

# El *sublime* espacio de Alberto Giacometti

María GARCÍA YELO

Universidad Complutense de Madrid  
Departamento de Arte III (Contemporáneo)  
mariayelo@bch.vodafone.es

## RESUMEN

El objetivo de este ensayo es poner en relación la experiencia vital y la obra plástica y literaria de Alberto Giacometti con las teorías de lo sublime expresadas en los textos de Edmund Burke y el Marqués de Sade. El análisis de los dibujos, las pinturas, las esculturas y las palabras de Giacometti permite descubrir una concepción del espacio que se relaciona tanto con la teoría de lo sublime explícita en el texto de E. Burke e implícita en la obra del Marqués de Sade.

La propuesta de E. Burke fue perfectamente articulada, mientras que la de Sade tardará mucho tiempo en concretarse. El comienzo del siglo XX supone la recuperación de la figura y obra de este último y es cuando se llevan a cabo los primeros estudios teóricos al respecto. Alberto Giacometti formó parte de este ambiente e, inevitablemente, recibió su influencia. El estudio de su obra plástica -*Le Palais à quatre heures du matin* (1932-1933) y *Femme égorgée* (1932)- y sus escritos revela que sus inquietudes personales y artísticas estuvieron muy vinculadas al universo de lo sublime.

**Palabras clave:** Alberto Giacometti, Edmundo Burke, Marqués de Sade, Teoría de lo sublime, Espacio, Terror, Placer, Surrealismo, París, Escultura, *Le Palais à quatre heures du matin*, *Femme égorgée*.

## The *sublime* space of Alberto Giacometti

## ABSTRACT

The objective of this essay is to establish a relationship between the literary and plastic work of Alberto Giacometti and the theories of the sublime articulated by Edmund Burke and the Marquis de Sade in the eighteenth century. An analysis of the drawings, paintings, sculptures and writings of Giacometti reveals a conception of space that has much in common with the explicit textual proposals of Burke as well as those implied by the work of de Sade.

Burke's theory was perfectly articulated, while De Sade's would require much more time to be fulfilled. The beginning of the twentieth century assumed recovery of the figure alongside the work of the Marquis and also the recapitulation of the positions proposed by the English aesthete. Alberto Giacometti was part of this movement and allowed himself to be drenched in it. The study of his work -*Le Palais à quatre heures du matin* (1932-1933) and *Femme égorgée* (1932)- and writings reveals that his personal and artistic anxieties were intimately linked to the universe of sublime.

**Key words:** Alberto Giacometti, Edmund Burke, Marquis de Sade, Sublime Theory, Space, Terror, Pleasure, Surrealism, Paris, Sculpture, *Le Palais à quatre heures du matin*, *Femme égorgée*.

**SUMARIO** 1. Teorías de lo *sublime*: Edmund Burke y el Marqués de Sade. 2. *Sublime* Giacometti. 3. El *sublime* espacio de Alberto Giacometti. 4. *Le Palais à quatre heures du matin* (1932-1933). 5. *Femme égorgée*.

Le Palais á quatre heures du matin (1932-33) es resultado de la creatividad de un Alberto Giacometti maduro que, consciente de su libertad, representa una realidad impregnada de subjetivismo. La Femme éborgnée (1932), "última" obra maestra y conclusión de todo el trabajo anterior, es una transposición tardía de ese sueño espeluznante que ya había mostrado en La femme en forme d'araignée. Contemplar estas piezas, desde un determinado punto de vista y partiendo de unas premisas concretas, permite reconocer en la creación del artista la expresión objetiva de la sublimidad. El análisis de los dibujos, las pinturas, las esculturas y las palabras de Giacometti descubre una concepción del espacio íntimamente relacionada con la propuesta de lo sublime del teórico E. Burke<sup>1</sup>, definida en un texto fundamental para la Teoría del Arte Contemporáneo: Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello. Sin embargo, las obras del creador suizo también ofrecen al espectador otra visión de esa sublimidad, vinculada a la lucha por aunar placer y dolor que induce a rastrear en teorías de lo sublime basadas en la fisicidad, en lo corpóreo. Algo muy semejante al intento, implícito y enmascarado tras lo narrativo, que se descubre en la lectura de la siempre controvertida obra del Marqués de Sade.

Esta afirmación parte, evidentemente, de una interpretación especulativa, pero las referencias vitales del escultor, sus comentarios, la influencia en la modernidad de su tiempo de un autor maldito, secretamente -o no tanto- idolatrado por los círculos culturales que rodearon a Giacometti, hacen pensar en un paralelismo entre las búsquedas filosóficas del esteta inglés y del Marqués y la concreta expresión plástica de lo sublime de las creaciones del artista.

Desde esta perspectiva, el presente estudio trata de demostrar que la obra de Alberto Giacometti es una manifestación plástica de las teorías de lo sublime expresadas en los textos burkianos y deducidas de los escritos del Marqués de Sade.

## **1. TEORÍAS DE LO SUBLIME: EDMUND BURKE Y EL MARQUÉS DE SADE**

El siglo XVIII fue el despertar del hombre a la Ilustración. Surgieron debates en los que se gestaron los nuevos conceptos éticos y políticos que hoy vertebran la vida social y los comportamientos individuales. La contemporaneidad es hija de Kant y Hume, pero también de Rousseau, de Diderot, de Locke, tanto como de Sade o de Burke. Se empezaron a considerar en el campo del pensamiento aspectos como lo bello, lo pintoresco, lo desmesurado, lo sublime... desde una nueva perspectiva, o mejor, desde nuevas perspectivas. Nació el interés por categorías estéticas que no tenían límites mensurables. El siglo XVIII fue el de la relativización absoluta, no hubo opinión unánime con respecto a ninguna categoría.

El tratado Sobre lo sublime, atribuido a Pseudo Longino y traducido al francés por N. Boileau en 1674, supuso la aparición del "género de lo sublime", que elevaba al ser

---

<sup>1</sup> Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, 1985.

humano hasta los niveles mismos de la divinidad.

"Todo lo que es á propósito de qualquier modo para excitar las ideas de pena y de peligro, es decir, todo lo que de algun modo es terrible, todo lo que versa cerca de los objetos terribles, ú obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la mas fuerte mocion que el ánimo es capaz de sentir" (sic)<sup>2</sup>.

La sublimidad era así un medio para alcanzar un fin y, sin embargo, un fin en sí mismo basado en la experiencia misma del sujeto. Lo más enriquecedor de esta nueva categoría fue que era intrínsecamente ilimitada y subjetiva y esto permitió que, partiendo del mismo punto, figuras como Edmund Burke (1757-1797) y el Marqués de Sade (1740-1814) expusieran sus diferentes teorías y Alberto Giacometti (1901-1966) les diera forma plástica.

Se podría simplificar afirmando que mientras que el filósofo inglés planteó lo sublime en el campo del pensamiento y las sensaciones abstractas, el aristócrata francés lo inscribió en el más material y palpable cuerpo humano<sup>3</sup>, pero todo es más complejo.

Burke dio una importante definición de placer y dolor en el contexto intelectual y no físico: los consideró dos realidades independientes pero no contrarias. Planteó que para sentir placer no es necesario dejar de sentir dolor, son dos líneas que perfectamente pueden surgir paralelas desde un estado de indiferencia y de necesaria lejanía en el espacio. En cambio, Sade consideró que estas dos líneas -la del placer y la del dolor- no conviven paralelas, sino que están tan próximas, que en realidad se superponen.

El dolor intelectual que definió Burke no es un efecto necesariamente penoso, puede ser un deleite. En su reflexión, trató de demostrar que no todo lo que pertenece al ámbito del terror o la pena es desagradable, sino que puede ser fuente de placer cuando el sujeto que tiene la idea de peligro no se halla en realidad en tal circunstancia. Propuso así una clasificación del dolor: las penas negativas (que no producen placer, no tienen grandeza, no llegan a emocionar) y las penas positivas (despiertan algo mucho más intenso, pasiones como la soledad, el terror). Según el teórico inglés, la sublimidad desaparece en el momento en que el sujeto se ve afectado directamente por la situación terrorífica, en el instante en que deja de ser espectador. Sade consideró el dolor físico e intelectual algo penoso: penoso para quien lo sufre pero deleite inmenso para quien lo infringe. Podría decirse entonces que el lujurioso sadiano disfruta de "las penas positivas" de Burke como sujeto activo y no pasivo. En ambos casos, todo lo que se relaciona con lo terrible proporciona la emoción más fuerte que la mente (temor de Burke) y que la mente-cuerpo (orgasmo de Sade) pueden sentir, alcanzando con ello la sublimidad.

Burke intentó determinar cuáles eran las causas y los efectos psicológicos de lo sublime. El asombro es éxtasis emocional, el efecto de lo sublime más elevado, asociado a una serie de hechos que pueden provocarlo: la oscuridad, el poder absoluto, la

<sup>2</sup> *Op. Cit.*, E. Burke, p. 92.

<sup>3</sup> Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, 1997.

vastedad, la infinitud, la magnificencia, la luz... que acuden metamorfoseados al universo sadiano.

De acuerdo con la teoría burkiana de lo sublime, lo propio de la representación artística es suscitar placer y ésta es la base de la experiencia estética. Lo terrible será motivo estético si no produce efectos reales, no afecta directamente al sujeto, que es espectador y no protagonista de la situación sublime; la distancia es la condición esencial: convierte la contemplación en experiencia estética, intelectual, y anula la posibilidad de implicación. Es fundamental la distancia física y emocional, sobre todo cuando las imágenes son evocaciones de lo terrible y no lo terrible en sí. El temor de Burke es una forma muy común de producir sublimidad: implica la sensación de dominio de una fuerza sobre el sujeto. El miedo actúa de tal modo que hace presentir el dolor pero, como "no toca de cerca", como hay un espacio real que separa al sujeto de dicha fuerza, se asume como placer estético. El sádico alcanza lo sublime cuando paraliza la mente de su víctima indefensa mediante el dominio físico y psíquico y siempre en términos de proximidad, a través del contacto de los cuerpos; el éxtasis se produce cuando el objeto de lujuria siente miedo al dolor al que va a ser sometido; el placer sádico va más allá de la categoría puramente estética.

El revolucionario pensamiento del Marqués de Sade se inscribe, en todo caso, en un contexto histórico concreto. Los vínculos con sus contemporáneos fueron evidentes: fue una fuente que manaba y recogía agua de otras fuentes, pero su radicalismo merece profundizar un poco más en su disperso discurso. Cuando se ha abordado el estudio de la filosofía sadiana, a menudo ha sido adscrita al Materialismo. Ser materialista en el siglo XVIII era, en principio, considerar que todo era explicable por un sistema natural de causa-efecto, una cadena cognoscible a través de la ciencia. Sade concilió este mundo mecanicista con la libertad frente a engaños y prejuicios socio-morales: su respuesta fue la heterodoxia radical. El pensamiento sadiano se sustenta en la teoría de que así como la mecánica se organiza en torno al encuentro de los cuerpos físicos, la moral se estructura en torno a los cuerpos humanos y sus relaciones: "El cuerpo-medida es el cuerpo humano real, que supera al cuerpo puramente físico"<sup>4</sup>. Esta sutil diferencia entre el cuerpo pura y exclusivamente físico y el cuerpo-medida (intelectual y físico) es la que determina la experiencia placentera. El materialismo sadiano supone un cruce de disfrutes corporales (e intelectuales) necesariamente experimentables por todo individuo. El sujeto sadiano obtendrá placer en la experiencia propia y, sobre todo, ajena del dolor y dicho dolor, legitimado por la naturaleza y evocador de ésta ("En sus manos [las de la Naturaleza], sólo soy un pequeño [objeto] a su disposición"<sup>5</sup>) se convierte así en elemento sublime. Para E. Burke, la experiencia también es elemento fundamental, cuantitativa y cualitativamente: pretendió encontrar una explicación empírica de la sublimidad y por ello concibió la experiencia como observación, como explicación verificable desde las vivencias del sujeto. El pensador inglés trasladó esta cuestión al horizonte artístico, en que el sujeto deja de ser real,

<sup>4</sup> Seoane Pinilla, J., citando al Marqués de Sade en *La ilustración heterodoxa: Sade, Mandeville y Hamann*, 1998, p. 124.

<sup>5</sup> Marqués de Sade, *Cuentos, historietas y fábulas*, 1999. Marqués de Sade, Justine, 1988.

<sup>6</sup> *Ibidem*, E. Burke, prólogo a la edición de Valeriano Bozal, p. 16.

empírico, para convertirse en virtual, constructor-observador de la representación<sup>6</sup>. Los sujetos que sienten la sublimidad burkiana y sadiana son sujetos empíricos.

Sade entendía la libertad como el derecho a buscar el placer sin tener en cuenta la ley, las convenciones o los deseos de los demás. La libertad es la que guía la búsqueda del placer en la naturaleza, pero esa libertad sadiana es la sexualidad, una sexualidad egoísta como la naturaleza del hombre y, en consecuencia, cruel. El mal pasa a ser un componente esencial de la vida, es la verdadera faz de la virtud que se adecua a la modernidad. El aristócrata francés intentó determinar las formas en que se consigue el placer. La virtud es una cuestión de hacer un buen o mal negocio y a partir de aquí se establece el razonamiento moral: "La virtud es útil a los demás y, por tanto, es buena, porque si se acepta no hacer otra cosa que el bien a los demás, yo no recibiré más que bien. Este discurso es un sofisma. Por el poco bien que yo recibo de los demás por practicar la virtud, debo hacer (...) millones de sacrificios que no me compensan (...). Al recibir menos de lo que doy, hago un mal negocio"<sup>7</sup>. El quid de la teoría sadiana es el absoluto rechazo de la norma. Ninguna individualidad puede ser prohibida, dirigida o fomentada, pues ningún comportamiento, por extraño o perjudicial que resulte, puede ser castigado: no se puede censurar ninguna sensibilidad. La modernidad de Sade reside en realizar aquello que produce placer; he ahí el conflicto de la crueldad: si cada uno es poseedor de su sensibilidad -sexualidad- y tiene derecho natural a explorarla, a intentar encontrar lo sublime, de su práctica siempre se desprende la existencia de un vencedor y un vencido, alguien que goce y alguien que sufra. La naturaleza imprime en el individuo el deseo primero de la búsqueda del propio placer, aunque ese placer individual se halle en el sufrimiento del otro. La baza de Sade es, por tanto, la propia naturaleza: si ésta es asesina, si es indiferente a la suerte del débil que sirve de alimento al fuerte, ¿cómo censurar la crueldad humana? En estos términos, incluso Burke vislumbró la posibilidad de obtener deleite a través del dolor real y en su texto hizo cierta concesión al sufrimiento físico: "La única diferencia que hay entre la pena y el temor es que las cosas que causan dolor obran sobre el ánimo por medio del cuerpo y, por el contrario, las que causan terror mueven los órganos del cuerpo por la operación del ánimo, que sugiere el peligro; pero conviniendo las dos pasiones, bien sea primaria ó secundariamente, en una tensión, contracción ó mocion violenta de los nervios, convienen igualmente en todo lo demás" (sic)<sup>8</sup>.

El Marqués de Sade y Edmund Burke fueron igualmente radicales, heterodoxos: el discurso del primero representó la expresión física de la teoría del segundo. Los planteamientos propuestos en el siglo XVIII convirtieron lo sublime en una de las categorías estéticas más sugerentes de la contemporaneidad.

## 2. SUBLIME GIACOMETTI

De forma probablemente inconsciente, al menos en los primeros momentos, los intereses de Alberto Giacometti estuvieron íntimamente ligados a los del Marqués de Sade. En su juventud se sintió atraído por los escritores del Romanticismo alemán

<sup>7</sup> Marqués de Sade, *Juliette*, 1988, p. 203.

<sup>8</sup> *Ibidem*, E. Burke, Parte IV, Sección IV "Causa de la pena y del temor", p. 199.

(Goethe, Hölderlin), uno de los primeros movimientos en interesarse por la figura del Marqués de Sade: entre sus características definitorias estaba la fascinación por los impulsos más morbosos, la adulación de quien viviera fuera de la ley y la exaltación general de los excesos.

Los escritos de Alberto Giacometti permiten remontarse a su infancia para encontrar la evocación, tanto en las imágenes macabras descritas como en una temprana experiencia del espacio, de la teoría de la sublimidad. En un recuerdo de infancia, si bien se refiere al descubrimiento de uno de sus "espacios de recogimiento", de uno de sus "universos" -un monolito-, describe un sentimiento "primariamente" sublime. Aunque el hallazgo fue colectivo, el artista lo convirtió en un lugar privado en el que deseaba esconderse, desaparecer, tener una existencia concentrada y solitaria. En el texto titulado "Ayer, arenas movedizas" de sus Escritos apuntó: "Siendo niño (entre 4 y 7 años), sólo veía del mundo exterior los objetos que podían servir para mi placer (...). Una abertura en aquella piedra lo habría complicado todo; ya experimentaba la tristeza de nuestra caverna si hubiésemos tenido que ocuparnos de otra al mismo tiempo"<sup>9</sup>. Esta gruta fue la primera de las muchas "heridas" a las que Giacometti se retiraría cuando deseara cambiar el mundo por una soledad temporal pero intensa. Como explicó Jean Genet, las esculturas de Giacometti parecen recogerse en un lugar secreto que no se puede describir ni situar, en el que cada hombre, cuando se "atrinchera", se hace más precioso que el resto.

En el mismo texto, unas líneas después, Alberto Giacometti aludió, probablemente sin saberlo, a los "espacios del mal" que recrea Sade: "En materia de esfuerzos mentales, repetidos y del mismo orden, recuerdo que en la misma época, durante meses, no podía dormirme por la noche sin antes imaginar que atravesaba, durante el crepúsculo, un espeso bosque y llegaba a un castillo gris que se erigía en el lugar más recóndito y desconocido del mismo. Allí, mataba a dos hombres sin que éstos pudiesen defenderse; uno de ellos, de unos diecisiete años, se me aparecía siempre pálido y aterrado, y el otro llevaba una armadura en cuyo lado izquierdo algo brillaba como el oro. Tras arrancarles el vestido, violaba a dos mujeres, una de treinta y dos años, vestida completamente de negro, con la cara como el alabastro, y luego a su hija, sobre la que flotaban unos velos blancos. Sus gritos y sus gemidos resonaban en todo el bosque. También las mataba, pero muy lentamente (en ese momento era de noche), a menudo junto a un estanque de aguas verdes que se encontraba delante del castillo. Cada vez con ligeras variaciones"<sup>10</sup>.

Yves Bonnefoy no consideró sádica esta prematura fantasía de crueldad porque en ella no hay signos de placer derivado del sufrimiento<sup>11</sup>; sin embargo, aunque efectivamente no haya elementos explícitos, parece indudable la satisfacción que esta particular "canción de cuna" provocaba en Giacometti: el texto termina con las palabras "Luego quemaba el castillo y, contento, me dormía".

El éxito de la exposición de las "placas" del artista en la Galerie Jeanne Bucher de

<sup>9</sup> Giacometti, A., *Escritos*, presentados por Michel Leiris y Jacques Dupin, 2001, p. 41-42. Apéndice I.

<sup>10</sup> *Op. Cit.*, A. Giacometti, p. 43-44. Apéndice II.

<sup>11</sup> Bonnefoy, Y., *Alberto Giacometti. A Biography of his Work*, 1991, p. 49.

París en 1929 lo llevó al reencuentro con André Masson y Michel Leiris, a través de quienes conoció a Georges Bataille y a surrealistas como Jacques Prévert, Man Ray, Raymond Queneau, Robert Desnos... Además, el matrimonio Noailles<sup>12</sup> se interesó por la obra de Alberto Giacometti y, desde febrero de ese mismo año, a los ingresos procedentes de Jean-Michel Frank (para quien realizaría durante casi diez años "objetos utilitarios"), Elsa Schiaparelli y Pierre David-Weill, se sumarían los cheques del vizconde y Marie-Laure en pago por piezas como la *Tête qui régarde* -uno de los cinco ejemplares de *Homme* en terracota que había hecho para Pierre Loeb-, *La table* -adquirida el 20 de junio de 1933 por 6.000 francos en la "Exposition Surréaliste" de la galería Pierre Colle- o la "persona misteriosa" que era *Grande figure* -para el jardín de su residencia estival Saint-Bernard de Hyères, construida en 1925 en la Costa Azul por Robert Mallet-Stevens-. Durante estos años, los contactos de Giacometti con los Noailles fueron muy intensos y, probablemente, muchas las referencias y conversaciones sobre Sade que presencié.

"El coito es una paradoja del crimen" escribió Georges Bataille en *L'Anus Solaire*. Amor, violencia, acto sexual, placer homicida son conceptos que se repetían en imágenes, libros y revistas surrealistas. Así lo demuestra el juego verbal recogido en los Escritos ("Investigaciones experimentales"): "D- Sobre las posibilidades irracionales de vida en una fecha cualquiera (12 marzo 1933). En el año 409: 16. ¿De qué manera se abordaba a las mujeres?. Respuestas: 16. Por la noche, uno se ocultaba. Y cuando una mujer pasaba, se lanzaba sobre ella para violarla"<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Uno de los primeros y más entusiastas estudiosos de la obra del Marqués de Sade fue Maurice Heine. Próximo al grupo surrealista, a través de éste conoció al vizconde Charles de Noailles, esposo de Marie-Laure de Noailles, coleccionista de arte y descendiente directa, a través de tres generaciones de mujeres, del Marqués de Sade. Esta pareja financió algunas de las publicaciones y empresas más radicales del movimiento (como *La Edad de Oro* de Luis Buñuel y Salvador Dalí -de no tan casuales concomitancias con *Los ciento veinte días de Sodoma*-) y con el tiempo reuniría una de las mayores colecciones privadas de arte de Europa, incluidas varias obras de Giacometti, por lo que no sería descabellado pensar que el artista y Heine coincidirían en casa de los Noailles en alguna ocasión.

<sup>13</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, p. 45-49. Apéndice III.

<sup>14</sup> Entre los miembros de la intelectualidad francesa pocos estaban más deseosos de que el manuscrito de *Los ciento veinte días de Sodoma* regresara a la patria de Sade que Guillaume Apollinaire. Éste se había ido ganando la vida escribiendo introducciones a ediciones de obras eróticas y había leído con avidez al marqués en el *Enfer*, la "sección prohibida" de la *Bibliothèque Nationale* de París. La antología de los textos de Sade que llevó a cabo en 1909, fragmentos seleccionados de *La filosofía en el tocador*, *Los crímenes del amor*, *Justine* y *Juliette*, aumentaron la fama del marqués entre la vanguardia francesa, sobre todo entre quienes fundarían el movimiento surrealista una década después. Poco antes de su muerte, Apollinaire entabló amistad con el erudito y esteta M. Heine, con quien compartió muchos amigos del círculo de los futuros surrealistas. Los dos hombres acordaron colaborar, en cuanto terminara la guerra, en la investigación y publicación de las obras dispersas de Sade. Heine había sido redactor jefe del periódico comunista "*L'Humanité*", pero su pronta expulsión del partido por protestar contra ciertas acciones políticas soviéticas conllevó también su despido del periódico. A partir de entonces se dedicó casi por completo a la recuperación de la obra de Sade (*Le Marquis de Sade*, Librairie Gallimard, París, 1950), ganándose el sustento trabajando para el marchante Ambroise Vollard. En aquellos momentos los surrealistas, conocedores de Sade gracias a Apollinaire, habían consagrado al "Divino Marqués", como ellos lo denominaban, como una de las figuras centrales de su panteón particular. Les atraía su búsqueda del absoluto en todas las formas de placer, su oposición anárquica a los lazos tradicionales impuestos por la familia, la religión y el Estado y, evidentemente, la conjunción de libertad sexual y política que marcaron su vida y obra - o al menos eso querían creer -.

Las relaciones de Alberto Giacometti con los surrealistas<sup>14</sup> fueron muy intensas, quizás excesivamente: hasta que no se apartó del grupo, en torno a 1935, no sintió verdadera liberación en su empeño creativo. Como muchos, como lo fueron Josephine Baker o Sade, Giacometti fue una "construcción" del Surrealismo. Sin embargo, los vínculos del suizo con el movimiento fueron determinantes: el espíritu sadiano, evocado por éste tanto en las concepciones sexuales como las filosóficas, no le abandonaría nunca. Las escenas macabras, fuera consciente de ello o no, fascinaron a Alberto durante toda su vida; en el texto "A propósito de Jacques Callot" describió sus opiniones acerca de los grabados del francés (1592-1635): "Sólo son escenas de masacre, o de destrucción, de tortura, de violación, incendio y naufragio. (...) Podría pensarse que con los grabados Callot expresaba únicamente su horror hacia la guerra, pero entonces, ¿por qué en sus motivos religiosos representa sobre todo flagelaciones, crucifixiones y todas las clases posibles de martirio de santos, vírgenes a las que les arrancan los senos con unas tenazas, o un santo al que aplastan con una especie de prensa, tal vez invención del mismo Callot? (...) El elemento sexual o erótico sólo aparece en Callot a través de las violaciones, los martirios y las alusiones obscenas entre los bufones. (...) Goya (...), Géricault (...). En estos artistas hay un deseo frenético de destrucción en todos los terrenos, hasta la destrucción de la conciencia humana. (...) El único elemento permanente y positivo en Callot es el vacío abierto en el que sus personajes gesticulan, se exterminan y se anulan. (...) [El] placer por la destrucción (...) en toda obra de arte es el tema primordial, sea el artista consciente de ello o no"<sup>15</sup>.

En el aspecto exclusivamente sexual, el giacometti sadiano se descubre tanto en textos como en obras. De todos modos, ciertos aspectos que se vienen denominando

<sup>15</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, p. 59-61. Apéndice IV.

<sup>16</sup> En los primeros años del siglo XX surgieron los primeros estudios "modernos" de la obra de Sade. Cabe destacar la labor de M. Heine que, además del apasionado *Le Marquis de Sade* (París, 1950), publicó numerosos artículos en distintas revistas de la Vanguardia. En sus últimos años de vida frecuentó la compañía de un joven editor de París, Gilbert Lely, que completó la labor de su antecesor con la publicación de *Morceaux choisis de Donatien-Alphonse-François Marquis de Sade* (Pierre Seghers, París). Lely produjo una ingente cantidad de análisis sobre Sade que se convertirían en la base de todos los estudios posteriores. Entre los muchos intelectuales del momento que se interesaron y ensalzaron al marqués estaba también Paul Éluard. Todos los escritos -y los de Éluard no son una excepción- evidenciaban la mitificación e incluso "cosificación" que la Vanguardia hizo de Sade. En el número 8 de "La révolution surréaliste", publicado el 1 de diciembre de 1926, basándose en el aparente patriotismo del marqués durante la Revolución Francesa, Paul Éluard afirmó "que la revolución lo encontró entregado en cuerpo y alma" y lo elogió por "adaptar su genio al de un pueblo eufórico por la fuerza y la libertad". Las últimas revisiones que se han hecho de la biografía de Sade demuestran que esto no fue exactamente así.

Pierre Klossowski fue uno de los primeros en realizar un análisis de la obra del Marqués de Sade desde el punto de vista filosófico. Autodenominado "monomaniaco", dada su búsqueda constante y casi exclusiva de la definición y descripción del concepto "intelecto", se preguntó sobre la teoría presente en la obra sadiana. En *Sade, mon prochain* (Éditions du Seuil, París, 1967) analizó el impulso de la escritura, la crítica del ateísmo implícita en los textos, describió la que denominó "experiencia sadiana", definió el "carácter sadiano", se interrogó sobre por qué el marqués no dió una formulación conceptual de la perversión (lo que Klossowski llama "Polimorfía sensual") y concluyó con la nomenclatura de "filosofía villana" para referirse al conjunto de la obra de Sade. Es difícil saber con certeza cuál fue la vía por la que Alberto y Pierre pudieron conocerse; Giacometti inició su amistad con Balthus -hermano del pensador- en torno a 1935, pero también pudo tener acceso a los escritos de Klossowski publicados entre 1937 y 1939, los años de existencia del "Collège de Sociologie" de París.

sadianos habían sido casi un lugar común durante muchos años<sup>16</sup>. Tal es el caso de la antropofagia vinculada a la sexualidad a la que, de forma enormemente críptica, aludió Giacometti: "Del asesinato/ meta del placer, del amor al asesinato, del asesinato a la antropofagia./ Erotismo-rama de la nutrición/ Atracción, amor, asesinato, antropofagia, etapas del mismo deseo./ Asesinato, antropofagia, culminaciones del deseo. (...)/ Muerte, por el momento ninguna importancia./ Sistema religioso./ Sistema filosófico./ Hoy, el mundo es contemplado a través de los sistemas cristiano, hegeliano, marxista. Junto a éstos, independientes, Sade, Louÿs, Rimbaud, Breton un día./ Asesinato/ Erotismo/ Antropofagia/ Nutrición/ Deseo de existencia/ Lucha (...)/ Erotismo, rama de la nutrición./ Nutrición, medio de existencia./ Existencia, medio de poder. / Poder, medio de recreación. Culminación. (...)/ I. Asesinato/ II. Escatofagia/ III. Sándwich/ IV. Clausewitz/ Sade/ V. Síntesis (hacia 1944)"<sup>17</sup>. Giacometti estuvo vital y artísticamente interesado por el erotismo, un erotismo con connotaciones si no sádicas sí, al menos, sadianas, como reflejó en un peculiar juego de palabras: "Nunca a favor de la forma, ni de la plástica, ni la estética, sino al contrario. Absolutamente en contra./ juego sí,/ erótico sí,/ inquieto sí,/ destructor sí (hacia 1932)"<sup>18</sup>. Le interesaba la violencia como expresión de dominio y esto lo demuestra el hecho de que no sólo aludiera a Sade, sino también a Karl von Clausewitz, el teórico y militar prusiano que

---

Este colegio fue uno de los muchos "grupos" de la Vanguardia, quizás el último: puso punto final al periodo de entreguerras. Gestado en 1937, cuando se desgregó el Frente Popular y después de la crisis de Múnich, sus actividades concluyeron al comenzar la Segunda Guerra Mundial (1939). Georges Bataille, Roger Caillois, Michel Leiris, Pierre Klossowski, René M. Guastalla, Anatole Lewitzky, Jean Wahl... trataron de crear "un colectivo" que realizara un análisis sobre "lo colectivo", la sociedad. "La sociología sagrada y las relaciones entre sociedad, organismo y ser", "Lo sacro en la vida cotidiana", "Las sociedades animales", "El poder", "La estructura de las democracias", "Hitler y la Orden Teutónica", "El Marqués de Sade y la Revolución", "Los ritos de las asociaciones políticas en la Alemania romántica" son algunos de los títulos de sus conferencias. Fueron la confirmación de lo que durante un siglo había sentido, más o menos explícitamente, la literatura: "si Dios ha muerto, la sociedad es nuestro último deber" (Hollier, D., *Le Collège de Sociologie*, Idées/Gallimard, París, 1979).

También pudo ser significativa para el conocimiento de Alberto Giacometti del universo sadiano su amistad, a partir de 1942, con Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir. Ambos estudiaron la personalidad y la "infernidad" de la obra de Sade y lograron que su figura pasara de ser la de apologeta de una perversión sexual, el sadismo, a encarnar el tipo de eterno rebelde que aspira a rebasar los límites de la "condición humana". Sin embargo, sobre todo los estudios de S. de Beauvoir, se centraban en el aspecto sexual más que en el intelectual de la obra de Sade. Ambos consideraban a Giacometti un contortado fascinante y un artista en la "búsqueda de lo absoluto" (según las palabras de Sartre en un artículo de 1947); de hecho, ciertos planteamientos de Giacometti aparecen en la obra filosófica de Sartre *El ser y la nada* (1943). Además, en las reseñas que De Beauvoir hizo sobre las conversaciones que ella y Sartre tuvieron con el artista a propósito de la esencia de la escultura y la relación entre la imagen de un cuerpo y el vacío, se evidencia la presencia de conceptos vinculados a la teoría de lo sublime extraíble de los textos sadianos.

No sólo las relaciones personales hasta ahora citadas pudieron ser una fuente de conocimiento de la obra de Sade para Giacometti. La "sadomanía" estaba presente y las alusiones al mundo sadiano aparecían por doquier. Fueron numerosas las revistas en las que participó el suizo y en muchas de ellas se escribió sobre Sade. En las páginas de "Le Surrealisme au service de la Révolution", "Minotaure", "Documents", "Labyrinthe", "XXe siècle", "Derrière le miroir", "Arts", "Les lettres françaises", "L'Ephémère"... se publicaron textos teóricos y sugerentes imágenes que volvían la mirada a la personalidad y obra del marqués, pasando a convertirse inmediatamente en referentes.

<sup>17</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, p. 226-228, Apéndice V.

<sup>18</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, p.179. Apéndice VI.

creó el concepto de "Guerra de aniquilación".

Desde los primeros años en París (1923-1924), el artista frecuentó a las mujeres de "Le Sphinx" en el Boulevard Edgar-Quinet 31. J. Genet, en *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, describió la íntima relación, más allá del aspecto sexual -también Y. Bonnefoy considera que para Giacometti las prostitutas eran tan atractivas como repulsivas y pese a la estrecha relación que tuvo con ellas y la compasión que en él despertaban, tan sólo representaban el "frío, mecánico" aspecto del sexo-, que el artista tenía con los burdeles y sus "diosas": estos lugares le inspiraban temática y conceptualmente. En palabras de J. Genet, lo que probablemente ocurría era que entraba en los prostíbulos como un "adorador" para arrodillarse ante una divinidad lejana e implacable; quizás entre él y cada prostituta desnuda hubiese la misma distancia que se establece entre el espectador y cada una de sus estatuas, que parecen aproximarse, sobrepasar, para luego de nuevo retroceder hacia la oscuridad. J. Genet concluyó: "Con cada prostituta llegaría una noche misteriosa en la que él la viera y la hiciera disminuir o aumentar de tamaño al mismo tiempo"<sup>19</sup>.

Al analizar las obras y los escritos de Alberto Giacometti se intuye que existe un vínculo entre las solitarias y rígidas figuras y su afición por las prostitutas. Y. Bonnefoy recogió en su texto las experiencias en "Le Sphinx" y en otro burdel de la Rue de L'Échaudé que el artista mencionó en la segunda carta a Pierre Matisse con respecto a *Quatre figures sur socle*, para la exposición de noviembre de 1950 en Nueva York<sup>20</sup>. Giacometti relató su sensación ante la visión de numerosas mujeres desnudas en "Le Sphinx"; estaba sentado al final del gran salón del prostíbulo ("de suelo encerado"), pero la distancia entre él y las prostitutas, que en ese momento le pareció insalvable a pesar de su deseo de atravesar la habitación, le impresionó tanto como las mujeres. Esta experiencia del espacio, aterradora por su infinitud, de una sublimidad propia de la teoría de E. Burke, contrasta de forma paralela e inversa con la que tuvo en el apartamento de la Rue de L'Échaudé: a menudo recordaba una noche, en una pequeña habitación, en que las mujeres que se abalanzaron sobre él le parecieron atterradamente próximas. La experiencia de terrorífica lejanía, absoluta e infranqueable, de sujeto activo aunque impotente, fue representada en la pintura *Dans Le Sphinx* (h. 1950, Fund. Giacometti, Kunsthaus, Zurich); mientras que la inversa, de petrificante y aplastante proximidad, de sujeto pasivo, quedó plasmada en el dibujo *Quatre figurines sur base. Rue de l'Échaudé* (1950, Collection de Mr. Mme. Adrien Maeght, París).

### 3.- EL SUBLIME ESPACIO DE ALBERTO GIACOMETTI

En la primera parte de este estudio se definió el concepto de sublime y los planteamientos de E. Burke y D.A.F. Sade. El análisis de la obra plástica y teórica de Alberto Giacometti continuamente descubre estas propuestas, si bien es cierto que siempre con un mismo hilo conductor: el concepto de espacio y las alteraciones visuales que éste provoca.

<sup>19</sup> Genet, J., *L'Atelier de Alberto Giacometti*, 1958-1963. Traducción de la autora.

<sup>20</sup> *Op. Cit.*, Y. Bonnefoy, p. 340.

La primera "crisis de la dimensión" (T. Dufrêne) se produjo cuando el artista tenía 18 o 19 años: imitando a su padre, intentaba pintar unas peras que había sobre una mesa; cada vez que comenzaba se esforzaba porque tuvieran el "tamaño natural", pero poco a poco éstas se volvían más pequeñas, casi minúsculas; su progenitor insistía en que las pintara como eran, como él las veía, pero cuando lo volvía a intentar, de nuevo le salían milimétricas, del mismo tamaño que las primeras. Su forma de "ver" la realidad le impedía representar los objetos y las figuras a su tamaño natural. Si la persona o la cosa estaban demasiado lejos, para Alberto Giacometti se convertían en algo distinto, pero si se acercaban en exceso, ya no las veía, pues invadían su campo visual: "No puedo ver simultáneamente los ojos, las manos, los pies de una persona que se encuentra a dos o tres metros, pero la parte que miro produce por sí sola la sensación de la existencia del todo"<sup>21</sup>. Expresivo es también el testimonio recogido en una entrevista con André Parinaud: "Y continúo, sabiendo que, cuanto más me acerco al asunto, más se aleja él. La distancia entre el modelo y yo tiende a aumentar sin cesar; cuanto más me acerco, más se aleja él. Es una búsqueda sin final"<sup>22</sup>. En la misma línea Edmund Burke escribió: "La vista no es capaz de percibir los límites de algunas [cosas], nos parecen infinitas y producen los mismos efectos que si lo fuesen en realidad"<sup>23</sup>.

Una tarde de 1920, durante un viaje por Italia, tras "descubrir" a Giotto en Padua, todas las sensaciones que había experimentado hasta entonces quedaron trastornadas por la visión de dos o tres jóvenes ("Tres Gracias") que pasaron ante el artista. Le parecieron inmensas, más allá de cualquier noción de medida y todo su ser y movimientos se llenaron de pavorosa violencia. A Giacometti le invadió una sensación de terror y descubrió una nueva realidad que hasta entonces no había sabido reconocer: el movimiento permanente de las dimensiones<sup>24</sup>. Sin embargo, pese a lo temprano de esta experiencia espacial, tardaría muchos años en poder concretarla, sintetizarla plástica y verbalmente. Entonces fue sólo una sensación, no una certeza. De nuevo, es significativo recordar las palabras de Edmund Burke en su texto sobre lo sublime: "La grandeza de dimensiones es una poderosa causa de sublimidad"<sup>25</sup>.

Cuando Alberto Giacometti escribió "El sueño, el Sphinx y la muerte de T." (el cadáver era el de Tonio Pototsching, administrador del complejo de talleres de la Rue Hippolyte-Maindron) eran los años en que estaba "racionalizando" su experiencia personal con el espacio: "(...)Al entrar en mi habitación la noche siguiente, comprobé que, por un curioso azar, no había luz. A., invisible en la cama, dormía. El cadáver estaba aún en la habitación de al lado. Aquella falta de luz me resultaba desagradable y, cuando estaba a punto de atravesar desnudo el pasillo que llevaba al cuarto de baño, y que pasaba ante la habitación del muerto, me asaltó un verdadero terror y, aunque ni yo mismo lo creía, tuve la vaga impresión de que T. estaba por todas partes, por todas salvo en el lamentable cadáver que había sobre la cama, ese cadáver que me había

<sup>21</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, "A propósito de 'La pierna'", p. 129. Apéndice VII.

<sup>22</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, p. 322. Apéndice VIII.

<sup>23</sup> *Ibidem*, E. Burke, Parte II, Sección VIII "La infinitud", p. 135.

<sup>24</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, p. 71-73.

<sup>25</sup> *Ibidem*, E. Burke, Parte II, Sección VII, "La vastedad", p. 133.

parecido tan insignificante. T. ya no tenía límites y, aterrado ante la idea de sentir una mano helada tocándome el brazo, atravesé el pasillo con un esfuerzo inmenso, volví a acostarme y, con los ojos abiertos, hablé con A. hasta el alba. En sentido inverso, acababa de experimentar lo que había sentido algunos meses atrás ante los seres vivos. En aquellos momentos empezaba a ver las cabezas en el vacío, en el espacio que las rodea. Cuando percibí por primera vez claramente cómo la cabeza que estaba mirando se paralizaba, se inmovilizaba en el instante, definitivamente, empecé a temblar de terror como nunca en la vida, mientras un sudor frío corría por mi espalda. Ya no era una cabeza viva, sino un objeto que yo miraba como a cualquier otro objeto, no de otro modo, no como cualquier objeto, sino como algo vivo y muerto a la vez"<sup>26</sup>. Y además: "Pero también las dimensiones del templo, las dimensiones del hombre que surgió entre las columnas. El hombre que aparece entre las columnas se vuelve gigante, el templo no disminuye, la grandeza métrica ya no actúa, al revés de lo que pasa en San Pedro de Roma, por ejemplo. El interior vacío de esta iglesia parece pequeño (esto se ve muy bien en las fotografías) pero los hombres se convierten en hormigas y San Pedro no se agranda, sólo actúa la dimensión métrica"<sup>27</sup>. En estos términos confesó a Isaku Yanaihara: "Mire, esta figura como un punto quiere decir la señora Yanaihara, qué lejana y pequeña parece. (...) Cuanta más densidad hay en el rostro, más inmenso se vuelve el espacio que lo rodea, ¿es realmente curioso!"<sup>28</sup>.

A partir de 1945 Giacometti dejó de "agrandar" la naturaleza. Hasta aquel momento había tenido una visión fotográfica del mundo, había pensado que las instantáneas "mostraban la realidad". Después, poco a poco, fue viendo la profundidad y la foto pasó a convertirse en un signo plano. Fue como si viera el mundo por primera vez. Empezó a tener conciencia de ver los objetos y las personas como realmente los percibía, no como, por convención, creía verlos. Así fue adelgazando conscientemente las figuras. Según él, los demás artistas imaginaban el "tamaño natural", la dimensión objetiva, pero no la veían: percibían los objetos pequeños pero los agrandaban. Las esculturas del suizo parecen estar hechas para "ser paseadas" con los dedos y no, al menos no únicamente, para ser miradas. Tenía razón J. Genet al afirmar que eran las manos y no los ojos de Giacometti las que imaginaban sus objetos, sus figuras. No las soñaba, las experimentaba.

En torno a 1945-1947, los interrogantes, con respuestas aún confusas, acudían a su cabeza de forma angustiosa: "(...) Alejaba los objetos uno del otro, pero ¿a qué distancia hay que ponerlos? Siempre estaban demasiado cerca o demasiado lejos, entonces desplazaba imperceptiblemente un trocito de papel desgarrado sin pensar ni por un instante en tirarlo a la papelera, sabía que si lo hacía, todo volvería a empezar"<sup>29</sup>. El trabajo diario y constante, un continuo volver a empezar como un moderno sísifo, le llevaría a concretar sus sensaciones en palabras y obras: "Pero en todo caso, desde que soy mucho más sensible a la distancia entre una mesa y una silla, cincuenta centíme-

<sup>26</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, "El sueño, el Sphinx y la muerte de T." p. 65-66. Apéndice IX.

<sup>27</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, "El sueño, el Sphinx y la muerte de T." p. 69. Apéndice X.

<sup>28</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, "Entrevista con Isaku Yanaihara", p. 304. Apéndice XI.

<sup>29</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, p. 234. Apéndice XII.

<sup>30</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, "Entrevista con David Sylvester", p. 338. Apéndice XIII.

tros, una habitación, no importa cuál sea, se vuelve infinitamente más grande que antes. Se vuelve tan vasta como el mundo, en cierta forma. Eso me basta para vivir"<sup>30</sup>. Esta interiorización del espacio se venía produciendo en su obra, para Giacometti quizás de forma inconsciente, desde los años treinta. Las formas se habían abierto al espacio, las figuras reproducían el "recuerdo de la distancia espacial". Sus objetos empezaron a no tener una dimensión precisa, de tal modo que el espacio, tanto el lejano por inaprensible como el más próximo por inexistente, llegó a anularse: "No veo mucho más allá en pintura y en dibujo, sí. El espacio no existe, hay que crearlo, pero no existe, no (hacia 1949)"<sup>31</sup>. (...) "Toda escultura que parte del espacio como existente es falsa, no hay más que la ilusión del espacio (hacia 1949)"<sup>32</sup>. En la práctica, fue significativa la incorporación de un componente estilístico que creaba e integraba la impresión de distancia en la escultura: los pedestales cuadrados, más grandes que las pequeñas figuras, adquirieron cada vez mayores dimensiones, mientras ocurría lo contrario con las esculturas. Como indicó J. Genet, salvo los hombres caminando, todas las estatuas de Giacometti parecen tener los pies atrapados en un solo bloque inclinado, muy grueso, y el cuerpo sostiene, muy lejos y muy arriba, una minúscula cabeza. Esa enorme masa de bronce o yeso podría hacer creer que los pies cargan con toda la materialidad de la que se libera la cabeza, pero en realidad lo que se produce es un intercambio ininterrumpido entre ambos extremos.

A menudo el artista confesaba sentirse rodeado de una extraña claridad, un espacio vagamente circular y de color pardo donde los límites demasiado cercanos se perdían en una atmósfera densa, ligera y suave al mismo tiempo. Sentía que a su alrededor surgían, se elevaban y dispersaban unas pequeñas colinas que se alternaban con construcciones indefinibles, vistas a través de una cortina de vapor. Esa claridad, ese espacio circular, era el sentimiento de esfera clara convertida en imagen en cuyo interior se encontraba Giacometti, confuso. Describía un espacio de dimensión indefinible que separaba, que rodeaba la escultura y que era la escultura misma, que creaba su espacio infinito<sup>33</sup>: "Había perdido todo/ rastro de las/ maravillosas mujeres/ que pasan/ por el claro (hacia 1932/1933)"<sup>34</sup>.

En cierto modo, al final de su vida describió, aun sin poder dar el nombre concreto, la fundamental sensación de inaprensibilidad inherente a los conceptos de sublime que expusieron Burke y Sade, entre los que se desarrolló la experiencia vital y artística de Giacometti: "A penas he mirado el mar desde que vi, hace dos días, disolverse la última punta de Nueva York, desaparecer, fina, frágil y efímera, en el horizonte, y es como si viviese el comienzo y el fin del mundo, la angustia me oprime el pecho, sólo siento el mar que me rodea, pero también está la cúpula, la bóveda inmensa de una cabeza humana. (...) Imposibilidad de concentrarme en algo, el mar lo invade todo, para mí no tiene nombre, aunque hoy lo llamen Atlántico"<sup>35</sup>. Burke había planteado con Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime

<sup>31</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, p. 242. Apéndice XIV.

<sup>32</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, p. 244. Apéndice XV.

<sup>33</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, "Henri Laurens", p. 55-58.

<sup>34</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, p.188. Apéndice XVI.

<sup>35</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, "Notas sobre las copias", p. 140-141. Apéndice XVII.

y lo bello las causas y los efectos psicológicos de lo sublime. La sublimidad puede ser provocada por el temor, la oscuridad, la vastedad, la infinitud, la luz... Todos estos conceptos aparecieron metamorfoseados en el universo sadiano y fueron convertidos en objeto de arte por Alberto Giacometti.

#### 4.- *LE PALAIS À QUATRE HEURES DU MATIN (1932-1933)*

Para Alberto Giacometti el arte era un medio para comprender mejor la realidad y comunicarla a los demás. Su mayor pretensión fue reproducir la naturaleza a través de la agudeza y la sinceridad de la sensación visiva: "La escultura no es para mí un objeto hermoso, sino un medio para intentar comprender un poco mejor lo que veo, para intentar comprender un poco mejor lo que me atrae y me maravilla de cualquier cabeza. La pintura es un medio de intentar comprender lo que me atrae y me maravilla de cualquier personaje, cualquier árbol o cualquier objeto sobre una mesa. Una escultura bien resuelta no sería más que un medio para decir a los demás, para comunicar a los otros lo que veo"<sup>36</sup>. Esta actitud representativa continuó hasta el final de sus días, como confesó a André Parinaud durante una entrevista en 1962 en la que éste le interrogaba sobre lo que buscaba establecer con su obra: "Lo mismo que en 1914, copiar exactamente la apariencia de las cosas. Exactamente la misma preocupación"<sup>37</sup>.

La subjetividad de la experiencia visiva implicaba el goce del artista de una libertad absoluta para representar la realidad y así lo afirmó en torno a 1934: "Volver al trabajo absolutamente independiente, sin el menor control, libertad completa, y únicamente lo que me atrae, lo que me gusta, en todos los terrenos. Libertad. Hacer los dibujos, puedo hacerlos en la habitación del hotel o en casa de Diego"<sup>38</sup>.

Las experiencias vitales de Alberto Giacometti se convertirán en su principal repertorio iconográfico. Y ese es también el caso de *Le Palais à 4 heures du matin* (1932-1933, Collection The Museum of Modern Art, Nueva York), descrito en el texto "Sólo puedo hablar indirectamente de mis esculturas": "Tomo como ejemplo la escultura cuya reproducción se adjunta, que representa un palacio. Este objeto cobró forma poco a poco, hacia finales del verano de 1932. Se fue insinuando lentamente, sus diversas partes fueron cobrando forma y ocupando un lugar determinado en el conjunto. (...) Juntos construíamos un fantástico palacio en la noche. Los días y las noches tenían el mismo color, como si todo sucediese justo antes del amanecer. No vi el sol en todo ese tiempo. Era un palacio de cerillas muy frágil, al menor movimiento en falso toda una parte de la minúscula construcción se desplomaba. Pero siempre volvíamos a reconstruirlo. No sé por qué acabó poblado por la espina dorsal enjaulada -esa espina dorsal que ella me vendió durante una de las primeras noches en que nos encontramos en la calle- y por uno de los pájaros esqueleto que ella vio la noche antes de que nuestra vida en común se derrumbase -los pájaros esqueleto que revoloteaban-. (...) En el centro se levanta el armazón de una torre que parece inacabada; también podría ser que toda su parte superior se hubiese derrumbado. En el otro lado ha veni-

<sup>36</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, "Diderot y Falconet estaban de acuerdo", p. 127. Apéndice XVIII.

<sup>37</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, "Entrevista con André Parinaud", p. 314. Apéndice XIX.

<sup>38</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, p. 217. Apéndice XX.

do a colocarse una estatua de mujer, en la cual reconozco a mi madre, tal y como quedó impresionada en mis primeros recuerdos. Su largo vestido negro, que tocaba el suelo, me turbaba con su misterio; parecía formar parte de su cuerpo y eso me causaba un sentimiento de miedo y angustia. Todo el resto se perdía, escapaba a mi atención. Esta figura se recorta sobre una cortina que aparece repetida tres veces. Eso fue lo que vi cuando abrí los ojos por primera vez. Presa de una infinita atracción, miraba fijamente esa cortina de color marrón, por debajo de la cual se filtraba un delgado rayo de luz que lamía el parqué. No puedo decir nada del objeto que hay sobre la tabla roja; me identifico con él<sup>39</sup>. La obra, efectivamente, se inspira en fuentes autobiográficas: es el resultado del recuerdo de las noches con Denise (la "novia" de un comerciante conocido como "Dédé-le-Raisin" y compañera del artista en las veladas de "La Rotonde", "La Coupole" o "Le Dôme"), cuando durante horas intentaban construir palacios con cerillas.

Inevitablemente, la pretensión de Giacometti de representar la realidad le llevó a formas afectivas, necesarias para encontrar un término de control y comprobación de las imágenes. El misterioso palacio está habitado por el esqueleto de un pájaro, la espina dorsal de un pequeño animal enjaulado, una pequeña figura de forma cónica con un largo vestido negro y una suerte de vaina con una esfera sobre un pedestal<sup>40</sup>. Se produce en la obra una tensión entre objetividad y subjetividad que se manifiesta en su concepción del espacio, un espacio que, en realidad, crea una barrera insalvable entre él y los objetos, que lo aísla. El espacio que representa en *Le Palais à 4 heures du matin* muestra todas sus fragmentaciones: no lo estructura de manera convencional o abstracta (perspectiva), sino que cada objeto crea las relaciones de proximidad o lejanía que se denominan espacio. Las figuras y los objetos "se encierran" en un aislamiento espacial que transmite una sensación de angustiosa soledad; pero el "encierro" no tiene fronteras físicas, Giacometti no puede demarcar el espacio: el límite es una forma de control y lo sublime se refiere a lo que está fuera de control.

En conjunto y pese a su aparente fragilidad, el palacio es en realidad una jaula, una cárcel, un cuarto prohibido que por su transparencia invita al voyeurismo. En este sentido, cómo no pensar en el Castillo de Silling de Los ciento veinte días de Sodoma. La vida, las intervenciones políticas y las obras de Sade le condujeron varias veces a la cárcel: de la primera detención en el hotel de Danemark, Vincennes, la Bastilla, Fuerte de Miolans, Sainte-Pélagie, Bicêtre, al encierro final en el manicomio de Charenton. Esta prisión prácticamente ininterrumpida abarcó todo el final del Antiguo Régimen, la crisis revolucionaria y el Imperio: el paso de Francia a la modernidad. El Marqués de Sade fue encerrado por razones políticas y morales; la sociedad necesitaba protegerse de la depravación. Sin embargo, el encierro en el universo sadiano tiene una doble función; en primer lugar, por supuesto, aislar, proteger la lujuria de los recursos punitivos del mundo, preservar su "secreto", pero también sirve para el establecimiento de una autarquía social, un falansterio completo, dotado de una economía, una

<sup>39</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, "Sólo puedo hablar indirectamente de mis esculturas", p. 52-54. Apéndice XXI.

<sup>40</sup> Catálogo de la exposición "*Alberto Giacometti. Dibujo, escultura y pintura*", K. M<sup>a</sup>. de Barañano (comisario), 1990.

moral y un tiempo propios. Ésta pudiera ser también la función de *Le Palais à 4 heures du matin*.

### 5.- FEMME ÉGORGÉE (1932)

Las experiencias con "Documents" y su teoría, que expresaran obras como *Femmes, tête, trois* (1930) o *Cage* (1931), no habían quedado totalmente concluidas y Alberto Giacometti parecía necesitar hacer esta "última" escultura, la obra maestra de todas ellas, para completarlas.

Los recuerdos fueron también la fuente de *Femme égorgée* (1932). En sus sueños, el artista halló una espeluznante imagen: "(...) Una araña amarilla, de un amarillo marfil (...), pero lisa y cubierta de escamas lisas y amarillas, y con patas largas y delgadas y duras con una apariencia como de hueso (...)"<sup>41</sup>. Si bien la trasposición directa de esta experiencia onírica fuera probablemente *La femme en forme d'araignée* (1929), parecen patentes las relaciones existentes entre *Femme égorgée* y el insecto descrito en el sueño.

Las connotaciones sexuales de *Femme égorgée* son evidentes. Es exacerbación y condensación de todas las fantasías de violación y asesinato, de los horribles insectos aplastados de los escritos del artista ("*Ayer, arenas movedizas*", "*El sueño, el Sphinx y la muerte de T.*"). Incluso se ha afirmado que la yuxtaposición, la distorsión y el desplazamiento de las partes anatómicas de la figura expresan los miedos del subconsciente del propio Giacometti. En todo caso, la agresividad con que se trata el cuerpo humano en esta fantasía de brutal asalto erótico, en la que la mujer es vista con horror, tanto víctima como verdugo de la sexualidad masculina, queda magníficamente representada por el crustáceo o insecto desplegado, arqueado. Eros y Thanatos son tratados como un único tema, aunque fueran representados por separado en los dos dibujos preparatorios de la *Collection Musée National d'Art Moderne* y del *Centre Georges Pompidou de París*. Las partes del cuerpo se convierten en elementos esquemáticos abstractos. Una forma vegetal que asemeja el hueso pélvico parece un brazo; un eje fálico, la única parte móvil, sujeta horripilantemente el otro; la columna de la mujer se une a la pierna; la línea de la carótida inmoviliza su cabeza. El recuerdo de violencia queda congelado con la dureza del rigor mortis. El tormento psicológico y la sádica misoginia son proyectados por esta escultura, asentada directamente sobre el suelo.

*Femme égorgée* sintetiza todos y cada uno de los aspectos propios de la sexualidad sádica/sadiana: agresión, mutilación, instinto, crueldad, muerte... Estos elementos estaban muy presentes en el imaginario surrealista, que bebía de una larga tradición anterior. Múltiples coincidencias hacen recordar la imaginaria conversación de

<sup>41</sup> *Ibidem*, A. Giacometti, "El sueño, el Sphinx y la muerte de T." p. 62. Apéndice XXII.

<sup>42</sup> Por su interés referencial -sin duda lo que se narra y el modo de hacerlo pasó a formar parte del imaginario colectivo surrealista y giacomettiano-, es necesario hacer alusión al casual encuentro de sombras descrito en el artículo "*Regards sur l'Enfer anthropoclasique*", escrito por M. Heine (revista "*Minotaure*", nº 8, París, 1936). La espeluznante conversación en torno a las más excelsas maneras de asesinar y mutilar tiene como protagonistas no tanto al Marqués de Sade como al Conde de Mésanges, a Jack "El Destripador", al

fantasmas que, en 1936, relatara Maurice Heine en el artículo "Regards sur l'Enfer anthropoclasique" aparecido en la revista "Minotaure"<sup>42</sup>; ante *Femme égorgée* se duda sobre si, a la hora de representar a la mujer, Giacometti decidió mostrar una figura degollada, quemada o desollada, absolutamente sadiana. En 1929, en un número de "Documents", G. Bataille había presentado un pequeño texto, titulado "Polvo", en el que escribió: "El universo no es más que una masa informe o una araña"<sup>43</sup>.

J. Genet apuntó: "El trabajo de Giacometti transmitía a los muertos el conocimiento de la soledad de cada ser vivo y cada cosa, y esa soledad es nuestra victoria"<sup>44</sup>. Es la misma soledad con la que la mirada del espectador atento aísla la obra del mundo y logra que aflore y se amontone su significado. *Femme égorgée* es una escultura laberíntica, espectral, que al mismo tiempo transmite una soledad y un silencio tan sobrecogedores como misteriosos. La obra de Alberto Giacometti expresa magistralmente el terror burkiano sugerido a través de la barbarie del Marqués de Sade.

### BIBLIOGRAFÍA

- Apollinaire, G., *Obra escogida*, Teorema, Barcelona, 1982.
- Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid, 1997.
- Bonnefoy, Y., *Alberto Giacometti. A Biography of his Work*, Flammarion, París, 1991.
- Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Colección de Arquitectura, Valencia, 1985.
- Catálogo de la exposición "*Alberto Giacometti. Dibujo, escultura y pintura*", K. M<sup>a</sup>. de Barañano (comisario), MNCARS, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.
- Dufrière, T., *Giacometti. Les dimensions de la réalité*, Skira, Ginebra, 1994.
- Genet, J., *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Marc Barbezat, L'Arbalète, París, 1958-1963.
- Giacometti, A., *Escritos*, presentados por Michel Leiris y Jacques Dupin, proyecto editorial *El espíritu y la letra*, nº 6, Editorial Síntesis, Madrid, 2001.
- *Écrits*, presentados por Michel Leiris y Jacques Dupin, Collection Savoir: Sur l'Art, Hermann, París, 2001.

---

Profesor Paul Brouardel y a M<sup>a</sup> de los Dolores Domínguez. A lo largo de la conversación Jack explica con detalle cómo llevó a cabo sus asesinatos y el estado en el que quedaron los cuerpos de las víctimas -representados en la revista con reproducciones de planchas que ilustraban la obra *Vacher l'Éventreur et les crimes sadiques* (Lyon, Storck, 1899) del Profesor A. Lacassagne y los *Annales d'Hygiène publique et de Médecine légale* (3<sup>a</sup> serie, tomo XXXIV, nº 1, julio 1895):- "Once mujeres fueron descubiertas una detrás de otra, degolladas y destripadas, algunas aún tibias...". El Conde alaba entusiasmado la labor del inglés: "De veras lo hizo bien: el trabajo de un carnicero... en cuanto a la técnica, pero añadiéndole arte". Jack responde: "... al cortar la nariz y las orejas de un rostro éste se convierte decididamente en anónimo...", ofreciendo una descripción de poderosa plasticidad. "El Destripador" se muestra a favor del descuartizamiento y la mutilación, mientras el Conde de Mésanges aboga por la quema de las víctimas; el profesor Paul Brouardel explica los efectos biológicos inmediatos de cada una de las prácticas; el Marqués asiste silencioso a una conversación en la que se describen muchas de las escenas repetidas en sus escritos y, en ocasiones, en su propia vida... Los cuatro encuentran en la sombra de María de los Dolores Domínguez a su brutal heroína. Traducción de la autora.

<sup>43</sup> Traducción de la autora.

<sup>44</sup> Traducción de la autora.

- Heine, M., *Le Marquis de Sade*, Librairie Gallimard, París, 1950.  
"Regards sur l'Enfer anthropoclasique", artículo para la revista "*Minotaure*", n°8, París, 1936, p. 41 y ss.
- Hollier, D., *Le Collège de Sociologie*, Idées/Gallimard, París, 1979.
- Klossowski, P., *Sade mon prochain*, Éditions du Seuil, París, 1967.
- Lely, G., *Morceaux choisis de Donatien-Alphonse-François Marquis de Sade*, Pierre Seghers, París.
- Sade, Marqués de, *Cuentos, historietas y fábulas*, Edimat Libros, Madrid, 1999.
- Juliette*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1988.
- Justine*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1988.
- Seoane Pinilla, J., *La ilustración heterodoxa: Sade, Mandeville y Hamann*, Espiral Hispanoamericana, Madrid, 1998.

## APÉNDICES

### Apéndice I

"Étant enfant (entre 4 et 7 ans), je ne voyais du monde extérieur que les objets qui pouvaient être utiles à mon plaisir (...). Une ouverture dans cette pierre aurait tout compliqué et je ressentais déjà la désolation de notre caverne si l'on eut dû s'occuper d'une autre en même temps" (A. Giacometti, *Écrits*, "Hier, sables mouvants", p. 7-8).

### Apéndice II

"En fait de sollicitation mentale, à répétition, du même ordre, je me souviens qu'à la même époque, pendant des mois, je ne pus m'endormir le soir sans m'imaginer avoir traversé d'abord, au crépuscule, une épaisse forêt et être parvenue à un château gris qui se dressait à l'endroit le plus caché et ignoré. Là, je tuais, sans qu'ils pussent se défendre, deux hommes, don't l'un, d'environ dix-sept ans, m'apparaissait toujours pâle et effrayé, et don't l'autre portait une armure sur le côté gauche de laquelle quelque chose brillait comme de l'or. Je violais, après leur avoir arraché leur robes, deux femmes, l'une de trente-deux ans, tout en noir, à la figure comme de l'albâtre, puis sa fille, sur laquelle flottaient des voiles blancs. Toute la forêt retentissait de leurs cris et de leurs gémissements. Je les tuais aussi, mais très lentement (il faisait nuit à ce moment-là) souvent à côté d'un étang aux eaux vertes croupissantes, qui se trouvait devant le château. Chaque fois avec de légères variantes. Je brûlais ensuite le château et, content, je m'endormais" (A. Giacometti, *Écrits*, p. 9).

### Apéndice III

"Recherches expérimentales": "D- Sur les possibilités irrationnelles de vie à une date quelconque (12 mars 1933). En l'an 409: 16. De quelle manière abordait-on les femmes?. Réponses: 16. Le soir, on se cachait. Et quand une femme passait on se jetait sur elle pour la violer". (A. Giacometti, *Écrits*, p. 10-14).

### Apéndice IV

"Ce ne sont que des scènes de massacre, ou de destruction, de torture et de viol,

incendie et naufrage.(...)On pourrait penser que par ses gravures Callot exprimait uniquement son horreur de la guerre, mais alors pourquoi dans ses sujets religieux représente-t-il surtout des flagellations, des crucifixions et le martyr des saints sous toutes ses formes, des vierges auxquelles on arrache les seins à coups de tenaille jusqu'au saint qu'on écrase avec une espèce de pressoir, qui est peut-être une invention même de Callot? (...) L'élément sexuel ou érotique n'est présenté chez Callot que par des viols, des martyres et par des allusions obscènes chez les bouffons. (...) Goya (...), Géricault (...), il y a chez ces artistes un frénétique désir de destruction dans tous les domaines, jusqu'à la destruction de la conscience humaine. (...) Le seul élément permanent et positif chez Callot, c'est le vide, le grand vide béant dans lequel ses personnages gesticulent, s'exterminent et s'abolissent. (...) (II) plaisir à la destruction (...) dans toute oeuvre d'art le sujet est primordial, que l'artiste en soit conscient ou non" (A. Giacometti, *Écrits*, "À propos de Jacques Callot", p. 25-26).

### **Apéndice V**

"Du meurtre/ but du plaisir de l'amour au meurtre à l'anthropophagie./ Érotisme-branche de la nutrition/ Attraction, amour, meurtre, anthropophagie, étapes du même désir./ Meurtre, anthropophagie, aboutissement du désir. (...)/ Mort, pour le moment aucune importance./ Système religieux./ Système philosophique./ Aujourd'hui, le monde est vu à travers les systèmes chrétien, hégélien, marxiste. À côté, indépendants, Sade, Louÿs, Rimbaud, Breton un jour./ Meurtre/ Érotisme/ Anthropophagie/ Nutrition/ Désir d'existence/ Lutte (...)/ Érotisme, branche de la nutrition./ Nutrition, moyen d'existence./ Existence, moyen de puissance. / Puissance, moyen de récréation. Aboutissement. (...)/ I. Meurtre/ II. Scatophagie/ III. Sandwich/ IV. Clausewitz/ Sade/ V. Synthèse (vers 1944). (A. Giacometti, *Écrits*, p. 182-185).

### **Apéndice VI**

"Jamais pour la forme, ni pour la plastique, ni pour l'esthétique, mais le contraire. Contre, absolument. Jeu oui,/ érotique oui,/ inquiet oui,/ destructeur oui (vers 1932)". (A. Giacometti, *Écrits*, p. 135).

### **Apéndice VII**

"Je ne peux pas simultanément voir les yeux, les mains, les pieds d'une personne qui se tient à deux ou trois mètres devant moi, mais la seule partie que je regard entraîne la sensation de l'existence du tout". (A. Giacometti, *Écrits*, "À propos de 'La jambe'", p. 85).

### **Apéndice VIII**

"Et on continue, sachant que, plus on approche de la "chose", plus elle s'éloigne. La distance entre moi et le modèle a tendance à augmenter sans cesse; plus on s'approche, plus la chose s'éloigne. C'est un quête sans fin". (A. Giacometti, *Écrits*, p. 275).

### **Apéndice IX**

"(...)En entrant dans ma chambre la nuit suivante, je m'aperçus que, par un curieux hasard, il n'y avait pas de lumière. A., invisible dans le lit, dormait. Le cada-

vre était encore dans la chambre à côté. Ce manque de lumière me fut désagréable et, sur le point de traverser un le couloir noir conduisant à la salle de bains et qui passait devant la chambre du mort, je fus pris d'un véritable terreur et, tout en n'y croyant pas, j'eus la vague impression que T. était partout, partout sauf dans le lamentable cadavre sur le lit, ce cadavre qui m'avait semblé si nul; T. n'avait plus de limites et, dans la terreur de sentir une main glacée toucher mon bras, je traversai le couloir avec un immense effort, revins me coucher et, les yeux ouverts, je parlai avec A. jusqu'à l'aube. En sens inverse, je venais d'éprouver ce que j'avais senti quelques mois plus tôt devant les êtres vivants. À ce moment-là, je commençais à voir les têtes dans le vide, dans l'espace qui les entoure. Quand pour la première fois j'aperçus clairement la tête que je regarde se figer, s'immobiliser dans l'instant, définitivement, je tremblai de terreur comme jamais encore dans ma vie et une sueur froide courut dans mon dos. Ce n'était plus une tête vivante, mais un objet que je regardais comme n'importe quel autre objet, mais non, autrement, non pas comme quel objet, mais comme quelque chose de vif et mort simultanément". (A. Giacometti, *Écrits*, "Le rêve, le Sphinx et la mort de T." p. 30).

#### **Apéndice X**

"Mais aussi les dimensions du temple, les dimensions de l'homme qui surgit entre les colonnes. L'homme apparaissant entre les colonnes devient géant, le temple ne diminue pas, la grandeur métrique ne joue plus et ceci à l'encontre de ce qui se passe à Saint-Pierre de Rome par exemple. L'intérieur vide de cette église semble petit (CECI est très visible sur une photographie) mais les hommes deviennent des fourmis et Saint-Pierre ne grandit pas, seule la dimension métrique agit". (A. Giacometti, *Écrits*, "Le rêve, le Sphinx et la mort de T.", p. 33).

#### **Apéndice XI**

"Voyez, cette figure comme un point, cela veut dire Madame Yanaihara, comme elle paraît lointaine et petite!. (...) Plus on voit le visage avec densité, plus l'espace qui l'entoure devient immense; c'est vraiment curieux!". (A. Giacometti, *Écrits*, "Entretien avec Isaku Yanaihara", p. 259).

#### **Apéndice XII**

"(...) J'éloignais les objets l'un de l'autre mais à quelle distance fallait-il les mettre?. Ils étaient toujours ou légèrement trop près ou légèrement trop loin, alors je déplaçais imperceptiblement un petit bout de papier déchiré ne songeant pas un instant à le jeter dans la corbeille à papier, je savais que là tout aurait recommencé". (A. Giacometti, *Écrits*, p. 190).

#### **Apéndice XIII**

"Mais en tout cas, depuis que je suis beaucoup plus sensible à la distance entre une table et une chaise, 50 centimètres, une pièce, n'importe laquelle, devient infiniment plus grande qu'avant. Ça devient aussi vaste que le monde d'une certaine manière. Donc ça me suffit pour vivre". (A. Giacometti, *Écrits*, "Entretien avec David Sylvester", p. 290).

**Apéndice XIV**

"Je ne vois pas beaucoup plus loin en peinture et en dessin, oui. L'espace n'existe pas, il faut le créer mais il n'existe pas, non (vers 1949). (A. Giacometti, *Écrits*, p. 198).

**Apéndice XV**

"Toute sculpture qui part de l'espace comme existant est fautive, il n'y a que l'illusion de l'espace (vers 1949)". (A. Giacometti, *Écrits*, p. 200).

**Apéndice XVI**

"J'avais perdu toutes/ les traces des/ femmes merveilleuses/ qui passaient/ dans une clairière (vers 1932/1933)". (A. Giacometti, *Écrits*, p.144).

**Apéndice XVII**

"J'ai à peine regardé la mer depuis que j'ai vu, il y a deux jours, l'extrême pointe de New York se dissoudre, disparaître, fine, fragile et éphémère à l'horizon et c'est comme si je vivais le commencement et la fin du monde, une angoisse serre ma poitrine, je ne sens que la mer qui m'entoure, mais il y a aussi le dôme, la voûte immense d'une tête humaine. (...) Impossibilité de se concentrer sur quoi que ce soit, la mer envahit tout, elle est pour moi sans nom bien qu'on l'appelle aujourd'hui l'Atlantique". (A. Giacometti, *Écrits*, "Notes sur les copies", p. 96).

**Apéndice XVIII**

"La sculpture n'est pas, pour moi, un bel objet mais un moyen pour tâcher de comprendre un peu mieux ce que je vois, pour tâcher de comprendre un peu mieux ce qui m'attire et m'émerveille dans n'importe quelle tête; la peinture est un moyen de tâcher de comprendre ce qui m'attire et m'émerveille dans n'importe quel personnage, dans n'importe quel arbre ou quel objet sur une table. Un peu réussie, une sculpture ne serait qu'un moyen pour dire aux autres, pour communiquer aux autres ce que je vois". (A. Giacometti, *Écrits*, "Diderot et Falconet étaient d'accord", p. 83).

**Apéndice XIX**

"A copier exactement comme en 1914 l'apparence. Exactement le même souci". (A. Giacometti, *Écrits*, "Entretien avec André Parinaud", p. 269).

**Apéndice XX**

"Recommencer le travail absolument indépendant sans le moindre contrôle, liberté complète, et uniquement ce qui m'attire, ce qui me plaît, dans tous les domaines. Liberté. Faire des dessins, je peux les faire dans la chambre de l'hôtel ou chez Diego (vers 1934)". (A. Giacometti, *Écrits*, p. 173)

**Apéndice XXI**

"Je prends pour exemple la sculpture reproduite ci-contre et qui figure un palais. Cet objet s'est formé peu à peu à la fin de l'été 1932, il s'est éclairé lentement pour

moi, les diverses parties prenant leurs formes exactes et leur place précise dans l'ensemble (...). Nous construisions un fantastique palais dans la nuit (les jours et les nuits avaient la même couleur comme si tout se fût passé juste avant le petit matin; je n'ai pas vu le soleil durant tout ce temps), un très fragile palais d'allumettes: au moindre faux mouvement toute une partie de la minuscule construction s'écroulait; nous la recommencions toujours. Je ne sais pourquoi elle s'est peuplée de l'épine dorsale dans une cage -l'épine dorsale que cette femme me vendit une des toutes premières nuits que je la rencontrais dans la rue- et d'un des oiseaux squelettes qu'elle vit la nuit même qui précéda le matin où notre vie commune s'écroula -les oiseaux squelettes qui volaient très haut- (...) Au milieu s'élève l'échafaudage d'une tour peut-être inachevée; peut-être aussi, don't tout le haut s'est écroulé, brisé. De l'autre côté est venue se placer une statue de femme, dans laquelle je découvre ma mère, telle qu'elle a impressionné mes premiers souvenirs. La longue robe noire qui touchait le sol me troublait par son mystère; elle me semblait faire partie du corps et cela me causait un sentiment de peur et de désarroi; tout le reste se perdait, échappait à mon attention. Cette figure se détache sur trois fois même rideau et c'est sur ce rideau que j'ai ouvert pour la première fois les yeux. En proie à un charme infini je fixai ce rideau brun au-dessous duquel filtrait, le long du parquet, un mince filet de lumière. Je ne puis rien dire de l'objet sur une planchette qui est rouge; je m'identifie avec lui". (A. Giacometti, *Écrits*, "Je ne puis parler qu'indirectement de mes sculptures", p. 17-19).

### **Apéndice XXII**

"(...) Une araignée jaune, jaune ivoire (...), mais lisse et comme couverte d'écaillles lisses et jaunes et ayant de longues pattes minces et lisses et dures d'apparence comme des os. (...)". (A. Giacometti, *Écrits*, "Le rêve, le Sphinx et la mort de T." p. 27).