

ikke blive kunstner

Giacomettis «Trois hommes qui marchent» (Tre menn som går), fra Fondation Beyeler (Sveits). Foto: Scanpix



Lotar II. Foto: Scanpix



at han søgte svar på noget som er virkelig og som har værdi for flere end ham selv. Med hans livslange passion for ægyptisk kunst, hans optagethed af disse tidlige guder og gudinder, leder det tanken hen på en forestillingsverden hvor spørgsmålet om kunsten og virkeligheden opererer på samme plan, hvor kunsten er til for at forme en virkelighedsopfattelse.¹⁶

Den italienske filosof Giorgio Agamben har beskrevet de tidlige kulturernes kunstopfattelse som en «originær» forestilling om kunsten, som et «fællessted», som navnet på det der forbinder kunstnerens arbejde med en måde at erfare et fælles menneskeligt drama på.¹⁷

Giacomettis kunst bliver ofte beskrevet som studier i menneskets udsathed, en grænsetilstand, en ubodelig ensomhed. Men han viser os ikke vores sårbarhed, vores ensomhed, vores udsathed, alt det vi har til fælles: Han viser os det vi ikke kan se, det som former det vi ser, som former vores skrig, vores sårbarhed, ensomhed, udsathed. At vise de personlige træk i et ansigt bringer os ikke tættere på dette. Megen moderne kunst har haft blik for dette, men Giacometti bringer afstanden ind i værket på en mere ubønhørlig måde. Den ægyptiske inspiration var ikke tilfældig for netop afstanden optog ægypterne¹⁸ Livet her fik kun sin mening gennem dødens uendelige afstand. Ægypternes figurer for fødsel, død og genfødsel søgte at værne om former der gav udtryk for en levende realitet, fordi det handlede om at leve sandt blandt de døde. Ægypterne gav Giacometti en idé om hvordan man holder noget i live, hvordan man holder livet fast der hvor det er fanget. Når han således blev spurgt om hvorfor han ville genoptage skulpturarbejdet, et fag der har været praktiseret i 3000 år, svarede han, at man indtil nu kun havde lavet skulpturer af lig.

Portrætterne af konen Annette ligner de ægyptiske gudinder og Giacometti arbejdede sig tilbage, tusinder af år tilbage, for om

muligt, som Genet skriver «at lade sig opløse af de dødes nat, for at kunne genkende sig selv».¹⁹ Livet er det der passer fra de døde til de levende og videre til de døde. Hvis såret har samme oprindelse som skønheden nægter den at lade sig domme med historiens blik, med smagsdomme og distancerende former. Det er den lille prik mennesket og linjerne til det store udenfor.

På grund af afstanden, og på grund af figurernes utilgængelighed, siger vi at Giacomettis kunst er abstrakt. Men den er snarere før-abstrakt. Den henvender sig ikke direkte til hjernen, men til en kropslighed, noget der giver os direkte adgang til et sansendtryk der frigør figurens berøring med rummet, berøring med de kræfter, det liv, der lever inden i, det liv som vil ud. De deformede figurer er ikke en psykologisk påmindelse om fangerne i koncentrationslejrene eller spiseforstyrrelser hos livsstilsramte unge piger, men simpelthen et stykke sammenpresset liv der fornyer vores sansning.

Sartre sagde om Giacomettis skulpturer, at «han giver os mænd og kvinder, som allerede er set».²⁰ Hvem har set dem? De tidlige mennesker, andre levende væsener? Hvad har de ægyptiske statuer til fælles med Giacomettis? Jeg vil sige at det er dem og ikke os der ser på de besøgende. Der går et stykke tid før det går op for os, og når det går op for os, slår vi øjnene op i verden. Måske er det fordi vi ligeså meget har brug for at blive set på af øjne der er helt fremmede, fordi vi har brug for at disse øjne kunne blive en del af vores eget blik.

GIACOMETTIS METODE skaber en forbløffende forbindelse mellem den skabende handling og inspirationen, på grænsen mellem handling og ikke-handling, mellem faldet og dansen.

Giacometti så på mennesket som det væsen der konstant er på nippet til at falde, men selv dette menneske danser. Vi er vant til

at tænke på mennesket som det oprejste dyr, som den der har fødderne sikkert plantet på jorden. Mennesket kan noget, det kan gå, det kan tale. Det har potens og ikke impotens. Giacomettis udgangspunkt er et andet. Han vil også lære at gå, lære at se og at leve, men han starter et andet sted. For ham er impotens ikke en mangel ved mennesket, men et udtryk for at der er noget mennesket kan og noget det ikke kan, begge dele. Det afgørende er at alt hvad det kan blive er noget der skal vindes, noget som ikke er givet, som man må kæmpe sig til. Giacometti sagde selv at ansigtet er umuligt, at det kun er blikket der findes.²¹

I blikket og ikke i ansigtet lever og ånder det upersonlige, som fordeles sig over tid. Man kæmper for at vise hvordan verden fordeles sig i et blik. Derfor er øjets hulning, kroppen, detaljen så vigtig. Man arbejder altid med en særlig zone i sansningen. Det at skabe for Giacometti, er en erkendelse af at noget forsvinder og noget kommer til syne. Om sit arbejde skrev han: «Det var umuligt at få fat på en hel figur (vi var alt for tæt på modellen), og når man talte om en detalje; en hæl eller en næse, var der intet håb om nogensinde at nå frem til helheden. Hvis man derimod begyndte at analysere en detalje, spidsen af næsen for eksempel, var man også fortabt. Man kunne være blevet ved hele livet. Formen opløser sig, og det er ligesom om der kun er nogle korn tilbage, der bevæger sig på en sort, dyb baggrund, afstanden fra den ene næsefløj til den anden er som Sahara, der er ingen grænse, intet at fastholde, alt smutter væk.»²²

Skabelse, forsvinding, forsvinding, skabelse. I flere måneder og sågar år kunne han arbejde på den samme figur for derefter at ødelægge den. Han destruerede en uanseelig mængde af sine værker. Rygterne om denne monomane arbejds metode er legendarisk. Fra starten af trediverne til midten af fyrrerne, hvor Giacometti ikke havde en eneste soloudstilling og hvor flere i hans omgangskreds troede han var gået i hundene, kunne han i månedsvis arbejde på det samme øje.

Historien om kunstnere der destruerer deres værker er der ikke noget nyt i, men i Giacomettis tilfælde synes der at være et særligt forhold på spil der handler om på den ene side det «færdige» værk og på den anden side «det ufærdige». At ødelægge dele af figuren syntes i lange faser at være den eneste måde Giacometti kunne komme videre på. Gang på gang gav han udtryk for at det ikke var godt nok, at det han havde brugt måneder på, måske år, ikke var i nærheden af det udtryk han mente der ventede på ham. Med James Lords ord: «Han stillede spørgsmålstegn til ikke kun det han var i gang med, men til alt hvad han indtil da havde skabt, for at kunne se det han havde foran sig på en levende måde og som om det var til for første gang.»²³

Giacomettis *kunnen* var rettet mod det han *ikke kunne*, hans konstante sammenbrud, hans utilfredshed med det konkrete værk, det endnu ufærdige. Han integrerede denne impotens →

der ikke havde med litteratur at gøre. Men tiden har fundet plads til hans visioner. De eksplosive energier fra *En forårsdag i helvede* er blevet poetisk accepteret og integreret i kulturen. De tilhører ikke længere den virtuelle energi der i første omgang udløste Rimbauds kraft og følelsen af at være i live. De har fundet sin form, sin holdeplads, et aktualiseret udtryk. Ser man på hvad Rimbaud foretog sig, hans Afrika-eventyr, handelsrejsende, fejlslagne planer, rejser under falskt navn, ligner alt dette ikke et farvel til litteraturen, men tværtimod den logiske forudsætning for den eksistens og utopi han forsøgte at leve ud i sine digte. Johansson skriver at Rimbaud i en vis forstand «fortsætter med andre midler, men på samme plan af rastløshed som det litterære værk etablerede.»¹³

Nu fortsætter man med andre midler, men man kan kun fortsætte med andre midler fordi man er blevet en anden, heraf Rimbauds berømte ord: «Jeg er en anden.» Man skriver ikke for at imitere naturen, man skaber nye billeder, visioner, for at blive noget andet eller fordi et andet liv er muligt. Om Giacometti gælder det ligeledes at vi skal finde hans forhold til kunsten og den skabende praksis udenfor enhver fiktion, udenfor den falske forestilling om imitation, enhver forestilling om at kunne forhandle om kunsten. Her

er det ikke længere tilstrækkeligt at se på værket, man må se på hans metode. Hans ven Jacques Dupin skrev at det for Giacometti ikke handlede om kunsten at være kunstner, men om «kunsten at leve og forbruge livet, intensiteten i et liv som er besat af at søge efter sin egen sandhed.»¹⁴

Det bliver i Giacomettis tilfælde hurtigt klart at spørgsmålet om «metode» rækker udover en håndværksmæssig forståelse, at metoden smelter sammen med måden at leve på og det ned til mindste detalje, således at den bliver en logisk forudsætning for alt hvad han gør.

I LIGHED MED Rimbaud kan man om Giacometti sige at han ikke gik efter at blive kunstner, han blev noget andet.

Giacometti frekventerede sjældent gallerierne, og han orkede ikke at høre på al den snak om kunst og kreativitet. Han var interesseret i tilværelsen, i sandheden og i hvordan man kan leve.¹⁵ Hans forhold til kunsten kan bedst beskrives som det element ved tilværelsen der engang var med til at forme menneskets grundlæggende måde at erfare virkeligheden og sig selv på.

I en samtale med kunsthistoriker David Sylvester om maleren Francis Bacon anså han Bacon som den største kunstner, men sig selv som mere ambitiøs. Selv sagde han