

Distância e proximidade Texto de Trabalho

Samuel Rama

ESAD.CR 2013, Desenho Avançado

Palavras-Chave: Desenho, Espaço, Escultura

O Desenho em Alberto Giacometti Texto de Trabalho

Samuel Rama (texto de trabalho)

Ver as coisas no seu lugar significou a identificação de dois níveis de relação com o mundo: aquele que construía objectos (esculturas abstractas) e o que construía a escultura tal como o artista a passou a entender a partir de meados dos anos 30 do séc. XX. Giacometti identifica a abstracção como o ponto do pensamento plástico a partir do qual essas esculturas se tornam objectos, pois, uma vez aparecidas ao pensamento, só havia que as fabricar, o que para ele valia como movimento autorreferencial dentro de uma prática artística em geral e da escultura em particular e, portanto, fora da vida e de uma visão imediata e efectiva das coisas. “As esculturas modernas (abstractas ou lá perto) não são descendentes da primeira escultura representando uma mulher, mas sim dos machados pré-históricos”.¹

Em causa parece estar a vontade do artista em querer realizar uma obra durável. Por isso valoriza a arte pré-histórica procurando perceber o que fez persistir através do tempo a primeira escultura representando uma mulher,² que é para Giacometti radicalmente diferente da escultura abstracta e dos objectos de uso, como o machado.

A questão parece ter a ver com o modo como o artista vê e, portanto, como pensa o mundo. Este modo como o artista vê, pensa e expressa em arte o mundo é, no entender de Maria Filomena Molder um caso de «inactualidade», que se constitui não propriamente como “uma crítica do presente, distanciando-se dele a partir de uma concepção perspectivística, mas um reatar relações com uma forma de ver que foi

estilhaçada, operando com ela como condição da crítica do seu próprio presente”³ Isto é, a arte do período existencialista de Giacometti manifesta-se pelo retorno à arte feita a partir do modelo, facto que em pleno modernismo era visto como um sinal de fraqueza do artista, na medida em que estava a optar trabalhar a partir de um esquema de subjectividade que tinha já sido usado pela tradição académica. No entanto, se Giacometti recorre a esse método académico, fá-lo relativizando as convenções renascentistas: “Não me parece que a visão clássica seja uma visão imediata e afectiva das coisas, parece-me sim uma reconstituição racionalizada. Os clássicos procuravam compreender o que eles viam. Agiam mais como sábios do que como pintores”.⁴ Giacometti prossegue citando a procura

¹ GIACOMETTI, Alberto. *Je ne sais ce que je vois qu` en travaillant*. Paris: L'Échoppe, 1988, Idem, Ibidem, Pág.15 «Les sculptures abstraites- ou qui tendent à l'abstrait ne «descendent» pas de la première sculpture qui représente une femme, mais des haches Préhistoriques.»

² Como vimos en el capítulo anterior, la llamada *Venus de Willendorf*, en Austria, una de las muchas estatuillas femeninas de la fertilidad, tiene las formas redondeadas y bulbosas de una “piedra sagrada. Todas estas características cumplían la función de una pieza que daba significado al valor de la fertilidad humana encerrada en la figura de la mujer capaz de generar nuevos seres humanos. Entonces esas esculturas primitivas poseían un poder más allá que lo del arte por el arte, decorarían e tenían un efecto real en la vida de los hombres e era eso que procuraba A. Giacometti a partir de 1935.

³ MOLDER, Maria Filomena, *O Absoluto Que Pertence À Terra*, Lisboa, Vendaval, 2005, p. 131

⁴ GIACOMETTI, Alberto. *Je ne sais ce que je vois qu` en travaillant*. Paris: L'Échoppe, 1988, Pág. 12 « La vision classique ne me semble pas une vision immédiate et affective des choses, mais une reconstitution raisonnée. Les classiques voulaient comprendre ce qu'ils voyaient. Ils agissaient moins comme des Peintres que comme des savants. »

das Leis da Perspectiva por Proto-renascentistas, como Ucello, ou pelas dissecações e pesquisas anatómicas de Da Vinci, que provaram ser sua vontade agir mais como sábios do que como pintores.

Agir como sábio, ter uma visão que é reconstituição racionalizada, foi o modo que Giacometti encontrou para falar de uma arte ocidental que na sua origem lidou generalizadamente com códigos e convenções axiomáticas, levando a uma generalizada leitura das obras do Renascimento como obras de arte da arte: *“Pouco a pouco, as obras dos clássicos, que representavam um conjunto de conhecimentos, o conjunto de conhecimentos que tinham da realidade e não a sua visão, essas obras acabavam mesmo por substituir a própria visão da realidade. É por essa razão que as obras de arte do Renascimento são consideradas por quase toda a gente como as obras de arte da arte; isto é, as representações mais válidas da realidade.”*⁵ Nas obras dos clássicos as regras transformadas em convenção, contribuíram como vimos no capítulo anterior, para a criação da noção de transparência na escultura. Este trajecto é no entender de Giacometti enganadoramente mais próximo da realidade já que no seu entender coloca no lugar da construção do olhar sobre a realidade, somente regras, não havendo possibilidade de assim se gerar um olhar efectivo e individual sobre as coisas do mundo.

Para realizar um olhar efectivo sobre as coisas do mundo, Giacometti parece fazer a apologia de um certo «empirismo ou experiência subtil» que há muito tinha sido fixada numa máxima de Goethe. Na máxima 509, este autor esclarece que *“existe uma empírica delicada que trata de se identificar interiormente com o objecto e que desse modo se transforma o facto em teoria. Mas esse processo de elevação das faculdades espirituais só é possível numa época de grande elevação cultural.”*⁶ Este empirismo subtil de Goethe está relacionado com a dinâmica entre mundo interior e exterior, que constitui a subjectividade do sujeito. Nesta máxima, o autor expressa a possibilidade de pensar a coincidência entre aquele que conhece e aquilo que é conhecido, ou seja, entre sujeito e objecto, entre mundo interior e mundo exterior, ou entre o sujeito e a paisagem. Esta é uma experiência subtil porque provoca, segundo uma leitura de Goethe de Maria Filomena Molder⁷, uma metamorfose radical naquele que conhece, ou seja, deixa de haver separação entre aquele que conhece e o que é conhecido. Trata-se de uma intensificação da nossa faculdade espiritual, pois a polaridade entre interior e exterior é supostamente insuperável, mas existiria numa época de grande elevação cultural, o que equivale a dizer, segundo Maria F. Molder, que se trata de uma maneira irónica de manter viva a distância entre aquele que conhece e o que é conhecido, entre aquele que lança o olhar e aquele que devolve o olhar actualizado.

O conhecimento mais elevado é então impossível de se verificar, pois, implicaria a transformação daquele que conhece na coisa conhecida. Ora, Giacometti afirma que *“desde siempre la escultura, la pintura o el dibujo han sido para mí medios para*

⁵ GIACOMETTI, Alberto. *Je ne sais ce que je vois qu` en travaillant*. Paris: L'Échoppe, 1988, ibidem, Pág.13 *«Ça n'empêche pas que, peu li peu, les œuvres des classiques, lesquelles représentaient une somme de connaissances, la somme des connaissances qu'ils avaient de la réalité, et non pas leur vision, ces œuvres se sont substituées li la vision même de la réalité. Et c'est pour cela que les chefs-d'œuvre de la Renaissance, sont encore considérés par presque tout le monde comme les chefs-d'œuvre de l'art, c'est-a-dire les représentations les plus valables de la réalité. »*

⁶ GOETHE, J.W. *Máximas e Reflexões*, Trad. Miranda Justo, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p. 130.

⁷ MOLDER, Maria Filomena, Seminário Internacional intitulado: *“Goethe A Botânica Das Cores”*, Anfiteatro da Fundação da FCUL, 20 novembro de 2009. Notas de seminário. Mimeografado.

comprender mi propia visión del mundo exterior,”⁸ no entanto, “la realidad nunca ha sido para mí un pretexto para crear obras de arte, sino el arte un medio necesario para darme un poco más cuenta de lo que veo. Por tanto, mi concepción del arte es totalmente tradicional.”⁹ Mas este trabalho de copiar o que vê, tornou-se para o artista o mais difícil de realizar. “Dicho esto, sé que me es completamente imposible modelar, pintar o dibujar una cabeza, por ejemplo, tal y como la veo.” No entanto continuou a ser a única tarefa que tentou sempre realizar. Mas de toda essa insistência apenas obteve uma pálida

imagem do que vê. “Todo lo que yo pueda hacer no será sino una pálida imagen de lo que veo y mi éxito estará siempre por debajo de mi fracaso, o tal vez el éxito siempre igualará al fracaso. No sé si trabajo para hacer algo o para saber algo, porque no puedo hacer lo que quisiera.”¹⁰

O que Giacometti procura, quando vê o modelo humano ou paisagem, é fixar imediatamente em arte o resultado de uma espécie de êxtase que como demonstrou Goethe, está condenada ao fracasso, pois a anulação da distância entre artista e modelo é impossível de ocorrer, já que tal coisa implicaria uma transformação radical do artista que assim perderia todas as suas características acabando por se dissipar. “*Es como si la realidad siempre se hallara detrás de la cortina que arrancamos (...) pues aún hay otra (...) una y otra vez nos queda otra. No obstante, tengo la impresión, o quizá la ilusión, de que voy haciendo progresos día a día. Eso me impulsa, como si realmente fuera a ser posible comprender la esencia del mundo. Así continuamos nuestro camino, a sabiendas de que cuanto más nos aproximamos a la ‘cosa’, más se aleja ésta de nosotros. La distancia que hay entre mí y el modelo aumenta continuamente; cuanto más nos aproximamos, tanto más se aleja la ‘cosa’ de nosotros. Es una búsqueda sin fin.*”¹¹

Os trabalhos do período existencialista de Giacometti mais não são do que testemunhos de um projecto falhado. No entanto, esse é um esforço assinalável e significativo no contexto do pensamento e produção artística moderna europeia, porque foi este processo que foi capaz de mostrar em obra desenhada e esculpida o próprio modo como a vida acontece ou o modo como reconhecemos o processo da vida. Giacometti deu à arte a possibilidade de ter objectos que são o resultado da negação de muitas das características ordinárias, dos aspectos mais comuns e de perspectivas reducionistas sobre o homem. O que importou a Giacometti foi a possibilidade de cavar fundo, de mostrar e expressar com profundidade aquilo que muitos conheciam e/ou expressaram mais ou menos bem. O projecto de expressar essa «visão efectiva do mundo», apesar de ser um projecto falhado na medida em que não se chegou a concluir, do ponto de vista do processo, podemos afirmar ter sido bem-sucedido, pois deu-nos obras que obedecem, nas palavras de Paul Éluard, ao «duro desejo de durar». Assim, não é de estranhar que este seja um artista constantemente revisitado por muitos artistas contemporâneos e apresentado no contexto de exposições de arte contemporânea como a que aconteceu recentemente no Museu Berardo em Lisboa intitulada «Silêncios» comissariada por Marin Karmitz.

Esta procura das aparências no sentido mais profundo apresenta outras nuances que é necessário explicitar, a recusa da tradição Renascentista tem para Giacometti uma figura tutelar que daqui em diante nos servirá de ponte interpretativa: Cézanne. “*A importância*

⁸ GIACOMETTI, Alberto. *Escritos*. Trad. José Luis Sánchez Silva. Madrid: Síntesis, 2001, p. 128.

⁹ GIACOMETTI, Alberto. *Escritos*. Trad. José Luis Sánchez Silva. Madrid: Síntesis, 2001, p. 128.

¹⁰ GIACOMETTI, Alberto. *Escritos*. Trad. José Luis Sánchez Silva. Madrid: Síntesis, 2001, p. 128.

¹¹ BOCOLA, S. *El Arte de la Modernidad*. Barcelona: del Serval, 1999, p. 375.

de Cézanne reside no facto de ele ter sido o único a romper profundamente com esta visão. É por causa dele que hoje toda a visão da realidade é posta em causa. Na verdade, ele abriu um abismo perante o qual cada um tenta fugir como pode.”¹² Maria F. Molder identifica que o “modo de se proteger próprio de Giacometti consiste em tentar restituir o que os olhos vêem, e em descobrir que só sabe o que os seus olhos vêem no momento em que está a pintar e a desenhar ou a esculpir”¹³. Só sabe em cada momento da acção de criar e não antes nem depois, o mesmo se passa em Cézanne. John Berger cita este pintor e defende que “Las apariencias, en cualquier momento dado, son una construcción que surge de los desechos de todo lo que ha aparecido con anterioridad. Algo así es lo que entiendo en aquellas palabras de Paul Cézanne que tan a menudo me vuelven a la mente: «Está pasando un minuto en la vida del mundo. Píntalo como es».”¹⁴ Maria Filomena Molder prossegue e especifica que aquilo que os olhos de Giacometti vêem.

“não depende de uma condição irremediavelmente restrita a um ponto de vista, mas de uma acção, dos efeitos que sobre os olhos exercem essas coisas que o artista está a ver no momento em que se decide a imitá-las. Aí elas apareçam na sua soberania intacta, e os seus olhos só têm que se submeter, coadjuvados pelos movimentos das mãos. Obediência a irradiação da coisa em vez de dominação da coisa pelas regras da óptica ou da mecânica ou da electrónica. Daqui, da subversão das harmonias cientificamente construídas, procede o inacabamento sem remissão, as deformações e a redução inerentes às obras de Giacometti, o que conduz a distinção entre obra de arte e objecto.”¹⁵

Pois como vimos, para Giacometti, uma escultura distingue-se pelo facto do seu alvo estético e axiológico se encontrar fora dela, «a escultura tem de ser a representação de uma coisa diferente dela». A escultura nasce do movimento constante da mão do artista, mas este trabalho é sempre provisório porque não é suposto alcançar nenhuma materialização estável, precisamente porque para Giacometti a tarefa «mais difícil é copiar o que se vê».

Giacometti repudia o resultado e o procedimento sistemático da arte clássica e aproxima-se da obra de Cézanne, a única capaz de romper profundamente com o pensamento e visão hegemónica Renascentista que tende a criar “reconstituições racionalizadas”, propondo todo um outro espaço de abertura para a visão e pensamento em constante invenção e não sistematizado ou acabado. O abismo uma vez aberto por Cézanne imediatamente se tornou num território instável e uma exigência estranha aos que lhe sucederam. Assim, segundo Giacometti os cubistas procuraram em Cézanne não os “meios”, mas os seus “fins”: “Cézanne servia-se de cubos, cores e esferas para transmitir a sua visão de uma maçã. Porém, para os cubistas a maçã deixou de ser um fim. Tornou-se pelo contrário um meio ou um pretexto para fazer cubos, cones e esferas”.¹⁶ Desta forma, os cubistas

¹² GIACOMETTI, Alberto. *Je ne sais ce que je vois qu` en travaillant*. Paris: L'Échoppe, 1988, p. 14 «L'importance de Cézanne vient du fait qu'il est le seul ayant rompu profondément avec cette vision. Et c'est à cause de lui qu'aujourd'hui toute la vision de la réalité est remise en question. En fait, il a ouvert un gouffre devant lequel chacun cherche à se sauver comme il peut. »

¹³ MOLDER, Maria Filomena, *O Absoluto Que Pertence À Terra*, Lisboa, Vendaval, 2005, pp. 131,132

¹⁴ BERGER, John, *Sobre El Dibujo*, Trad.: Pilar Vázquez, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011, p. 52.

¹⁵ MOLDER, Maria Filomena, *O Absoluto Que Pertence À Terra*, Lisboa, Vendaval, 2005, p. 132

¹⁶ GIACOMETTI, Alberto. *Je ne sais ce que je vois qu` en travaillant*. Paris: L'Échoppe, 1988 Ibidem, p.14 «Cézanne se servait des cubes, des cônes et des sphères pour rendre sa vision d'une pomme, mais pour les

regressavam à «visão clássica», ou seja, encontraram-se de novo perante um pensamento permanentemente atravessado por códigos fixos na elaboração da sua arte. Esta parece ter sido a origem da obstrução que dominou os Modernismos do início do séc. XX e da qual Giacometti se procurou distanciar, trabalhando a partir do modelo, não com o objectivo de mimetizar o modelo, mas para o compreender fixando provisoriamente o modo como via.

Giacometti não optou somente por uma mera prática escultórica figurativa determinada pelo labor em presença do modelo, em detrimento da escultura abstracta e autorreferencial vigente nos Modernismos dessa época. A sua escolha é bastante mais distinta e radical: é a de transformar poeticamente o mundo através do pensamento gerado pelos olhos e pela mão em acto. Mais que copiar o que vê, Giacometti quer copiar como vê.

«Bastaria sabermos desenhar e poderíamos pintar todos os quadros e fazer todas as esculturas que quiséssemos»

No mesmo momento em que Giacometti tentava copiar as aparências do mundo, inaugura uma verdadeira teoria do desenho, na medida em que é a compreensão deste meio de expressão que abre a porta para a compreensão da totalidade da sua obra, seja ela pintada esculpida ou propriamente desenhada. “*Bastaria sabermos desenhar e poderíamos pintar todos os quadros e fazer todas as esculturas que quiséssemos,*”¹⁷ defende Giacometti porque tanto a pintura como a escultura obedecem às premissas do desenho; para este artista boa parte da compreensão da sua obra encontra-se já inscrita na compreensão do desenho.

Philip Rawson, no seu livro intitulado “Drawing” define o desenho como sendo “*esse elemento numa obra de arte que é independente da cor ou do espaço propriamente tridimensional.*”¹⁸ De seguida, o mesmo autor concebe o desenho como uma actividade prévia às categorias da pintura ou da escultura. Também John Berger, no seu livro intitulado «*Berger on Drawing*», distingue o desenho da pintura, referindo um certo carácter transparente do desenho no sentido em que este não tende a apagar as marcas da sua génese por debaixo de artifícios. “*Los dibujos revelan más claramente el proceso de su ejecución, de su propia mirada. La facilidad imitativa de una pintura a menudo funciona como ser más importante que las razones para referirse a ello. Las grandes pinturas no están disfrazadas de esta forma. Pero incluso un dibujo de tercera categoría revela el proceso de su creación.*”¹⁹ Revelar o processo de sua criação implica devolver a presença

cubistes, la pomme cessa d'être une fin. Elle devint, au contraire, un moyen, ou un prétexte qui leur servait à faire des cubes, des cônes et des sphères. »

¹⁷ Traducción libre. In GIACOMETTI, Alberto. *Je ne sais ce que je vois qu` en travaillant*. Paris: L'Échoppe, 1988 p.8, «*Il suffirait de savoir dessiner et l'on pourrait faire toutes les peintures et toutes les sculptures que l'on voudrait* ».

¹⁸ RAWSON, Philip, *Drawing*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, Second Edition, 1987. p. 1.

¹⁹ BERGER, John, *Sobre El Dibujo*, Trad.: Pilar Vázquez, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011, pág. 56.

enquanto ausência daquele que desenhou, implica o reconhecimento da aura, ou seja, o reconhecimento de que aquela imagem foi feita por ser um humano concreto que realizou gestos específicos e nunca mais os voltou a repetir, o mesmo é dizer que marcou a sua subjectividade.

Rawson sublinha este carácter subjectivo e espiritual que o desenho exhibe de uma forma especialmente acutilante. Quando se está perante um desenho, está-se perante uma experiência de um indivíduo num determinado momento que nunca mais a repetiu; só o desenho oferece a possibilidade de fixar cada minuto da vida do mundo. É esta clareza dos pressupostos de acção do desenho que interessa a Giacometti, pois aquilo que importa a este artista é a apreensão dos contornos do mundo em cada momento em que é percebido e não a confirmação dos códigos e convenções que se atravessam no percebido e na própria subjectividade do artista.

A menor ou mesmo ausência de disfarce que o desenho exhibe, tanto pode ser reconhecida num desenho autêntico, como mesmo numa reprodução. O que contraria a teoria defendida por Walter Benjamin²⁰ que nos seus textos sobre a fotografia e o cinema relaciona a noção de aura com o carácter autêntico da obra de arte, ou seja, no vínculo que uma obra de arte tem com um ser humano concreto que realizou determinadas marcas e gestos sobre um suporte em momentos determinados e nunca mais os repetiu. A inferência que se faz, a partir da leitura destes textos de Walter Benjamin, é a de que, perante uma reprodução, não podemos restituir uma relação com o outro artista que estava vivo enquanto criou; mas pelo contrário, quando estamos perante uma obra original, temos acesso a essa experiência da aura. O desenho, como muito bem compreendeu Giacometti, tem uma relação diferente com a cadeia histórica em que é produzida; por ser absolutamente transparente e imediato, revela, como vimos, o processo da sua criação, mesmo quando estamos perante uma reprodução.

Na exposição intitulada «El diálogo con la historia del arte, Alberto Giacometti» realizada no IVAM em 2001, podemos reconhecer que Giacometti estabeleceu desde cedo uma relação produtiva mesmo com as imagens impressas da história da arte. “*Siempre hice copias, desde la infancia, copiaba todo lo que caía al alcance de mi mano, cuadros y esculturas de todas las épocas, y poco a poco, me fui sintiendo interesado o atraído por casi todo lo que se había hecho antes. Había cosas que me gustaban de otras épocas y hacia las que mis sentimientos no han variado. Otras que, en el momento en que se presentaron, hicieron nacer en mí un sentimiento apasionado que luego ha desaparecido casi por completo. Hay desde luego cosas que han ido quedándose conmigo, que han adquirido cierta permanencia.*”²¹ Na cópia de um desenho de Katsushika Hokusai, podemos reparar que Giacometti compreende a obra através do valor da cópia, em que a acção da cópia não busca só a informação mas a restituição de uma determinada experiência em diferido a partir da experiência primeira daquele que desenhou o desenho original. Assim, se a reprodução não restitui totalmente a aura, pelo menos o seu grau de empobrecimento não ocorre como ocorreria perante uma reprodução de uma pintura ou escultura convencionais, pois estas decorrem de uma formulação processual que tende a ocultar a presença e a sucessão das marcas que lhe deram origem. No trabalho de Alberto

²⁰ BENJAMIN, Walter, A MODERNIDADE Obras escolhidas de Walter Benjamin. Edição e tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, 2006, pp. 207-327.

²¹ GIACOMETTI, Alberto, *Escritos Alberto Giacometti*, Trad. Castellana de José Luís Sánchez Silva, Madrid, Editorial Síntesis, 2001, pág. 287.

Giacometti, essa ocultação da presença não existe no desenho, na pintura, nem mesmo na escultura, por isso se pode falar do desenho como modelo de compreensão de toda a sua obra: um modelo apoiado no trabalho directo da mão sobre os suportes e matérias, fazendo com que todo o espaço gerado a partir daí tenha que ser entendido como processo derivado da actividade da mão.

Henri Focillon faz o «elogio da mão» e apresenta-a como uma colaboradora arrojada do pensamento e da criação. Para este autor, o trabalho manual do artista é muito mais que uma actividade motriz: ele incita o espírito revelando-o. As mãos “*são quase seres animados (...) dotados de um género enérgico e livre, de uma fisionomia –faces sem olhos e sem voz, mas que vêem e que falam.*”²² O sentido do tacto captura a percepção das aparências, e pela acção a mão exprime essa captura, “*apreende, cria, e por vezes dir-se-ia mesmo que pensa (...) o hábito, o instinto e a vontade de acção meditam nela*”²³. Para Focillon, a mão tornou-se uma colaboradora do pensamento porque durante a sua evolução o homem a resgatou do “*mundo animal, libertou-a de uma escravidão antiga e natural, mas a mão fez o homem. Permitiu-lhe estabelecer certos contactos com o universo que os seus outros órgãos e partes do corpo não conseguiam.*”²⁴ Neste contexto, o artista faz a obra e a obra faz o artista. Este, em particular o escultor, necessita de aprofundar «uma espécie de instinto táctil» a sua vista é apoiada naquilo que vê porque a mão foi a primeira a conhecer o mundo em profundidade. A visualidade permanece colada a uma memória táctil previamente constituída no ser pela mão. Ao longo da vida, este primeiro conhecimento próprio do corpo faz com que os novos gestos de prospecção do mundo e das matérias multipliquem “*o conhecimento com uma variedade de toques e de contornos de que um hábito milenar nos esconde a capacidade inventiva.*”²⁵ É pelo trabalho da mão que um artista como Giacometti, a partir de 1935, procura compreender aquilo que vê, capta as suas aparências. Mas também é a partir do trabalho que a mão lhe devolve que este artista é um dos mais profícuos pensadores daquilo que faz.

Jacques Dupin identifica uma afinidade entre a linha desenhada por Giacometti e aquela que escreve, transforma e traduz o seu pensamento plástico em linguagem verbal. “*Como sus dibujos, sus pinturas y sus esculturas, la escritura de Alberto Giacometti nunca es estática, firme, nunca es lineal ni perentoria. Toma impulso, duda, se bifurca, se borra, vuelve. Busca un apoyo, un trampolín, para recusarlos después y liberarse de ellos. Progresa a saltos, rupturas, retoques, avances y retrocesos, agudezas y derrumbamientos.*”²⁶ Dupin identifica a descontinuidade como meio de “*acercamiento y aprehensión de lo real.*”²⁷ É pelo trabalho da mão que a escultura de Giacometti, procura compreender aquilo que vê, devolvendo ao mundo uma singularidade de estranha parecença com certas formas da escultura antiga. Isso só acontece porque o trabalho da mão consegue transformar o arcaísmo em forma contemporânea. “*O artista (...) toca,*

²² FOCILLON, Henri, A Vida Das Formas, Seguido de Elogio Da Mão, Trad. Ruy Oliveira, Lisboa, Edições 70, 2001, pág. 107.

²³ FOCILLON, Henri, A Vida Das Formas, Seguido de Elogio Da Mão, Trad. Ruy Oliveira, Lisboa, Edições 70, 2001, pág. 108.

²⁴ FOCILLON, Henri, A Vida Das Formas, Seguido de Elogio Da Mão, Trad. Ruy Oliveira, Lisboa, Edições 70, 2001, pág. 110.

²⁵ FOCILLON, Henri, A Vida Das Formas, Seguido de Elogio Da Mão, Trad. Ruy Oliveira, Lisboa, Edições 70, 2001, pág. 111.

²⁶ DUPIN, Jacques, «Una Escritura Sin Fin», In Escritos Alberto Giacometti, Trad. José Luis Sánchez Silva. Madrid: Síntesis, 2001, pág. 16.

²⁷ DUPIN, Jacques, «Una Escritura Sin Fin», In Escritos Alberto Giacometti, Trad. José Luis Sánchez Silva. Madrid: Síntesis, 2001, pág. 16.

apalpa, calcula o peso, mede o espaço, modela a fluidez do ar para aí prefigurar a forma, acaricia a superfície de todas as coisas, e é com a linguagem do tacto que compõe a linguagem da vista.”²⁸ A procura de uma visão efectiva do mundo em Giacometti tem tanto de visual como de táctil, mesmo que a visualidade tome a dianteira como veremos à frente a quando da demonstração de que a escultura procede de um dispositivo pictórico derivado de uma certa ideia de campo visual fortemente análogo ao proposto por Merleau-Ponty. A componente táctil encontra-se completamente encrostada na visual mas também porque cada particularidade do visual só é realmente vista quando a mão entra em acção. No desenho, por exemplo,

*“existe uma grande diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a. Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objecto mais familiar aos nossos olhos se torna completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente. O olho até então servira apenas de intermediário. Ele fazia-nos falar, pensar; guiava os nossos passos, nossos movimentos comuns; despertava alguns dos nossos sentimentos. Até nos arrebatava, mas sempre por efeitos, consequências ou ressonâncias de sua visão, substituindo-a, e, portanto, abolindo-a no próprio facto de desfrutar dela. Mas o desenho de observação de um objecto tem o desenho como fim e como meio simultaneamente. Não posso tornar precisa a minha percepção de uma coisa sem desenhá-la virtualmente, e não posso desenhar essa coisa sem uma atenção voluntária que transforme de forma notável o que antes eu acreditava perceber bem. Descubro que não conhecia o que não conhecia: o nariz da minha melhor amiga...”*²⁹

Nestas condições, podemos afirmar que o desenho incita à disciplina do olhar, a tornar claro o olhar sobre o mundo, a compreender a sua complexidade e a fazer dela presença plástica. Também para Focillon “os desenhos, que nos oferecem a alegria da plenitude com o mínimo de meios” mostram-nos “todo o generoso peso do ser humano (...) e toda a O desenho é geralmente um tipo de representação que pressupõe uma certa produção de semelhança; isto é, uma certa relação com o real, que é a mesma que nos faz reconhecer na reapresentação o equivalente representado que se encontra no mundo real. No entanto, esta equivalência do desenho em relação ao mundo, que lhe serve de modelo, porque é representação, não é «semelhança directa»; pressupõe então que o desenho detenha uma relação simbólica que Manuel Castro Caldas relaciona com o facto de o desenho ser um trabalho altamente subjectivo de construção “que transparece na sua forma final como a sua base cinética”³⁰. Isto é como a força que faz surgir o desenho. É por isso que um desenho realizado a partir de um modelo nunca se confunde com o modelo, no sentido em que nunca é igual ao que vimos, implica sempre um processo mental, afectivo e intelectual que está associado, ou cria, o processo simbólico e/ou sinalético que torna o desenho portador de significado, comunicabilidade ou expressividade humana.

²⁸ FOCILLON, Henri, *A Vida Das Formas, Seguido de Elogio Da Mão*, Trad. Ruy Oliveira, Lisboa, Edições 70, 2001, pág. 115.

²⁹ VALÉRY, Paul, *Degas Dança Desenho*, Trad. Chistina Murachco e Célia Euvaldo, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, pág. 69.

³⁰ Manuel Castro Caldas, *Topos Outopos* in Catálogo “O Génio do Olhar: Desenho como disciplina 1991-1999”, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 2000.p. 14

vivacidade do seu impulso, com o mágico poder da mão que nada, doravante, entrava ou retarda.”³¹

O desenho é geralmente um tipo de representação que pressupõe uma certa produção de semelhança; isto é, uma certa relação com o real, que é a mesma que nos faz reconhecer na reapresentação o equivalente representado que se encontra no mundo real. No entanto, esta equivalência do desenho em relação ao mundo, que lhe serve de modelo, porque é representação, não é «semelhança directa»; pressupõe então que o desenho detenha uma relação simbólica que Manuel Castro Caldas relaciona com o facto de o desenho ser um trabalho altamente subjectivo de construção *“que transparece na sua forma final como a sua base cinética”*³². Isto é como a força que faz surgir o desenho. É por isso que um desenho realizado a partir de um modelo nunca se confunde com o modelo, no sentido em que nunca é igual ao que vimos, implica sempre um processo mental, afectivo e intelectual que está associado, ou cria, o processo simbólico e/ou sinalético que torna o desenho portador de significado, comunicabilidade ou expressividade humana.

O desenho fixa o que é próprio do desenhador, a sua cadeia de sensações e esses índices, comparativamente aos códigos, convenções e clichés instituídos que Castro Caldas apelida de «cifrado do desenho», são vistos do ponto de vista académico como erros, *“desvios, descontinuidades, ligações, rupturas, quebras da linha, da marca, ou do traço. O que fica registado é algo como uma incoincidência fundamental entre as conexões sensíveis e as conexões cifradas do visível”* ou seja, sistematizadas, reduzidas, codificadas *“porque quer se trate da página em branco ou do motivo exterior percebido, é sempre por cima dos traços e das linhas de uma linguagem que está sempre já lá – cristalizada, eternizada, comunicacional -, em torno delas, em sua substituição, por cima do cliché e opondo-se a ele, que a inscrição do desenho se faz”*³³. Os clichés são as imagens feitas, e estas anulam a presença ou manifestação do desenho porque a inscrição do desenho se faz por oposição ao cliché, ao cristalizado. Os códigos e convenções apenas informam e não expressam. São apenas *«uma contingência ou ferramenta que é preciso ultrapassar»*. Se o desenho fosse a confirmação dos clichés, então ele não seria espiritual, subjectivo e inventivo; não continha qualquer aura, confundir-se-ia com as regras dos muitos códigos e convenções que são usados para representar a realidade. Se assim fosse, o reino das imagens não obteria qualquer renovação: o desenho estaria feito antes de o começar, não valeria a pena fazer uma coisa cujo resultado final já se saberia. E por aqui se compreende a necessidade de Giacometti em restituir uma visão imediata e efectiva das coisas, combatendo a visão Renascentista do mundo. Recriar as condições para uma visão efectiva do mundo implica negar toda a visão estereotipada ou convencional e a construção para si próprio de um *“regulamento provisório da visão”*³⁴ que, para este artista, também se traduz na natureza da sua relação com o modelo, e que à frente abordaremos.

O desenho é a forma mais imediata de expressão humana, a sua diligência adequada e expedita prende-se com a economia de meios; a prática do desenho não necessita de

³¹ FOCILLON, Henri, *A Vida Das Formas, Seguido de Elogio Da Mão*, Trad. Ruy Oliveira, Lisboa, Edições 70, 2001, pág. 121.

³² Manuel Castro Caldas, *Topos Outopos* in Catálogo “O Génio do Olhar: Desenho como disciplina 1991-1999”, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 2000.p. 14

³³ Manuel Castro Caldas, *Topos Outopos* in Catálogo “O Génio do Olhar: Desenho como disciplina 1991-1999”, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 2000. pp.14,15.

³⁴ Manuel Castro Caldas, *Topos Outopos* in Catálogo “O Génio do Olhar: Desenho como disciplina 1991-1999”, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 2000.p. 15.

nenhum aparato significativo. Basta ter um meio riscador ou marcador e um suporte plano para podermos imediatamente pôr em acção uma das formas de expressão mais imediatas que só encontra equivalência com a música ou a poesia, pois também estas decorrem de uma prática que privilegia a diminuição do atrito ou resistência entre aquele que se quer expressar e o meio que usa para esse fim.

Por ser imediato, o desenho pode possuir tanto um fundo animal ou impulsivo do homem, como intelectual e, portanto, sensível e inteligível, implicando a percepção, a concepção ou a actividade conceptual mais elaborada. Tendo em conta estas determinações não é de admirar, que o desenho interesse tanto a Giacometti; este é de facto o meio mais imediato entre o cérebro e a mão, a expressão ocorre com o mínimo de resistência de tal modo que o acto pode ser instantâneo. Ocorre no desenho um processo idêntico àquele que Hannah Arendt identificou como sendo próprio da poesia e da música no seu livro intitulado “*A Condição Humana*”. Esta autora defende que “*na música e na poesia, que são as menos «materialistas» das artes porque o seu «material» consiste em sons e palavras, a reificação e o artesanato necessários são mínimos.*”³⁵ Para esta autora, “*o jovem poeta e o menino que é um génio musical podem atingir a perfeição sem muito treino e experiência, fenómeno que dificilmente ocorre na pintura, na escultura ou na arquitectura*”.³⁶ A explicação é simples: a pintura e a escultura convencionais impõem maior grau de resistência, os seus suportes exigem gradações sucessivas de trabalho técnico e consequentemente exibem também graus de cristalização cada vez maiores. Pelo contrário, o desenho, que seria aqui o equivalente das artes plásticas, equiparável à poesia e à música, é aquela forma de expressão “*cujo produto final permanece mais próximo do pensamento que o inspirou.*”³⁷ É isso que podemos testemunhar em cada desenho de Giacometti.

No desenho, na pintura ou na escultura, em Giacometti, reconhece-se um certo movimento de inscrição e rasura que é inerente à própria criação da imagem como uma «escrita sem fim».³⁸ cada desenho exhibe uma imagem que é indissociável do acontecimento que lhe deu origem, parece estar incompleta, ser provisória. O artista não mostra as aparências do mundo feitas, mas a serem feitas. Desenho, pintura ou escultura equivalem-se porque estão em permanente construção e desgaste, promessa de presença e de desaparecimento. O momento da acção que inscreve a linha, a pincelada ou a acumulação de greda fresca, assim como o momento de rasura da linha inscrita, da pincelada que desfaz e oculta ou do gesto erosivo na escultura permanecessem colados ao acontecimento, à rapidez do gesto que procura criar uma actividade “*tão incessante e repetitiva como a própria vida.*”³⁹

Enquanto Jean Genet encontra paralelo entre a música e a actividade modeladora da escultura, Jaques Dupin e Michel Leiris encontram uma relação estreita entre a caligrafia e o desenho. Jean Genet cita um diálogo entre Frederico II e Mozart pondo em consonância

³⁵ ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, Tard. Roberto Raposo, Lisboa, Relógio D'Água, 2001. p. 210.

³⁶ ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, Tard. Roberto Raposo, Lisboa, Relógio D'Água, 2001. p. 210.

³⁷ ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, Tard. Roberto Raposo, Lisboa, Relógio D'Água, 2001. p. 210.

³⁸ Jacques Dupin, na introdução às edições Francesa e Castelhana dos escritos de Giacometti apresenta um texto intitulado originalmente “*Une écriture sans fin*”, que se detém no aprofundamento da afinidade entre desenho e actividade reflexiva materializada nos escritos de artista de Giacometti. DUPIN, Jacques, “*Una Escritura Sin Fin*”, In Escritos Alberto Giacometti, Trad. José Luis Sánchez Silva. Madrid: Síntesis, 2001, pp. 15-27.

³⁹ ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, Trad. Roberto Raposo, Lisboa, Relógio d'Água, 2001 p. 211

o acerto musical do músico com os dedos de A. Giacometti que procuram apoio no gesso ou barro húmidos. *“Que notas! Que notas! Mozart – Senhor não há uma única a mais. Os meus dedos repetem o percurso dos de Giacometti, mas enquanto os dele procuravam apoio no gesso húmido ou no barro, os meus retomam-lhe os passos com segurança. ¡E – afinal! – a mão vive, a mão vê.”*⁴⁰ Para Giacometti, *“la mayor invención siempre viene de la mano de la mayor similitud.”*⁴¹

Michel Leiris defende que *“Alberto Giacometti procede siempre con los medios que tiene al alcance de su mano (...) sus obras plásticas (la mayoría simples, pero regularmente juzgadas fallidos intentos, tan grande era la exigencia, de dar cuenta de algo automáticamente) tienden a la caligrafía.”*⁴² O Antropólogo Tim Ingold apresenta algumas determinações da inscrição linear do desenho, no que ela tem de proximidade com a caligrafia. Essas qualidades que tanto nos servem para compreender a natureza do desenho de Klee baseado no conceito de “forma em formação” (*gestaltung*), como o desenho de Giacometti. Segundo este antropólogo, o desenho ainda não se desligou da observação na medida em que, ao mesmo tempo que a mão desenha, o olho é levado a encontrar-se com os *«acontecimentos que constituem a própria vida no mundo.*

*“O desenho subverte os preconceitos que contaminam a polaridade entre texto e imagem. As suas linhas nem se solidificam enquanto imagens, nem se organizam elas mesmas em formas estáticas como acontece com o texto. Elas não capturam o mundo na sua totalidade, devolvendo-o inteiramente ao observador ou ao leitor. Ou seja, as linhas do desenho são levadas para a frente em tempo real, em consonância com os movimentos do mundo em formação. Ou seja, as mãos que se movem e o registo de traços sobre a superfície da imagem estão sempre absolutamente coincidentes um sobre o outro (...) todo o desenho é também o retorno à caligrafia, substituindo a oposição rígida entre imagem e texto num contínuo de práticas e processos nos quais a fronteira entre caligrafia, desenho, esquiço e linha acabada não fazem sentido ...”*⁴³

Basta olhar com atenção para qualquer desenho de Giacometti para se concordar com este vínculo forte entre caligrafia e desenho. Jacques Dupin sinaliza as qualidades da linha como sendo *“fluida, ligera, arrebatada, pero también abandonada, retomada, borrada, multiplicada, aventurada, una línea reveladora del espacio abierto que fomenta una digresión esencial... Una palabra, una línea, que se buscan, se interrogan, cuestionando lo*

⁴⁰ GENET, Jean, *O Estúdio De Alberto Giacometti*, Trad. Paulo da Costa Domingos, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 35-36.

⁴¹ GIACOMETTI, Alberto, *Escritos Alberto Giacometti*, Trad. Castellana de José Luís Sánchez Silva, Madrid, Editorial Síntesis, 2001, p. 319.

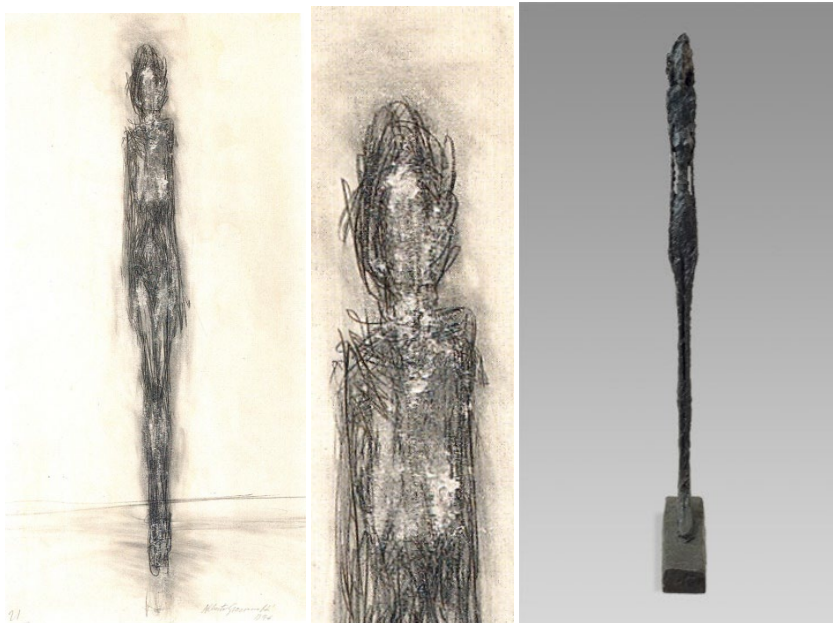
⁴² LEIRIS, Michel, *«Giacometti Oral Y Escrito»*, In *Escritos Alberto Giacometti*, Trad. José Luis Sánchez Silva. Madrid: Síntesis, 2001, p. 12.

⁴³ Tim Ingold, University of Aberdeen, *Creativity – Abduction or Improvisation?* (Conference at Keble College, Oxford, UK, 2011.20.06, frag). Recolha realizada e cedida por Philip Cabau.

«But drawing subverts the assumptions that underpin the polarity of text and image. Its lines neither solidify into images, nor compose themselves into the static forms of the printed text. They don't capture the world in its totality and render it back to the viewer or reader, but they are rather carried forward, in real time, in concert with the movements of the worlding world, in an ever unfolding relation between observant eyes, gesturing hands and their descriptive trace (...) So a return to drawing is also a return to handwriting, replacing the rigid opposition between image and text with a continuum of scribal practices or processes of line-making ranging from handwriting through calligraphy to drawing and sketching with no clear points of demarcation between them.»

próximo y lo lejano, conjugando el tiro de precisión y la ciega penetración de la niebla.”⁴⁴ Para além das determinações da inscrição linear, Dupin introduz-nos uma outra dimensão da inscrição que é comum não só ao desenho mas também à pintura e à escultura. Trata-se da rasura.

Alberto Giacometti relaciona-se com a escultura e com o desenho como qualquer coisa que está permanentemente em construção, a partir da qual o artista encontra paulatinamente a relação com o outro, sobretudo o modelo humano ou a paisagem. É a partir dessa relação com o outro que o artista desenvolve a obra e se desenvolve consequentemente desenvolve-se ele mesmo, numa produção onde inscrição e rasura acontecem em simultâneo. Cada desenho, assim como cada pintura ou escultura, tanto incorpora a promessa de desenvolvimento, como o erro: a promessa de desenvolvimento realizada pela inscrição do traço do desenho, da colocação da tinta na pintura ou da greda fresca na escultura, e o erro, ou a rasura, que tem um carácter de reacção ao que tinha sido antes riscado, pintado ou esculpido. Em Giacometti, muitas vezes, é o próprio acto de inscrição enquanto promessa de edificação da imagem que contém já em gérmen o seu equivalente oposto, o desgaste ou escavação da imagem.



Da esquerda para a direita (mujer De Pie), *Femme debout*, 1946, Lápis sobre papel, 53,5X28,5 cm, Col. Jan et Marie –Anne Krugier –Poniatowski, Genève. Fragmento ampliado. (*Femme debout*), 1947 (cast 1957). Bronze, 60 1/4 inches (153 cm) Col. Guggenheim NY.

Tomemos como exemplo as obras ilustradas em cima, que mostram duas obras com o mesmo título: “*Femme debout*”. O desenho de 1946 apresenta uma imagem feminina de pé, realizada a lápis e posteriormente apagada. Nesta imagem reconhecemos os repetidos gestos de incisão e erosão da linha. Esta insistência do gesto que inscreve a linha sobre o suporte é avessa à criação de uma imagem dotada de um contorno límpido e naturalista como sucedia com muita da produção classicista. O artista não procurou descrever o modelo a partir de um único contorno porque para ele isso equivaleria a transformá-lo numa coisa. Em vez disso, a imagem desenvolve-se através de múltiplos contornos, em

⁴⁴ DUPIN, Jacques, «Una Escritura Sin Fin», In Escritos Alberto Giacometti, Trad. José Luis Sánchez Silva. Madrid: Síntesis, 2001, p. 16.

cuja acção sucessiva de riscar implicou também gestos sucessivos de saturação e ocultação da imagem. Reconhecemos neste gesto a não sujeição aos códigos e convenções renascentistas, pois as multiplicidades de traços criam uma vibração de contornos impuros que não deixam margem para um entendimento da imagem baseada na simplificação e geometrização. Em consequência, ela é mais apresentação, do que representação, se por representação entendermos uma coisa que é segunda em relação ao modelo. As linhas desenvolvem-se umas por cima das outras num acto que rasura por sobreposição, recriando, à maneira de Cézanne, a profundidade própria daquilo que se oferece ao olhar como realidade altamente complexa e inesgotável que é preciso apreender no acto próprio do desenho.

Paradoxalmente é o acto de inscrever que em Giacometti incita a rejeição dessas mesmas inscrições, pelo apagamento. O acto de rasurar, neste contexto, não é propriamente ou totalmente a negação da inscrição feita, mas é mais uma etapa dessa procura inesgotável. A eliminação das inscrições e marcas já realizadas conduz à construção de uma rarefacção e precariedade da imagem, até ao ponto em que ela corre o risco de deixar de existir enquanto tal. Mas isso não acontece totalmente; a rasura, que funciona por subtracção, não devolve a superfície inicialmente imaculada e branca do papel. Em vez disso, permanece a mácula, o desenho enquanto palimpsesto, ou, como em *“Femme debout”* no nosso exemplo, o acto de rasurar vai mais longe e chega mesmo a escavar e macerar a própria superfície do papel, mostrando um novo nível de edificação da imagem baseada no desgaste e na erosão. Assim, não há qualquer hipótese da imagem pertencer à mesma categoria da ideia tradicional de representação, ela é sobretudo e, mais uma vez, acontecimento e testemunho da dificuldade ou resistência que o artista sente em criar imagens novas a partir das mesmas motivações de sempre.

A escultura procede do mesmo modo que o desenho, pois, como defende Oscar González, “Giacometti *ha inventado las esculturas-dibujo, porque ellas poseen líneas y trazos*”⁴⁵. Não é por acaso que Giacometti diz não se considerar escultor, pois ele só realiza as suas esculturas em greda ou gesso quando eles estão frescos. Só as trabalha enquanto o material lhe possibilita o mesmo grau de manipulação imediato e por isso equivalente ao desenho. Escultor era o seu irmão Diego⁴⁶ que muitas vezes, na ausência, ou nos intervalos de trabalho do seu irmão Giacometti fazia os moldes das peças e as cristalizava em bronze.

Datada de um ano mais tarde que o desenho, a escultura também intitulada *“Femme debout”*, não decorre directamente do desenho já citado, no sentido em que o desenho não funciona como passo preparativo para a realização da escultura que se realizou um ano depois. A escultura funciona como um novo desenho, na medida em que o seu processo de execução obedece aos mesmos gestos de acumulação e desgaste. *“Femme debout”*, como todas as esculturas realizadas a partir de 1935, foi construída a partir da agregação e desgaste de pequenas partículas de greda fresca. A superfície da escultura exhibe uma diferença fundamental em relação ao desenho propriamente dito: é que o acontecimento da modelação ocorre no espaço das três dimensões, sendo que, no caso da escultura, a rasura derivada dos sucessivos gestos erosivos espacializa a imagem, através de uma

⁴⁵GONZÁLEZ, Oscar, «Alberto Giacometti: un Escultor». *Revista de Cultura* (Fortaleza, Sao Paulo). No 24, maio de 2002. <http://www.revista.agulha.nom.br/ag24giacometti.htm>

⁴⁶ «O escultor não sou eu é Diego», Henri Cartier-Bresson cita Alberto Giacometti no seu livro *O imaginário segundo a natureza*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili, 1996, p. 67

ativação do vazio espacial que envolve a forma. Isto acontece tanto na escultura como no desenho,

“toda escultura es una escritura, por eso mismo A. Giacometti, lo que hace en sus esculturas es escribirse y escribirnos. La forma no es lo esencial, sino el teatro escritural de la forma, la que llama e invoca el vacío, el vacío como el principio de la forma. La técnica de la escultura de Giacometti es la forma y el vacío, como lo es para los orientales. Vacío de todo y vaciado de la forma en la escultura, en su escritura. El escultor intenta escribir con la escultura, para inmovilizarse en el vacío de la forma. La forma es el vacío para él. La escultura de Giacometti habla del vacío y escribe la forma, pero una forma vaciada de sí misma, podríamos decir una forma sin forma, como de una escritura sin leyes escriturales. Él las inventa y las crea.”⁴⁷



Fotografía de René Burri: Giacometti trabajando en un busto de Diego, 1960.

A prática da pintura volta a desenvolver-se nas duas dimensões e também repete e integra a maioria dos pressupostos imediatos do desenho. Isto acontece porque Giacometti segue o mesmo princípio inaugurado com Cézanne segundo o qual na prática da pintura não existe uma distinção entre o desenho e a cor.

“O ensino clássico distingue o desenho e a cor: desenha-se o esquema espacial do objecto, em seguida enche-se de cores. Cézanne pelo contrário diz: «à medida que se pinta desenha-se» - querendo com isto dizer que, nem no mundo percebido nem sobre o quadro que o exprime, o contorno e a forma do objecto são estritamente distintos da cessação ou da alteração das cores, da modulação colorida que tudo deve conter: forma, cor própria, fisionomia do objecto com os objectos vizinho. Cézanne quer gerar o contorno e a forma dos objectos como a natureza os gera sob os nossos olhos: pelo arranjo das cores. Daí que

⁴⁷GONZÁLEZ, Oscar, «Alberto Giacometti: un Escultor». *Revista de Cultura* (Fortaleza, Sao Paulo). No 24, maio de 2002. <http://www.revista.agulha.nom.br/ag24giacometti.htm>

a maçã que ele pinta, estudada com uma paciência infinita na sua textura colorida, acabe por inchar, por rebentar para fora dos limites que o sábio desenho lhe imporia.”⁴⁸

A pintura de Giacometti nunca é o resultado da aplicação de grandes áreas de cor por cima de um desenho que as guia. Pelo contrário, desenho e pintura acontecem simultaneamente ao ponto do critério mais congelado da típica pintura clássica ser completamente submerso pela força do desenho. A aplicação da cor acontece numa sequência contínua de pinceladas relativamente finas de modo a valorizar a tessitura da cor a partir da justaposição e ocultação sucessivas; não há diferenças entre a pincelada que desenha e a que aplica a cor, ambas permanecem coladas uma à outra. As várias pinceladas de muitas cores, uma vez misturadas, redundam sempre num cinzento rasurado de elevada densidade e duração.

No retrato de James Lord, Fig. 30, o retratado no livro⁴⁹, que escreveu sobre o desenvolvimento da pintura do seu retrato, identifica mais de dezoito estádios referentes ao desenvolvimento do seu retrato; evidentemente esses estádios só existiram nas fotografias que foi fazendo das várias etapas de execução da pintura, porque, do ponto de vista do trabalho de Giacometti, tais paragens nunca existiram precisamente porque a imagem é gerada e animada por um movimento sinóptico contínuo em que as observações e pinceladas vindas de trás actuam e prometem, lançando pontes para a frente. James Lord escreve que Giacometti o “*miraba constantemente mientras trabajava, a mí y al espácio circundante (...) nunca daba más de cuatro o cinco pinceladas sin mirarme y se alejaba del lienzo una y otra vez, contemplando y estudiándolo a través de sus gafas, con los ojos entornados*”⁵⁰. A indecisão, a mobilidade e ansiedade são tudo aquilo que J. Lord observa na feitura da pintura. Nota em vários momentos a insatisfação e até cólera do artista por não conseguir copiar as aparências daquilo que vê, o que indicia a produção de um tipo de imagem que não pretende sedimentar-se num estágio definitivo como acontece com a pintura clássica. A pintura é antes a promessa de querer ser outra imagem, por isso ela segue o espírito do desenho que revela e oculta continuamente.

⁴⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Palestras*, Lisboa, Edições 70, 2003, pág. 29.

⁴⁹ LORD, James, *Retrato de Giacometti*, trad. Amaya Bosal, Madrid, Machado Libros, 2005.

⁵⁰ LORD, James, *Retrato de Giacometti*, trad. Amaya Bosal, Madrid, Machado Libros, 2005. Pág. 20.



James Lord, 1964
Óleo sobre tela, 177 X 81,5 cm
Colecção Privada/ Fonte: Foundation Giacometti

O trabalho de Giacometti enfatiza a importância do somatório de todos os instantes em que o modelo é percebido, dessa forma dá-se conta de qualquer coisa desconhecida para ele. A densidade espacial da sua pintura é o resultado da acumulação de instantes temporais, daí que os melhores exemplos da sua arte sejam aqueles em que os modelos aguentaram o maior número de horas de frente para o artista. Yanaihara, por exemplo, aguentou 36 horas a servir de modelo para a jornada de trabalho de Giacometti. Uma vez que só percebe o que está a fazer quando está a trabalhar, podemos considerar que a sua técnica de modelação e realização de uma semelhança se confundem, instalando a arte enquanto luta do artista para se aproximar do lado sensorial promovido pelo contacto com o modelo. Giacometti cria uma espécie de saber em acto, onde não existe separação ou relação de causa/efeito entre a teoria e prática, pois ambos funcionam como momentos de um mesmo trabalho reflexivo entre artista e criação, entre sujeito e objecto “que se torna, ni más ni menos, que en existência.”⁵¹

⁵¹ BARRERO, Manuela, *Giacometti- Sartre. Transformaciones absolutas*, Anales de História del Arte, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 12, 227-238, 2002, Pág. 232.