

POR QUE SOU ESCULTOR

ENTREVISTA DE ALBERTO GIACOMETTI A ANDRÉ PARINAUD

Tradução do francês: Célia Euvaldo

RESUMO

Nesta entrevista, o escultor Alberto Giacometti fala de seu ofício, marcado pela busca quase obsessiva de reproduzir "o que vê" — uma representação, não realista, da aparência das coisas.

Palavras-chave: Alberto Giacometti; arte; escultura.

SUMMARY

In this interview, the sculptor Alberto Giacometti speaks of his metier, marked by the almost obsessive quest for reproducing "that which is seen" — that is, a non-realistic representation of the appearance of things.

Keywords: Alberto Giacometti; art; sculpture.

Alberto Giacometti passou os últimos trinta anos de sua vida realizando retratos em pintura, desenho e escultura quase sempre dos mesmos poucos modelos — seu irmão, sua mulher, sua mãe e os amigos mais próximos.

Nesta entrevista, feita em 1962 por André Parinaud, temos o depoimento deste artista que no início de sua carreira conviveu com as vanguardas, passando a se dedicar depois a um trabalho solitário, quase ao revés das tendências da época. E, no entanto, as questões com que lidou permanecem até hoje atuais. Giacometti fala de sua busca, jamais lograda, que o faz viver e trabalhar — "a reprodução exata do que vê". Queixa-se repetitivamente da impossibilidade de captar a realidade e conta sobre seu trabalho obsessivo para compreender o porquê dessa impossibilidade. O olhar que ele lança sobre as coisas se atém à aparência delas, é uma visão que se propõe atual, sem memória nem prospecção, e o que procura traduzir está longe de uma representação realista. Dessa tentativa de apreender o presente resultam exíguas figuras prestes a desaparecer em fios de matéria beliscada, quase esgotada, ou num desfiar de linhas emaranhadas.

Nascido em 1901 em Borgonovo, na Suíça italiana, Giacometti transferiu-se em 1922 para Paris, onde permaneceu até a sua morte, em 1966. Ligou-se aos

A presente tradução foi feita a partir de "Entretien avec Parinaud". *Écrits. Alberto Giacometti* Paris: Hermann, 1991, pp. 269-79.

surrealistas na década de 20, tendo rompido com o grupo em 1934; a partir de então começou a fazer exclusivamente trabalhos de observação, atividade que não mais abandonou.

O Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris apresentou, no final de 1991, uma grande mostra retrospectiva de sua obra. (Célia Euvaldo)



Você se lembra, Giacometti, da maneira como chegou à escultura?

Está tão distante! Deve datar de 1914, eu tinha treze anos. Fiz em 1914 o primeiro busto de observação. Era meu irmão que posava. Meu pai era pintor. Eu tinha visto a reprodução de pequenos bustos sobre uma base e imediatamente tive vontade de fazer igual. Meu pai me comprou plastilina, e comecei. De início, senti um prazer extremo e tive a impressão de que a coisa viria bem facilmente, de que eu conseguiria fazer mais ou menos o que via — ainda tenho o pequeno busto em casa. Cinquenta anos depois, não consegui!... É curioso confessar-lhe que, há dois dias, estou tentando fazer a cabeça daquela época, como em 1914, mais ou menos da mesma dimensão que a primeira, e, enquanto em 1914 eu tinha a impressão de fazer o que queria, agora não consigo mais. Trabalhei a noite inteira até hoje de manhã. Tinha a impressão de que era a primeira vez que eu tentava fazer uma cabeça. Daqui a quinze dias verei no que vai dar.

Em 1914, você queria imitar o que via? realizar em escultura uma fotografia de seu irmão, que sua obra tivesse o máximo de semelhança, fosse o mais verdadeira possível — a verdade dos sentidos e das aparências? Em 1962, o que você procura estabelecer através da escultura?

Copiar exatamente como em 1914 — a aparência. Exatamente a mesma preocupação.

De onde vem a dificuldade?

Por que tenho vontade de fazer cabeças desde sempre? Por que sou pintor? Por que sou escultor? Sei lá.

Você continua fazendo alternadamente pintura e escultura?

Sim, todos os dias, eu gostaria de fazer paisagens, mas por enquanto estou reduzido às cabeças. Porque se se "tivesse" uma cabeça, se teria todo o resto; se não se tem uma cabeça, não se tem nada; para mim, em todo caso.

Mas de onde vem a facilidade que você tinha em 1914 de realizar uma escultura que o deixasse satisfeito? E de onde vem a dificuldade que você sente em 1962?

É muito difícil de dizer... Provavelmente não havia nenhuma dificuldade entre o que eu via e a possibilidade de realizá-lo. Hoje, isso parece

totalmente impossível. Antes de mais nada, não tenho mais a noção do volume, do espaço. É preciso dizer que a coisa funcionou até 1920. Minha visão evoluía, mas eu podia realizá-la. E aí, em 1920, eu estava em Roma e fiz uma amiga posar durante todo o inverno, seis meses talvez, e depois quando fui embora joguei a cabeça no lixo. Impossibilidade total de apreender o conjunto de uma cabeça.

Qual é o ponto de partida psicológico dessa reação?

Será que é psicológico? Não sei. Mas, desde então, nunca mais consegui fazer uma cabeça simplesmente como a vejo, no sentido mais primário. Se vejo uma cabeça de muito longe, tenho a idéia de uma esfera. Se vejo de bem perto, ela deixa de ser uma esfera para se tornar uma complicação extrema em profundidade. A gente entra no indivíduo. Tudo parece transparente, a gente vê através do esqueleto. A impossibilidade principal é apreender o conjunto e o que se poderia chamar detalhes. Assim, só penso nos olhos! Seria preciso conseguir apreender numa escultura a cabeça, o corpo, o chão sobre o qual ele repousa e ao mesmo tempo se teria o espaço, e a possibilidade de pôr tudo que se quer dentro. Sim, para esculpir bastaria essencialmente esculpir os olhos.

Você esculpe para os olhos?

Para os olhos. Unicamente para os olhos. Tenho a impressão de que se conseguisse copiar só um pouquinho — aproximativamente — um olho, eu teria a cabeça inteira. Não há dúvida, aliás. Somente, isso parece absolutamente impossível. Por quê? Sei lá!

Pode-se dizer, Giacometti, — sem exagerar — que toda sua escultura de uma cabeça tem por objetivo apenas trazer o olhar? tentar compreendê-lo e cercá-lo?

Não penso diretamente no olhar, mas na forma mesma do olho... Na aparência da forma. Se eu apreendesse a forma do olho, isso daria provavelmente algo que se assemelharia ao olhar! Sim, toda a arte consiste talvez em conseguir situar a pupila... O olhar é feito pelo que está em torno do olho. O olho parece sempre frio e distante. O continente é que determina o olho. Mas a dificuldade para expressar realmente esse "detalhe" é a mesma que para traduzir, para compreender o conjunto. Se olho você de frente, esqueço o perfil. Se olho o perfil, esqueço a face. Tudo se torna descontínuo. O fato está aí! Não consigo mais apreender o conjunto. Estágios demais! Níveis demais! O ser humano se torna complexo. E nessa medida não consigo mais apreendê-lo. O mistério se adensa sem cessar desde o primeiro dia...

Você pertenceu ao ateliê de Bourdelle no início de sua carreira. O que recebia como ensino de Bourdelle?

Não foi muito proveitoso. Tratava-se de trabalhar de observação uma figura inteira. Percebi que minha visão mudava todos os dias. Ou enxergava um volume, ou via a figura como uma mancha; ou via um detalhe, ou via

o conjunto. Como o modelo só posava por um tempo bastante limitado, ele partia antes mesmo até de se começar a apreender o que quer que fosse... Em 1925, comecei a compreender que era impossível fazer uma pintura ou uma escultura como pretendia, e que era preciso abandonar o real. Tentei, como último recurso, traduzir a lembrança que me restava dele. Criei então de memória — fora da verdade — durante dez anos. Fiz todas as tentativas possíveis de construção até 1935, mais ou menos. Até o abstrato.

O que é que a abstração trouxe de novo para sua experiência?

Foi o último passo antes de atingir o impasse! a fabricação de volumes que não passavam de objetos. Ora, o objeto não é uma escultura! Não havia mais nenhum progresso possível.

Você quer dizer que a sua tentativa para conseguir compreender o mundo, não o imitando, mas tentando apreendê-lo pela imaginação, pela inteligência, pela memória, recriando-o a partir dos dados da sensibilidade deu num fracasso. A prova estava em suas esculturas que não eram obras vivas e sim objetos. Mas como você compreendeu isso?

Eu tinha aceitado, para viver, fazer objetos utilitários anônimos para um decorador da época, Jean-Michel Frank. Era de longe o melhor decorador da época e eu gostava muito dele. Portanto, aceitei fazer objetos anônimos. Na época, isso era mal visto. Era considerado como uma espécie de decadência. Tentei, no entanto, fazer o melhor possível, vasos por exemplo, e me dei conta de que trabalhava um vaso exatamente como as esculturas e que não havia nenhuma diferença entre o que eu chamava uma escultura e o que era um objeto, um vaso! Ora, em minhas intenções a escultura era uma coisa diferente do objeto. Isso era portanto um fracasso. Eu tinha passado ao largo do mistério, meu trabalho não era uma criação, ele não era diferente do carpinteiro que constrói uma mesa! Era preciso voltar às origens e tudo recomeçar. Esquecendo-me de que em 1925 eu tinha abandonado a idéia de trabalhar de observação — porque achava impossível —, peguei de novo um modelo, querendo fazer um rápido estudo para em seguida fazer esculturas. Isso foi em 1935. Quinze dias mais tarde, deparei novamente com a impossibilidade de 1925... e continuei com o mesmo modelo de 1935 a 1940. Todos os dias, recomeçando todos os dias a CABEÇA.

Devia ser terrível

Sim. Eu esculpia exatamente como se estivesse na escola. Quanto mais eu olhava o modelo, mais espessa ficava a tela entre a realidade dele e eu. A gente começa vendo a pessoa que posa, mas pouco a pouco todas as esculturas possíveis se interpõem... entre ela e você. Quanto mais sua visão real desaparece, mais desconhecida se torna a cabeça. A gente não tem mais certeza nem da aparência dela, nem da dimensão, nem de nada! Isto é, em 1940 as cabeças estavam se tornando minúsculas, tendiam ao desaparecimento. Eu não distinguia mais que inumeráveis detalhes. Para ver o todo era

preciso fazer o modelo recuar cada vez mais longe. Quanto mais ele se afastava, menor ficava a cabeça, o que me aterrorizava. O perigo do desaparecimento das coisas...

De 1935 a 1940, você tentou então conquistar um rosto?

Havia esculturas demais entre meu modelo e eu. E quando não havia mais esculturas, havia um desconhecido tal que eu não sabia mais quem via ou o que via.

Como as esculturas voltaram a ter vida bruscamente?

Por que é que a gente se apaixona? Compreendi fenômenos novos ou compreendi de uma nova maneira um fenômeno bastante antigo. Como lhe dizer? Você observou que quanto mais uma obra é verdadeira, mais estilo ela tem? O que é estranho, pois o estilo não é a verdade da aparência e no entanto as cabeças que eu considero mais semelhantes às cabeças de qualquer um que eu encontre na rua são as cabeças menos realistas, as esculturas egípcia, chinesa ou grega arcaica, ou caldéia. Para mim, a maior invenção se alia à maior semelhança; fico impressionado no verão quando vejo as mulheres seminuas, elas parecem pinturas egípcias, isto é, a arte mais simbólica e mais reconstituída, a menos direta... Pode-se imaginar que o realismo consiste em copiar... um copo tal como está sobre a mesa. Na verdade, a única coisa que se copia é a visão que resta dele a cada instante, a imagem que se torna consciente... Você não copia nunca o copo sobre a mesa, você copia o resíduo de uma visão. Compreendi aos poucos a realidade de um certo fenômeno que chamamos escultura. Quando olho o copo, de sua cor, de sua forma, de sua luz só me chega a cada olhada uma coisa pequenina muito difícil de determinar, que pode se traduzir por um traço minúsculo, uma pequena mancha; cada vez que olho o copo, ele parece se refazer, isto é, sua realidade se torna duvidosa, porque sua projeção em meu cérebro é duvidosa, ou parcial. A gente o vê como se ele desaparecesse... ressurgisse... desaparecesse... ressurgisse... isto é, ele se encontra realmente sempre entre o ser e o não-ser. E é isso que se quer copiar... Todo o procedimento dos artistas modernos está nessa vontade de apreender, de possuir algo que foge constantemente. Eles querem possuir a sensação que têm da realidade, mais que a própria realidade. De toda maneira, não se pode possuir tudo... O que se poderia possuir seria apenas a aparência. Da realidade só fica a aparência. Se um personagem está a dois metros de distância — ou a dez — não posso mais reconduzi-lo à verdade da realidade positiva. Se estou no terraço de um café e vejo pessoas andando na outra calçada, vejo-as minúsculas. Seu tamanho natural não existe mais!

Para um artista talvez, mas para um homem comum a questão não se coloca, é isso o normal.

Trabalhando ou não, só vejo em aparência. Não há distinção. A um ponto tal que a paisagem que vejo, as árvores que vejo indo da minha casa ao café são todos os dias um pouco diferentes, o que é novo para mim. Antes

da guerra, eu tinha a impressão de uma estabilidade das coisas. Hoje, não mais. O mundo me surpreende cada dia mais e mais. Ele se torna ou mais vasto ou mais maravilhoso, mais inapreensível, mais belo. O detalhe me atrai, o pequeno detalhe, como o olho num rosto, ou o musgo numa árvore. Mas não mais que o conjunto, pois como estabelecer a diferença entre o detalhe e o todo? São os detalhes mesmos que fazem o todo... que fazem a beleza de uma forma.

O que você chama "belo", Giacometti?

Por que é que se acha uma coisa bela? Por que se acha uma árvore muito bela? Ou o céu? Ou os rostos? E não banal? Isto é, há de fato pessoas que acham a realidade banal e medíocre, que pensam que as obras de arte são mais belas. Para mim, a questão não se coloca mais! Antigamente, eu ia ao Louvre e os quadros ou as esculturas me davam uma impressão sublime... Eu gostava deles na medida mesma em que eles me davam mais do que o que eu via da realidade. Achava-os belos e muito mais belos que a própria realidade. Hoje, se vou ao Louvre, não posso resistir a olhar as pessoas que olham as obras de arte. O sublime hoje para mim está nos rostos mais do que nas obras... A tal ponto que das últimas vezes que fui ao Louvre fugi, literalmente fugi. Todas aquelas obras pareciam tão miseráveis — um procedimento tão miserável, precário, uma tentativa de aproximação balbuciando através dos séculos, em todas as direções possíveis, mas extremamente sumárias, primárias, ingênuas, para cercar uma imensidão formidável, eu olhava com desespero as pessoas vivas. Compreendia que jamais ninguém poderia apreender completamente esta vida... Como era derrisória e trágica essa tentativa!

Então por que continuar a esculpir?

Não crio para realizar belas pinturas ou belas esculturas. A arte é apenas um meio de ver. O que quer que eu olhe, tudo me ultrapassa e me surpreende, e não sei exatamente o que vejo. É complexo demais. Então, é preciso tentar copiar simplesmente, para se dar um pouco conta do que se vê. É como se a realidade estivesse continuamente atrás das cortinas que se arrancam... Há ainda mais uma outra... sempre uma outra. Mas tenho a impressão, ou a ilusão, de que faço progressos todos os dias. É isso que me faz agir, como se a gente devesse realmente chegar a compreender o cerne da vida. E a gente continua, sabendo que, quanto mais se aproxima da "coisa", tanto mais ela se afasta. A distância entre eu e o modelo tende a aumentar continuamente: mais nos aproximamos, mais a coisa se distancia. É uma busca sem fim.

Cada vez que eu trabalho, estou pronto para desfazer sem hesitar um segundo o trabalho da véspera porque, a cada dia, tenho a impressão de que vejo mais longe. No fundo, não trabalho mais senão pela sensação que tenho durante o trabalho. E se depois vejo melhor, se ao sair vejo a realidade ligeiramente diferente, no fundo, mesmo se o quadro não tem muito sentido ou é destruído, ganhei de toda maneira. Ganhei uma sensação nova, uma sensação que nunca tinha tido.

A obra para você não parece ser tão importante quanto a sensação que você experimenta?

Essa sensação é sem equivalência.

A posteridade — a idéia de deixar signos — não lhe interessa?

Isso me é indiferente. Os signos, mesmo os signos do passado, não se estabilizam nunca. Eles surgem. Desaparecem. A gente acredita que há obras de arte que adquiriram uma estabilidade; não é verdade. O *Laoconte*, que era a obra-prima das obras-primas há cem anos, hoje é desprezado. Foi posto à sombra, contra uma janela, e ninguém olha para ele. É curioso constatar a que ponto, numa época em que todo mundo deve se interessar por arte, todo mundo aprecia ou desdenha as mesmas coisas. Qualquer moça que se ocupe com arte lhe dirá que gosta dos arcaicos, como todo mundo. E ela teria vergonha de dizer que gosta do *Laoconte*, que é tão belo quanto as coisas arcaicas. Portanto a posteridade é uma mentira, nada se estabiliza nunca.

Como você explica que, durante milênios, os escultores tenham pretendido imitar o mundo? e que essa dificuldade que você experimenta, parece que eles não tiveram?

Primeiramente, até o século XVIII, a arte estava a serviço da sociedade ou da religião; o artista só concebia sua ação como uma necessidade para a sociedade em que vivia. Sua obra era uma secreção social. A liberdade lhe está hoje restituída. Por outro lado, a invenção da fotografia e o que dela decorreu — cinema, televisão, raios X, e as ampliações da realidade no microscópio — subverteu a vista da realidade. Antes, o único meio para ter uma idéia do mundo exterior era de fato a pintura ou a escultura. Não havia dúvida sobre a totalidade de uma cabeça. Para nós, isso acabou. A fotografia dá uma visão suficiente do mundo exterior para que o artista fique livre para pintar seu interior, ou seu inconsciente, ou suas sensações.

Portanto, de alguma maneira, você foi expulso do mundo pela imagem e se refugiou, se ousar dizer, em si mesmo, em suas sensações, em sua lucidez.

No fundo, comecei com bastante nitidez a querer trabalhar finalmente de observação por volta de 1945. Houve para mim uma cisão total entre a visão fotográfica do mundo e a minha própria visão que eu aceitei. Foi o momento em que a realidade me surpreendeu como nunca. Antes, quando eu saía do cinema, não acontecia nada, isto é, o hábito da tela se projetava sobre a visão corrente da realidade. Depois, de repente, houve uma ruptura, isto é, o que se passava na tela não se parecia mais com nada e eu olhava as pessoas na sala como se jamais as tivesse visto. E naquele momento senti de novo a necessidade de pintar, de fazer escultura, pois a fotografia não me dava de maneira alguma uma visão fundamental da realidade. Portanto, para saber como eu via, precisava tentar pintar. Muitos artistas experimentam uma espécie de terror da realidade, porque imaginam que ficarão sempre abaixo da fotografia na qual acreditam piamente, ou que, na pior das hipóteses, se copiam, sua pintura será banal, ou, na melhor das hipóteses,

impressionista, portanto ultrapassada. Ora, não vale mais a pena recomeçar. Para eles, o mundo é vazio!

O que é então para você hoje a aventura de pintar ou de esculpir?

Ver, compreender o mundo, senti-lo intensamente e ampliar ao máximo nossa capacidade de exploração, mas se reduzirmos o quadro a três manchas, a compreensão do mundo fica bastante limitada, tanto mais que, em quase toda pintura — isso me surpreendeu nestes últimos tempos —, seja abstrata, tachista ou informal, no fundo, a visão se reporta sobretudo às cores. Ora, a visão das cores permaneceu mais ou menos a mesma desde o impressionismo. Pode-se então dizer que não se avançou muito na visão do mundo. O cubismo, durante um período, pôde iludir, a gente se dá conta de que os cubistas retornaram a uma visão muito próxima dos próprios impressionistas. É portanto ainda esta que domina.

A visão dos impressionistas e a visão dos cubistas não seriam fundamentalmente diferentes?

O cubismo acabou nos *papiers collés*, isto é, anulando a própria obra de arte. Bastava pegar uma cadeira ou um objeto e apresentá-los para que isso se tornasse uma obra de arte, mas em consequência eles deixavam de criar obras de arte; a obra de arte foi abolida. Portanto, era preciso voltar às origens. O morto que retorna já é uma derrota... E não se é realmente muito mais que retorno.

Essa reflexão explica por que você rompeu com os cubistas e os surrealistas?

Fui bastante atraído pelo surrealismo em sua época áurea. Eram os artistas que me interessavam mas, na realidade, mesmo durante a época em que eu pertencia ao grupo surrealista, eu fazia experiências que sentia passageiras. Mas imaginava com terror que seria certamente obrigado um belo dia a me sentar num banquinho diante de um modelo. Eu sentia que, de uma maneira ou de outra, ia chegar lá. E de fato cheguei. No entanto, sei que a arte é apenas um meio. Por que essa mania de querer se dar conta do que se vê? A que corresponde essa necessidade de tentar pintar ou esculpir uma cabeça, isso não passa de uma mania!

Você quer dizer que um artista é um indivíduo anormal?

Ora! de certa maneira, é mais anormal passar o tempo, em vez de viver, tentando copiar uma cabeça, imobilizando a mesma pessoa durante cinco anos numa cadeira todas as noites, tentando copiá-la sem conseguir, e continuar. Essa não é uma atividade que se possa dizer propriamente normal, não é? É preciso ser de uma certa sociedade para que ela seja mesmo tolerada, porque, em outras, não se poderia tolerá-la. É uma atividade que é inútil para o conjunto da sociedade. É uma satisfação puramente individual. No fundo, e por isso mesmo, extremamente egoísta e incômoda. Toda obra de arte é gerada totalmente para nada. Todo esse tempo passado, todos esses gênios, todo esse trabalho, finalmente, no plano do absoluto, não

são para nada. Não fosse essa sensação imediata no presente que se experimenta ao tentar apreender a realidade. E a aventura, a grande aventura, é ver surgir algo desconhecido a cada dia, no mesmo rosto, isso é maior que todas as viagens ao redor do mundo.

Essa definição corresponde à aventura do estudioso que quer descobrir a estrutura do átomo, ou os princípios matemáticos.

Se nos obstinarmos em querer apreender o melhor possível o que vemos, façamos ciência ou arte, o procedimento é o mesmo. Um estudioso que se especializa em não importa qual domínio, quanto mais conhece, mais tem a conhecer, e nunca deve haver, tampouco, esperança de chegar a um conhecimento total. Aliás, o conhecimento total seria a própria morte. A arte e a ciência consistem em tentar compreender. O fracasso e o êxito são totalmente secundários. Essa aventura é recente, começou no século XVIII, com Chardin, quando se tratou mais da visão dos artistas que do serviço das igrejas ou do prazer dos reis. O homem enfim entregue a si mesmo!

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 34, novembro 1992
pp.71-79
