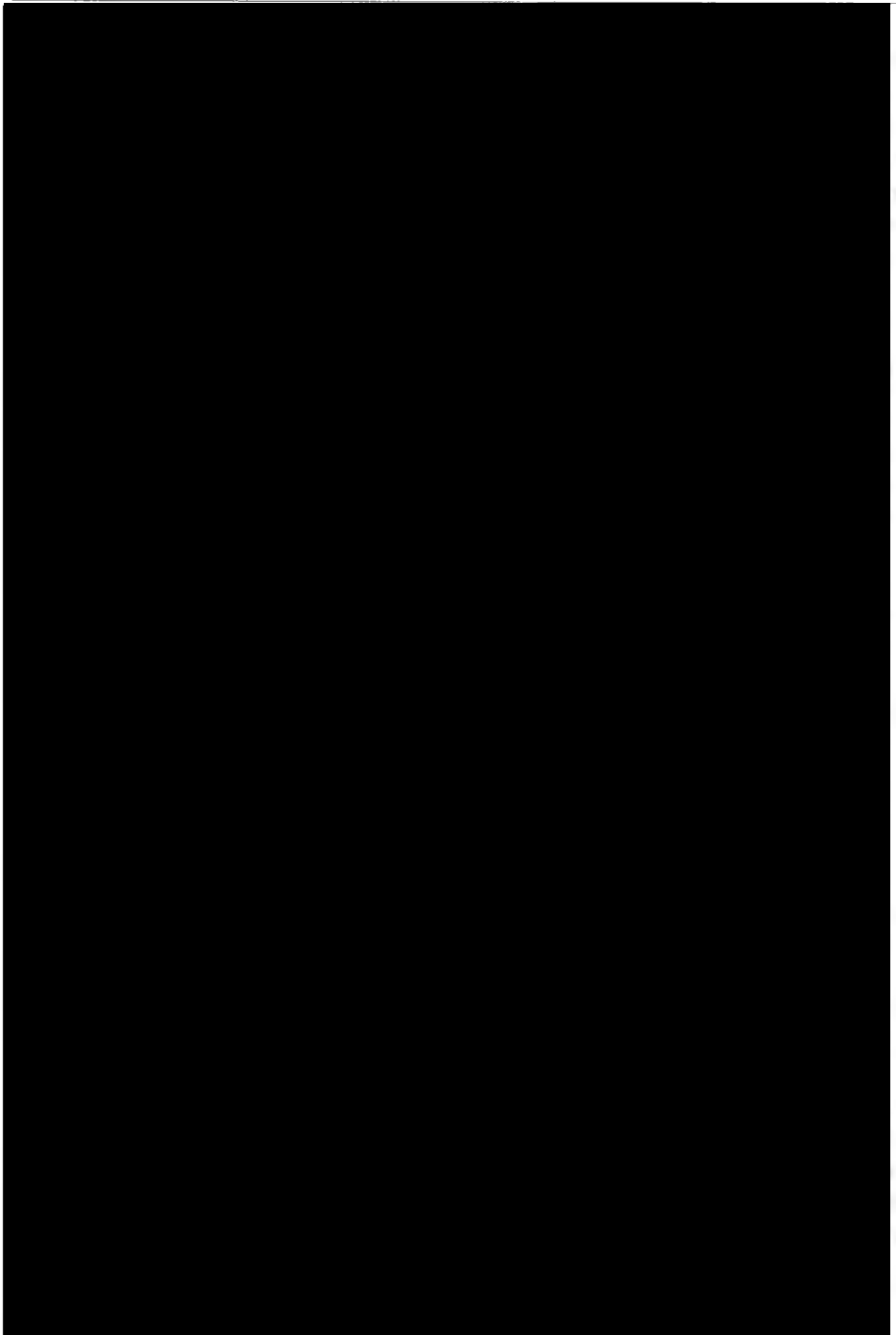
stałem na ulicy, całkowicie zdecydowany, by możliwie jak najwierniej kopiować głowy, jak czeladnik w Grande-Chaumiere⁸⁰. Wtedy też, około roku 1934, następuje radykalna zmiana stylu – Giacometti ostatecznie rezygnuje z konturowania głowy. Ważne staje się dla niego odtworzenie „prądu” przepływającego przez rysy, który jest jakimś wewnętrznym poruszeniem, niemożliwym do zamknięcia jedynie w zewnętrznym obramowaniu materii. Charakterystyczny zarówno dla rzeźb, jak rysunków i malowideł ruch ręki – w tę i z powrotem – umożliwia efekt jakby wypromieniowywania wnętrza przedstawianej postaci we wszystkich kierunkach na zewnątrz – wrywanie się z materii, wrywanie się „życia” ku światu.

Materia (ciało) spełnia zatem podwójną, sprzeczną funkcję – pozwala zaistnieć życiu, zarazem je skrywając. Będąc konieczna do powstania dzieła (głina, papier, płótno), stawia opór w dotarciu do istoty osoby: „Nigdy nie uda mi się przenieść na portret całej siły, jaka tkwi w głowie” – żalił się Giacometti.

Nie chodzi mu przy tym o przedstawienie „obiektywnych relacji”, lecz – w podwójnym znaczeniu – o odległość między artystą a portretowanym; stąd pomysł Giacomettiego na przedstawianie głowy dokładnie tak, jak się ją widzi – z przodu, na wysokości oczu, z bardzo bliskiej odległości, oddalające w nieskończoność całą resztę głowy (ekstremalizacją tego sposobu przedstawiania będzie *Nos*) lub uwypuklające oczy. W konsekwencji, zamiast z pełnowymiarową rzeźbą mamy do czynienia z przedstawieniem reliefowym: nos zdaje się być najbliżej oglądającego, uszy chowają się za tę występującą materię, by zatrzeć się w rozmytym konturze policzków. Zupełny brak dbałości o relacje perspektywiczne ustanowione przez artystów renesansu nie jest przy tym ani wynikiem ignorancji, ani próbą nowatorstwa, lecz wynika z pragnienia dotarcia do czystego aktu patrzenia na modela, przy zachowaniu intymności tej relacji. Prawdziwy przedmiot portretowania Giacomettiego znajduje się bowiem w bezwymiarowej przestrzeni wewnętrznej przedstawianej postaci. Trudność rzeźbiarza polega więc na mierzeniu się z przedstawianiem rzeczywistości, której nie da się bezpośrednio naśladować na podstawie jakichkolwiek znaków zewnętrznych. Głowa staje się nagle bytem zupełnie nieznanym. Problem stanowi odtąd odnajdywanie punktów zatrzymania, takich cech, które wyróżniałyby w sposób zasadniczy jedne głowy od innych, podczas gdy z czasem wszystkie zdają się być takie same⁸¹.

⁸⁰ Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 241.

⁸¹ To wychodzenie Giacomettiego poza jedynie zewnętrzne, fizyczne cechy przedstawianych postaci Bonnefoy określa mianem „metaplastycznego charakteru” jego prac (por. ibidem, s. 374).



28. *Głowa na patyku*, 1947, brąz na gipsowym postumencie, wys. 55,2 cm, zbiory prywatne

W momencie, gdy Giacometti przestaje opierać się na cechach zewnętrznych modelu, na nowo musi ustanowić istotę podobieństwa. Ująć je – zaczęło odtąd oznaczać dla niego określić i wyrazić to napięcie, które powoduje, iż wewnętrzne życie podporządkowuje sobie nos, oczy, usta, czoło – i wydobyć je z przestrzeni. Niemożliwe okazuje się więc nie tylko ujęcie całej postaci, ale nawet całej głowy naraz, gdyż forma rozpuszcza się, staje się jedynie zbiorem drobin, ziaren, jakie poruszają się nad „czarną, przepastną pustką”; po to, by stać się jednak niepewną podstawą niewielkich znaków, jakie pozwalają życiu wewnętrznemu zaistnieć w jego widzialności zmarszczek, bruzd i tego wszystkiego, co decyduje o surowym spojrzeniu czy przyjaznym uśmiechu⁸². Dążenie Giacomettiego, by oglądać głowę w swego rodzaju ontologicznej pierwotności, jako byt osobny, znajduje swój wyraz przede wszystkim w pracach powstałych po roku 1947.

Przełomową rolę w przedstawianiu głów pełni pochodząca dokładnie z tego czasu *Głowa na patyku*. Jest to praca nawiązująca do śmierci sąsiada⁸³: głowa odrzucona w tył, otwarte usta wstrzymujące krzyk. Giacometti wspomina, że był to moment w jego życiu, w którym miał poczucie przekroczenia granicy między życiem i śmiercią – wszyscy wokół byli na wpół żywi i na wpół martwi⁸⁴.

W przeciwieństwie do głowy-*Sześcianu*, który skrywając czaszkę sugeruje jeszcze istnienie anatomii, *Głowa na patyku* jawi się jako ekspresjonistyczny, okrutny w swej wymowie wyraz tego, że głowa stanie się czaszką⁸⁵. Dezintegracja, defiguracja twarzy w przedstawieniach Giacomettiego, o jakiej mówi Didi-Huberman⁸⁶, dotyczy zatem w równej mierze głów żywych, jak i martwych. Martwych jak *Cube* – jak szkielet, konstrukcja, jak martwa natura.

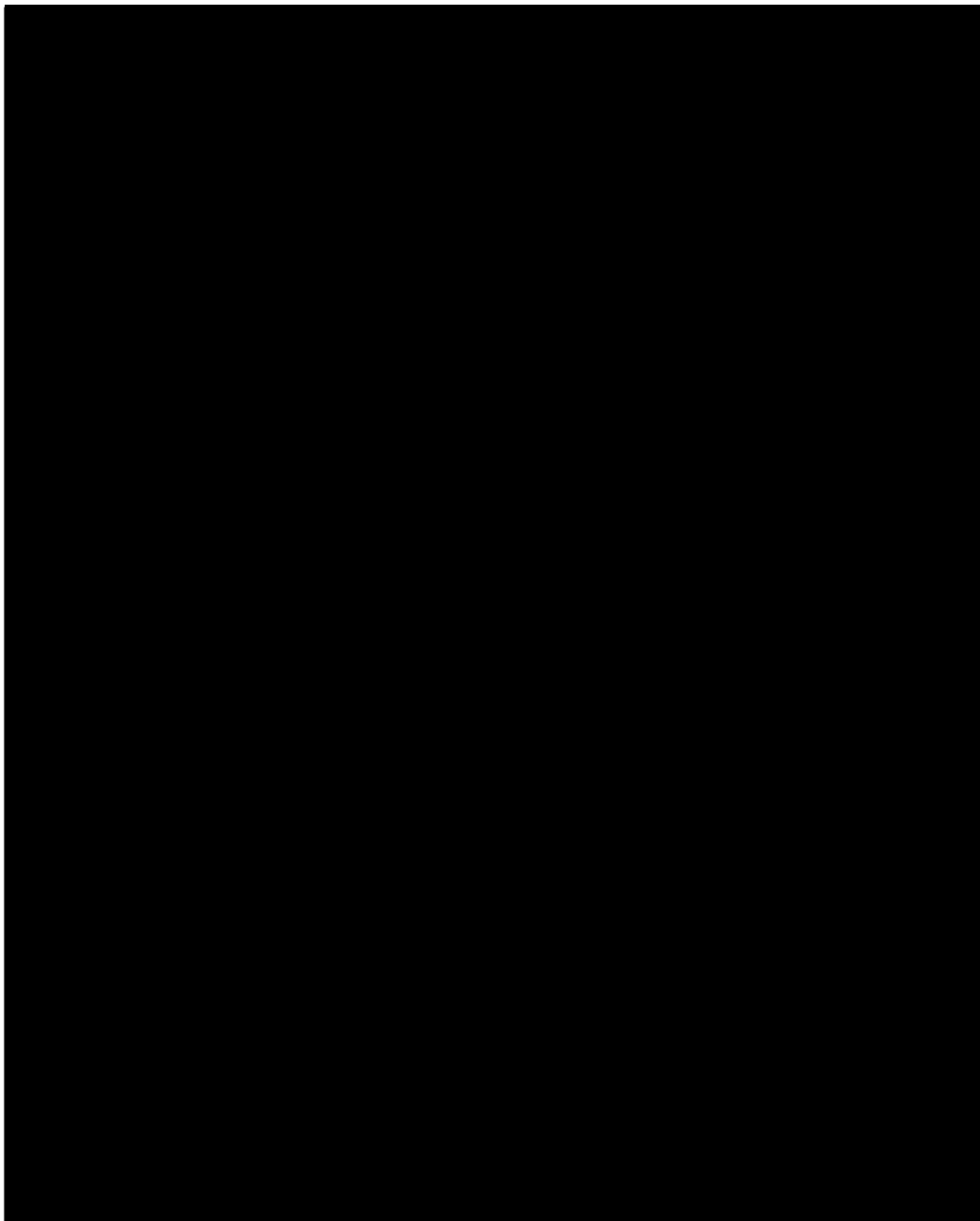
⁸² Portretów Giacomettiego nie można zatem w żaden sposób nazwać psychologicznymi – nie chodzi w nich o wyrażenie konkretnych rysów osobowości postaci, lecz o oddanie bardziej ogólnej istoty jego egzystencji. Jeśliby więc próbować nazywać portretowanie Giacomettiego, trzeba by zapewne mówić o portretach „egzystencjalnych”. Takie miano przysługiwałoby im zaś w podwójnym sensie – jako portretom próbującym uchwycić egzystencję oraz jako portretom tworzonym pod ewidentnym wpływem filozofii Sartre’a.

⁸³ W roku 1921 młody Alberto jest świadkiem śmierci sąsiada, co pozostawia ślad na całe jego życie i twórczość. Doświadczenie to staje się powodem, dla którego będzie żyć z dnia na dzień i nie będzie chciał niczego posiadać (nawet gdy będzie już znany i zamożny, nie opuści maleńkiego atelier przy rue Hippolyte-Maindron 46, do którego wprowadził się w wieku 26 lat).

⁸⁴ Por. A. Giacometti, *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.*, „Labyrinthe” 1946, nr 22-23, s. 12-13.

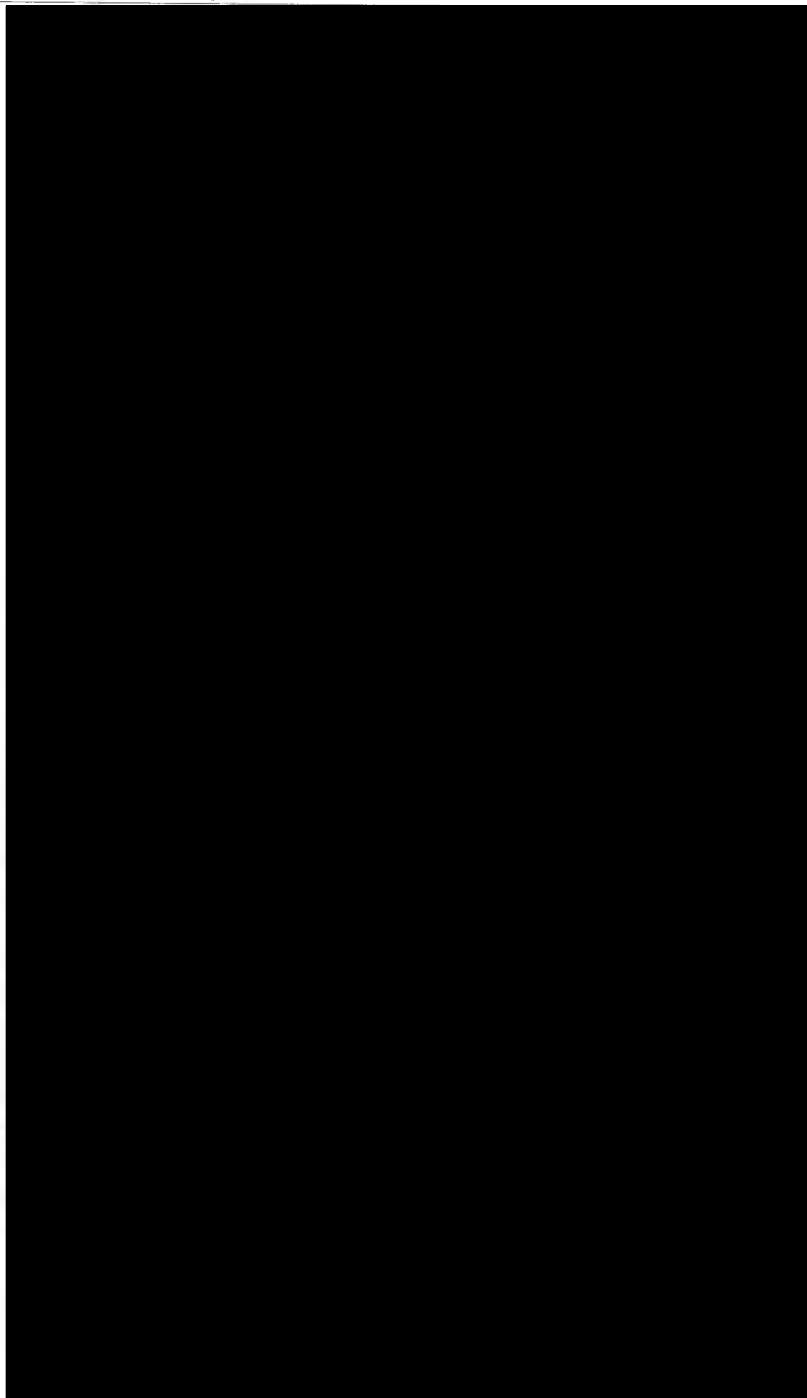
⁸⁵ G. Didi-Huberman, *Le cube et le visage...*, op. cit., s. 94. *Nos i Głowa na patyku* to dla Bonnefoya jedno z najbardziej przerażających przedstawień śmierci, jakie wydała sztuka XX w., porównywane do zwyczajnego nabijania na pal głów wrogów i wystawiania ich w taki sposób, by patrzyły na słońce.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 126.



29. *Głowa bez czaszki*, 1957-58, brąz, wys. 43,5 cm, zbiory prywatne

30. *Postument III (Diego na postumencie)*, 1957-58, brąz, 166:30,5:19 cm, Bazylea, Galerie Ernst Beyeler



31. *Popiersie z wielkimi oczami* (Diego), 1957, brąz, 53,3:13,7:11 cm, zbiory prywatne

Do tego pierwszego typu przedstawień zaliczyć by trzeba *Głowę bez czaszki* z lat 1957-58 oraz *Postument III (Diego na postumencie)*. Pierwsze przedstawienie jest jakby fragmentem, a raczej zbliżeniem drugiego. Oba przypominają zaś pochodzące z roku 1957 *Popiersie z wielkimi oczami (Diego)*.

Forma twarzy wąskiej jak rękojeść noża albo jak obraz uzyskiwany na wybrzuszeniu metalowej powierzchni łyżeczki, w którą wpatrujemy się z bardzo niewielkiej odległości, wynika z tak wielkiego zbliżenia do postaci, że to, co bliskie, zostaje („nienaturalnie”) wyolbrzymione, a to, co dalekie, rozsuwa się na boki i ucieka w nieskończoność. Takie ujęcie niewiele ma już wspólnego z tradycyjnie rozumianym podobieństwem.

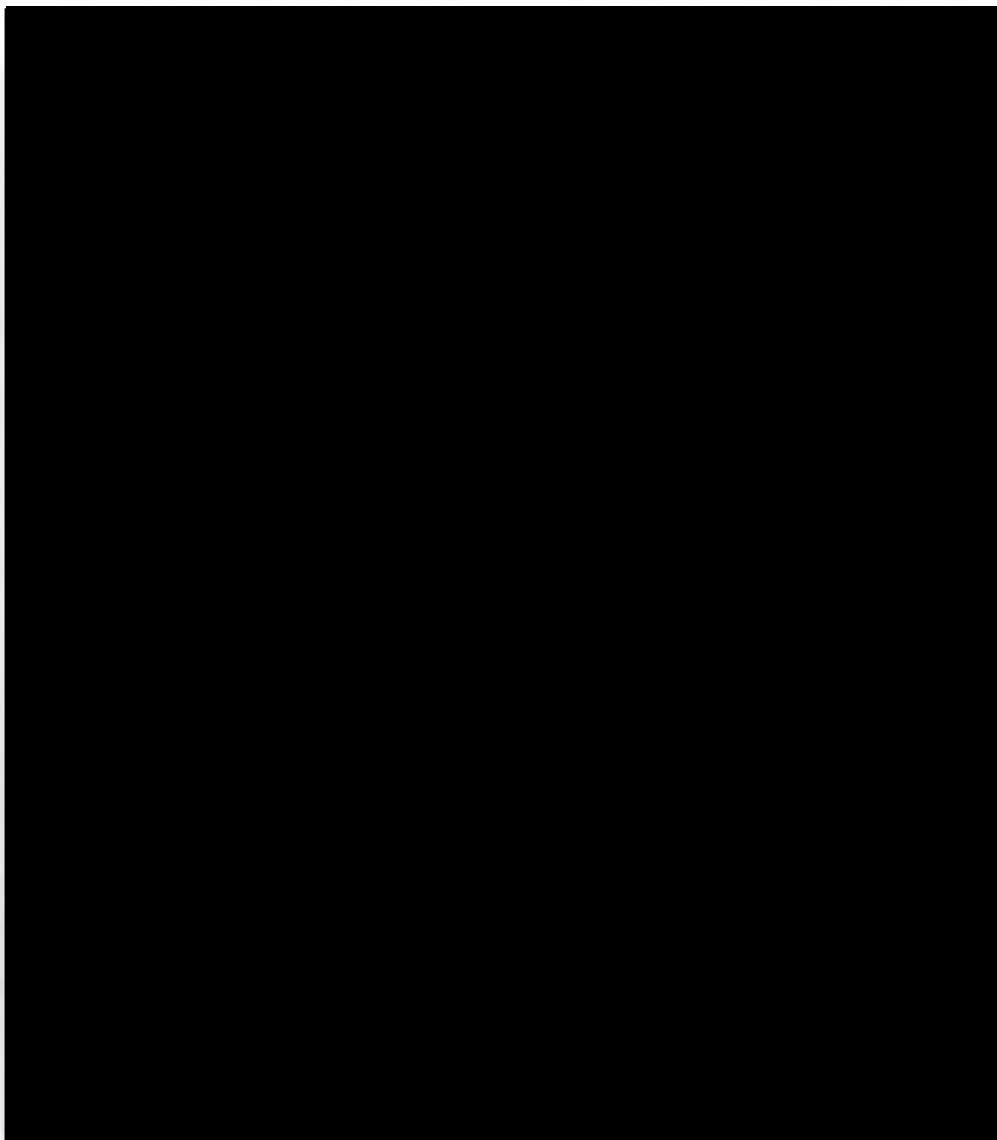
By zatem traktować to przedstawienie jeszcze jako portret, widz musi odsunąć myślenie w kategoriach portretu akademickiego i zbliżyć się do popiersia na taką odległość, jaką zachował portretujący. Dopiero wtedy okaże się, że popiersie nie jest karykaturą, lecz świadectwem bycia w największej frontalności, wymagającej niemal spotkania czołami. W takim byciu absolutnie naprzeciwko wewnątrz skazane jest w tych przedstawieniach na zanik materii, tak jakby cała została wchłonięta przez wydobywające się na wierzch rysy twarzy.

NOS

W zakresie sposobu przedstawiania problem portretu staje się więc dla Giacomettiego problemem optyki: wyraźna obecność artysty naprzeciw modelu, nachalna niemal, gęsta obecność dwojga ludzi określa dystans między patrzącym a portretowanym. Pomimo że widz nie jest kimś założonym (nie dla niego zrobiony został portret), nie może uciec przed sposobem patrzenia na modela przez twórcę: zajmuje jego miejsce, zbliżając się zarazem do przedstawionej postaci na odległość narzuconą mu przez Giacomettiego. Twórca tak silnie określa swój sposób patrzenia, że w akcie odbioru niemożliwe jest zanegowanie jego obecności, jego bliskości.

Ostatni etap twórczości Giacomettiego – jakby w opozycji wobec tworzonych w latach 40. małych figurek – cechuje zminimalizowanie odległości, z jakiej postrzegana jest portretowana postać. To badanie relacji przestrzennych cechuje już prace z roku 1937 – m.in. dwa przedstawienia *Jabłko na kredensie* oraz portret *Matki artysty*.

Przedstawianie przedmiotów przez Giacomettiego można interpretować jako rodzaj portretowania istnień innego typu. Zasada przedstawiania pozostaje jednak taka sama: celem staje się wniknięcie w istotę przedstawianej materii, możliwe jedynie dzięki ograniczeniu ilości detali, odrywających uwagę od przedmiotu przedstawienia. Giacometti-malarz posługuje się przy tym środkami fotograficznymi: drugi obraz z jabłkiem

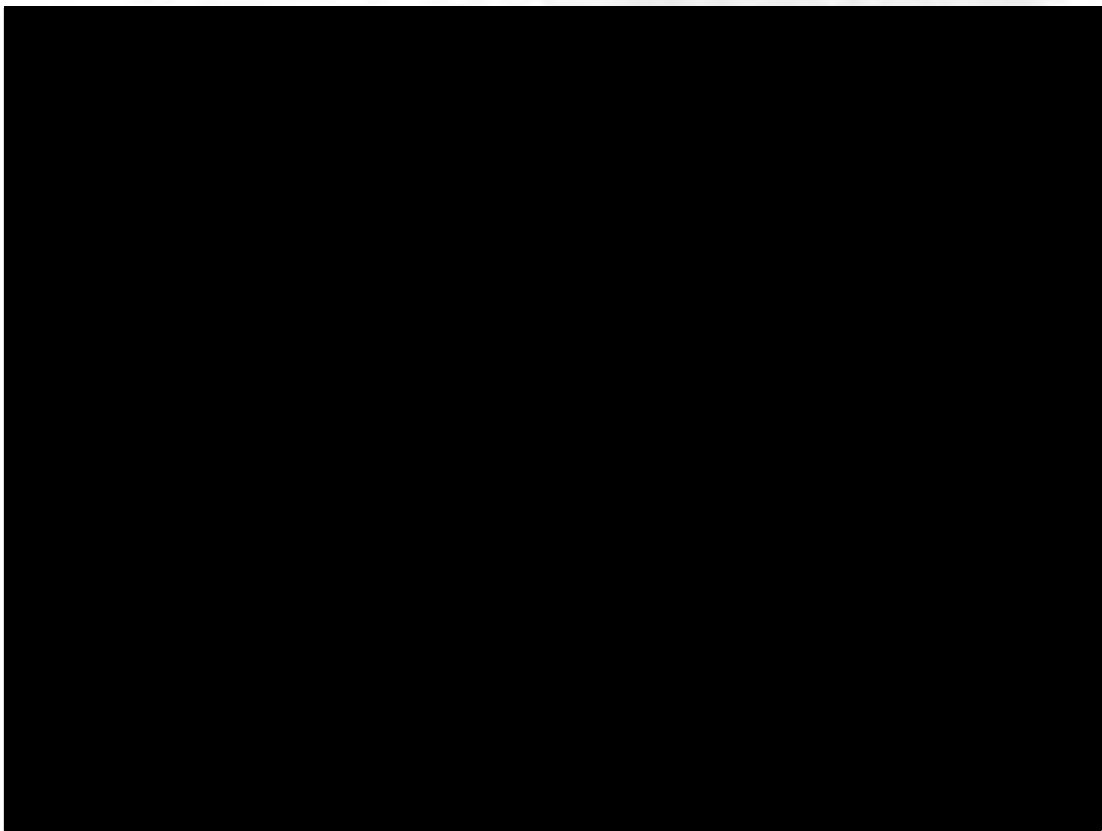


32. *Matka artysty*, 1937, olej na płótnie, 65:50 cm, zbiory prywatne

stanowi wycinek pierwszego, jakby miało miejsce jeszcze większe zbliżenie do przedmiotu, odpowiadające pracy obiektywu.

Tym, czego doświadcza widz również w odbiorze portretu matki, jest bardzo namacalne poczucie określenia odległości, wyraźnie wyczuwalny fakt, że malarz stoi dokładnie przed swoją matką, na tej samej wysokości, co ona, tak że w zasadzie widzi tylko jej twarz, a może nawet tylko

oczy, nos i „tę pozbawioną nazwy przestrzeń między oczami, która pozwala powstać spojrzeniu”. Do tego jeszcze usta i broda. I to wszystko. Suknia została jedynie zaznaczona niestarannymi pociągnięciami pędzla. Tak wielka bliskość malującego i modelu powoduje, że rozmyciu ulega wszystko wokół – cały świat i upływający czas⁸⁷. Obraz wokół się rozplywa, otaczająca przestrzeń staje się mglista, niewyraźna i pozbawiona konsystencji.



33. *Nos*, 1947, polichromowany gips, 82:40,5:45 cm (klatka); 42:9,5:88,5 cm (głowa), Zurych, Alberto Giacometti-Stiftung

Zabieg Giacomettiego polega więc na izolowaniu przedmiotu i badaniu go w najdrobniejszych szczegółach. Taka postawa wobec przedmiotu przedstawienia, tworzenie mikrokosmosów poddawanych potem eksperymentom podobieństwa, jeszcze silniej zdaje się oddziaływać w rzeźbie. Dowodzi tego praca powstała w dziesięć lat po portrecie matki, zatytuło-

⁸⁷ Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 258.

wana *Nos*. W tym przypadku Giacometti radykalizuje swe eksperymenty z przestrzenią dzielącą go od modelu i przedstawia rzeczywiście tylko najbliższą oku portretującego, najbardziej wystającą część twarzy. Pod koniec życia, w roku 1964, gdy powraca do Francji po okresie rekonwalescencji, stwierdza z determinacją: „Paryż ogranicza się teraz dla mnie do tego, by próbować choć trochę zrozumieć nasadę nosa w rzeźbie”⁸⁸ – ten punkt w twarzy, w którym zaczyna się to, co nie jest już po prostu czaszką, gdzie nos nie ma prawdziwych kości, punkt, w którym w chwili śmierci wszystko, co najbardziej charakterystyczne dla osoby, to, co – dosłownie – najbardziej *osobiste* oddziela się od anonimowej materii, by jako pierwsze ulec destrukcji. Ten niewielki obszar twarzy powoduje, że będąc najbliżej czaszki, najbliżej nicości, byt staje się prawdziwie obecny⁸⁹. Problem materii jako zagadnienie przestrzeni, odległości przedstawiającego od modelu, jako kwestia optyki jest więc dla Giacomettiego zaledwie punktem wyjścia dla bardziej ogólnej kwestii, jaka określa związek malarza z otaczającym światem i drugim człowiekiem.

OKO

Będąc przedmiotem wyobraźni surrealistycznej, oko staje się tematem wielu prac z lat 20. i 30. Przypominająca swym kształtem gałkę oczną *Unosząca się kula* Giacomettiego z lat 1930-31 zostaje tym samym okrzyknięta mianem manifestu surrealizmu w rzeźbie.

Inna praca z tego samego roku, *Kij w oko*, odnosi się bezpośrednio do śmierci T., opisaną przez Giacomettiego w *Sen, Sfinks i śmierć T.*⁹¹. Momentu śmierci znajomego Giacometti doświadczył jako chwili utraty zmysłów – przede wszystkim zmysłu wzroku – a zarazem utraty kontak-

⁸⁸ Cyt. za: *ibidem*, s. 522

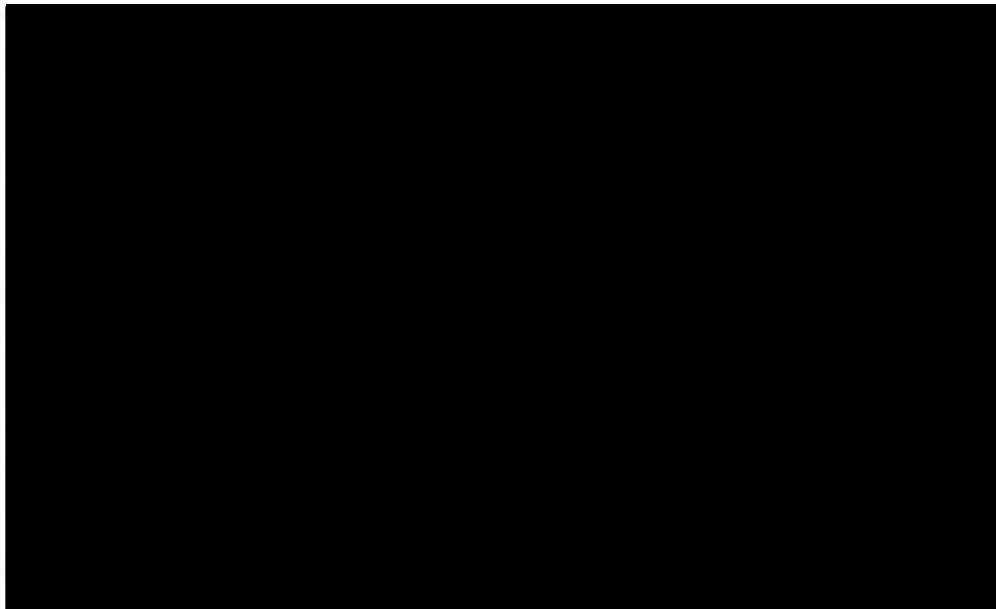
⁸⁹ *Ibidem*, s. 374

⁹⁰ Inspirator Giacomettiego, Bataille, wprowadza w tym samym czasie koncepcję odwrócenia idei, że źrenica łączy duszę z ciałem. Odwrotności tej nowożytniej wiary dowodzi poprzez fakt, iż patrzenie prosto w słońce staje się źródłem ślepoty, a to znaczy utraty zmysłów i w konsekwencji upadku. Człowiek, który traci kontakt ze światem zewnętrznym, który ślepnie, traci orientację w tym świecie, w sensie przenośnym „traci głowę”, która jest „zwieńczeniem człowieka”, samym czubkiem, szczytem wertykalizmu. Człowiek, który traci głowę, traci orientację i upada – przyjmuje wymiar horyzontalny. Tak komentowane są przez Rosalind Krauss prace Giacomettiego z okresu surrealistycznego, które autorka ocenia notabene jako najciekawszy etap jego twórczości, traktując późniejszy dorobek jako wsteczność. Dokładnie odwrotnie postrzega twórczość Giacomettiego Bonnefoy, traktując z kolei surrealizm i całą twórczość sprzed 1947 roku jedynie jako przygotowanie do właściwego dzieła – portretów. Por. R. Krauss, *No more...*, op. cit., s. 80 oraz Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., *passim*.

⁹¹ Por. A. Giacometti, *Le Rêve, le Sphinx et la mort...*, op. cit.



34. *Unosząca się kula*, 1930-31, gips i metal, 60,3:36,2:35,5 cm, zbiory prywatne



35. *Kij w oko*, 1931, gips i metal, 13,5:59,5:31 cm, Zurych, Alberto Giacometti-Stiftung

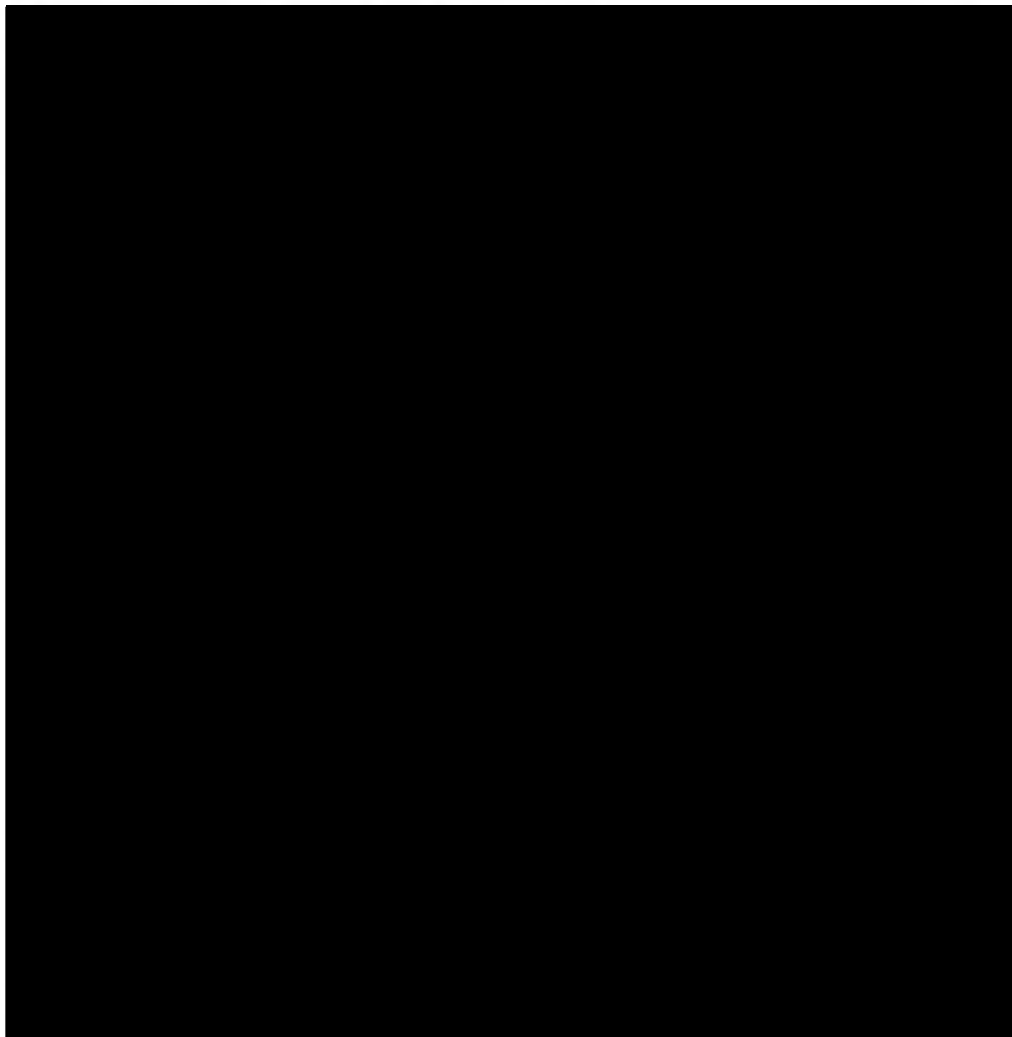
tu ze światem zewnętrznym⁹². We wczesnych pracach Giacomettiego wyraźne jest dążenie do oddania konstrukcji głowy, wystających kości, które decydują o rysach twarzy. Po pewnym czasie odkrywa on jednak, że w ten sposób zbliżał się tylko do odwrotności tego, na oddaniu czego zależało jemu najbardziej: zamiast żywotności zawartej w spojrzeniu, udawało się mu uzyskać jedynie formę czaszki. Całą materię – postać, kończyny i głowę zaczyna więc ostatecznie traktować jako „podpórkę dla osoby wyrażonej w spojrzeniu”⁹³: „Pewnego dnia, gdy chciałem narysować młodą dziewczynę, coś mnie uderzyło, coś, co postrzegałem jako jedynie żywe w niej. To był wzrok. Cała reszta, głowa przekształciła się w czaszkę”⁹⁴. Spojrzenie zaczyna odtąd funkcjonować w pracach Giacomettiego jako jedyna różnica między żywym i martwym.

Przygotowaniem do takiego właśnie rozpoznania istoty przedstawiania portretowego, istoty podobieństwa, jakie stanie się udziałem późnych prac Giacomettiego, jest *Głowa, która patrzy* z 1928 roku, gdzie ostatnimi śladami daremnego starania o figuratywność są zawarte w tej rzeźbie formy wertykalne i horyzontalne. Te jednakże nie mogą być już odczytywane jako dążenie do – niemożliwej – *mimesis*, lecz – jak komentuje Bon-

⁹² Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 198.

⁹³ *Ibidem*, s. 314

⁹⁴ Por. A. Giacometti, *Entretien avec G. Charbonnier*, (w:) A. Giacometti, *Ecrits*, s. 246.



36. *Głowa, która patrzy*, 1928, marmur, 41:37:8 cm, Zurych, Alberto Giacometti-Stiftung

nefoy – jako próba bezpośredniego ujęcia aktu metafizycznego⁹⁵. W *Głowie, która patrzy* ma miejsce kres przedstawiania, a właściwie przekroczenie granic przedstawieniowości, zerwanie ze wszystkim, co mieścić się może w definicji „wyglądu”⁹⁶.

⁹⁵ Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 149. Choć w przypadku Giacometiego może trafniej byłoby mówić o zeświecczonym egzystencjalizmie Sartre’a niż o metafizyce.

⁹⁶ Wychodząc z tradycji figurek cykladzkich, na których uczył się upraszczania, Giacometti dochodzi do człowieka jako bardziej ogólnej idei; za kilka lat, dzięki temu, w nowy sposób wróci do osoby.

By rzeźba ta mogła powstać, musi on zapomnieć, tzn. odrzucić nabytą wiedzę o warunkach zewnętrznego przedstawiania, musi zarzucić postępowanie tradycyjne i zdać się na pamięć zupełnie innego rodzaju – na wspomnienie najistotniejszych, epifanicznych chwil jego życia, a do takich należy gasnące spojrzenie T. Cały człowiek sprowadza się w tym przedstawieniu do głowy, a cała głowa staje się spojrzeniem. Nie ma niczego poza nim: spojrzenie jest wyrazem „tego, co niewidoczne w centrum tego, co widzi się natychmiast”⁹⁷.

Oczy, jako element najistotniejszy portretu tradycyjnego, nie pojawiają się już jednak w pracach Giacomettiego jako źródło nawiązania kontaktu przedstawionego z widzem, jak miało to miejsce w portrecie samodzielnym⁹⁸, lecz stają się ekwiwalentem całej osoby; nie potrzebują już widza – jak w przypadku *Głowy, która patrzy*, która sama jest spojrzeniem i jak w przypadku portretów z ostatniego okresu, gdzie oczy stają się wirami, wchłaniającymi kręgami.

Oczy nie są już w stanie zapewnić przepływu między światem wewnętrznym i zewnętrznym, lecz niemal dosłownie wwiercają się poprzez oczy we wnętrze modelu. Stąd czasem wystarcza do przedstawienia osoby tylko jedno oko – tak jak przy intensywnym wpatrywaniu się w rozmówcę naprawdę przedmiotem oglądu staje się tylko jedno oko: nic bowiem nie przemawia silniej do oka niż drugie oko, organ pozwalający rozpoznać, iż się rozpoznaje⁹⁹.

Chodzi przy tym nie tyle o koncentrację na tym, co dobrze znane – na rysach twarzy, lecz o wyrażenie „napięcia, które nadaje rysom spójność i wypycha je naprzód”. „Twarz – pisze Bonnefoy – zdaje się nosić oczy, jak niektóre kwiaty z podobną porywcznością noszą swe pąki, (...) i trwa w pogotowiu jako możliwość dla obojga oczu”¹⁰⁰; gdy uda się uchwycić spojrzenie, cała reszta wypływa już sama z siebie¹⁰¹. Jak nasada nosa w rzeźbie,

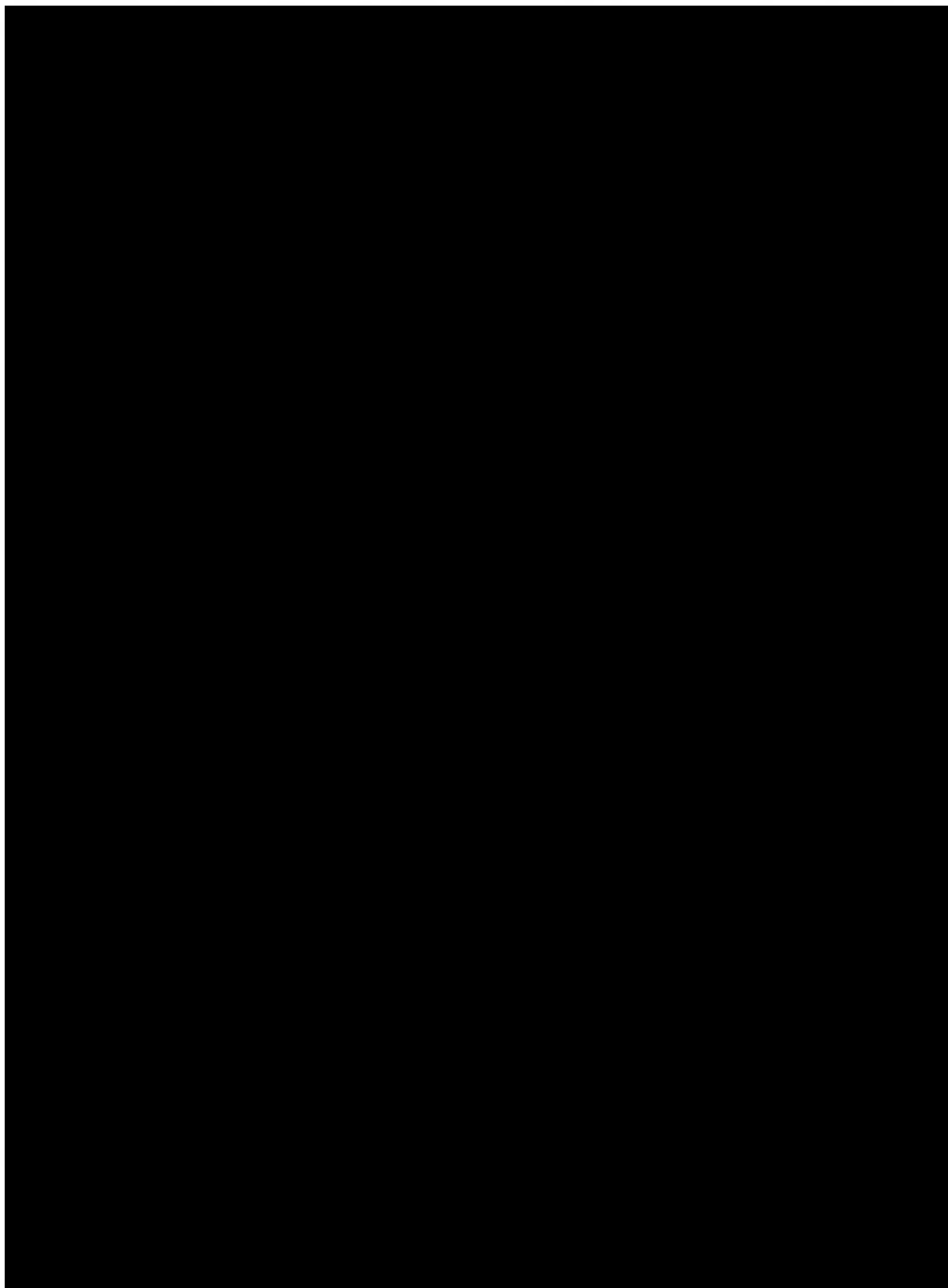
⁹⁷ „Z pewnością jest to głowa – komentuje Bonnefoy – ma coś na kształt szyi; o wiele bardziej jednak jest to obszar uwagi artysty, rama, na którą zorientowana jest jego refleksja. Stąd też wertykalnej bruzdy nie można odczytywać jako nosa, lecz jest ona poruszeniem, za sprawą którego wydobywa się istota pewna samej siebie, gdyż od tej chwili zdolna do patrzenia. Cała ta «głowa», cała płyta są tu tylko po to, by zarejestrować moment epifanii i pozwolić przepłynąć jej energii” (Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 153).

⁹⁸ Gottfried Boehm nazywa w ten sposób określone przedstawienia portretowe od renesansu do końca XIX wieku, spełniające kryteria umiaru i potencjalnego podobieństwa oraz żywotności i zachowania postaci. (Por. G. Boehm, *Bildnis und Individuum...*, op. cit.).

⁹⁹ Ta asymetria oczu charakterystyczna jest dla wielu innych prac Giacomettiego: *Surrealistyczny stół*, studia głów z roku 1934, którym brakuje lewego oka, a prawe zaznaczone jest jedynie przez ledwo widoczny krzyżyk, *Kubistyczna głowa*, gdzie też jedno oko ledwo widoczne, a drugie wyodrążone w kolistej formie.

¹⁰⁰ Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 306.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 382.



37. *Matka artysty*, 1946, ołówek, 49,5:35 cm, zbiory prywatne

tak oko w rysunku jest „najbliższą bliskością nicości” (Bonnefoy) – miejscem styku z tym, co przekracza materialność medium i wciąga jak otchłań. Jest kresem materialności na niej ufundowanym.

Wyrasz oczu zawiera się tym samym nie w kształcie oka, lecz w „mięsie”, które je otacza. Gdy jednak bliżej przyjrzeć się temu „mięsu” na obrazach, otwiera się ono jak otchłań¹⁰². Zamiast wyraźnego konturu, starrannej, jednoznacznej kreski, widać tylko wielokrotnie powtarzające się poszukiwania, splątane linie, czasem małe przeskoki, zbliżanie i oddalanie, rozpoczynanie w innym miejscu, kłębowiska linii: zdaje się, jakby linia była wszędzie naraz w poszukiwaniu tego, co najistotniejsze¹⁰³. Giacometti poszukuje punktów newralgicznych, splotów i z nich wyprowadza dalsze kierunki. Kolory zasnuwają się w końcu szarością: to, co najpierw zdawało się wyraźne, usuwa się, znika za mgłą nieznanego.

Zacieśnianie kręgów pęta oko, kreski stają się zasłoną, bielmem. Na rysy twarzy narzucona zostaje sieć woali. Twarz i oko znikają po to, by – choć tylko na moment – mogło odsłonić się spojrzenie. Na części rysunków widoczne są białe smugi światła pozostałe po wymazywaniu gumką – postać wydobywana jest jakby od środka, z płótna, a nie nakładana na jego powierzchnię. Barwa na początku rozświecła się po to, by już w chwili później dać się pogrzebać pod szarością, spod której przebija się jak zar spod popiołu¹⁰⁴. Jak spojrzenie spod materialności ciała.

TWARZ

Portret zdał mi się w pierw jakimś kłębowiskiem powyginanych linii, krótkich kressek, zamkniętych kół poprzecinanych siecznymi, różowych, szarych czy czarnych, do których dochodził jeszcze dziwny odcień zieleni, w najwyższej mierze wysublimowane przenikanie (...). Wynik jest przerażający. Im bardziej się oddalam, (...) tym bardziej twarz z całym swym modelunkiem napiera na mnie, wychodzi ku mnie (...) i zapada się na powrót w płótno, z którego się wyzwoliła, staje się żywą obecnością, realnością, straszliwym reliefem.

Tak opisał swe spotkanie z obrazami Giacomettiego Jean Genet¹⁰⁵. Deskrypcja ta dotyczy prac z okresu, który znamionuje większe zainteresowanie Giacomettiego malarstwem niż rzeźbą. Lata 50. i 60., bo o tym czasie mowa, wyznaczają dzięki temu także nowy sposób kształtowania rzeźby: konsekwencją przejścia na dwuwymiar płótna jest zapomnienie o tyle głowy w rzeźbie, skupienie na tym, co widać naprawdę i na czym

¹⁰² Ibidem, s. 377.

¹⁰³ Ibidem, s. 380

¹⁰⁴ Cyt. za: Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 392.

¹⁰⁵ J. Genet, *Oeuvres completes*, t. 5, Paris 1979, s. 58.

skupiamy się rzeczywiście w obcowaniu z drugim człowiekiem. Stąd można powiedzieć, że twarz pojawia się w twórczości Giacomettiego właściwie dopiero w okresie powojennym, gdy wraca on ze Szwajcarii do Paryża, w którym na miejsce poszukiwań awangardy lat 20. i 30. zastaje egzystencjalizm Sartre'a¹⁰⁶. Pod jego wpływem zapewne na malowanych portretach Giacomettiego panuje ciemność i jak z wielkiej nocy na początku świata dokonuje się tu akt wyłaniania z ciemności rysów twarzy, którego widz jest świadkiem.

Moment nadania twarzy głowie jest więc chwilą rozstrzygającą w zakresie zależności między widzeniem a wiedzą, widzeniem a dotykiem, drugim a trzecim wymiarem. Problem twarzy skupia się na medium. Dopiero dzięki rysunkowi udaje się Giacomettiemu zyskać wolność w portretowaniu – wyrazić bez-ciężkość. Od 1947 roku przeniesie tę lekkość do rzeźby: od momentu, gdy zarówno rzeźbę, jak i malarstwo jest w stanie przekształcić w rysunek, przestaje go zajmować problem tego, jak głowa wygląda z tyłu; nie jest ważne to, co wie, lecz próbuje dotrzeć do tego, co naprawdę widzi¹⁰⁷.

Zatrzymajmy się zatem dłużej przy dwóch przedstawieniach Diego Giacomettiego. Jedno wykonane zostało w brązie, drugie to rysunek¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Nie można jednak tym samym negować doniosłości doświadczenia surrealistycznego w twórczości Giacomettiego, gdyż z tego okresu wywodzi się m.in. zainteresowanie maską – twarzą pozbawioną tyłu głowy.

¹⁰⁷ Dla Giacomettiego nie istnieje w zasadzie granica między malarstwem a rzeźbą – obie te techniki wzajemnie się wspomagają. W jednym i drugim przypadku chodzi bowiem o rysunek – to on rozstrzyga o wszystkim, bo pomaga widzieć (Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 436).

¹⁰⁸ Diego to brat Alberto, który zrobił oba portrety. Rzeźba nosi tytuł „Diego”. Mamy więc do czynienia z dwoma Diego – Diego bez cudzyśłowu (brat Alberto) i „Diego” z cudzyśłowem (przedstawienie Diego). Dodatkowo podwójność portretu Diego zawiera się w tym, że staje się on autoportretem, wzięwszy pod uwagę, iż Alberto przyznaje się do wydobywania z postaci swego brata własnego podobieństwa. Nawet jeśli portrety opisują cudze bycie, zawsze są przede wszystkim wyrazem tego, czym/kim w danym momencie życia jest sam ich twórca i to tak bardzo, że modelowi może zagrażać bycie zastąpionym przez twórcę. W przypadku Giacomettiego niebezpieczeństwo było tym większe, że ambiwalencja zawarta w portretowaniu Diego nie dawała się właściwie przezwyciężyć ze względu na ogromną zażyłość między braćmi – tak wielką, że pod wieloma względami można by wręcz mówić o tożsamości, i to nie tylko ze względu na podobieństwo fizyczne, ale i pokrewieństwo duchowe: Diego był od najmłodszych lat zarówno towarzyszem zabaw, jak i powiernikiem sekretów, modelem, a w końcu i współpracownikiem Alberta (zajmował się odlewaniem w brązie jego rzeźb). Był też jedyną osobą w Paryżu, z którą Alberto mógł rozmawiać o rodzinnych stronach i w rozmowach tych znajdować ukojenie. Diego był zatem bardzo silnie wciągnięty w powstające dzieło, tak że Alberto mógł traktować brata jako swego rodzaju *alter ego*, jako „drugie ja”. Portretowanie Giacomettiego cechuje więc – silniejsza niż w przypadku innych twórców – ambiwalencja: portretowanie bliskich staje się zarazem tworzeniem autoportretów. Przykładem zaświadcującym o tym ambiwalentnym charakterze jest np. *Po pierwsze Diego*, w tradycyjnych kategoriach podobieństwa bliższe raczej samemu Albertowi niż Diego. Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 438-441).



38. *Diego*, 1959, brąz (odlew według modelu gipsowego z roku 1950), 26,8:21,5:10,5 cm, Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität, Sammlung Paul Dierichs

Przyglądając się popiersiu, przy zbliżeniu nic nie staje się bardziej ostre. Żadna z partii twarzy przy zmniejszonej odległości nie pojawi się jako coś materialnie namacalnego. Co więcej, zbliżenie nie tylko niczego

nie wyjaśnia, lecz *czyni bezradnym* (Imdahl): nie tylko nie zwiększa dokładności tego, co widziane, lecz przeciwnie – na tyle zaciemnia wygląd postaci, że neguje w ogóle realność przedstawienia¹⁰⁹. Gdy w późnych popiersiach Giacomettiego korpusy stają się postumentami, na których osadzone są proporcjonalnie niewielkie głowy, ze swymi jaskiniami, przepaściami i wybrzuszeniami korpusy jawią się jak dumnie wynoszące się masywy górskie – „coś, czego nie sposób przeoczyć”¹¹⁰.

Postać jawi się jak „ściana skalna”, jako rzeczywistość immaterialna, dostępna wyłącznie w oglądzie. Dzięki temu zarówno przedmiot przedstawienia (a dotyczy to w równej mierze rysunku, co rzeźby), jak i to, co za jego sprawą wyobrażone (osoba Diego), dalekie są od możliwości zastąpienia ich, zamieniania, pomylenia z jakąkolwiek materialną substancją. Odbiór wizualny nie tylko nie wspiera materialności, lecz wchodzi z nią w spór. Owa sprzeczność między wizualnym i dotykowym nazwana została przez Sartre’a „absolutnym dystansem” bądź „absolutnym oddaleniem”¹¹¹. Właśnie dystans ten funduje podstawową różnicę między rzeźbą Giacomettiego a rzeźbą tradycyjną.

Przy pierwszym kontakcie z popiersiem Diego widz odnosi wrażenie niedostępności i zamkniętości bloku. Dotyczy to szczególnie dolnej części, która zdaje się być w swej materialności złożeniem przypadkowych, dowolnych form. Przy dokładniejszym oglądzie, te dowolne z pozoru „poruszenia” rzeźby układają się jednak w określony porządek, zyskując wyraźnie ku krawędziom na ścisłości, gęstości, aż w końcu ulegają zablo-

¹⁰⁹ W analizie obu przedstawień opieram się przede wszystkim na: M. Imdahl, *Relationen zwischen Porträt und Individuum* (1988), w: G. Boehm (red.), *Max Imdahl. Reflexion. Theorie. Methode*, t. 3, Frankfurt am Main, 1996 (który to tekst jest rozszerzoną wersją artykułu *Alberto Giacometti „Diego”* (1979), w: N. Kunisch (red.), *Erläuterungen zur modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl, seinen Freunden und Schülern*, Bochum 1990. Analizując popiersie *Diego* (1959), Imdahl konfrontuje je z przedstawieniem *Rzymskiego popiersia cesarza Marka Aureliusza* (ok. r. 222-235). Obie rzeźby, porównywalnej wielkości (odpowiednio: niecałe 30 i niecałe 50 cm wysokości) wykonane zostały z brązu. Obie są portretami męskimi. Zasadniczą różnicę między nimi Imdahl próbuje odnaleźć w sposobie oglądu obydwu. Przy zbliżeniu do starożytnego przedstawienia, wyostrzeniu ulega to, co z oddali było dostrzegane jedynie w zarysach. Zmniejszający się dystans gwarantuje wzrost ilości szczegółów, a zatem – poszerzenie zakresu informacji na temat wyglądu przedstawionej postaci. Przed oczyma oglądającego pojawiają się wyraźne kształty skrzydełek nosa, kącików warg i opadających nieco oczu. Tym samym potęguje się efekt haptyczności: bliski ogląd utwierdza, potwierdza i wzmacnia widzenie z oddali.

¹¹⁰ Por. Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 437.

¹¹¹ Por. J.-P. Sartre, *Situations III*, Paris 1949. W niemieckim przekładzie Sartre’owskiej kategorii, *absolute Distanz/ absolute Entfernung* swą częścią *fern* przypomina z jednej strony o kategorii *Fernbild* Hildebranda (jako opozycyjnej wobec kategorii Sartre’a), z drugiej o sformułowaniu Heideggera, że to, co najbliższe ontycznie, jawi się jako najdalej ontologicznie. Jesteśmy więc zawsze *istotami dali* (*Wesen der Ferne*). Por. komentarze do kategorii Sartre’a: M. Imdahl, *Relationen...*, op. cit.

kowaniu. W ten sposób możliwe jest wytyczenie centralnego impulsu rzeźby, wypromieniowującego z siebie całą resztę substancji plastycznej. Podobny układ sił dostrzegalny jest w górnej części popiersia, gdzie zagęszczone formy skrajne wpływają diagonalnie z czubka głowy poprzez centralny obszar (na wysokości nosa) i dalej paralełę szyi do zamykającej, spinającej ten fragment okrągłej formy, zapowiadającej „golf”. Z drugiej strony, popiersie robi cały czas wrażenie nieokreślonego, niepewnego, otwartego. Spotykają się tutaj zamknięcie z otwartością, dal z bliskością, przedmiotowość z bezprzedmiotowością. Moment, w którym widz może wyróżnić tułów, szyję i głowę postaci przechodzi natychmiast w zwrótną wizualną niepewność tych rozróżnień. Dystans nie dotyczy więc w tym ujęciu jedynie odległości między oglądającym a przedmiotem oglądu, lecz dotyczy on *nieredukowalnej* odległości między przedmiotowością a nieprzedmiotowością, materialnością i niematerialnością. Dystans to zatem figura różnicy.

Moment rozstrzygający dla portretu tradycyjnego zawarty jest natomiast w zgodnościach. Zgodność poznania optycznego z dotykowym odpowiada jednoznaczności interpretacyjnej: dane jest tylko jedno, odpowiednie wyobrażenie przedstawionej postaci. „Absolutny dystans” zakłada natomiast nieskończoną możliwość interpretacji. To, co zyskiwało na realności (wydawało się realnym) w dystansie widzącego oddalenia, rozpada się w chaos amorficznej bliskości, a wraz z tym pierwotnym rozpadem, mnożą się też wyobrażenia (*Vorstellung*), jakie wywołuje rzeźba¹¹². „Absolutny dystans” funduje różnicę pomiędzy niematerialną obecnością Diego-osoby a materialnością dzieła. Następuje w ten sposób „przewyciężenie materialności i uwolnienie Diego” (osoby) z „Diego” (dzieła). Dzięki temu Diego (osoba) zyskuje żywotność.

Odbierana jest ona w akcie percepcji spoza wszelkiej cielesności, spoza wszelkiej mierzalności, weryfikowalności formy. Gwarantuje ją oczywisty na pozór fakt, że postać różni się od swego materialnego substratu – rzeźby czy rysunku. O ile jednak portret tradycyjny próbuje oszukać tę oczywistość, czyniąc przedstawioną postać *jakby* cielesną, „*jak żywą*”, o tyle w przedstawieniach Giacomettiego jawi się ona jako coś niematerialnego, niepewnego i nieskończonego – jako zjawisko (*Erscheinung*).

¹¹² To różnice, konstytutywne dla prac Giacomettiego, niosą ze sobą brak zaufania do tego, co przedstawione. One zwodzą nasze zmysły. Bez nich nie udałoby się ożywić portretów. Dlatego dzieła Giacomettiego przypominają przywoływanemu przez Imdahla Sartre’owi, Galateę, która umykając przed kochankiem w zarośla, jednocześnie pragnęła być przez niego zobaczoną. Kokieteria ta – gracia i groza wynikająca z nagle otwierającej się pustki nieobecności – gwarantuje pełnię egzystencji. Sartre mówi o zmienności pojawiania się i znikania; Imdahl – o obecności i jej braku. Por. M. Imdahl, *Relationen...*, op. cit.

Rysunek prezentuje *Głowę mężczyzny* (1950). Pewnego mężczyzny. Charakterystyczne dla niego cechy są wyraźnie rozróżnialne: osadzenie włosów, oczu, nosa, łącznie ze zmarszczkami i zagłębieniami na policzkach.

Pomimo że jest rozpoznawalny (jako Diego), model z całą pewnością nie mógł jednak wyglądać tak, jak został przedstawiony. Widz napotyka bowiem na splot linii, odbierających figurze wolumen, pozabiających przedstawionego materialności. Mężczyzna nie jest więc widziany tak, jak byłby widziany, gdyby był obecny, lecz poprzez to, co można zobaczyć na rysunku.

Jest „przedstawiony (*vorgestellt*) przez to co widzialne” (Imdahl). Przedstawiony-wystawiony (*vor-gestellt*) w takim znaczeniu, jakie przyjmuje to słowo przy – indywidualnej bądź publicznej prezentacji jakiejś osoby. Zostaje więc w tym przedstawieniu zapośredniczony – opowiedziany, zinterpretowany. Zostać przedstawionym znaczy też zostać nazwanym po imieniu. Portretowany jest więc obecny wyłącznie jako przedstawiony, tzn. jako przedstawienie/wyobrażenie (to drugie znaczenie słowa *Vorstellung*), jakie może sobie wyrobić na jego temat widz przyglądający się rysunkowi. Zamiana wyobrażenia z osobą czy też osoby z wyobrażeniem nie wchodzi tutaj w rachubę. Właśnie dzięki owej niemożności mężczyzna oglądowo jest ukazany jako nieobecny.

W ten sposób wyobrażenie o osobie, choć nie może w pełni odpowiadać jego wyglądowi, pozostaje w ścisłym związku z rysunkiem. Medium jest więc koniecznym, choć destrukcyjnym elementem zaistnienia osoby. Prawdziwy przedmiot przedstawienia skrywa się jednak w *wewnętrzności* przed-

stawionego, pozbawionej wymiarów i znaków ją wyróżniających, które rysunek mógłby bezpośrednio naśladować. Nie chodzi bowiem o to, by odtworzać każde spośród tych niezliczonych pofałdowań, jakie rozdzielają czoło czy przestrzeń między brwiami, nie chodzi o to, by „fotografować” wszystkie te elementy, odwzorowywać, lecz raczej o to, by je „egzorcyzmować”. W „sterczącej materii” mieści się bowiem „jej nadmiar, a więc śmierć” (Bonneyoy).

Materialność, cielesność człowieka podlega (i w końcu ulega) czasowi. Dlatego portret chcąc ukazać żywość osoby, musi się przez tę materialność przebić. To dusza – mówi Bonneyoy – jest tą tajemną zasadą, która

rysom użycza jedności, ratuje je na moment przed materią, nim znikną, zanurzają się w śmierć. (...) Natychmiast jednak, gdy próbuje wyrazić tę transcendencję, rzeźbiarz wpada w sidła wypełniającej przestrzeń materii. W ten sposób z otchłani nie przywodzi niczego ponad zewnętrzną, śmierć, nieobecność¹¹³.

Portret sam w sobie jest więc przedstawieniem (pokazaniem) nieobecności. Jego sensem jest napięcie pomiędzy realną nieobecnością (modela nie ma tu, między nami) a jeszcze bardziej realną obecnością (zachowana dla nas została istota tego, kim jest albo kim był).

W jednym z listów do Pierre’a Matisse’a z roku 1948 Giacometti zwierza się, że nie chce się koncentrować na dobrze znanych mu rysach brata, lecz na *napięciu* pomiędzy widzialnymi, pragnącymi zyskać pierwszeństwo rysami a ich całościowym – niewidzialnym – charakterem¹¹⁴. O rzeźbie *Nos* pisze natomiast tak:

Gdy zaczynam analizować szczegóły, niemożliwym staje się uchwycenie całości kształtu postaci. Dla przykładu: kształt nosa i odległość między nozdrzami... na próżno oczekiwać by rezultatów. Odległość między jedną dziurką a drugą będzie się wydawała tak wielka jak Sahara – pustynia bez granic. Niczego nie można uściślić, uchwycić, wszystko ucieka¹¹⁵.

Takiemu doświadczeniu rzeczywistości odpowiada sposób wykonywania portretów, związany z pewną traumą z dzieciństwa Giacomettiego: gdy ojciec, Giovanni, wyjechał w długą podróż, po kilku dniach jego nieobecności mały Alberto wybuchnął płaczem, że nie może już sobie przypomnieć twarzy ojca i że wydaje się ona mu *równie obca jak głowa wilka*. To poczucie obcości znanych dobrze twarzy towarzyszyło Giacomettiemu przez całe życie. Im dłużej model mu pozował, tym bardziej zdawał się obcy:

¹¹³ Y. Bonneyoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 260.

¹¹⁴ Por. A. Giacometti, *Brief an Pierre Matisse* (1948), (wyd. oryg.: *Lettre à Pierre Matisse*, 1948), w: *Alberto Giacometti. Werke und Schriften*, op. cit.

¹¹⁵ Cyt. za: W. Włodarczyk, *Parada mistrzów*, „Sztuka Świata”, t. 10, s. 54.

Diego pozował mi tysiące razy – wspomina Alberto – kiedy pozował, przedstawiałem go po prostu rozpoznawać. Miałem ochotę jednak, by pozował dalej, aby zobaczyć to, co naprawdę dostrzegam¹¹⁶.

To widzące widzenie staje się próbą dotykania jakichś podstaw bytu – dosięgnięcia tych chwil, gdy wszystko ucieka:

Za każdym razem, gdy oglądam szklanę – opowiadał raz Giacometti swemu przyjacielowi – zdaje się ona na nowo powstawać, a to oznacza, że realność kłamie, gdyż kłamie jej projekcja w umyśle. Widzi się jakby znikająca... znów się pojawia, znikająca... i pojawiała, tzn., że naprawdę przedmiot znajduje się pomiędzy bytem i nie-bytem. I dokładnie to chcę skopiować¹¹⁷.

Dlatego w portretach Giacomettiego nic właściwie nie jest cielesne, nawet proporcje się nie zgadzają, nie mówiąc już o detalach. Mamy do czynienia z brakiem wszelkiej jednoznaczności i ostateczności. Portret staje się „oglądową niepewnością” (Imdahl), nierozstrzygalnością; zawieszony pomiędzy postacią a bezpostaciowością jest prezentacją możliwych przejść między jednym i drugim.

Sartre zastanawiał się, w kontekście Giacomettiego, jak to możliwe, by z materiału, a więc trójwymiarowych form gipsu, kamienia, gliny czy brązu można stworzyć człowieka, nie powodując jego skostnienia w materiale?¹¹⁸ Odpowiedź można odnaleźć w jednym ze stwierdzeń Giacomettiego: „ważne jest stworzenie takiej rzeźby, by zapośredniczała ona możliwie jak najbardziej podobne uczucie, jakie towarzyszy oglądowi żywej osoby”¹¹⁹. Portret staje się więc swego rodzaju emanacją, wypromieniowuje z siebie portretowanego.

Niemieckie słówko *Ausstrahlung* (wypromieniowywanie) używane jest w języku potocznym przy charakteryzowaniu osoby w celu wskazania tego niemożliwego do zdefiniowania, niezależnego od wyglądu piękna, którego źródła nie da się określić. *Ausstrahlung* jest aurą osoby, zawartą we wszystkim, czym ona jest – w jej gestach, barwie głosu, sposobie poruszania się. Przekroczenie materialności oznacza więc wywikłanie postaci z zapewniającej dotykalskość przestrzeni. W rysunku wyraża się to w absolutnej izolacji obiektu przedstawionego ze świata przedmiotów bądź w traktowaniu go na równi z nimi. Aura jest tym, co przekracza problem przybliżania się i oddalania w fizycznej przestrzeni: odnosząc się w równej mierze do tego, co przedstawione, jak i do samego dzieła, podwójnie neguje dotykowość. Gwarantując żywość osoby, staje się ona jednak zarazem zasłoną widzialności. To, co najistotniejsze dla osoby, pozostaje nie-

¹¹⁶ Ibidem, s. 55.

¹¹⁷ Cyt. za: Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 377.

¹¹⁸ Cyt. za: M. Imdahl, *Relationen zwischen Porträt und Individuum*, op. cit.

¹¹⁹ Cyt. za: Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti...*, op. cit., s. 608.

widzialne – przesłonięte. Ta ambiwalencja obecności i nieobecności przedstawionego, to czasowe znikanie musi przerażać obserwatora, który nie godzi się na takie przesłanianie tego, co kocha. Przesłonięcie oznacza też oślepienie i pozbawienie wzroku, ale zarazem zaślepienie i olśnienie, jakiego doświadczają kochający. Stąd trudność portretowania bliskich, na którą uskarżał się Giacometti.

Z najbardziej dotkliwą ślepotą malarz ma jednak do czynienia w przypadku próby namalowania autoportretu. Chcąc namalować samego siebie, musi utkwic swe spojrzenie w ślepo dostrzegany w lustrze własny wygląd. Samodoświadczenie staje się tu więc – paradoksalnie – *doświadczeniem zewnętrznym*. Jako że zwykle doświadczenie siebie samego nie pokrywa się z widzianym z zewnątrz obrazem, niezgodność ta budzi poczucie obcości wobec własnego wizerunku. W ten sposób lustro przestaje być gwarantem podobieństwa: malarz nie widzi tego, co przedstawia, maluje z pamięci i dla pamięci. Owo zawieszenie jest więc w (auto)portrecie figurą niemożności: „interwałem pomiędzy sobą i nie-sobą” (Derrida) – zawieszeniem tożsamości, która w śladzie zostaje zarazem podzielona, jak i zapośredniczona. Tym samym, zamiast restytucji obecności, mamy do czynienia z wystawieniem na światło dzienne, a więc oświetleniem pierwotnej ślepoty malarza w obrazie. Istotą przedstawienia jest wydobywanie tego *ślepego miejsca*, jakie w sobie nosimy – tego niemożliwego do zobiektywizowania (ani wizualnego, ani werbalnego) skupiska sił i energii, jakie nazywamy własnym „ja”. Zamiast obecności, odzwierciedlenia przedmiotu oglądu, obraz przekazuje jedynie różnię nieobecnego przedmiotu jako „traktu przemieszczenia widzenia w obrazie”.

Rysunek przesłaniający postać, kreska, gips czy farba staje się więc siecią – zasłoną dla widzenia, zarzuconą na przedmiot oglądu. Niemożliwym jest narysowanie tego, co się widzi, bowiem w tej samej chwili obraz ów znika bezpowrotnie, by – co najwyżej – powrócić w innej postaci. Portret jest szczególnym przypadkiem przesłonięcia. Źródłem rysunku i rzeźby jest bowiem właśnie pragnienie zatrzymania obecności w momencie rozstania¹²⁰. Gdy jednak córka korynckiego garncarza obrysowuje na ścianie kontur cienia swego ukochanego, obecność postaci zostaje zastąpiona przez ślad (przyszłej) nieobecności. Portret to zatem popadnięcie w półmrok rozstania, gdzie ślad staje się ledwie jednym ze znaków – a więc i znamion wspomnienia. Zapiski (*Aufzeichnungen*) natomiast są pracą żałoby po rysunku, a miejscem osoby jest pamięć, której zapis (*Aufzeichnung*) jest jedynie śladem. W momencie rysowania (*Aufzeichnung*) widze-

¹²⁰ Legenda o córce korynckiego garncarza Debutades przywoływana jest zarówno przez J. Derridę, *Aufzeichnungen...*, op. cit., jak i G. Boehma, *Bildnis und Individuum...*, op. cit.

nie przekształca się we wspomnienie (*Aufzeichnung*). Portretujący spoglądając na kartkę papieru odrywa wzrok od przedmiotu swego oglądu. Patrząc na portretowanego, nie widzi z kolei tego, co rysuje. *Regarder* to tyle, co patrzeć, obserwować i (*re-garder*) – zachowywać, zatrzymywać. Widzenie przedstawienia portretowego staje się więc widzeniem pamiętającym, a jego celem jest przedłużenie w nieskończoność migotliwej chwili obecności. *Regarder* znaczy zachować o kimś pamięć i zatrzymać coś po nim na pamiętkę. Na przykład portret.

Źródła ilustracji:

Reprodukcje na podstawie: *Akt z profilu*, 1955 – G. Leinz, „*Das Bein*” von Alberto Giacometti. *Erinnerungen an den Tod*, „Pantheon” 1997; *Diego* 1959, *Głowa mężczyzny*, 1955 – G. Boehm (red.), *Max Imdahl. Reflexion. Theorie. Methode*, t.3, Frankfurt am Main, 1996; pozostałe: Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes*, Bern 1992.

MUST A PORTRAIT HAVE A HEAD? ON ALBERTO GIACOMETTI'S STRUGGLE WITH MATTER IN SEVERAL PARTS

Summary

The subject matter of the present text are portrait sculptures of Alberto Giacometti. Their evolution goes from mimetic realism through geometrical realism (cubism) and surrealism toward a kind of realism which the author calls “phenomenological.” She argues that in the case of Giacometti a return to realism following the surrealist period does not mean a step back, but a consequence of the surrealist experience which allowed him to develop a new idea of “internalized” portrait. However, while the surrealist representations focused on the interior of the artist himself, the “phenomenological” portrait became a search for the sitter's essence, an interpretation (i.e. an “internalized” reflection) of the portrayed individual.

Looking at Giacometti's works, one may realize how they gradually cease to care for the external appearance in favor of the sitter's *emotional experience* by the artist, which is expressed in the blurred outline and the light (aura) that envelops the figure in his later works. The problem formulated in the title – “must a portrait have a head?” – refers to the way by which Giacometti approached the face through the initial fragmentation of the body. Becoming more and more aware of the impossibility to represent a figure in full (the first part of the paper is devoted to *figures*), he began to experiment with such a rendering of specific limbs that would make each of them speak about all the others. Thus Giacometti carefully analyzed both the extremities (discussions of the representations of *Leg* and *Hand*) and the head – in the latter context the author formulates the problem of the limits of (self-)portraiture against the background of the evolution from mimesis to abstraction (as in *Cube*). Finally Giacometti stops to represent the whole head and focuses just on the

face. Such a direction of evolution illustrates a shift from three to two dimensions (in this context the author analyzes a sculpture and a drawing – both works represent Alberto Giacometti's brother, Diego).

For Giacometti, then, the problem of representation is related to the medium (sculpture, painting, drawing), the relationship between the whole and a part (including size), and distance. It is the question of distance which determines a view *en face* only (just like in normal life we can see only our interlocutor's face), implying no immediate knowledge of the invisible (the back of the head). The same question triggers the fragmentation of the body, caused by the impossibility to see the whole figure (or even the whole face) at once. This explains Giacometti's choice to deal only with "pieces" of figures and his specific close-ups and zooming, characteristic of the camera. Still, distance is also the absence of the represented. Writing about the methods of representation favored by Giacometti, the author addresses a more general problem of portraying as an effort to keep one's presence which is never real for the spectator, even though the artist's task is to make the two presences as close as possible.