



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Att söka det absoluta

Giacometti, Sartre och konsten



Giacometti Teckning av Annette efter 1952

Karin Pegelow Walhammar

Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion

IL 1510 VT 2019

Kandidatuppsats

Handledare Gustav Holmberg

Innehållsförteckning

Abstract	3
1. Inledning	4
2. Syfte och frågeställningar	5
3. Teoretiska perspektiv	5
4. Metod	6
5. Primär-och sekundärlitteratur samt forskningsläge	6
6. Den intellektuella miljön i Paris under och efter kriget	8
6.1 Ockupation, motstånd och befrielse	8
6.2 Existentialisterna	10
6.3 Det existentiella tänkandet	11
6.4 Vänskapen mellan Sartre och Giacometti	13
7. De intellektuella i Montparnasse ur Bourdieus kultursociologiska perspektiv	15
7.1 Bourdieu och diskursen om det outtömliga konstverket	17
8. Sartre om Giacomettis konst	18
8.1 Giacometti i konsttraditionen	17
8.2 Skapandeprocessen	19
8.3 Sartre tolkar skulpturerna	21
8.4 Distansen, tomrummet och seendet	22
9. Giacometti om Giacomettis konst	24
9.1 Konstnären och världsanden	24
9.2 Giacometti talar om skulptur och måleri	24
9.3 Att se det verkliga	26
10. Sammanfattning och slutsatser	27
11. Källor och litteratur	28
12. Bilder	29

Abstract

The quest for the absolute

Giacometti, Sartre and the art

This paper is a study over the sculptures and paintings of the swiss artist Alberto Giacometti after 1945 and how he himself and Jean-Paul Sartre describe the influences and meanings of this art. The paper describes the political and resistant movements in Paris during the german occupation and after the war and the intellectual society and milieu of philosophers, writers, artist, gallerists and publishers who met at the cafés of Montparnasse and Saint-Germain-des-Près during the existentialistic movement that Giacometti and Sartre were a part of. It also analyses the homogenous group of intellectuals according to Pierre Bourdieus cultural sociological view.

The paper also gives a study of the existential thinking according to Sartre which dominated in Paris after the war.

The analyses that Sartre and Giacometti make about the art of Giacometti reflect the difference between the theoretical view of the existentialistic philosopher Sartre and the artist Giacomettis practical and pragmatial view.

It also describes the discourse of the inexhaustible artwork according to Bourdieu in the view of how the interpretation of works of art can change over time.

The paper concludes with a chapter where an attempt is made to examine what distinguish and reconcile Sartre and Giacometti in the comprehension of Giacomettis art in the ambition to widen and nuance the understanding of Giacomettis art.

Key words: *Alberto Giacometti, Jean-Paul Sartre, artwork, existentialism, Paris, intellectuals*

1. Inledning

När Alberto Giacometti återvände till Paris i september 1945, efter att ha lämnat staden i december 1941 och spenderat tre år och åtta månader i Genève, blev han förvånad över att staden var sig lik. Husen var intakta, caféer, restauranger och barer var öppna och han kunde återknyta sin vänskap med Picasso, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir och de vänner som varit skingrade under den tyska ockupationen av Paris. Framför allt stod hans ateljé och hem på 46 rue Hippolyte-Maindron i Montparnasse helt orörd. Skulpturerna, målningarna, teckningarna och skisserna fanns kvar och gipsrester och gipsdamm på bord och golv låg kvar precis som han lämnat det. Han var lycklig och kände stor tacksamhet mot sin bror Diego som varit kvar i Paris under krigsåren och övervakat ateljén.¹

Nu kunde han fortsätta sitt arbete i Paris, men han var inte densamme i sitt skapande.

Han hade lämnat den surrealistiska perioden redan 1935 och ville återvända till ett mer realistiskt sätt att se på människan och verkligheten. Han ville gestalta en figur, en modell, precis som han med sitt eget öga såg den. Från slutet av 1930-talet, då han slutade att skulptera efter modell och endast använde sina minnesbilder, och fram till 1945 hade försöken att skulptera en gestalt resulterat i mycket små figurer och de blev bara mindre och mindre. Han såg dem som figurer på ett stort avstånd från honom själv och de krymte ju längre bort de avlägsnade sig från hans inre syn. Att se dem på en distans upplevde han som den mest verkliga bilden.

Vid återkomsten till Paris 1945 bestämde han sig för att ändra sitt sätt att gestalta en människa. Genom att teckna fick han lusten att skulptera större figurer och han skriver i ett brev till galleristen Pierre Matisse "att då, till min egen förvåning, blev de sanna bara om de var långa och smala".² I måleriet koncentrerade han sig till försöken att så sant som möjligt återge en människas huvud och ansikte efter modellen han hade framför sig och i hans långsmala skulpturer i gips eller lera fanns samma strävan efter att försöka avbilda en människa i överensstämmelse med den egna visionen om hur han såg henne.

Resultaten av skulpturerna blev de långsmala, trådsmala, liksom utdragna gestalter, som vi ser på museer runt om i världen, oftast gjutna i brons, och målningarna med en koncentration på modellens ansiktet och ögonen som ser på oss med en stadig blick.

Dessa skulpturer och målningar förbryllar, berör och utstrålar en slags distans, värdighet och ensamhet.

I biografier, katalogtexter, essäer och recensioner har man genom åren skrivit om Giacomettis konst och förklarat med olika teorier bakgrunden till skulpturernas och målningarnas uttryck och

¹ James Lord, *Giacometti. A biography* (Phoenix, a division of Orion Books Ltd London 1996), s. 247

² *Alberto Giacometti skriver*, i urval och redigering av Mary Lisa Palmer och Francois Chaussende, översättning Marianne Hoang. Konstakademins skriftserie nr 3 (Rasters Förlag AB Stockholm, andra tryckningen 1994), s. 94

utformning. I många fall drar man paralleller mellan Giacomettis konst och den franska existentiellistvågen som var dominerande bland de unga och intellektuella i Paris efter andra världskriget. Man ser bilderna och skulpturerna som symboler för den existentiella ångesten och ensamheten.

2. Syfte och frågeställningar

Uppsatsens ambition är att bredda och fördjupa förståelsen av Giacomettis konst efter 1945. Detta görs genom att undersöka de efterkrigsstämningar och det rådande tänkandet kring samhällsliv, politik och filosofi som fanns bland de intellektuella i Paris efter 1945.

När det gäller den ofta förekommande kopplingen mellan Giacomettis konst och existentialismen vill jag belysa de tankar som rådde i den intellektuella vänkretsen med fokus på den existentiellistiska filosofin enligt Sartre.

Slutligen görs en fördjupad studie i hur Sartre och Giacometti såg på Giacomettis konst genom att närläsa vad de båda skrivit och uttalat sig om vad gäller såväl skulpturerna som måleriet. Avsikten är därmed att få svar på frågan vad som skiljer och vad som förenar filosofen Sartre och konstnären Giacometti i synen på Giacomettis konst och konstnärsskap. Den andra frågeställningen är vad det är i Giacomettis egna tolkningar av sin konst som ger ett alternativ till den gängse "existentiellisttolkningen".

3. Teoretiska perspektiv

Ett idéhistoriskt perspektiv kommer att användas för att belysa den sociala miljön i Paris där man umgicks och levde efter krigets slut när alla återvände efter militärtjänster, exiler eller var kvar under krigsåren samt det politiska och filosofiska tänkandet som rådde bland de intellektuella som fanns i Giacomettis och Sartres vänkrets.

Ett kultursociologiskt perspektiv inspirerat av sociologen Pierre Bourdieu tillämpas i uppsatsen för att analysera och definiera den speciella klass av intellektuella i Montparnasse som Giacometti och Sartre tillhörde och det som Bourdieu benämner habitus av betingelser, smak, värderingar, handlande och livsstil som utmärker denna homogena grupp. Bourdieus kultursociologiska perspektiv används också i beskrivningen och analysen av hur synen på, och tolkningen av, konstverk som Giacomettis kan förändras enligt diskursen om det outtömliga konstverket som ständigt återskapas av dem som ser det, kommenterar det, kritiserar det, reproducerar det eller äger det och konstnärens egen förmåga att hitta distinktionsstrategier och särskiljande drag i sin konst.³

Ett filosofihistoriskt perspektiv kommer att lägga på analysen av hur Sartre tolkar Giacomettis konst och hur existensfilosofin, som var dominerande i Paris efter kriget, kan återspeglas i Giacomettis konstverk samt hur Giacometti själv kan ha påverkats av det existentiellistiska tänkandet.

³ Pierre Bourdieu, *Kultursociologiska texter* i urval av Donald Broady och Mikael Palme (Brutus Östlings Bokförlag Symposium AB Stockholm/Stehag. Fjärde upplagan 1993), s. 241-243

4. Metod

De metoder som kommer att användas i uppsatsen är en närläsning och tre utblickar.

Med ett hermeneutiskt angreppssätt görs en närläsning av de utvalda primärtexterna av Giacometti och Sartre för att försöka klargöra hur de båda analyserar, förklarar och placerar in Giacomettis skulpturer och målningar i relation till såväl Giacometti själv som till Sartres filosofiska tänkande.

Den första utblicken består av en studie av den tidsanda som rådde, framför allt bland de intellektuella i Paris direkt efter kriget 1945, såväl ur politisk, kulturell som ur social synpunkt.

Den andra utblicken består av en kultursociologisk studie kring hur denna homogena grupp av intellektuella i Montparnasse definierades och identifierades enligt sociologen Bourdieu samt hur det outtömliga konstverket belyses och förklaras ur ett kultursociologiskt perspektiv enligt Bourdieus tänkande.

Den tredje utblicken behandlar det filosofiska tänkandet som dominerade i Paris efter 1945 med fokus på Sartres definition av hur existentialismen skulle tolkas och uppfattas.

5. Primär- och sekundärlitteratur samt forskningsläge

Till närläsningen av Sartres och Giacomettis syn på, och tolkningar av, den senares konst används som primärlitteratur Giacomettis egna texter, anteckningar och intervjuer i *Alberto Giacometti skriver*. Arbetet med boken började redan på 1950-talet av Giacometti själv och slutfördes under ledning av hans änka Annette Giacometti 1990. Den består av opublicerade anteckningar från anteckningsböcker och häften som Giacometti trodde hade försvunnit men som återfunnits. Därtill återger boken i sin helhet samtliga de texter som Giacometti publicerade under sin livstid och tre som publicerades efter hans död. Tredje delen av boken består av ett urval av samtal och intervjuer och dessa tillsammans med de andra texterna ger en stor möjlighet att lära känna de flesta av de ämnen som Giacometti berörde.⁴ Till närläsningen används också två texter av Sartre om Giacomettis konst, dels *Giacomettis paintings*, ursprungligen på franska, som publicerades i *Les temps modernes* nr 103 i juni 1954 med anledning av Giacomettis stora utställning på Galleris Maeght samma år i Paris.⁵ Sartres andra text, *The quest for the absolute*, var ursprungligen också skriven på franska, *La recherche de l'absolu*, men läses i uppsatsen på engelska. Den publicerades i katalogen till Giacomettis utställning i New York i januari 1948.⁶ Dessutom används en kopia av det opublicerade originalet av samma text på franska som Sartre skickade till Giacometti för

⁴ Giacometti 1994, s. VII-VIII

⁵ Jean- Paul Sartre, *Giacomettis paintings* i samlingen *Portraits Jean- Paul Sartre* översatt från franska av Chris Turner (Editions Gallimard Paris 1964)

⁶ Jean-Paul Sartre, *The quest for the absolute. On Giacomettis Sculpture* ur *We have only this life to live. The selected essays of Jean-Paul Sartre 1939-1975*. Edited by Ronald Aronson and Adrian van den Hooven (New York Review of Books New York 2013)

synpunkter innan publiceringen. Denna text har handskrivna kommentarer av Giacometti i marginalen.⁷ Originaltexten med Giacomettis kommentarer finns i arkivet på *Institute Giacometti* i Paris. Som sekundärlitteratur läses *Giacometti. A biography* av James Lord. Författaren var amerikan och en personlig vän till Giacometti och bodde och rörde sig i samma kretsar som han i Paris under större delen av sitt liv. Han har även skrivit *A Giacometti Portrait* och *Giacometti Drawings* samt böcker om Picasso och Dora Maar och andra kulturpersonligheter. Boken är omfattande med många citat av Giacometti själv och beskriver på ett sakligt och personligt sätt hela Giacomettis liv med fokus på såväl hans personliga liv som på hans konstnärsskap.

Till utblicken om den intellektuella miljön i Paris under och efter kriget användes som sekundärlitteratur *Kön och existens. Studier i Simone de Beauvoirs Le deuxième sexe* av Eva Gothlin som var författarens doktorsavhandling från 1991. Avhandlingen är en studie om Simone de Beauvoir och hennes bok *Le deuxième Sexe* där författaren visar hur Beauvoir transformerar Sartres existensfilosofi med hjälp av hegelianism och marxism för att förklara kvinnoförtryckets uppkomst och upplösning. I del I gör Gothlin en studie kring Paris under 40-talets ockupation och de intellektuella miljö och liv samt belyser i Del IV existensfilosofin.⁸ I denna utblick läses också som sekundärlitteratur *Existentialisterna. En historia om frihet, varat och aprikoscocktails* av den engelska författaren Sarah Bakewell. Den berättar om Sartre, Beauvoir och de andra intellektuella i Paris och hur existensialismen utvecklades på 1930-talet från de tyska fenomenologerna Husserl och Heidegger och hur den kom att dominera det filosofiska tänkandet och en hel livsstil.⁹ Därtill läsas också delar av *Giacometti. A biography* av James Lord.

Till utblicken som belyser den intellektuella grupp där Sartre och Giacometti ingick ur ett kultursociologiskt perspektiv läses som sekundärlitteratur texter ur Pierre Bourdieus *Kultursociologiska texter* där han under rubrikerna *Klassiker och nedklassade*, *Det sociala rummet och dess omvandlingar*, *Habitus och livsstilarnas rum* och *Det konstnärliga produktionsfältet* definierar och beskriver den intellektuella klassen i förhållande till andra klasser samt belyser hur ett konstverk ständigt omtolkas av dem som har inflytande i konstvärlden.

⁷ Jean-Paul Sartre, *La recherche de l'absolu*. Kopia av originalet med Giacomettis kommentarer gjord på *Fondation Giacometti* Paris 2019 03 15. Kommentarererna översatta till svenska av Karin Lewin

⁸ Eva Gothlin, *Kön och existens. Studier i Simone de Beauvoirs Le deuxième Sexe* (Bokförlaget Daidalos AB Göteborg 1991), s. 341

⁹ Sarah Bakewell, *Existentialisterna. En historia om frihet, varat och aprikoscocktails*. Översättning till svenska av Joachim Retzlaff (Albert Bonniers Förlag 2016)

I Bourdieus bok *Texter om de intellektuella*¹⁰ utforskar han de intellektuella som ett socialt fält och går närmare in på vilka som räknas till de intellektuella.

Till utblicken om det existentiella tänkandet i Paris efter kriget läses som primärlitteratur *Existentialism est un humanism* av Sartre i engelsk översättning för att få den ursprungliga och sammanfattande definitionen av vad existentialism är av den som lade grunden till denna filosofi.¹¹ Som sekundärlitteratur används delar av *Kön och existens* av Eva Gothlin och *Existentialisterna* av Sarah Bakewell.

Till avsnittet om Vänskapen mellan Sartre och Giacometti utgår jag från en artikel av James Lord som skildrar hur en innerlig vänskap kan abrupt upphöra.¹² Därtill en artikel av Michael Peppiatt, *Alberto Giacometti i postwar Paris* som visar hur stor betydelse Sartre och Giacometti hade för varandra och hur de påverkade varandra i deras respektive filosofiska tänkande och konstnärskap.¹³

6. Den intellektuella miljön i Paris under och efter kriget

6.1 Ockupation, motstånd och befrielse

Efter att Paris fallit för de framryckande tyska trupperna i juni 1940 ingicks vapenvila med tyskarna. Vichyregeringen ledd av general Pétain i Sydfrankrike var underställd tysk kontroll och många fransmän samarbetade med nazisterna med bland annat förföljelsen av judar. Den franska polisen var i händerna på tyskarna för att upprätthålla lag och ordning.

I Paris, som var centrum i den tyska ockuperade zonen, gick livet vidare. Skolor och universitet fungerade, författare fortsatte att skriva och publicera sig, pjäser sattes upp, filmer spelades in och konstnärer ställde ut. Censuren upplevdes inte som sträng men var begränsande för framför allt författarna. Dock var den materiella situationen svårare då ransonering rådde och majoriteten av franska jordbruksprodukter skickades till Tyskland. Folk hade svårt att finna matvaror och de frös då kol var en bristvara.

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Texter om de intellektuella. En antologi redigerad av Donald Broady*. Översättning av Mats Rosengren (Brutus Östlings Bokförlag Symposium. Stockholm/Stehag 1992)

¹¹ Jean-Paul Sartre, *Existentialism is a humanism; including a commentary on The stranger*. Översättning Carol Macomber (Yale University Press New Haven & London 2007)

¹² James Lord: Sartre and Giacometti: Words between friends. Publicerad i *The new Criterion* i juni 1985

¹³ Michael Peppiatt, *Alberto Giacometti in postwar Paris* i utställningskatalogen till utställningen i Sainsbury Center for Visual Art, Norwich, England samt i Fondation de l'Hermitage i Lausanne, Schweiz (Yale University Press, New Haven and London in association with the Sainsbury Center and University of East Anglia, Norwich 2001)

Motståndsgupper formerade sig och 1941 bildade Sartre, Beauvoir och Merleau-Ponty gruppen *Socialisme et Liberté* och fler grupper följde efter. År 1944 slöt sig delar av olika motståndsrörelser samman till "hemliga armén" där de främsta ledarna var kommunister och de saboterade för tyskarna när de allierade anföll.

Efter befrielsen 1944 stod de Gaulle redo att ta över och motståndsrörelsernas förhoppning var att ett vänsterprogram i socialistisk anda skulle genomföras.¹⁴

Efter krigsslutet befann sig de intellektuella i Paris i en euforisk yra och förhoppningarna inför framtiden var stora. Man ville ha en förnyelse av samhället och leda in Frankrike på en socialistisk väg och det var det kommunistiska partiet (PCF) som skulle föra samhällsutvecklingen närmare den sovjetiska modellen. Kommunisterna hade gjort stora insatser i motståndsrörelsen och nu satt många av dem i ledningen för politiken, pressen och radion. Sartre, Beauvoir och de andra kulturpersonligheterna kände många av dem och de sympatiserade med vänsterrörelsen. Sartre och Beauvoir var dock inte medlemmar i kommunistpartiet. Detta blev mer och mer stalinistiskt och det var kritiskt till Sartres filosofi i *L'Être et le Néant* bland annat för att boken var inspirerad av Heidegger som hade relationer med nazismen.¹⁵

Tidskriften *Les temps modernes* kom med sitt första nummer i oktober 1945. Redaktionskommittén bestod av Sartre, Raymon Aron, Michel Leiris, Albert Oliver och Jean Paulhan. Det var en tidskrift som stod politiskt oberoende men var socialistiskt inriktad och arbetade för en förändring av samhället. Den blev ett språkrör för de intellektuella i Paris för att kunna engagera sig politiskt.¹⁶

Under 1947 tog det kalla kriget mellan USA och Sovjetunionen fart och de intellektuella runt Sartre tog ställning såväl mot det franska kommunistpartiets sovjetsympatier som mot USA. I *Les temps moderne* publicerade de ett manifest för freden och för ett skapande av ett neutralt och socialistiskt Europa mellan de två stora blocken.¹⁷

Tanken höll i sig och så sent som omkring 1955 skrev Giacometti att det, för att undvika krig, inte finns någon verklig framtid för Europa annat än att ingå i en europeisk enhet under kommunistisk regim. Detta, trots dess motsägelsefullhet inom det konstnärliga klimatet, menade han att den kommunistiska kampen var viktigare.¹⁸

¹⁴ Gothlin 1991, s. 33-37

¹⁵ Gothlin 1991, s. 69-70

¹⁶ Gothlin 1991, s. 70-71

¹⁷ Gothlin 1991, s 81

¹⁸ Giacometti 1994, s. 270-271

6.2. Existentialisterna

Allt som skrevs av Sartre, Beauvoir och deras vänner klassades som existentialistiskt. Epitetet användes också för en viss slags konst och musik. I kvarteren runt Saint-Germain-des-Près fanns många kulturklubbar och jazzklubbar och de unga besökarna sågs som "existentialister". Den amerikanska jazzen, blues och ragtime, amerikanska kläder och filmer och musiken med Juliette Greco var populärt liksom litteratur av Hemingway, Faulkner, Steinbeck och Dos Passos.¹⁹

Giacometti, Sartre, Beauvoir, Samuel Becket och andra vänner besökte ofta *Le Sphinx* som inte bara var en bordell utan också en dansbar och en mötesplats för de intellektuella. Den, liksom de andra bordellerna i Paris stängdes av staten 1946. *Le Sphinx* låg i Montparnasse nära innecaféerna La Coupole, La Rotonde och Café de Dome. Dessa, och andra kaféer som Café Flore och Les deux Magots i Saint Germain, var centrum för det intellektuella livet där man satt och skrev, knöt kontakter, diskuterade och värmdes sig i en värld långt från de små, kalla och torftiga hotellrum eller lyor där man bodde.

När det gäller de intellektuella i Paris var de en relativt homogen grupp i det att de alla var humanister i vid bemärkelse och hade kreativa yrken, det vill säga filosofer, poeter, dramatiker, författare, redaktörer, förläggare, journalister och konstnärer. De var alla frilansare med mycket varierande inkomster. Man markerade tydligt att ta avstånd från bourgeoisien och de ville också stå helt fria i sitt utövande utan att vara bundna till andra intressen och institutioner i samhället. Detta kan vara en av orsakerna till att Sartre och Beauvoir tackade nej till Hederslegionen 1945 respektive 1982 och Sartre till en plats i Franska akademien 1949 samt till Nobelpriset av Svenska akademien 1964.²⁰ De bodde eller rörde sig i Montparnasse eller i kvarteren runt Saint-Germain-des-Près och majoriteten hade en vänsterpolitisk tillhörighet. Deras vänskapsband var starka men var och en i gruppen hade sina vänner både inom och utanför gruppen. Samtidigt som de utåt sett tycktes vara en grupp var de också starka enskilda individer. Alla var positiva till existentialismen enligt Sartre med grundbegreppen frihet, situationens betydelse och intentionaliteten men de tolkade den och fenomenologin på olika sätt beroende på vad de ville poängtera i det de skrev och skapade.

I den närmaste kretsen fanns Sartre, Beauvoir, fenomenologen och författaren Maurice Merleau-Ponty, Albert Camus, avantgardeförfattarna Jean Genet, Raymond Queneau och Michael Leiris, därtill Samuel Beckett, Gabriel Marcel och konstnärerna Picasso och Giacometti.²¹ Giacometti

¹⁹ Gothlin 1991, s. 80

²⁰ Bakewell 2016, s. 24

²¹ Bakewell 2016, s. 166-167

hörde dessutom till en speciell grupp som bestod av konstnären Balthus, författaren George Bataille, psykiatrikern Jacques Lacan och den chilenska surrealisten Roberto Matta.²²

6.3 Det existentiella tänkandet

Termen existentialist hade lanserats av filosofen och författaren Gabriel Marcel redan 1943 och vid ett kollokvium 1945, som ordnats av dominikanerna, gav han Sartres filosofi denna etikett. Både Sartre och Beauvoir protesterade mot att kallas existentialister men allt de skrev klassade man i existentialistiska termer och de accepterade slutligen denna beteckning hösten 1945.²³

Sartre och Simone de Beauvoirs genombrott kom hösten 1945 och de blev celebriteter och allt de skrev sågs som en existentialistisk offensiv. De förklarade själva sin berömmelse med det kulturella vakuum som uppstått efter kriget samt med Frankrikes vilja att lyfta fram sin kultur för att höja landets och befolkningens självkänsla efter den tyska ockupationen. Existentialismen försvarade ju människans värdighet, talade om vikten av moral och engagemang som passade dessa stämningar.²⁴

Efter krigsårens begränsningar, rädsla och ofrihet var existentialismens filosofi kring människans frihet och att själv ansvara för och forma sitt liv ett budskap som de flesta omslöt av.

I oktober 1945 höll Sartre en föreläsning *L'existentialisme est un humanisme* på Club Maintenant som hade startat under befrielsen av Jacques Calmy och Marc Beigbeder för att uppmuntra litterära och intellektuella diskussioner. Sartre kände sig manad att förtydliga och försvara existentialismen eftersom han mött mycket kritik av den från många håll. Från de kristna anklagades han inte bara för att vara ateist utan också för att vara materialist och att godtyckligt göra en kult av "varat i sig". Kommunisterna anklagade honom för att han inte var en sann kommunist och för att vara subjektiv.²⁵ Sartre försvarade sig med att framhålla att existentialismen var en lära för filosofer även om han ville göra den åtkomlig för gemene man.

Föreläsningen blev en succé och var höstens mest omtalade händelse. Året efter kom den ut i bokform och blev därmed allmänt känd.

I föreläsningen ringar Sartre in existentialismens grundfilosofi genom att mena att den består av en slags optimism och är en handlingens lära. Centrala ord är ansvar, projekt, frihet, handling, individualism och ensamhet. Människan existerar först och materialiseras i världen, därefter definierar hon sig själv och blir den hon själv gör sig till. Människan är sitt eget projekt och är summan av

²² Lord 1996, s. 263

²³ Gothlin 1991, s. 70

²⁴ Gothlin 1991, s. 73

²⁵ Sartre 2007, s. VII, IX-X

sina handlingar och ansvarig för dem eftersom hon är fri.²⁶ Det som kan förskräcka i denna lära är att den ger människan möjligheten att göra sina egna val och när hon gör dem är hon inte bara ansvarig för dem inför sig själv utan inför alla människor, menar Sartre.

Med subjektiv menar han att det är individens friheten att välja men också hennes oförmåga att överskrida sitt subjekt och förstå att när hon väljer gör hon det också för alla människor. Det vi väljer är det goda och ingenting kan vara gott för någon om det inte är gott för alla. Detta, menar Sartre, är den fundamentala meningen i existencialismen.²⁷ Det är detta ansvar att välja som skapar ångest, säger Sartre, men inte den ångest som leder till kvietism eller överksamhet utan den ångest vi alla känner när vi tar på oss ett stort ansvar.

I den ateistiska existencialismen upplever människan en övergivenhet, när hon säger att Gud inte existerar därför att hon då måste ta de fulla konsekvenserna av detta påstående, menar Sartre. Om Gud inte finns står vi ensamma med våra beslut och kan inte skylla dem på någon. Det är detta som Sartre menar med att vi är dömda till frihet.²⁸ Sartre citerar Francis Ponge som i en artikel i det första numret av *Les Temps modernes* i oktober 1945 skrev ”Människan är människans framtid” och Sartre svarar i sin föreläsning ”Detta är absolut sant”.²⁹

Senare i föreläsningen återvänder Sartre till en vidare tolkning av vad subjektivitet betyder i existencialismen. Han menar att det inte bara är självets existens man upptäcker i *cogito* utan också de andras existens. När man blir medveten om och skapar sig själv blir man också medveten och skapar den andre. Vi inser att vi inte kan bli någonting, eller veta något om oss själva, om vi inte blir erkända och får bekräftelse av andra. Världen blir på det sättet ”intersubjektiv” och det är i den världen som människan bestämmer vad hon är och vad andra är, säger Sartre.³⁰

Beauvoir försvarade existencialismen i *L'Existentialisme et la sagesse des nations* mot anklagelserna om att den skulle ge en förtvivlad bild av att vara människa. Hon menade att den gängse bilden som framförs av människan är att hon antingen är dygdig eller egoistisk, svag och driven av begär. Antingen är hon det ena eller det andra. Beauvoir menade att existencialismen har en konsekvent människosyn som innebär att människan inte är driven av några inneboende drifter eller begär. Hon är fri och det är upp till henne att göra ont eller gott. Hon menade att existencialismens människosyn därmed är optimistisk.³¹

²⁶ Sartre 2007, s. 10

²⁷ Sartre 2007, s.19-20, 23-24

²⁸ Sartre 2007, s. 27, 29

²⁹ Sartre 2007, s. 29

³⁰ Sartre 2007, s. 41-42

³¹ Gothlin 1991, s. 77

6.4 Vänskapen mellan Sartre och Giacometti

En sen kväll i slutet av 1939 satt Giacometti på Café de Flore. Nästan alla gäster hade gått hem men vid ett angränsande bord satt en man ensam. Han lutade sig mot Giacomettis bord och sa "Förlåt, men jag har ofta sett er här och jag tror att vi är den sortens människor som förstår varandra. Jag har inga pengar på mig, vill ni köpa mig en drink".³² Mannen var Jean-Paul Sartre.

Genom Sartre vänskap gjorde Giacometti nya bekantskaper med fler personer i det intellektuella Paris, framför allt med filosofen Merleau-Ponty vars arbete kring perception fascinerade Giacometti. Hans undersökningar kring perceptionen och skillnaden mellan nyfödda barns och vuxnas seende tycktes förklara hans egna visioner av seende. Giacometti fortsatte också att träffa sina vänner från den surrealistiska perioden som konstnären Balthus, författarna Michel Leiris, George Bataille och Louis Aragon. Han umgicks också en period med Picasso. Han drogs till författare och särskilt till Jean Genet med sin bakgrund som kriminell och prostituerad och till Samuel Beckett som han gjorde långa nattvandringar med genom Paris.

Vänskapen med Sartre blev intensiv och de träffades regelbundet för oavbrutna diskussioner, oftast varje vecka på restaurangen *La Palette*. Sartre var imponerad av Giacomettis rörliga och ibland absurda intellekt och Giacometti var imponerad av Sartres bländande argumentering i olika ämnen.

Den stora skillnaden mellan de två var att Sartre var en teoretiker som trodde att man genom abstrakt tänkande kunde förstå sig själv och världen medan Giacometti inte var begiven på abstraktioner. Hela sitt liv hade han arbetat med råmaterial som lera, gips, ritstift, penslar och färg och han trodde inte att skulptur och konst kunde rädda en människa eller konstnär från sig själv medan Sartre var övertygad om att orden både kunde och skulle göra detta.³³

Giacomettis intellekt bestod inte av ett systematiskt tänkande som Sartres. Det bestod av kvicka intuitioner, oväntade åsiktsändringar och en motsägelsefull och fantasifull logik. Hans sätt att aktivt lyssna på, och bli helt uppslukad av, andras synpunkter imponerade på Sartre och han fann diskussionerna med Giacometti fascinerande. Han var mest imponerad av Giacomettis kompromisslösa sökande efter det absoluta uttrycket och gestaltningen i sin konst och hans insikt om att det skulle misslyckas och av den anledningen var det en nödvändighet. Det var i detta sökande som Sartre förväntade sig att leva sitt liv och som han förväntade sig att andra skulle leva sina.³⁴ De två kom från helt olika bakgrunder, Sartre kom från bourgeoisien i Paris, Giacometti från en enkel konstnärsfamilj på den schweiziska landsbygden och var inte universitetsutbildad. Giacometti var praktisk och pragmatisk och delade med sig av sitt eget liv och erfarenheter eftersom han menade att i sökandet efter det sanna måste man själv också vara sann och uppriktig i allt. Sartre var

³² Lord 1985, s. 45

³³ Lord 1996, s. 203

³⁴ Lord 1985, s. 46

en teoretiker i en abstrakt värld vars uppgift var att tänka ut och skapa en filosofi bestående av en uppsättning situationer i den mänskliga tillvaron. Dock var han imponerad av Giacometti och han lyssnande och var villig att förstå eftersom han i sina tankar planerade och förberedde sitt stora verk *L'Être et le néant* som kom ut 1943.³⁵

När Giacometti kom tillbaka till Paris från Genève 1945 var Sartre berömd och dominerade det intellektuella livet och hans existentialism blev en modefluga bland de unga. Giacometti hade inte lyckats med sitt arbete under sin frånvaro från Paris och det hade endast resulterat i några mycket små skulpturer. Dock hade han bestämt sig för att fortsätta skulpturerna och därmed var han vid början av att skapa de skulpturer som skulle komma att ge berömmelse över hela världen.

Sartre såg skulpturernas existentiella storhet och upplevde dem som ett uttryck för hans egen filosofi. Inför Giacomettis utställning i New York 1948 såg han en möjlighet att uttrycka detta i ord i utställningskatalogen. Skulpturerna i utställningen, med sin bräcklighet och placering långt från varandra uppfattades som ett uttryck för existentiell verklighet och tycktes symbolisera människans ensamhet i ett oförståeligt universum där ett världskrig nyss hade rasat. Giacometti hade emellertid aldrig menat att hans konst skulle uttrycka eller illustrera ett filosofiskt och hypotetiskt tankesystem och han hade ingen önskan att hans konst representerade tidens ångest men han var samtidigt nöjd med vännen Sartres text.³⁶

Sartres berömmelse och inflytande växte internationellt och 1964 var han mogen för att ge ut sin självbiografi *Les mots*, som blev en bestseller och bidrog starkt till Sartres nobelpris samma år. Giacometti läste och uppskattade boken tills han kom till sidan 193. Då fick han en chock. Utan Giacomettis aning hade Sartre skrivit om honom, som han uppfattade, på ett falskt och förolämpande sätt angående en trafikolycka där Giacometti skadat sin fot som föranledde att han gick med käpp i många år. Berättelsen om olyckan som inträffade på Place des Pyramides kände alla deras vänner till men det som Sartre citerade i boken var att den hände på Place d'Italie och att Giacometti då sagt "Äntligen händer mig något... jag var inte menad att bli skulptör, inte ens att överleva. Jag var inte menad för någonting alls"³⁷ och fortsatte att skriva om Giacometti ytterligare tjugo sidor. Det han skrev var felaktigt och förvrängt. Tvärtom hade olyckan inneburit en dramatisk förändring i Giacomettis konstskapande och liv. För Giacometti blev det ett djupt sår eftersom Sartre skildrade en tid i hans liv som han inte ville skulle publiceras i en bok bara för att författaren skulle göra sig lustig på hans bekostnad. Han kände en stor besvikelse på den vän han känt i tjugofem år och som inte tycktes ha känt honom alls. Han sa upp bekantskapen för gott med Sartre. Sartre förstod inte varför och han klandrade Giacometti för att ha missförstått det hela. På en fråga hur det var möj-

³⁵ Lord 1985, s 48

³⁶ Lord 1985, s. 48

³⁷ Lord 1985, s. 53

ligt att han hade förlagt olyckan till fel plats när alla i Paris visste var den inträffat svarade Sartre med en axelryckning "Kanske är det därför att jag alltid varit förtjust i Place d'Italie".³⁸

7. De intellektuella i Montparnasse ur Bourdieus kultursociologiska perspektiv

Bourdieu diskuterar i sina kultursociologiska texter hur olika klasser hör samman genom varseblivning, smak, värderingar, handlande och livsstil. Det är *habitus* som definierar klassens betingelser. De blir en objektiv klass som har homogena existensbetingelser och gemensamma egenskaper och som skiljer ut sig från andra klasser. Medlemmarna i gruppen kan också föra in sekundäregenskaper som könssammansättningen, etnisk tillhörighet eller platsen där de bor.³⁹

Bourdieu vill dock poängtera att en social klass inte definieras av en summa egenskaper utan av strukturen hos relationerna mellan de olika egenskaperna. Det finns ett nätverk av sekundära egenskaper som man kan vara omedveten om och som särskiljer medlemmarna från varandra och som gör att de omgrupperar sig och mobiliserar sig, enskilda eller kollektivt, i till exempel ett politiskt handlande.⁴⁰

Bourdieu menar att till grund för *habitus* ligger det han kallar *kapitalets totalvolym* som är summan av de resurser och den makt som gruppen kan utnyttja ekonomiskt, kulturellt eller socialt och denna gemensamma makt döljer ofta de sekundära skillnaderna bland medlemmarna.⁴¹

För en homogen grupp med en liknande livsstil är *smaken* den generativa formel som ligger till grund för livsstilen. Den är en enhetlig uppsättning av särskiljande preferenser som uttrycker en och samma intention, en slags symboler för livsstilen, enligt Bourdieu. Överallt där en förändring av en social position medför att de aktuella betingelserna för *habitus* inte längre fungerar kan man se att det inte är den lägre eller högre inkomsten som styr utan det är smaken. Smaken gör att man har det man tycker om eftersom man tycker om det man har, nämligen de egenskaper och tillgångar man *de facto* blivit tilldelad i den klass och livsstil man befinner sig i, menar Bourdieu.⁴²

I sin forskning om det han kallar *sociala fält* i samhället räknar Bourdieu in de intellektuella bland samhällets eliter och han menar att de intellektuella här intar en extrem position. När han gör detta bryter han med de intellektuellas egen uppfattning om sig själva som marginella, subversiva figurer som vill placera sig utanför eller ovanför maktens värld. De vill hellre vara sammanväxta med de maktlösa, med folket eller arbetarklassen.⁴³

³⁸ Lord 1985, s.54-55

³⁹ Bourdieu 1993, s. 251-253

⁴⁰ Bourdieu 1993, s. 258-259

⁴¹ Bourdieu 1993, s. 272-273

⁴² Bourdieu 1993, s. 303, 305-306

⁴³ Bourdieu 1992, s. 11

Bourdieu ger inte en entydig definition av vad han menar med "de intellektuella". I vid mening menar han att de är de grupper inom den dominerande klassen i samhället som befinner sig så långt bort från ekonomins maktfält som man kan komma, det vill säga de grupper som tillhör ett fält där man sysslar med litteratur, konst, vetenskap och högre utbildning. Om man går längre in i detta fält brukar Bourdieu använda benämningen intellektuell om de konstnärer, författare och andra som står i motsättning till de mer institutionellt förankrade i universitet och forskning. Han har också använt beteckningen intellektuell om en person som är stadigt förankrad inom ett intellektuellt fält och utnyttjar denna plattform för att diskutera aktuella politiska frågor. I detta sammanhang räknar han bort dem som har sin position och auktoritet i allianser med marknader och makter utanför sitt intellektuella fält, exempelvis journalister.⁴⁴

De intellektuella i Montparnasse passar väl in på Bourdieus beskrivning som en homogen klass som skiljer ut sig från andra klasser och tillhör eliten av samhällsklasserna. Till deras sekundära egenskaper kan räknas att många bodde nära varandra i Montparnasse och att mötesplatserna för att hålla ihop och upprätthålla klassens habitus var speciella caféer som "alla" besökte.

Dess medlemmar med Sartre och Beauvoir och flera välkända författare i spetsen hade en stark ställning i Frankrike efter kriget och satte sin prägel på såväl den politiska och samhällliga debatten som hela det kulturella fältet. Deras tidning och språkrör *Les temps modernes* hade stort inflytande. De visade också vägen i motståndet mot ockupationen genom de motståndsgrupper de bildade och de påverkade att politiken efter kriget skulle gå i socialistisk riktning. Flera av dem som varit del av motståndsrörelserna var i ledningen för politik och media och de var de intellektuellas vänner. Detta kan man med Bourdieus term kalla *kapitalets totalvolym*. De hade också vad Bourdieu kallar sekundära egenskaper som kunde särskiljas från resten av gruppen och som kunde omgruppera sig i nya konstellationer. Detta var exempelvis de olika motståndsgrupperna, de som var redaktionen för *Les temps modernes* eller mindre grupper som exempelvis olika konstnärssammanslutningar där Giacometti deltog och där deras konstriktning i konstvärlden förenade dem.

I Bourdieus begrepp *sociala fält* där han menar att de intellektuella utgör en elit i samhället skulle detta säkert förnekas av de intellektuella i Montparnasse. Majoriteten tillhörde kommunistpartiet eller sympatiserade med det och såg sig som folkets och arbetarnas budbärare och ville stå fria från påverkan från de sociala fält som representerade samhällets institutioner och ekonomiska maktcentra. Det är tydligt att Sartres nej till nobelpriset och hederslegionen har denna bakgrund. Bourdieus definition av vilka de intellektuella är överensstämmer med den grupp av personer av författare, konstnärer och andra inom detta fält som Sartre och Giacometti umgicks med. En särställning hade dock Sartre i den intellektuella gruppen genom sin position som "universalgeni" då

⁴⁴ Bourdieu 1992, s. 13-14

han var filosof, romanförfattare, kritiker och teaterman och även engagerade sig, och hade en stark position internationellt, i humanistiska och politiska frågor.

7.1 Bourdieu och diskursen om det outtömliga konstverket

Konstnären och hans arbete är beroende av att få kommentarer och kritik från andra i det intellektuella skiktet. De olika kritiker och tolkare som skriver och uttalar sig om konst är också konstverkens följeslagare som med sin reflekterande diskurs också bidrager till själva produktionen av verket som följaktligen också är en del av sin egen kommentar. Med sitt arbete om konsten och konstnären deltagar således kritikern i det konstnärliga arbetet med sina tolkningar eller övertolkningar av konsten, menar Bourdieu. Detta är diskursen om konstverket och hör till energin kring konstnären och konstverket och berikar det och blir en del av konstverkets värde, innebörd och åldrande.⁴⁵

Konstnären måste ständigt finna på nya strategier för att kunna överleva som konstnär och spela med i det som Bourdieu kallar *mandarinspelet*, det vill säga det kultiverade spelet mellan de intellektuella, mandarinerna. Det är spelet med den ärvda och aktuella kulturen där skapande tolkas genom att man inför särskiljande drag som bara kan uppfattas av de invigda. Det är institutionerna runt konstnärerna och konstverken, det vill säga museer, kataloger, konstdidskrifter, gallerier och hela utställningsvärlden som har bidragit till det som Bourdieu benämner *det konstnärliga produktionsfältet*.

Sambandet mellan hela kåren av tolkare och själva konstverket är ett moment i själva produktionen av konsten.

Detta är ideologin om det outtömliga konstverket där det skapas om och om igen av alla dem som är intresserade av det och vill ha symbolisk eller materiell vinst av det, kritisera det, lära känna, reproducera det eller äga det. På så sätt garanteras dess överlevnad.⁴⁶

Vad gäller Giacometti och hans konstnärsskap var de en del av det Bourdieu kallar *det konstnärliga produktionsfältet*. Hans skulpturer och målningar var svårtolkade men genom de gallerier och museer som ställde ut hans konst, de som skrev katalogtexterna och de som var kritiker av konstverken, tolkades hans verk i olika riktningar beroende på vad man betonade i konstverkens uttryck och gestaltning. Tolkningarna speglade också den tid man levde i samt tolkarens status i den intellektuella världen. Sartres text *La recherche de l'absolu* till Giacomettis utställning på Gallerie Matisse i New York 1948 visar vilken stor genomslagskraft en text av en känd och aktad skribent kan få i tolkningen av Giacomettis skulpturer och som varat ända in i vår tid. Giacometti själv bidrog också till *det konstnärliga produktionsfältet* då han var en konstnär som gärna både talade och

⁴⁵ Bourdieu 1993, s. 241

⁴⁶ Bourdieu 1993, s. 242-243

skrev om sin konst för att göra tolkningen mer förståelig och därmed motverkade han sitt konstnärskaps åldrande.

8. Sartre om Giacomettis konst

8.1 Giacometti och konsttraditionen

I inledningen till texten *The quest for the absolute. On Giacomettis Sculpture* menar Sartre att Giacometti har en vilja att se sig som en konstnär lik de forntida målarna från exempelvis Altamiragrottan eller forntida skulptörer som gjorde avbildningar av människor i sten. Därför tror han inte på konstens framsteg, åtminstone inte vad gäller "de fina konsterna". Han anser sig inte mer framskriden än konstnärerna från Altamira som han ser som sina konstnärbröder. På deras tid fanns varken fulhet, skönhet, människor med god smak eller kritik. Allt var ursprungligt och för första gången kom människan på att hugga fram en bild av en människa ur ett stenblock. Modellen var en mänsklig varelse, ingen general eller diktator ty människan hade inte attribut eller uniformer som de hade längre fram i historien och som attraherade konstnärerna. Det de såg var bara en lång otydlig siluett som gick eller stod stilla vid horisontlinjen men man såg otvetydigt att det var en människa. Sartre menar att Giacometti, när han gestaltar en människa, kräver av sig själv att han omformar och utvidgar även sitt eget jag på djupet för att hela uttrycket av en människa ska kunna ta form.⁴⁷ "Ja det är riktigt och väl formulerat", kommenterar Giacometti nyktert i marginalen, "men de förhistoriska människorna är långt borta nu och mina samtida är sådana som kubisterna eller Duchamp".⁴⁸

Sartre ger oss i liknelsen med den förhistoriska konsten ändå en nyckel till Giacomettis vilja att ta avstånd från den traditionella konsten för att vara ren och opåverkad i sökandet efter den sanna avbildningen av en människa.

Sartre skriver om skulptörer som under tretusen år har skulpterat människor, ibland liggande på gravstenar, ibland sittande på förnäma stolar eller uppflugna på hästar. Men en död man på en död häst är inte värd mer än hälften av en levande människa, menar han. De rigida figurer vi ser på museer, dessa vitögda människor, lurar oss. Deras armar försöker röra sig men de hålls uppe av järnstänger. Det är betraktarens fantasi, lurad av en grov och obearbetad likhet, som ger rörelse och liv till materians eviga dödvikt, menar Sartre, så vi måste börja om från början. Efter tretusen år är det Giacomettis och de samtida skulptörernas uppgift att inte bidra med nya verk till museerna utan att bevisa att skulptur är möjligt.⁴⁹ Giacometti inflikar "...varken mer eller mindre".⁵⁰

⁴⁷ Sartre 2013, s. 187-188

⁴⁸ Giacomettis kommentar i originalmanuskriptet s. 1

⁴⁹ Sartre 2013, s. 189

⁵⁰ Giacomettis kommentar, s. 4

8.2 Skapandeprocessen

Sartre skriver att han inte känner någon annan som är så känslig för magin i människors ansikten och rörelser som Giacometti. Han ser på dem med ett passionerat begär som om han var från en annan värld men ibland kan han också se de hopar av människor på boulevarderna som liksom blinda närmar sig honom som stenar från en jordbävning.⁵¹ Giacometti kommenterar lakoniskt att han inte exakt kommer ihåg denna beskrivning utan det är en blandning av flera upplevelser. ”Jag ska berätta för dig något om folkhoparna på boulevarderna, eller snarare just precis på rue de Rennes”, kommenterar Giacometti.⁵²

Sartre fortsätter och säger att det är nödvändigt att tvinga sig fram till den yttersta gränsen för att se vad som går att göra. Om uppdraget blir misslyckat är det omöjligt att avgöra om det betyder att det är skulptören eller skulpturen själv som misslyckats. Man får börja om på nytt. Giacometti själv börjar alltid om på nytt, men det är ingen evig utveckling, menar Sartre. Det finns en fast gräns att uppnå, ett unikt problem att lösa. Hur gör man en människa av sten utan att den blir förstenad, frågar Sartre. Det är en fråga om allt eller inget. Om problemet går att lösa har det liten betydelse hur många skulpturer man gör.⁵³

Sartre citerar Giacometti i texten ”Om jag bara visste hur jag ska göra en enda så kunde jag göra tusentals...”⁵⁴ och drar slutsatsen att eftersom problemet är olöst finns det inga skulpturer alls, bara grova tillyxade figurer som för Giacometti endast betyder att de för honom närmare målet. Sartre skriver brutalt att Giacometti tar sönder allting och börjar om igen. Hans vänner kan ibland rädsla ett huvud eller en kvinnofigur från massakern.⁵⁵

Giacometti kommenterar ”Jag har aldrig förstört för att förstöra, men då jag vill fortsätta arbetet gick skulpturerna sönder, de höll inte i grunden materiellt sett och de försvagades”.⁵⁶

Giacometti tonar ner dramatiken i det Sartre skriver i en text från 1959 ”För mig är skulptur inte ett vackert föremål utan ett medel att komma till insikt om det jag ser, att försöka förstå vad det är som tilltalar och fascinerar mig hos vilket huvud som helst. Det spelar ingen roll om en skulptur är lyckad eller inte, den är bara ett medel att tala till andra och att förmedla det jag ser.”⁵⁷

⁵¹ Sartre 2013, s. 188

⁵² Giacomettis kommentar, s. 3

⁵³ Sartre 2013, s. 189

⁵⁴ Sartre 2013, s. 189

⁵⁵ Sartre 2013, s. 189

⁵⁶ Giacomettis kommentar, s. 5

⁵⁷ Giacometti 1994, s. 137-138

I kommentaren ovan ger Giacometti en praktisk förklaring och vill tona ner den ibland ödesmättade och filosofiska tonen hos Sartre. Det är tydligt att den stilistiskt skicklige, intellektuelle och filosofiskt tänkande Sartre i Giacometti möter en mer pragmatisk person som är en praktiskt arbetande konstnär som med hjälp av sitt material försöker gestalta sin inre vision av en människas sanna uttryck i kropp, huvud och ansiktsuttryck.

I mytbildningen kring Giacomettis sätt att arbeta sägs det att han aldrig blir färdig med en skulptur och att han lämnar så många ofullbordade och börjar på en ny. Detsamma gäller när han målar porträtt där modeller vittnar om sittningar på flera veckor eller mer utan att Giacometti känner att han hittat det rätta uttrycket i målningen.

Sartre bidrager till mytbildningen om Giacometti när han säger att han inte haft en utställning på femton år och att han blev övertalad att acceptera denna, det vill säga utställningen i New York 1948, fastän det besvärade honom och han skrev i ett brev att han ursäktade sig med att han måste göra det för att han drevs av skräcken för att bli utfattig.⁵⁸ Giacometti skriver i marginalen "Nej, jag accepterade med en gång, den var nödvändig på alla plan. I första delen av meningen, som ni inte citerar, beskriver jag detta."⁵⁹ Sartre fortsätter att referera från detta brev att Giacometti inte var helt säker på skulpturerna för utställningen och att han mer eller mindre var nöjd med dem. Vad som bekymrar honom, säger Sartre, är att skulpturerna befinner sig halvvägs mellan att vara ingenting och någonting, i en process att modifieras, förbättras eller förstöras på vägen mot en definitiv existens utom konstnärens kontroll. Skulpturerna och hans eget liv förenas i sitt oförsonliga sökande efter det absoluta.⁶⁰

Här påminner Sartre oss om titeln på sitt stora och viktigaste verk *L'Être et le néant, Varat och intet* från 1943 där han tolkar och beskriver hela den mänskliga tillvarons villkor genom att ta upp medvetandet, handlingen, friheten, ansvaret, moralen och döden och det sammanfattande nyckelbegreppet att individens existens föregår individens essens, existenfilosofins kärna.

Sartre skriver vidare i sin text att Giacomettis skulpturer formade i den sköra gipsen inte är menade att vara för evigt. Giacometti talade eller tänkte aldrig på evigheten. Han sa "Jag var lycklig med dem men de var gjorda för att bara finnas några få timmar."⁶¹

Det är sant att hans figurer som är gjorda för att förgås samma natt som de föddes är de enda skulpturer jag vet, säger Sartre, som behåller förgängelsens skönhet. Aldrig var ett material mindre

⁵⁸ Sartre 2013, s. 189

⁵⁹ Giacomettis kommentar, s. 5

⁶⁰ Sartre 2013, s. 190

⁶¹ Sartre 2013, s. 190

evigt, mer ömtåligt och aldrig så mänskligt. Giacometti kommenterar ”rörd läser jag detta om igen, jag tycker mig se er framför mig och det vill inte säga lite.”⁶²

8.3 Sartre tolkar skulpturerna

Till skillnad från andra konstnärers skulpturer, där kropparna och gesterna är överdrivna och upp-förstorade menar Sartre att Giacometti vet att det inte finns något överskott i en levande människa för allt har sin funktion och allt hör ihop. Han vill komprimera, pressa samman och krama ur allt överflödigt. Dessutom vill han skulptera en figur så som vi i verkligheten ser den, nämligen på en viss distans, och på en absolut fastställd distans, där den ska ses. Resultatet blir att figuren, om du ser den på fel avstånd, kan ta ett språng in i överklighet och du ser bara en gipsklump, enligt Sartre.⁶³

Man går inte nära en skulptur av Giacometti, säger Sartre, man kan bara se den på ett respektfullt avstånd men ändå är allting där, vitheten, rundheten, den välvda bröstkorgen. Det är en förtätad rymd som uppnås genom denna distans men vi kan ändå nå den. Han skjuter fram en avlägsen kvinnofigur framför våra ögon och hon behåller sitt avstånd till oss även om vi kan röra henne med våra fingertoppar. Om vi ser henne på avstånd blir bredden och djupet förminskat men inte längden. Om en person går bort från mig verkar han inte bli kortare. Om han kommer närmare mig upplever jag inte honom som längre. Giacomettis män och kvinnor, säger Sartre, upplever vi dock vara närmare oss med sin längd än med bredden som om de var längre än de borde vara. Det är ett sätt att ge dessa figurer ett gripbart uttryck för deras rena närvaro. De förlängda benen är symbolen för den tidlösa, ursprungliga mänskliga skapelsens rörelse framåt.⁶⁴

Skulptörer före Giacometti ville skulptera *varandet* genom ett sken och utseende som gestaltade evighetens uttryck. Giacometti vill skulptera en belägenhet, *situationens* uttryck i sin tro att det är vägen att finna det absoluta. Han ger oss män och kvinnor som redan är sedda, inte bara av honom. De är mänskliga figurer som redan är sedda av andra, det de är för den andre, såsom de visar sig i en mänsklig miljö på det avstånd vi ser dem. De är inte där för att ses utan dess *essens* är att existera för andra.⁶⁵

I denna text om Giacomettis skulpturer skriver Sartre med ett vackert och poetiskt språk om sin syn på varför Giacomettis skulpturer ser ut som de gör. Han ger förklaringar som är i överens-

⁶² Giacomettis kommentar, s. 6

⁶³ Sartre 2013, s. 193

⁶⁴ Sartre 2013, s. 194

⁶⁵ Sartre 2013, s. 195

stämmelse med hans egen filosofi med nyckelorden varat, situationen, att bli sedd av den andre och essensen, det vill säga om den mänskliga existensens villkor för att leva sitt liv.

Han analyserar också själva sättet som Giacometti gestaltar en figur på och vad den bakomliggande orsaken är. Vi förstår och känner igen att distansen har betydelse när vi ser en annan människa, men vi känner ändå hennes närvaro.

Han klargör Giacomettis avståndstagande från den traditionella skulpturkonsten, den som har evigheten som mål. Hans strävan är istället en realism som är ett direktseende. Han vill inte se den mänskliga figuren genom sin kunskap eller erfarenhet utan endast med ögonen.

Liksom den mänskliga existensen lever en kort och begränsad tid ska Giacomettis skulpturer i sin skörhet uttrycka förgängelsen. Sartre tolkar således hela Giacomettis passion att skapa sin vision av en mänsklig figur som en akt att i gips modellera fram hela essensen av ett liv. Det är omöjligt, säger Giacometti ofta, men driften att försöka är essensen i hans eget liv.

Sartre tolkar Giacomettis figurer, om det så är skulpturerna eller målningarna, som ett uttryck för hans egen filosofi kring varat och intet och existensen och essensen. Det är bestickande tolkningar som är både poetiskt formulerade och kommer från en filosof som är genomtänkt i sina uppfattningar och ståndpunkter. Man måste dock konstatera att han inte ger några alternativa tolkningar utan styr dem ensidigt mot sin egen existentiell filosofi.

8.4 Distanzen, tomrummet och seendet

I texten från 1954 som Sartre skrev i *Les temps modernes* inför utställningen av målningar och skulpturer på Gallerie Maeght i Paris återkommer Sartre till vad distans kan innebära i Giacomettis konst. Han tar som exempel de prostituerade på Le Sphinx som han ser på avstånd men de är samtidigt närvarande och de fyller honom med en förvåning blandad med rädsla och respekt. Distanzen skapades av människan och den har bara mening vad gäller avståndet mellan människor. Sartre skriver att han förstod vad distans var från sina egna minnen från 1941 när han var fånge under kriget i ett fångläger, som i en sardinburk. Gränsen för min levnad var mitt eget skin, skriver han. Dag och natt kände jag värmen från någons sida eller skuldra. Det var inte obehagligt. Den andre var en bit av mig. Första dagen i Paris i frihet öppnade han dörren till ett kafé och såg några människor sittande där. Han kunde inte förstå hur dessa enstaka hukande människor kunde dölja en sådan ödslighet inom sig. Det slog mig att de var mer fjärran från mig än stjärnorna därför att jag inte längre fick lägga min hand på deras skuldror. Jag var tillbaka i samhället igen och måste lära mig på nytt, att hålla ett respektabelt avstånd. I Giacomettis konst är det på samma vis, menar Sartre, distansen är inte självvald, att vilja ta ett steg bakåt. Det är något man vill kräva men med svårighet. Det är summan av attraktion och motvilja.⁶⁶

⁶⁶ Sartre 1964, s. 517-520

Så är det också i Giacomettis liv, säger Sartre, han är inte den som minglar eller har relationer med grannar. Han vill ha vänskap och kärlek. Han vill inte ta därför att han är rädd för att bli tagen.

I hans skulpturgrupper av små kvinnofigurer utstrålar var och en ensamhet och det som förenar dem är just ensamheten. Sartre menar att det han kallar distans är tomrummet mellan människor där broar är borta och ensamheten kryper in. Varje människas hemlighet är det egna tomrummet.⁶⁷

Det är så Sartre tolkar Giacomettis skulpturer om de så står ensamma eller i grupp.

Sartre påstår att Giacometti blev skulptör därför att han är besatt av tomheten. En skulptur ger han namnet *När jag rusar längs en gata i regnet*. Det är sin egen känsla av gränslös ensamhet och tomhet han vill gestalta, menar Sartre. Han bär sin tomhet på samma sätt som snigeln bär med sig sitt hus. Han vill visa fram människans ensamhet och tomhet i dess alla fasetter och dimensioner i sin konst.⁶⁸

I sitt måleri försöker Giacometti också fånga den avporträtterade personen, oftast hustrun Annette eller brodern Diego, i en distans till oss och i ett slags tomrum. Han målar dem, instängda av dukens ram i ett tomt rum i hans ateljé. De finns ensamma i en tomhet, i *intet*. Sartre menar att i varje målning han gör av en människa tar han oss tillbaka till existensens början och människan han avbildar ställer den metafysiska frågan "Varför finns det någonting i stället för ingenting". Sartre svarar att det finns någonting och det är just denna spöklika, frågande avmålade varelse. Linjerna runt honom markerar balansen mellan utsidan, verkligheten och insidan, men de är inte begränsande. De representerar övergången från icke varande till varande, aldrig tvärt om. Alla linjer i målningen har en rörelse in mot centrum och vårt öga följer dem in mot figurens centrum som är huvudet och ansiktet.⁶⁹

Giacometti vill bara måla det han ser precis som han själv ser det. Sartre menar att han också lyckas med det genom att vägra vara mer precis än sitt ögas perception. Detta förstår vi är sanningen, säger Sartre, och vi vet att det är så även om det kräver mycket av oss när vi ser in i målningen. Giacometti målar efter sitt eget öga men också som han tror att vi vill se figuren. Han presenterar dem som de är och det väcker känslor och attityder hos oss på samma sätt som när vi träffar riktiga människor, menar Sartre.⁷⁰

⁶⁷ Sartre 1964, s. 520-521

⁶⁸ Sartre 1964, s. 521-522

⁶⁹ Sartre 1964, s. 524-528

⁷⁰ Sartre 1964, s. 532-534, 538

9. Giacometti om Giacomettis konst

Giacometti själv var en flitig skribent. Mycket ofta skrev han ner anteckningar i anteckningsböcker, häften, på lappar eller på väggarna i ateljén. Han publicerade också flera texter om konst och konstnärer i tidens aktuella tidskrifter. Han samtalade också gärna om sig själv, sitt liv och konstnärsskap med vänner, konstkännare och i många intervjuer. Ofta återkommer han till sin lyckliga barndom i Stampa i italienska Schweiz där fadern var konstnär. Dit återkom han hela livet och på kyrkogården i Borgonovo ligger han också begravd intill sina föräldrar. Andra teman som han ofta talar om är kvinnan, den förtrollning hon utövar och distansen och lusten hon framkallar. Tomheten är ett annat tema som verkar vara basen i hans konstverk och som är livskraften och den grundläggande principen i hans konstverk.⁷¹

9.1 Konstnären och världsanden

I en anteckning från 1923, då han endast var 22 år, skriver Giacometti ett slags manifest över konstnärens uppgift och förmåga som jag tror är grunden i hans hela konstnärsskap och som andas en influens från Hegels filosofi kring världsanden. Han menar att själen och kroppen, materian, bildar en enhet som i sin tur är en del av universum. Från första andetaget är människan ett litet och kortvarigt universum som ständigt strävar efter att förenas med det stora universum, världsanden, men hon lyckas aldrig uppnå totalt enande. Konstnären är dock den som tack vare att kropp och själ genomsyrar varandra i sitt vara ändå har möjlighet att lyckas förverkliga ett litet universum som liknar det stora universum och då skapas den absoluta sanningen och skönheten, skriver Giacometti.⁷² Så sent som 1963, tre år innan han dör, skriver han med en mindre romantisk och filosofisk ansats att hans skulpturer, målningar och teckningar hänger ihop med utvecklingen av hans eget sätt att se och uppfatta ett motiv. Varje konstverk hänger ihop med ett speciellt ögonblick i hans liv och varje konstverk är en länk mellan det som gjorts före och det som kommer efter.⁷³ Han tycks vilja se konstnären som en hegelsk folkande, en agent, som befinner sig på nivån mellan oss själva och världsanden och de konstverk han skapar är ett led i utvecklingen mot målet som är en världsandens frigörelse eller, i Giacomettis fall, att kunna gestalta den sanna människan.

9.2 Giacometti talar om skulptur och måleri

I en intervju med författaren och kritikern Georges Charbonnier 1951 berättar Giacometti om problemet med storleken på skulpturerna. Om han gör en skulptur som han i förväg, i sin fantasi, har en vision om hur den ska se ut, och i vilket material den ska utföras, beror storleken på det själstill-

⁷¹ Giacometti 1994, s. 30-32

⁷² Giacometti 1994, s. 169-171

⁷³ Giacometti 1994, s. 284

stånd som den ska utstråla och då är storleken redan given. Om han däremot vill skapa en skulptur av någon som är utanför honom själv, exempelvis en kvinnlig modell, då vet han inte i förväg hur storleken blir. För att återge det man ser utanför sig själv är storleken avgörande. Det räcker med att man tagit miste på fem centimeter för mycket eller för litet så är man på fel spår, säger Giacometti.⁷⁴ I samma intervju tar han upp hur väsentlig själva blicken är i en målning eller skulptur. Den är det enda som skiljer den döda från en levande person. Det är blicken som gör en skulptur levande. Eftersom blicken, det vill säga livet, är viktigast så blir huvudet den viktigaste delen. Resten av kroppen reduceras till känselspröt som gör livet möjligt för personen, menar Giacometti, och jämför med forntida skulpturer från Nya Hybriderna där man lyckats fånga blicken, verkligheten, mycket bättre än skulpturer från gamla Egypten.⁷⁵

När det gäller skillnaden mellan de manliga och kvinnliga skulpturerna, där män går framåt med ena benet efter det andra och kvinnor står stilla, förklarar Giacometti det på ett enkelt och pragmatiskt sätt med idén om det mekaniska. Han blev medveten om att nästan allt en person sade och gjorde var mekaniskt och inlärt. Människor på gatan kom och gick för sig själva och ensamma i en riktning som andra inte kände till. De gick förbi och om varandra eller också gick männen runt en kvinna som stod orörlig.

Han jämför också sina skulpturer med primitiva kulturers konst där figurer kunde ses som gudar som skulle tillbedjas och injaga skräck. Han nämner de första egyptiska skulpturerna som kom till Grekland och som såg ut som om de kunde gå med ena benet framför det andra. Giacometti säger att grekerna band fast dem på nätterna så att de inte kunde fly. De trodde att de kunde bli levande.⁷⁶

James Lord fördjupar synen på hur kvinnan i olika religioner avbildats som gudinnor som exempelvis hos de forna egyptierna. Den kvinnliga principen var djup stillhet utan rörelse eller strävan, de endast *var* och Giacomettis kvinnliga skulpturer följer samma lagar. En skulptör i gamla Egypten kallades ”den som gör levande”. Hans arbeten skulle representera idén om evighet och tidlöshet. De var livet trogna för att avslöja dödens bedrägeri och falskhet.⁷⁷

Om måleriet säger Giacometti i samma intervju att det enbart är en illusion. Målningens verklighet är duken och den är verklig men en målning kan bara föreställa det den inte är, det vill säga en illusion av något annat.⁷⁸

⁷⁴ Giacometti 1994, s. 310-312

⁷⁵ Giacometti 1994, s. 317-319

⁷⁶ Giacometti 1994, s. 320

⁷⁷ Lord 1996, s. 283

⁷⁸ Giacometti 1994, s. 322

”Om jag målar ert ansikte betyder det att jag tar första steget in i en okänd värld som ingen tidigare försökt utforska.....Just det, vi är i färd med att kasta oss in i ett äventyr som är det största i världen - in i ett utforskat land”.⁷⁹

9.3 Att se det verkliga

Det centrala för Giacometti i hans skapande är att försöka se det verkliga. Konsten är ett medel i denna strävan men det är som om verkligheten hela tiden gömde sig bakom slöjor som man rycker undan den ena efter den andra, menar han, men jag gör framsteg varje dag och det är det som driver mig, att komma till insikt om själva kärnan av livet, ett sökande utan slut, säger Giacometti. Det är samma tillvägagångssätt som inom vetenskapen. Ju mer en vetenskapsman vet desto mer finns det att upptäcka men det får inte finnas något hopp om att komma fram till en total kunskap. Den totala kunskapen vore förresten själva döden, säger Giacometti.⁸⁰

Han förklarar hur hans seende på verkligheten förändrats från att tidigare ha sett verkligheten som genom en skärm av konsten som gjorts i historien före honom själv till att se utan denna skärm och det välkända blir då det absolut okända.⁸¹

Angående hans skapande menar Giacometti att trots att han tycker att han bara misslyckas njuter han mer och mer av att arbeta med skulpturerna eftersom det i var och en av dem, i den första, andra och tredje och så vidare, finns en liten del av den skulptur han drömmer och strävar efter att en dag skapa. Det är denna längtan som driver honom att kanske nå målet. Den skulptur som har den blick och hela den gestaltning som överensstämmer med hans vision av vad en människa är.⁸² På frågan om folk faller i extas över hans konst på grund av likheten med verkligheten eller av andra orsaker svarar Giacometti att det är för likhetens skull. ”Jag försöker göra byster efter naturen men när alla intresserar sig för dem eller köper dem är det för de tror att de är rena fantasiprodukter. Själv tror jag att de ofrivilligt, omedvetet och helt aningslöst ser någonting i dem, eller känner någonting som liknar verkligheten. Utan att de ens är medvetna om det”.⁸³

⁷⁹ Giacometti 1994, s. 332 i ett samtal med den japanske professorn i filosofi och vännen Isaku Yanaihara publicerar i tidskriften *Doj dai* 1957

⁸⁰ Giacometti 1994, s. 364-365, 370 i ett samtal med författaren och konstkritikern André Perinaud publicerat i *Arts* nr 873, 1962 under rubriken *Samtal med Giacometti-Varför jag är skulptör*

⁸¹ Giacometti 1994, s. 348, 350-351 i ett samtal med författaren Pierre Schneider publicerat i *L'Express* nr 521 1961 under rubriken *Ma longue marche*

⁸² Lord 1996, s. 427

⁸³ Giacometti 1994, s. 395 i samtal med den engelske konstkritikern och curator David Sylvester publicerat i *L'Éphémère* nr 18 1971

10. Sammanfattning och slutsatser

I analysen av hur miljön bland de intellektuella såg ut i Paris efter andra världskriget och hur Sartre och hans filosofi kom att dominera livsstil och tänkande kan man konstatera att Giacometti var inspirerad av dessa omständigheter. Han var en del av denna värld och engagerade sig i de pågående samtalen på caféerna med alla sina vänner och hade samma optimistiska tro på att samhället och människan nu skulle göra en nystart. Självt skulle han göra det genom att låta sina skulpturer växa på längden. Sartres recensioner av Giacomettis skulpturer och måleri fick en sådan genomslagskraft i konstvärlden att man utan större reflexion antog Sartres tolkning att konstverken var ett uttryck för det existencialistiska tänkandet.

Man kan ge en alternativ tolkning av konsten genom att referera till Giacomettis egna tankar om sitt arbete där han protesterade mot att hans konst skulle uttrycka eller illustrera samtidens känsloliv, filosofi eller ett speciellt tänkande. Dessa idéer kom från dem som var inspirerade av Sartre och Beckett, sa han. I sitt arbete ville han aldrig uttrycka människans ensamhet som recensenter ofta skrev. Tvärtom trodde han att allt liv är motsatsen till ensamhet därför att livet består av ett nätverk av relationer med andra. Existentiell ångest är inte något nytt, den fanns till och med bland de gamla grekerna, menade han.⁸⁴

Hans konst var i stället en del av hans liv och var ett medel för att försöka förstå vad en människa är och därmed vem han själv är. Varje verk gestaltade ett livsögonblick och konstverken var som enskilda länkar i allt han skapat före och efter. Nyckelord i hans konst var *seendet* som han ville skulle vara helt rent från påverkan av konsttraditionen, den levande *blicken* och ansiktsuttrycket hos den andre, *distansen* som har betydelse när man ser den andre och *tomheten* som en aktiv livskraft inom människan. Den är syran som fräter på skulpturernas kroppar och den stigande kraften som får dem att resa sig från sina socklar.⁸⁵ Hans strävan var att uppnå det absoluta konstverket som han visste inte var möjligt.

Sartre var en teoretiker som med ett abstrakt tänkande ville förklara världen och orden var hans verktyg. Giacometti var en praktiker och pragmatiker och hans verktyg för att förstå var lera, gips, ritstift och penslar. Vänskapen mellan dem var ett givande och tagande där Sartre inspirerades av Giacomettis spontana personlighet, hans konstverk och hans oförsonliga strävan efter att skapa och leva det sanna livet. På så sätt verifierade han Sartres existensfilosofi.

Giacometti såg i Sartre en vän som i sitt tänkande och skrivande inspirerades av hans konst och liv och omvandlade dem till en teoretisk filosofi. Han omtolkade konstverken och gav dem därigenom ett nytt liv som gjorde att de inte åldrades utan kunde ha obegränsade tolkningsmöjligheter i

⁸⁴ Lord, 1996, s. 288, 309

⁸⁵ Giacometti, 1994, s. 32

enlighet med det outtömliga konstverkets teori. Det stora som förenade dem var strävan efter det absoluta livet och den absoluta konsten.

Jag har alltid gjort målningar och skulpturer. Från första stund jag började teckna eller måla var det för att bita i verkligheten, försvara mig, nära mig, växa. Växa för att försvara mig bättre, anfalla bättre, hålla mig fast, gå framåt så mycket som möjligt, på alla plan i alla riktningar, skydda mig mot hungern, mot kylan, mot döden, bli så fri som möjligt. Så fri som möjligt för att - med de medel som i dag står till buds - försöka se bättre och förstå bättre det som omger mig. Förstå bättre för att bli så fri, så stor som möjligt, för att slösa, förbruka mig själv så mycket som möjligt i allt det jag gör, för att våga äventyret, upptäcka nya världar, föra mitt eget krig - för nöjet? för glädjen till krig? - för nöjet att vinna och förlora.⁸⁶

Människan är en plan som förverkligas genom subjektivt liv. Människan är utan varje hjälp eller stöd dömd att oupphörligt uppfinna sig själv, Människan är människans framtid.⁸⁷

11. Källor och litteratur

Otryckta källor

Institut Giacometti Paris, Sartre, Jean-Paul, *La recherche de l'absolu* med Giacomettis kommentarer, troligen 1948

Tryckta källor och litteratur

Bakewell, Sarah, *Existentialisterna. En historia om frihet, varat och aprikoscocktails* 2016 (Albert Bonniers Förlag Stockholm)

Bourdieu, Pierre, *Kultursociologiska texter* 1993 (Brutus Östlings Bokförlag Symposium Stockholm/Stehag)

Bourdieu, Pierre, *Texter om de intellektuella*, 1992 (Brutus Östlings Bokförlag Symposium Stockholm/Stehag)

Giacometti, Alberto, *Alberto Giacometti skriver* 1994 (Rasters Förlag AB Stockholm)

Gothlin, Eva, *Kön och existens. Studier i Simone de Beauvoirs La deuxième Sexe*, 1991 (Bokförlaget Daidalos AB Göteborg)

Lord, James, *Giacometti. A biography*, 1996 (Phoenix, a division of Orion Books Ltd London)

Lord, James, Sartre and Giacometti: words between friends 1985 (*The new criterion* New York)

Peppiatt, Michael, *Alberto Giacometti in postwar Paris, 2001* (Yale University Press New Haven&London)

⁸⁶ Giacometti 1994, s. 130 som svar på en enkät som sjutton konstnärer svarat på i *Chacun sa vérité* av Pierre Volboudt. Publicera i *XXe siècle* nr 9 1957

⁸⁷ Sartre 2007, s. 2

Sartre, Jean-Paul, *Existentialism is a humanism*, 2007 (Yale University Press New Haven & London)

Sartre, Jean-Paul, *Giacomettis paintings* 1964 ur Portraits Jean-Paul Sartre (Editions Gallimard Paris)

Sartre, Jean-Paul *The quest for the absolute. On Giacomettis Sculpture* 2013 ur *We have only this life to live. The selected essays of Jean-Paul Sartre 1939-1975* (New York Review of Books)

12. Bilder. Omslagsbild samt bilderna nedan är publicerade med tacksamt tillstånd och utan kostnad av Fondation Giacometti Paris.

Annette noir 1962, olja på duk. Fondation Giacometti Paris

Gående man I, Homme qui marche I 1960 brons. Fondation Giacometti Paris

Stor kvinna II. Grand femme II 1960 brons. Fondation Giacometti Paris





