

# Alberto Giacometti

*Utstilling på Pierre Matisse Gallery, 1948*

Kaja Maria Ranveig Hjort



Masteroppgave i kunsthistorie  
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Veileder: Professor Øivind Lorentz Storm Bjerke

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2012



Alberto Giacometti

*Utstilling på Pierre Matisse Gallery, 1948.*

© Kaja Maria Ranveig Hjort

2012

Alberto Giacometti – Utstilling på Pierre Matisse Gallery, 1948

Kaja Maria Ranveig Hjort

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Oslo Kopisten AS

# Sammendrag

Alberto Giacometti (1901-1966) holdt i 1948 en utstilling på Pierre Matisse Gallery i New York – en utstilling som i stor grad skulle komme til å forme resepsjonen av hans kunstnerskap. Han var da nærmere femti år og hadde en lang karriere som kunstner bak seg, men denne utstillingen ble hans internasjonale gjennombrudd. Jeg vil med denne oppgaven se nærmere på utstillingen og det bildet av Alberto Giacometti som ble skapt av den – og da særlig den koblingen mellom hans kunst og eksistensialismen som oppsto som følge av at Jean-Paul Sartre forfattet forordet i utstillingskatalogen. For å gjøre dette vil jeg ta i bruk respsjonshistoriske perspektiver fra Hans Robert Jauss. Howard Beckers kunstsosiologiske teori vil også bidra til å belyse konteksten rundt Giacometti i denne perioden. Oppgaven inneholder en undersøkelse av utstillingen, katalogteksten og reaksjonene som fulgte, både i samtiden og senere, innenfor en amerikansk kontekst. Jeg vil bruke dette materialet for å forklare hvorfor en bestemt periode av Giacomettis kunstnerskap ofte forstås i sammenheng med, og fortolkes ut fra, eksistensialismen.

# Forord

Noen tekniske bemerkninger innledningsvis: Titler på kunstverk oppgis som regel på engelsk, eventuelt med originaltittel i parentes. Når det gjelder kilder oppgis tittelen på det språk som korresponderer med den utgaven jeg har brukt, og dermed litteraturlisten. I de få tilfeller der originalkilden for et sitat er på fransk og det ikke foreligger noen oversettelse, har jeg sitert på originalspråket, og tilføyd min egen oversettelse i en fotnote. Jeg anvender for øvrig Chicagostilen for sitering og noter.

Jeg vil benytte anledningen til å takke min veileder Øivind Lorentz Storm Bjerke, professor i kunsthistorie, for nyttige tilbakemeldinger underveis i arbeidsprosessen. Maria Isabel Molestina ved Sherman Fairfield Reading Room på The Morgan Library var til stor hjelp med finne frem dokumentasjonsmateriale til oppgaven, samt å tilrettelegge på forhånd så jeg fikk mye ut av mine tilmålte dager i biblioteket. Mine medstudiner Hilde Berteig Rustan og Kesia Eidesen må også takkes, jeg fikk mye igjen for våre kollokvier. Jeg er takknemlig for at mine foreldre tok seg tid til å gjøre en påkrevet korrekturlesning av oppgaven i siste liten. Takk også til Johan Jørgensen for praktisk hjelp underveis.

Oslo, Mai 2012

KMR Hjort

# Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Oppgavens tema, problemstilling.....	1
1.2	Avgrensning.....	3
1.3	Kilder og undersøkelsesmateriale.....	3
1.4	Eksisterende forskning.....	4
1.5	Aktualitet.....	5
1.6	Teori og fremgangsmåte.....	6
1.6.1	Hans-Robert Jauss: Resepsjonshistorie.....	6
1.6.2	Howard S. Becker: <i>Art Worlds</i> .....	10
1.7	Oppgavens struktur.....	11
2	Del I - Alberto Giacometti og utstillingen på Pierre Matisse Gallery i 1948.....	13
2.1	Alberto Giacometti (1901-1966).....	13
2.2	Giacometti før utstillingen i 1948.....	13
2.3	Forflytning av kunstmarkedet fra Europa til USA etter krigen.....	15
2.4	Pierre Matisse og hans galleri.....	16
2.5	Giacomettis utstilling på Pierre Matisse Gallery.....	19
2.5.1	Forberedelse av utstillingen.....	19
2.5.2	Utstilte verker.....	21
2.5.3	Beskrivelse av de viktigste verkene.....	22
2.6	Utstillingskatalogen.....	23
2.6.1	Distribusjon av katalogen og Pierre Matisses nettverk.....	25
2.7	Oppsummering.....	27
3	Del II - “The Search for the Absolute”.....	28
3.1	Klargjøring av begrepene eksistensialisme og fenomenologi.....	28
3.2	Sartre.....	29
3.3	“The Search for the Absolute”.....	30
3.3.1	Materialet og rommet.....	33
3.3.2	Handling og situasjon.....	36
3.3.3	Tid og historie.....	37
3.3.4	Sartres syn på kunstnerens prosjekt.....	38
3.4	Sammenheng mellom tekst og utstilte verk.....	40

3.5	Tekstens betydning .....	40
3.6	Oppsummering .....	42
4	Del III – Samtidig mottagelse .....	44
4.1	Samtidige anmeldelser og resepsjon.....	44
4.1.1	Clement Greenberg, <i>The Nation</i> .....	45
4.1.2	Thomas B. Hess, <i>ARTnews</i> .....	47
4.1.3	Sam Hunter, <i>New York Times</i> .....	47
4.1.4	Andre anmeldelser av utstillingen.....	48
4.2	Giacometti og Pierre Matisse om utstillingens mottagelse .....	49
4.3	Vurdering av resepsjonen .....	51
4.4	Oppsummering .....	52
5	Del IV – Senere oppfatninger - drøftelse av resepsjonen.....	54
5.1	Foreløbige vurderinger .....	54
5.2	Utstillingen i 1950-51 .....	55
5.3	Sartres celebritetsstatus i USA .....	56
5.4	Popularisering av eksistensialismen .....	59
5.5	Giacomettis posisjon og avantgarden .....	60
5.6	Endret resepsjon over tid .....	62
5.6.1	En ny generasjon – forandringer i resepsjonen .....	63
5.7	Giacometti i dag.....	65
5.8	Oppsummering .....	66
6	Sammenfatning.....	68
7	Vedlegg .....	71
7.1	Alberto Giacometti biografi.....	71
7.2	Liste over utstilte verker, Pierre Matisse Gallery 1948.....	73
8	Litteraturliste .....	75



## Illustrasjoner:

III. 1 Katalogens forside .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
III. 2 Innstikk i katalogen.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
III. 3 Katalogens første side.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
III. 4 <i>Tall Figure</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
III. 5 <i>Man Walking</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
III. 6 <i>Man Pointing</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
III. 7 <i>Head of a Man on a Rod</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
III. 8 <i>The Nose</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
III. 9 <i>Tall Figure, half-size</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
III. 10 <i>The Palace at 4 a.m.</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
III. 11 <i>Slaughtered Woman/ Woman with her Throat Cut</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
III. 12 <i>Torso</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
III. 13 <i>Hands Holding the Void</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
III. 14 Foto av Giacomettis <i>Three Men Walking II</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
III. 15 <i>Lamp with two Figures.</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
III. 16 <i>The Dog.</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
III. 17 Foto i utstillingskatalogen.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>



# 1 Innledning

## 1.1 Oppgavens tema, problemstilling

Nasjonalmuseets seniorkurator Frithjof Bringager skriver følgende i katalogen som ledsaget museets utstilling (2011-2012) med sveitsisk kunst, ...*Giacometti, Hodler, Klee... Moderne mestere fra Sveits*:

Etter 2. verdenskrig ble den isolerte menneskeskikkelsen [Giacomettis] foretrukne motiv. Karakteristisk er de ekstremt tynne og lange figurene sett på avstand, uten identitet og personlige kjennetegn. (...) Giacometti var på 1950-tallet venn med den eksistensialistiske filosofen og forfatteren Jean-Paul Sartre, og hans kunst fra denne perioden knyttes gjerne til eksistensialismen og dens fokus på menneskets isolasjon, ensomhet og fremmedgjøring i verden.<sup>1</sup>

Hvorfor forstås en bestemt periode av Giacomettis kunstnerskap ofte i sammenheng med, og fortolkes ut fra, eksistensialismen?

Jeg ønsker med min oppgave å undersøke denne sammenhengen. Derunder når og hvorledes en slik oppfatning oppsto, hvordan den ble utviklet, og hvordan man kan gjenfinne den i en utstillingskatalog i Norge i 2012. For å svare på dette mener jeg det er nødvendig ta utgangspunkt i kontekst og resepsjon. Mine undersøkelser tyder på at denne oppfatningen har sin opprinnelse i en utstilling Giacometti holdt på Pierre Matisse Gallery i New York i 1948. Essayet “The Search for the Absolute” av Jean-Paul Sartre, trykket i utstillingskatalogen, har hatt meget å si for mottagelsen av Giacomettis kunst, idet teksten har gitt grunnlag for en kobling mellom Giacomettis verker og eksistensialismen. Jeg vil kalle Sartres essay en referansetekst,<sup>2</sup> som har diktert tolkningen av Giacomettis kunstnerskap i den grad at teksten fremdeles blir sitert i standardverker i dag. Det er verdt å merke seg at Giacometti selv ikke kom med noen uttalelser i denne retning: «While Giacometti’s work has commonly been interpreted as revealing the anxiety and alienation of contemporary life – an approach that dates from an influential 1948 catalogue essay by the existentialist philosopher Jean-Paul Sartre – the artist characterized his work in very different terms.»<sup>3</sup> Koblingen mellom Giacometti og eksistensialismen ser man i et generelt innføringsverk som for eksempel Gardner, hvor kunstneren er viet et enkelt avsnitt og halve avsnittet utdyper hans forbindelse

---

<sup>1</sup> Fritjhof Bringager, “Alberto Giacometti – Skulptur, kropp og sårbarhet” i katalogen for utstillingen ...*Giacometti, Hodler, Klee... Moderne mestere fra Sveits* (Oslo: Nasjonalmuseet, 2011), 26.

<sup>2</sup> Med referansetekst mener jeg en tekst som har vært utgangspunkt for senere tolkninger, og er sentral for forståelsen av et gitt kunstverk.

<sup>3</sup> Anne Umland, “Capturing Giacomettis Gaze”, *MoMA*, vol. 4, nr. 8 (2001), 4. Umland er kurator ved MoMA.

til eksistensialismen: «Although Giacometti never claimed he pursued existentialist ideas in his art, it is hard to deny that his works capture the spirit of that philosophy. Indeed, Sartre, Giacometti's friend, saw the artist's figurative sculptures as the epitome of existentialist humanity – alienated, solitary, and lost in the world's immensity.»<sup>4</sup>

I de aller fleste oversiktsbøker, altså publikasjoner som ikke omhandler Giacometti spesielt men en periode, et kunstfelt eller lignende, er det en slik oppfatning man møter: «Giacometti was involved with the isolation of the individual in the crowd (...) Giacometti was concerned with the feeling of being in the world. He was the father of the realism that sees man as the lonely inhabitant of a bleak and thankless world.»<sup>5</sup> Dette viser en forståelse av eksistensialismen som innebærer ideen om det ensomme menneskets angstfylte tilværelse.

Jeg påstår ikke at det å fortolke Giacomettis verker som forbundet med eksistensialismen er feil eller misforstått. Det jeg er opptatt av, er å undersøke hvorledes en slik mening er blitt tillagt et verk eller en kunstner, når det er noe kunstneren selv ikke har gitt sin tilslutning til. Jeg ønsker å nyansere denne forståelsen ved å undersøke *hva* Sartre skrev i sitt essay, og i hvilken grad slutningen fra teksten til de faktiske kunstverkene kan forsvares. Jeg vil også undersøke hvilke omstendigheter som kan ha bidratt til at en slik fortolkning fikk utbredelse, og hvordan den ble oppfattet over tid. Jeg vil også se om det er mulig kjenne igjen uttrykk og forklaringer, og om det lar seg påvise karakteristikk av Giacomettis person og verker med opprinnelse i Sartres tekst.

Det skal bemerkes at Giacometti var en kunstner det ble skrevet mye om i hans levetid. Han pleide omgang med noen av de viktigste litterære skikkelsene i sin samtid, som André Breton, George Bataille, Samuel Beckett, Jean Genet og Michel Leiris, og tenkere som Sartre og Maurice Merleau-Ponty. Mange av disse skrev også om ham. Harold Rosenberg skriver: «His elongated thin figures, axe-blade heads, and portraits in oil and pencil have aroused more notions of their meanings than have the works of any other artist of his generation.»<sup>6</sup> Det er selvfølgelig mulig å se at disse tekstene er influert av hverandre og at de tross forskjellige tolkninger skriver om den samme kunstneren; det er som Thierry Dufrene skriver: «...the whole *Giacometti corpus* is constituted by borrowings and reprises...»<sup>7</sup>

Sartre var altså ikke den eneste som skrev om Giacometti i hans levetid. Når jeg har valgt å begrense min oppgave til å undersøke akkurat Sartres tekst, og den innflytelse den har fått på

---

<sup>4</sup> Gardner, Helen, *Gardner's Art Through the Ages*, tolvte utgave, red. av Fred S Kleiner og Christin J. Mamiya (Belmont, California: Thomson/ Wadsworth, 2005), 1036.

<sup>5</sup> Andrew Causey, *Sculpture After 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 34.

<sup>6</sup> Harold Rosenberg, *Art on the Edge* (London: Secker & Warburg, 1976), 120.

<sup>7</sup> Thierry Dufrene, "Giacometti and his Writers after 1945: Literary Myth and Reality" i *The Studio of Alberto Giacometti* (Paris: Centre Pompidou, 2007), 343. Dufrene er professor i kunsthistorie ved Université Paris Ouest.

forståelsen av Giacomettis kunst fra 40-tallet og fremover, er det fordi den har fått en mer sentral plass enn andre fortolkninger. Når jeg tar for meg en såpass detaljert undersøkelse av Sartres tekst, vil jeg understreke at det ikke er teksten i seg selv som er interessant for denne oppgaven – men den *funksjonen* teksten fikk. Jeg mener det er nødvendig å undersøke tekstens innhold for å kunne svare på dette – det vil gi innsikt i hvorfor teksten fikk en stor betydning i ettertid.

## 1.2 Avgrensning

Jeg vil se på resepsjonen i en engelskspråklig kontekst, både fordi utstillingen jeg har valgt som utgangspunkt ble holdt i USA, men også fordi Sartres essay har hatt en større betydning for forståelsen av Giacomettis kunst i den engelskspråklige verden enn i Frankrike. Dette var utstillingen som introduserte ham for et amerikansk publikum, i Frankrike hadde han tidligere oppnådd en viss oppmerksomhet med sine surrealistiske arbeider. Jeg vil se på omtaler og anmeldelser fra utstillingens samtid, men i del IV av oppgaven vil jeg også se på senere tekster. Dette for å drøfte hvordan resepsjonen av Giacomettis oeuvre har endret seg over tid, og hvordan tolkningen av hans kunst i lys av eksistensialismen har blitt forstått av ettertiden.

Vinklingen jeg har valgt gjør også at oppgaven ikke vil inneholde noen verksanalyse eller tolkning – det er *andres* fortolkninger jeg skal beskrive, ikke introdusere mine egne.

## 1.3 Kilder og undersøkelsesmateriale

Av primærkilder har jeg vært så heldig å få tilgang til arkivene til det nå nedlagte Pierre Matisse Gallery, hvor man kan finne bilder, dokumenter, telegrammer og en stor mengde korrespondanse som omhandler utstillingen i 1948. Arkivet inneholder kun brev fra Giacometti til Pierre Matisse, og ikke den andre veien,<sup>8</sup> men det inneholder kopier av brev Pierre Matisse sendte til kunder og forretningsforbindelser, og kopier av telegrammer fra Pierre Matisse til Giacometti. Det er mulig å innvende at denne typen dokumentasjon ofte er av en praktisk og konkret art, og derfor er av begrenset verdi for å undersøke det jeg har satt meg fore i denne oppgaven. Men disse kildene har gitt meg en viktig innsikt i planlegningen av utstillingen, og dermed også i konteksten. I og med at jeg hevder at omstedighetene er viktige grunner til at resepsjonen av utstillingen ble som den ble, er dette verdifullt. Dessuten var det mulig for meg å ta den originale utstillingskatalogen i øyesyn, noe som var viktig fordi den var mediet som første gang formidlet en kobling mellom Giacomettis

---

<sup>8</sup> Brevene er håndskrevne, derfor finnes ikke kopier av brevene Pierre Matisse skrev til Giacometti i hans arkiv. Kopier av hans maskinskrevne brev og telegrammer finnes. Det har vært mulig for meg å finne brev fra Pierre Matisse til Giacometti sitert i sekundærkilder, men bildet blir dessverre ikke like utfyllende.

kunst og eksistensialismen. Av omtaler og anmeldelser av utstillingen i 1948 har det ikke lyktes meg å få tak i alt som ble skrevet, men jeg har funnet de anmeldelsene jeg ikke har i sin helhet sitert i andre kilder ved flere tilfeller.

Av sekundærkilder er det særlig noen artikler og bøker jeg har gjort utstrakt bruk av: John Russells<sup>9</sup> biografi om Pierre Matisse og hans mer berømte far, *Matisse, Father and Son*, har vært nyttig både fordi den kan tilføre en resepsjonshistorisk oversikt, men også for sin beskrivelse av miljøet. Michael Brensons artikkel “Giacometti’s Critical Reception in the United States” i *The Studio of Alberto Giacometti*, gir en god, om enn noe kort, oversikt over omtale av Giacometti i amerikansk presse og andre utgivelser fra 30-tallet og førti år fremover. Thierry Dûfrenes artikkel om Giacomettis relasjon til de forfattere som skrev om ham, “Giacometti and his Writers after 1945: Literary Myth and Reality” fra samme publikasjon har også vært til hjelp. Dag Østerbergs bok *Jean-Paul Sartre* har gitt et innblikk i Sartres tenkning på en mer lettfattelig måte enn Sartres egne verker.

## 1.4 Eksisterende forskning

Den første monografien om Giacometti kom på fransk allerede i 1962, skrevet av Jaques Dupin og utgitt av Editions Maeght. Det finnes også en detaljert biografi om Giacometti, skrevet av James Lord og utgitt i 1986, samt en omfattende monografi skrevet av Yves de Bonnefoy, den sistnevnte mer verksorientert. Reinhold Hohl har også skrevet en monografi. James Lords biografi er kritisert for å være spekulativ og i overkant psykoanalytisk, den fikk ikke noen god mottagelse i kunsthistoriske magasiner.<sup>10</sup> Den gir en detaljert oversikt over Giacomettis liv og bekjentskaper, men mange av tolkningene og konklusjonene er unyanserte. Tross disse manglene, og en lite vitenskapelig tilnærming, er boken mye sitert, antakelig fordi den gir den mest fullstendige biografiske oversikt over kunstnerens liv. Yves de Bonnefoys<sup>11</sup> monografi er vesensforskjellig, men deler med Lord den psykologiske tilnærmingen, og tendensen til å tolke verk ut i fra biografiske hendelser. Begge disse bøkene representerer en forskningslitteratur med et klassisk historisk-biografisk

---

<sup>9</sup> John Russell (1919-2008) var en britisk kunsthistoriker og kritiker som virket i USA, han var i mange år kritiker for *New York Times*.

<sup>10</sup> En anmeldelse av Lords bok lyder som følger: «With its hagiographic mythologising, schoolroom psychology and sour, often bitchy sideswiping, James Lord’s biography of Giacometti is a strong contender for the dubious honour of the most infuriating biography of a twentieth-century artist to date.» Lynne Cooke, “Review of Giacometti: A Biography by James Lord”, *Burlington Magazine*, Vol. 128, nr. 1003, (Oktober 1986), 757.

<sup>11</sup> Bonnefoy (født 1923) er også dikter og skjønnlitterær forfatter. Han var og er en del av det litterære miljøet i Frankrike, særlig var hans posisjon sterk på 50- og 60-tallet. Han har undervist i litteratur ved en rekke universiteter.

utgangspunkt. Om Hohs bok skrev Harold Rosenberg: «Reinhold Hohl, also the author of the exhaustive *Alberto Giacometti*, found himself obliged to deny that the thinness of Giacometti's personages (who include an emancipated cat and dog) has to do with war, famine, or concentration camps, "as has often been proposed".»<sup>12</sup> Denne biografien viser et annet perspektiv på kunstnerskapet.

Giacometti er en kunstner som fremdeles blir viet mye oppmerksomhet, gjennom utstillinger og nye utgivelser. Han forble aktuell i forskningslitteratur etter sin død i 1966, men det var da en annen periode av kunstnerskapet som fanget interessen, nemlig hans surrealistiske arbeider. Nye teoretiske innfallsvinkler ble tatt i bruk for å undersøke denne delen av hans kunst. I de siste årene har det igjen vært en økende interesse for den biografiske tilnærmingen, med flere refleksjoner rundt kunstnerens liv i utstillinger og bøker.

## 1.5 Aktualitet

Ingen av kildene jeg har gjennomgått som eksplisitt omhandler resepsjonen av Giacomettis kunst, inneholder en nærlesning av Sartres tekst, eller ser resepsjonen på bakgrunn av innholdet i teksten. Jeg vil gjøre dette, kombinert med at jeg forsøker å se hvordan forståelsen av Giacomettis kunst som eksistensialistisk stemmer overens med det som faktisk står i essayet.

I Sartres tekst finner man ikke påstander om konkrete kunstverk, og den forestillingen om eksistensialisme som kommer frem i beskrivelser av Giacomettis kunst stemmer heller ikke nødvendigvis overens med essayets innhold. Dette fordi eksistensialisme var og er et vagt begrep, uten klare definisjoner. «Paris post war was a city which embraced existentialism as a philosophy and a way of life. But 'existentialism' was a portmanteau-word which teemed with ambiguities.»<sup>13</sup> Jeg vil derfor undersøke om Giacomettis verker ble forstått som et symbol for et fenomen i tiden, representert ved Sartre: en populæroppfatning om eksistensialismen, heller enn Sartres omtale av Giacometti slik den fremkommer i essayet. Peter Read skriver at Sartres *Væren og intet* fikk en leserkrets langt større enn det som var vanlig for en filosofisk mursten i etterkrigstiden, nettopp fordi den stemte overens med tanker i tiden. Den handlet om frihet, autentisitet, identitet, radikalisering, og Sartre ble "guru" for en hel generasjon.

Sartre's support and friendship for Giacometti necessarily influenced reception of the sculptor's work, which was widely interpreted as quintessentially existentialistic. (...) After the war, the popular impact

---

<sup>12</sup> Harold Rosenberg, *Art on the Edge*, 120.

<sup>13</sup> Sarah Wilson, "Paris Post War: In Search of the Absolute" i *Paris Post War. Art and Existentialism 1945-55*, red. av Frances Morris (London: Tate Gallery, 1993), 25.

of Giacometti's sculptures was largely due to their status as existentialist icons, seen as epitomising angst, and the spirit of an age haunted by the holocaust and Hiroshima.<sup>14</sup>

Enkelt sagt kan man hevde at denne fortolkningen traff tidsånden. I følge Read pleiet Giacometti omgang med filosofer og forfattere, men insisterte selv på at hans egne verker handlet om persepsjon og kunstneriske snarere enn filosofiske problemer. Giacometti selv ønsket bare å kommunisere det han så, slik han så det. Han var ikke opptatt av *hva* som skulle uttrykkes, men *hvordan* man kan uttrykke det. Likevel kretser tolkningene rundt *hva* det er kunstneren vil formidle, hvilke temata og hvilken ikonografi. Jeg ser det derfor som interessant å se nærmere på i hvilken grad tolkningen knyttes til kunstneren selv, og om det er visse oppfatninger han har kritisert eller støttet opp om; om det er mulig å finne en eksplisitt "strategi" hos kunstneren.

Resepsjonshistoriske undersøkelser av kunstnerskapet er gjort tidligere, det jeg vil tilføre er en refleksjon over resepsjonshistorien til Giacomettis kunst, i lys av Sartres essay og dets innhold, og undersøke den betydning det kan ha hatt.

## 1.6 Teori og fremgangsmåte

Jeg vil ikke bruke én metode som en konsekvent oppskrift gjennom hele oppgaven. I de forskjellige delene av oppgaven vil materialet avgjøre hvordan jeg går frem, og hvilke teoretiske perspektiver som best kan belyse stoffet.

### 1.6.1 Hans-Robert Jauss: Resepsjonshistorie

Jeg vil i min oppgave benytte perspektiver fra Jauss' resepsjonshistoriske metode. Den tyske litteraturhistorikeren og teoretikeren Hans-Robert Jauss (1921-1997) regnes ofte til Konstanz-skolen etter universitetet han arbeidet ved. Hans teori er hermeneutisk inspirert, særlig av Gadamer, men Jauss var også bevisst de nye faglige perspektivene strukturalistiske teorier kunne bidra med.

Før jeg går videre er det nødvendig å understreke skillet mellom resepsjonsetetikk og resepsjonshistorie. Forskjellen ligger både i undersøkelsesmaterialet og synet på

---

<sup>14</sup> Reads artikkel omhandler i hovedsak Francis Ponges kritikk av Giacometti, men omtaler også Sartres fortolkning. Peter Read, "From spectre to sceptre: Giacometti's sculpture in the writing of Francis Ponge" i *Giacometti, Critical Essays*, red. av Peter Read og Julia Kelly (England: Henry Moore Institute, Ashgate, 2009), 171. Read er professor i fransk ved University of Kent, med litteratur og kunst som forskningsfelt.



betrakterrollen. Resepsjonsetetikk, slik den er formulert hos for eksempel Wolfgang Kemp,<sup>15</sup> dreier seg om møtet mellom verk og betrakter, altså en umiddelbar og perseptuell side ved kunstopplevelsen. Dessuten er det da som regel tale om en *tenkt* betrakter, mens resepsjonshistorien som metode tar utgangspunkt i virkelige personer og deres opplevelser av et kunstverk, som for eksempel en kunstkritiker eller en anmelder, eller en annen førstehåndskilde. Man kan si at det er et sosialt eller historisk snarere enn et psykologisk syn på betrakteren og hans reaksjoner. Etersom jeg i min oppgave ser på skrevne tekster er en resepsjonshistorisk tilnærming mer nærliggende enn en resepsjonsetetisk. Det er Jauss' teori slik den formuleres i artikkelen "Art History and Pragmatic History"<sup>16</sup> jeg har funnet mest interessant.

Tittelen på Jauss' essay gir en indikasjon på det han mener er målene for kunst- og litteraturhistorie. Med "pragmatic history" henspiller han på pragmatikk, et felt innenfor lingvistikken hvor det studeres hvordan kontekst bidrar til mening. For eksempel: Det er ikke bare ytringen i seg selv som gir mening til det som blir sagt, men også situasjonen hvor ytringen fremføres. Slik Jauss så det, er mening avhengig av tid og sted – i tillegg til form. Dette brukes om litteratur, men kan også overføres på kunstverk som skulptur og maleri, noe Jauss selv gjør i artikkelen. Med en slik forståelse har ikke et litterært- eller kunstnerisk verk en absolutt, iboende mening, og tolkningene som gjøres er mer vilkårlige enn de kanskje virker for ettertiden. Stadig nye tolkninger av samme verk blir også en mulighet. «This presupposes that aesthetic values, like the "essence" of works of art, only reveal their different forms through a process and are not permanent factors in themselves.»<sup>17</sup> På denne bakgrunn vil det være en oppgave for kunsthistorikeren å se på det som ligger *utenfor* verket. Kunsthistorikeren bør undersøke den konstante dialektikken mellom kunstverk og betrakter; det Jauss kaller "spørsmål og svar", utløst av verk med åpen struktur: verket spør, betrakteren svarer, og svaret vil være avhengig av faktorer som ikke er tilstede i selve verket. Kunsthistorien som fag kan da tilføre bildene noe man ikke umiddelbart kan se i dem – kunnskap om konteksten og dens betydning. Metoden kan også anvendes på forskjellige kasus: hvordan resepsjonen av kunst arter seg kan ha fellestrekk selv om det er snakk om forskjellige verk og perioder.

---

<sup>15</sup> Tysk kunsthistoriker, født 1946, tilknyttet universitetet i Hamburg.

<sup>16</sup> Hans Robert Jauss, "Art History and Pragmatic History" i *Towards an Aesthetic of Reception*. (Minneapolis: University of Minnesota Press 1982).

<sup>17</sup> *Ibid.*, 73.

Jauss skriver: «The conception of a history of art that is to be based on the historical functions of production, communication and reception, and is to take part in the process of continuous meditation of past and present art...»<sup>18</sup> Jauss ønsker å ta kunstens eller litteraturens historiske funksjoner (syklusen av produksjon, kommunikasjon og resepsjon) med i forståelsen av verket. En historisk orientert analyse av kunst må klare å se mer enn en kjede av hendelser, den må studere strukturer, men samtidig ikke miste kunstens innhold og mening av syne. Her ser man det tosidige ved Jauss' tilnærming: «How can the history of art and literature contribute towards closing the gap between structural method and historical hermeneutics?»<sup>19</sup> Jauss posisjonerer seg mellom det han kaller estetisk dogmatisme og ekstrem subjektivism, og mener det er mulig å skrive om kunst og litteratur uten å begrense seg til enten verket og dets iboende verdier, eller en rent individuell opplevelse av det. Han kan sies å ha en funksjonell idé om det historiske, det skal bidra til å belyse flere sider ved det man studerer. Dersom man gjør bruk av hans metode blir kunstneriske uttrykk sterkere knyttet til generelle historiske og sosiale hendelser og utvikling.

Dette passer godt i denne oppgaven, hvor jeg ønsker å vise den betydning Sartres essay fikk for forståelsen av Giacomettis kunst, med henvisning til kontekstuelle faktorer og samtidens interesser. Hva kan en resepsjonshistorie metode tilføre oppgaven? Med en slik vinkling kan man kartlegge endringer i kunstproduksjon og kunstkritikk, og kaste lys over endrede oppfatninger om et gitt kunstnerskap. En resepsjonshistorisk metode kan være egnet til å undersøke hvordan kunstkritikk påvirker og blir en del av kunsthistorien.

Der kunstkritikken tillates å være subjektiv, har kunsthistorien som fag ofte idealer om objektivitet – men på tross av denne motsetningen er det et utvekslingsforhold mellom de to feltene, for eksempel der kunstkritikk reproduseres i kunsthistorien. Man kan ofte forstå fortolkninger bedre dersom man ser dem i lys av tidens smak og oppfatninger. Det er selvfølgelig ønskelig med en så grundig kunnskap som mulig om perioden man skriver om, og også om individuelle forskjeller mellom forfattere av de tekstene man ser på. For eksempel er det nødvendig å ta med i betraktningen hva Clement Greenberg mente var en ønsket utvikling innenfor kunsten når man undersøker hans anmeldelse av Giacomettis utstilling. Man bør sette seg inn i hva slags tekster man leser og hvilke begrensninger og forutsetninger som gis av formatet. En historiografisk bevissthet rundt egne kulturelle forutsetninger vil også være en fordel.

---

<sup>18</sup> Ibid., 62.

<sup>19</sup> Ibid., 71.

Det er mulig å se for seg flere innvendinger mot bruken av Jauss' form for resepsjonsteori på mitt materiale. Jeg ser det som nødvendig å gå inn på innvendingene nokså detaljert, fordi de tydeligere enn metodens fordeler viser fremgangsmåten i relasjon til mitt materiale. Jauss skriver hovedsakelig om resepsjonen av litterære verk, selv om han selv også anvender den på kunst og kunsthistorie. Mitt materiale er en kunstutstilling som består av mange verk, samt en ledsagende tekst som jeg tillegger stor betydning, heller enn ett verk i seg selv. Skal teorien anvendes på utstillingen, på Sartres tekst, på den helheten de to representerer eller de konkrete utstilte verkene? Overgangene blir noe uklare fordi jeg studerer en tekst som i følge min påstand gir mening til (et eller) flere verk. Det er neppe denne typen materiale eller tekster Jauss hadde i tankene. Selv om det skulle vise seg at Sartres essay er mer litterært enn det er filosofisk eller kunsthistorisk, vil mottagelsen av det vil selvfølgelig likevel ikke være som av et skjønnlitterært verk.

En annen innvending er at Jauss hovedsakelig skrev om litteratur. I essayet bruker han litterært verk og kunstverk om hverandre. Det er heller ikke enkelt å forstå om han mener at resepsjonshistorie er egnet best for en spesiell periode (selv skrev han om middelalderlitteratur) eller om det er en metode som kan anvendes på alle tilfeller der man har skriftlige kilder å forholde seg til.

Kemp, som selv har vært med på å utvikle resepsjonsetetikken som metode, skriver om resepsjonshistorie at den kan gi innsikt i interaksjon mellom kunstproduksjon og kunstkritikk, og viktige bidrag til smakshistorien. Men han kommer også med en innvending mot en resepsjonshistorisk fremgangsmåte: «Although such an approach has often been valued as highly promising, it remains problematic because literary testimonials have only a limited value as sources with regard to the reception of visual art, since they are above all beholden to their literary mission and can only be expressed through that genre.»<sup>20</sup> Kemp har en viktig poeng når det gjelder genrebevissthet. Man må huske at tekster er medierte kilder, og kunnskap om kontekst og forfattere er en fordel, men ikke en garanti for å forstå hva som er genrestyrt i en gitt tekst.

Og ikke minst: Jauss' tekster er lite konkrete. Hans tekst er også lite sitatvennlig, den skisserer opp de store linjene heller enn å forklare hvordan metoden vil fungere i praksis. Jauss har selv uttalt: «An esthetics of reception would not be a self-sufficient method. It is a method which must be completed by the esthetics of production and the esthetics of

---

<sup>20</sup> Wolfgang Kemp, "The work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic reception" i *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, red. av M. A. Cheetham & et al. (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 182.

presentation.»<sup>21</sup> Ideelt sett har jeg bruk for en teori som kaster lys over de mer praktiske sidene av resepsjonen og det som former den, spørsmål som: Hva er galleristen og kunstnerens interesser, de ulike aktørenes roller og motiver? Formes resepsjonen av tilfeldigheter, eller av en gjennomtenkt strategi? Hvilke interesser knyttes til fortolkninger? Hvem deltar i det som er utstillingen utover kunstneren – det er kurator, kjøpere og publikum, men også medier, som videreformidler utstillingen til dem som ikke selv får deltatt. Hvilke påvirkningskraft har disse forskjellige aktørene? Disse spørsmålene er det ikke lett å finne svar på gjennom Jauss' metode. Derfor vil jeg supplere hans metode med Howard Becker, som har en mer håndgripelig tilnærming.

### 1.6.2 Howard S. Becker: *Art Worlds*

Jauss' metode dreier seg om *resepsjon* av kunstverk. I min oppgave har jeg også et ønske om å belyse *produksjon*- og *distribusjon*ssiden av Giacomettis kunst; da mener jeg ikke den konkrete tilblivelsen av verkene, men iscenesettelsen av kunstnerskapet og valgene som ble tatt i forbindelse med den utstillingen jeg skriver om, og hvordan det ble formidlet. I et tidligere navnt sitat fra Jauss nevner han prosessene produksjon, kommunikasjon og resepsjon. De er deler av den samme hendelseskjeden som leder frem til en gitt forståelse: det vil derfor være nødvendig å ta alle tre med i undersøkelsen.

Howard S. Becker (født 1928) er sosiolog, og er dermed opptatt av de sosiale prosesser som omgir kunsten. Han ser kunst som et felles prosjekt mellom institusjoner, kunsthandlere og publikum, ikke bare kunstnerens verk. Dette var en idé han var en av de første til å fremme, og som førte til undersøkelser av kunstfeltet som helhet. I sin analyse har Becker et særlig fokus på koordinasjon og samarbeid i produksjon av kunstverk, og han beskriver en arbeidsfordeling, både på den materielle og på handelssiden: «Art Worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art.»<sup>22</sup> Når det gjelder et kunstverks status er det konsensus om verkets mening som gir det verdi og betydning, i følge Becker. Boken gir konkrete beskrivelser av forskjellige roller og mekanismer innenfor kunstfeltet, og fungerer dermed som et supplement til Jauss.

Jeg ser flere grunner til å velge å gjøre bruk av Beckers perspektiver. Han er en sosiolog som skriver om kunst, men undersøkelsene hans er ikke orientert mot politikk eller ideologi, som

---

<sup>21</sup> Hans Robert Jauss sitert i Herbert Dieckmann, "Interview: Hans R. Jauss", *Diacritics*, vol. 5, nr. 1 (Vår 1975), 53.

<sup>22</sup> Howard S. Becker, *Art Worlds*. (Berkeley: University of California Press, 2008), 34.

gjærne er tilfellet innenfor kunstsosiologi eller "Social History of Art". En slik tilnærming er ofte fruktbar, men kunne lett ha havnet i konflikt med den resepsjonshistoriske fremgangsmåten. Mitt håp er at disse to skal kunne utfylle hverandre. Becker gir en grundig redegjørelse for alt fra produksjon av materiale brukt til lage kunst av, til økonomisk grunnlag for kunstproduksjon, arbeidsfordeling, utdanning og så videre. Han går bredt og detaljert ut, og jeg vil bare gjøre bruk av enkelte deler av hans analyse. «All artistic work, like all human activity, involves the joint activity of a number, often a large number, of people.»<sup>23</sup> Becker mener dette gjelder også for kunstnere som tilsynelatende arbeider i ensomhet: de er både avhengige av at noen produserer materialene de bruker men også for å få spredd kunsten sin:

Painters thus depend on manufacturers for canvas, stretchers, paint, and brushes; on dealers, collectors, and museum curators for exhibition space and financial support; on critics and aestheticians for the rationale for what they do; on the state for the patronage or even the advantageous tax laws which persuade collectors to buy works and donate them to the public; on members of the public to respond to the work emotionally; and in the other painters, contemporary and past, who created the backdrop against which their work makes sense.<sup>24</sup>

Det finnes selvfølgelig unntak fra disse reglene, som når en kunstner arbeider utenfor feltet, men dette er ikke tilfelle for Giacometti. Tittelen på Beckers bok er *Art Worlds*, og pluralformen er ikke tilfeldig. Der tidligere institusjonsteoretikere som Danto og Dickie beskrev kunstverdenen som én institusjon, ser Becker mer nyansert på det. Han beskriver feltet som dominert av *forskjellige*, og i blant konkurrerende kunstverdener,<sup>25</sup> styrt av interesser og ønsker. De forskjellige kunstverdenene kan overlape hverandre, de kan eksistere på samme tid men innenfor forskjellige skoler eller stiler, eller de kan være knyttet til forskjellige generasjoner. De er også gjenstand for stadige endringer.<sup>26</sup>

## 1.7 Oppgavens struktur

Oppgaven vil være delt inn i fire deler. I tillegg til dette kommer innledningen og en sammenfatning til slutt. Vedlegg er plassert bakerst i oppgaven. Del I består av en kontekstuell kartlegging og en beskrivelse av utstillingen, dokumentert gjennom korrespondanse mellom Giacometti og Pierre Matisse, planlegging av utstillingen og katalogen, markedsføring av kunstneren utført av galleriet. Del II inneholder en nærlesning av Sartres essay, og ser det i relasjon til konteksten, katalogen og utstillingen som helhet, samt de enkelte utstilte verkene. Jeg vil undersøke om det er en tydelig relasjon mellom essayet og utstillingen. I del III vil jeg se på

---

<sup>23</sup> Ibid., 1.

<sup>24</sup> Ibid., 13.

<sup>25</sup> Dette kommer frem i Beckers kritikk av institusjonsteorien. Ibid., 158-159.

<sup>26</sup> Ibid., 300.

presseomtaler, anmeldelser og reaksjoner på utstillingen og essayet. Del IV vil inneholde en diskusjon av det jeg har kommet frem til. Selv om det er resepsjonen i Giacomettis egen tid jeg vil ta for meg i denne oppgaven, vil jeg i siste del se på hvordan den fortolkningen som oppsto i 1948 ble oppfattet senere – og hvordan resepsjonen ble endret over tid – fordi dette også kan fortelle mye om hvordan mottagelsen var et uttrykk for sin tid. Den siste delen vil forhåpentligvis bidra med å sette oppgaven inn i en større sammenheng, ved å se stoffet i lys av den kunstneriske og kulturelle utvekslingen mellom Europa og USA i tiden etter andre verdenskrig og i tiden som fulgte.

## **2 Del I - Alberto Giacometti og utstillingen på Pierre Matisse Gallery i 1948**

Denne delen av oppgaven vil inneholde en presentasjon av Giacometti og hans samtid og miljø. Kapittelet vil utgjøre en historisk eller kontekstuell kartlegging. Jauss' resepsjonshistoriske tilnærming impliserer en redegjørelse for kontekst – det er en forutsetning for å belyse resepsjonen av et kunstverk, og for å unngå feilslutninger. Derfor er det nødvendig med en gjennomgang av Giacomettis omgivelser og samtid. Det er ikke plass til enn full utredning i denne oppgaven, jeg må nøye meg med en kort beskrivelse av den perioden som er relevant for min oppgave. Jeg vil også beskrive Pierre Matisse som gallerist, samt det jeg har kunnet finne ut om utstillingen og utstillingskatalogen. Jeg vil i den hensikt bruke Beckers perspektiver på rollefordeling innen kunstfeltet for å understreke det jeg kommer frem til.

### **2.1 Alberto Giacometti (1901-1966)**

En biografisk oversikt over Giacomettis liv finnes i vedlegg 7.1 bak i oppgaven. Giacomettis kunstneriske utvikling kan sies å følge kunsthistorien i den perioden han virket. Som veldig ung kunstner arbeidet han i en klassisk, figurativ stil med trekk fra impresjonismen, formodentlig inspirert av sin far. På slutten av 1920-tallet sluttet Giacometti seg til den surrealistiske gruppen i Paris, arbeidene hans i denne perioden var abstrakte, og man kan se en tydelig innflytelse fra kubismen. I løpet av tredvetallet skiftet han utrykk igjen, og gikk tilbake til en figurativ, om enn abstrahert stil, som han arbeidet innenfor resten av sitt liv. Dersom man som jeg har gjort velger å se bort ifra hans aller tidligste arbeider, kan man dele kunstnerskapet inn i to faser; den tidlige surrealistiske, og den senere figurative fasen. Begge var representert på utstillingen jeg har valgt å ta for meg.

### **2.2 Giacometti før utstillingen i 1948**

Sartre skrev i sitt essay i utstillingskatalogen at Giacometti ikke hadde hatt en eneste utstilling på 15 år, men dette er ikke helt korrekt. Foruten deltagelse på enkelte kollektive utstillinger i

Europa, hadde han tidligere deltatt på utstillinger i USA med surrealistiske arbeider.<sup>27</sup> Giacometti ble også i denne perioden innkjøpt av MoMA (verket *The Palace at 4. A.M.*; hos Julien Levy kalt *The Hour of Impressions*) og av Peggy Guggenheim (hun eide *Woman with Her Throat Cut*, en versjon av denne skulpturen var også utstilt hos Pierre Matisse i 1948). Giacomettis verker fantes altså i enkelte private amerikanske samlinger på dette tidspunktet. Men Giacometti hadde ikke hatt noen separatutstilling på lang tid, og det var lenge siden han hadde deltatt på en utstilling som hadde fått noen særlig oppmerksomhet.

Giacometti var kjent i visse kretser i Frankrike før 1948, og enkelte amerikanske kunstnere og kunstsperter men god kjennskap til fransk kunst må også ha visst om ham, men for de fleste kunstinteresserte amerikanere var han et ukjent navn. Er det mulig å se for seg hva det amerikanske publikumet visste, gjennom skriftlige kilder? Giacomettis kunstnerskap tiltrakk seg litterære størrelser, som jeg nevnte i innledningen. Men med unntak av Leiris og Bataille, som i begrenset grad var kjent utenfor Frankrike, ble størstedelen av omtalene om ham publisert etter utstillingen i 1948. For eksempel ble Genets kjente bok *L'Atelier d'Alberto Giacometti* utgitt i 1957. Det var først etter utstillingen i 1948 det begynte å skje noe: det året og året etter ble oversatte artikler av Georges Limbour og Michel Leiris, franske skribenter som var gamle venner av Giacometti fra surrealisttiden, trykt i engelskspråklige kunstmagasiner. I den grad det fantes skriftlig omtale av Giacometti i omløp før utstillingen må det i så fall ha vært om hans tidlige produksjon, i og med at Giacometti ikke hadde hatt en betydelig utstilling i Frankrike etter krigen og stilendringen. Dûfrene hevder at mellom Giacomettis brudd med surrealismen i 1935 og Sartres essay i 1948 var det ikke blitt skrevet noe av interesse om kunstneren.<sup>28</sup>

Det eneste unntaket er at Sartres essay "La recherche de l'absolu", som ble trykt i utstillingskatalogen hos Pierre Matisse, først hadde blitt publisert på fransk i *les Temps Modernes* i begynnelsen av januar 1948. Enkelte fotografier (av Marc Vaux) av de nyeste arbeidene var på denne tiden trykt i *Cachiers d'Art*, uten ledsagende tekst. Men begge disse

---

<sup>27</sup> Giacometti hadde vist flere surrealistiske verker på en samleutstilling hos Julien Levy Gallery i desember 1934, blant annet *On ne joue plus*, *Sleeping figure* og *Incompatible relations*. Denne utstillingen viste også verker av andre kunstnere som overskygget Giacomettis, og førte for hans del ikke til noen salg. Kontakten med Levy ble ikke fortsatt, da det var viktig for Pierre Matisse å være den eneste som hadde rettigheter til å vise Giacometti i USA. John Russell, *Matisse, Father and Son*. (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1999), 148. Giacometti hadde også deltatt på samleutstillinger for surrealistisk kunst hos MoMA i 1936-37. Så sent som i 1945 hadde Giacometti vist på Art of this Century Gallery, et galleri eid av Peggy Guggenheim, hovedsakelig eldre verk, alle utlånt fra private samlinger, uten at utstillingen fikk nevneverdig mye oppmerksomhet.

<sup>28</sup> Thierry Dufre ne, "Giacometti and His Writers after 1945: Literary Myth and Reality", i *The Studio of Alberto Giacometti*. (Paris: Centre Pompidou, 2007), 331.



eksemplene var i Frankrike, og det er lite sannsynlig at de var kjent i USA. Pierre Matisse måtte derfor sørge for en god introduksjon av nykommeren Giacometti i New York, og da særlig av de nyeste skulpturene.

I 1948 nærmet Giacometti seg 50 års alder, og hadde livnært seg som kunstner i over tredve år. Til tross for en tidligere tilhørighet i den parisiske avantgarde hadde det vært smått med viktige salg, og Giacometti hadde vært nødt til å spe på inntekten med enkelte sideprosjekter. Sammen med broren Diego og møbeldesigneren Jean-Michel Frank lagde han fra 30-tallet av bord, krakker og særlig lamper i støpt bronse, (Ill.15) som har mange likhetstrekk med skulpturene fra samme periode. Møblene var luksuriøse og originale, og ble raskt etterspurt i Paris' fasjonable hjem. Pierre Matisse fikk rettighetene til å selge disse møblene i USA. Han valgte imidlertid å stanse salget av disse objektene da Giacometti skulle ha sin første utstilling hos ham, enda de så sent som året før ivrig diskuterte nye lampemodeller i sin korrespondanse. Senere var det Giacomettis bror Diego (han fortsatte også produksjonen da Alberto fikk økonomi til bare å konsentrere seg om kunst) som ofte fikk æren for møblene, som er ettertraktede auksjonsobjekter i dag. Kunstinteresserte amerikanere kunne derfor muligens kjenne igjen navnet Giacometti fra interiørobjektene hans, men dette var ikke en assosiasjon Pierre Matisse oppmuntret – lampene og møblene ble ikke nevnt med et ord verken i katalogen eller noe av det han selv skrev for å promotere utstillingen.

### 2.3 Forflytning av kunstmarkedet fra Europa til USA etter krigen

Russell skriver om årene etter den annen verdenskrig: «... there was yet no such thing as a free, multinational market for contemporary art.»<sup>29</sup> Giacomettis utstilling i New York i 1948 sammenfalt med en overgangsperiode i kunsthistorien, noe som tydeliggjøres av at en kunstner basert i Paris valgte å holde sin første store utstilling på mange år i New York. Det var naturligvis praktiske hensyn som var årsaken til dette, viktigst at Pierre Matisse var etablert der, men det er likevel andre faktorer som kan ha vært av betydning. Før krigen hadde det ikke vært like gode grunner til å stille ut i det som ble betraktet som “provinsen” New York, da det var Paris som var den viktigste arenaen og handelsmarkedet for kunst. Men krigen hadde endret mye, ikke minst økonomisk, og i løpet av få år tok New York over den rollen Paris hadde hatt i mange år som verdens ledende by for samtidskunst. Økonomien i Europa hadde lidd under krigen, og dette førte til en tilnærmet stillstand i kunsthandelen i Paris i flere år. I USA derimot var det et godt marked,

---

<sup>29</sup> Russell, *Matisse, Father and Son*, 153.

ikke bare hadde store mengder eldre og moderne kunst funnet veien over Atlanteren under krigen, det var også en gruppe ivrige og velstående kunstmesener med stor interesse for europeisk samtidskunst i USA. Det var et marked i vekst, med mulighet for å oppnå helt andre priser enn i Europa. Mange kunstnere så muligheter på den andre siden av Atlanterhavet: «The period's emphasis on change carried over to the art world as well. The relative economic stability of the United States was a major factor in the shifting of the center of Western art from Paris to New York.»<sup>30</sup> Mange kunstnere hadde flyktet fra krigen i Europa og påvirket voksende kunstmiljøet i New York. François Cusset skriver:

In fact, during the ten-year rise of Nazism, the United States gradually became the refuge for European Arts and Letters. These years of American exile, which marked the de facto end of the United States' cultural isolationism, were decisive in a number of ways: first, for the itineraries of the exiles who, although they rarely evoked this period, composed some of their most important works there; then for the itineraries of certain American artists who were able to directly absorb elements of the European avant-garde; and finally as a kind of hinge, since this period is also that of a historic transfer of artistic and cultural hegemony, from Paris to New York.<sup>31</sup>

Også Clement Greenberg så krigens betydning for utviklingen i USA. Han skrev om vekstvilkårene for abstrakt ekspresjonisme: «...USA lå på avstand fra krigen, og like viktig som alt annet, at europeiske kunstnere som Mondrian, Masson, Léger, Chagall, Ernst og Lipchitz, samt en rekke europeiske kritikere, kunstmeklere og samlere befant seg i USA i krigsårene.»<sup>32</sup>

De endrede forhold må ha vært nok til å oppveie mange ulemper for Giacometti og Pierre Matisse, for det var ingen enkel organisatorisk oppgave å arrangere en utstilling på tvers av Atlanteren. Alt måtte planlegges via brev og telegram, skulpturer og malerier måtte sendes med båt, Giacometti hadde ikke mulighet til å selv delta, og noe som ellers var svært viktig for ham – å installere utstillingen.<sup>33</sup>

## 2.4 Pierre Matisse og hans galleri

Pierre Matisse, sønn av maleren Henri Matisse, ble kjent med Giacometti på akademiet. Pierre Matisse hadde ikke de samme kunstneriske anlegg som sin far, og forsto at han måtte skape seg en karriere på annet vis. Løsningen var for ham å bli kunsthandler og gallerist, en rolle han var godt

---

<sup>30</sup> Gardner, *Gardner's Art Through the Ages*, 1033.

<sup>31</sup> François Cusset. *French Theory. How Foucault, Derrida, Deleuze & Co Transformed the Intellectual Life of the United States*. (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2008), 18.

<sup>32</sup> Clement Greenberg, "Maleri på «amerikansk»", i *Den modernistiske kunsten* (Oslo: Pax, 2004), 104.

<sup>33</sup> Russell, *Matisse, Father and Son*, 153, og Véronique Wieslinger, "Avoid Shapeless Pedestals: Giacometti and the Exhibition of His Works", i *The Studio of Alberto Giacometti* (Paris: Centre Pompidou, 2007). Wieslinger er direktør ved la Fondation Alberto et Anette Giacometti.

egnet for med sine kontakter, og sin kjennskap til kunstverdenen. På slutten av 1920-tallet emigrerte han til USA, og åpnet et kunstgalleri i New York i 1931. Han lot seg ikke skremme av at dette var en vanskelig periode for kunstsalg på grunn av den økonomiske depresjonen. Som hans biograf Russell formulerer det: «Collectors would almost hide under the sofa to avoid being tempted to buy.»<sup>34</sup> Likevel var det én tungtveiende fordel til stede for Pierre Matisse: Tidspunktet sammenfalt med en stor retrospektiv utstilling av Henri Matisses kunst på MoMA, og denne muligheten til å posisjonere seg i markedet kunne ikke Pierre Matisse la gå ifra seg. Nedgangstidene gjorde at han fikk leid et lite lokale rimelig i en luksuriøs bygning på Madison Avenue. Pierre Matisse begynte naturlig nok sin karriere som gallerist med å selge verker av Henri Matisse. Fordi markedet i Europa også var merket av den økonomiske krisen, var det mulig å få kjøpt kunst til lave priser, så den veldige interessen som oppsto i New York på grunn av utstillingen kunne møtes. Pengene fikk Pierre Matisse låne av sin far. Det ble likevel en vanskelig start: «There were days in which the telephone never rang, the door stood open to no purpose, and Pierre dreaded that one of his rivals would find him eating lunch out of a brown paper bag.»<sup>35</sup> Pierre Matisse hadde heller ikke regnet med at åpningen av Whitney Museum høsten 1931 skulle føre til en patriotisk entusiasme for amerikansk modernisme, på bekostning av fransk kunst. Først i 1933-34 tok forretningene seg opp.

Becker skriver at noe av det som skiller kunsthandel med moderne kunst fra formidling av mer etablerte kunstnere, er at det er en større sjanse for ikke å lykkes: «Dealing in contemporary work requires an entrepreneur, someone willing to take risks.»<sup>36</sup> Ikke bare må man finne interessant kunst som vil fange publikums interesse, man bør også finne noe som er egnet for salg: «Innovative dealers thus find that their aesthetic and financial judgments are thoroughly mixed.»<sup>37</sup>

Hva slags galleriprofil skulle Pierre Matisse Gallery ha? Grunnleggeren hadde planene klare allerede før han reiste fra Paris: «Early on, Pierre decided that he was going to find the artists he really believed in and stick to them.»<sup>38</sup> Han tok seg personlig av kontakten med kunstnerne, og lagde utstillinger i nært samarbeid med dem, som man ser et eksempel på i tilfellet Giacometti. Becker skriver at et godt samarbeid mellom kunstner og gallerist kan være avgjørende. For kunstneren kan det oppleves som begrensende å forholde seg til en distributør som ikke har nok innsikt i kunstnerens side av saken. «Conversely, they accept patrons or intermediaries

---

<sup>34</sup> Russell, *Matisse, Father and Son*, 79.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 83.

<sup>36</sup> Becker, *Art Worlds*, 110.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Russell, *Matisse, Father and Son*, 79.

who have that knowledge as partners in the works production.»<sup>39</sup> Nettopp dette kan ha vært en av grunnene til Pierre Matisse's suksess; han kjente flere sider av kunstproduksjonen, i tillegg til sin rolle som *connaissanceur*. «He saw his role as that of a matchmaker who would foster work that he loved and see that it found the best possible home.»<sup>40</sup>

Pierre Matisse var en dyktig forretningsmann, og han ble ekspert på å selge mange verker fra samme utstilling til en og samme kunde. Knepet han brukte var noe så enkelt som en kvantumsrabatt – dersom kunden kjøpte flere verker, fikk han dem til en gunstigere pris enn om han bare skulle ha kjøpt ett.<sup>41</sup> Pierre Matisse foretrakk regelmessig kontakt med klienter han kjente og likte godt: «He was looking for collectors with whom he could have an ongoing and possibly lifelong relationship.»<sup>42</sup> Han kunne ikke tåle å selge til kunder han ikke respekterte eller som ikke satte tilstrekkelig pris på kunsten. Dette kunne også sies å være en god forretningsstrategi i lengden, ettersom det gjorde at han knyttet til seg kjøpere som hadde kunnskap og interesse i tillegg til penger, og derfor i sin tid ble ledende kunstmesener i USA. «[Pierre Matisse] would make up his mind as to which collectors were truly serious, and in a low-keyed but pertinacious way he would coax them to come to the gallery.»<sup>43</sup> Noe som er verd å merke seg er at mange av de faste kundene til Pierre Matisse var personer som ofte ville passet bedre inn i kategorien *mesener* enn kunder – forskjellen forklares av Becker som at mesener har andre intensjoner med sine kjøp enn “vanlige” kunstkjøpere – de er opptatt av å bygge et ettermæle for seg selv og kjøper ofte kunst med tanke på å senere donere den til samlinger tilgjengelig for offentligheten.<sup>44</sup>

En gallerist vil i følge Becker ofte spesialisere seg innenfor en spesiell skole eller stil – det at kunstnerne han representerer har visse fellestrekk gjør at kunder og andre som besøker galleriet vet hva de kan forvente, og den nye kunsten de blir presentert for svarer ofte til konvensjoner etablert gjennom tidligere utstillinger.<sup>45</sup> Becker forklarer: «A dealer actively collects artists, and encourages them to produce sufficient work to allow him to build up an interest among the gallery's steady clientele.»<sup>46</sup> Pierre Matisse ble ekspert på salg av franske samtidskunstnere i USA, og sørget for å skaffe seg eneretten til å representere dem der. Ofte var det ikke noen mulighet for kunstnerne å forhandle på akkurat dette punktet, og for Giacometti skapte det problemer når amerikanske potensielle interessenter kom direkte til ham i Paris for å kjøpe verk i

---

<sup>39</sup> Becker, *Art Worlds*, 94.

<sup>40</sup> Russell, *Matisse, Father and Son*, 83.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 95.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>44</sup> Becker, *Art Worlds*, 103-104 og 111.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 111.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 115.

perioden han var knyttet til Pierre Matisse. Han var lojal, selv i tilfeller hvor han kunne tjent mye på å ikke være det. Giacomettis lojalitet mot Pierre Matisse i denne perioden illustreres av at selv Musée Rodin i Paris kontaktet Pierre Matisse i USA for å skaffe skulpturer til en utstilling<sup>47</sup> – Giacometti ville tydeligvis ikke inngå slike avtaler alene.

Det var allerede før krigen snakk om at Pierre Matisse skulle stille ut Giacomettis kunst i USA, men dette ble av naturlige årsaker vanskelig, og prosjektet ble utsatt. Da det endelig ble aktuelt hadde Giacometti endret sitt formspråk radikalt fra de surrealistiske arbeidene Pierre Matisse i utgangspunktet hadde tenkt å stille ut, og som hadde brakt ham et visst ry i Paris' kunstverden. De nye skulpturene, som tross alt var de som skulle selges, hadde ikke vært inkludert i noen stor utstilling, og prosjektet ble derfor nokså usikkert for Matisse: «It would present a considerable challenge, since Giacometti was little known and that only through his surrealist work.»<sup>48</sup>

## 2.5 Giacomettis utstilling på Pierre Matisse Gallery

Any study of the critical reception of Giacometti in the United States must pass through this exhibition. (...) For its American audience, the exhibition and catalogue connected Giacometti to the philosophical thought and café culture of post-war Paris. (...) The image of Giacometti and his art that emerged from this exhibition was one of anxiety, conflict, doubt and rupture. Even more, it was one of ceremony, continuousness, discovery, vigilance and integration.<sup>49</sup>

Utstillingen åpnet 19. januar 1948 på Pierre Matisse Gallery, som holdt til i Fuller Building på Madison Avenue og 57. gate. Planen var at utstillingen skulle holde åpent under en måned, til 14. februar, men Pierre Matisse bestemte seg underveis for å forlenge utstillingen.

### 2.5.1 Forberedelse av utstillingen

Etter krigen var det endelig mulig for Pierre Matisse å arrangere en separatutstilling for Giacometti, noe han lenge hadde ønsket å gjøre: «He had begun to show Alberto Giacometti in 1937, and was preparing a full-scale retrospective of his work, known and unknown, when World War II came along and severed their relations until 1945.»<sup>50</sup> Utstillingen måtte planlegges per brev, da Pierre Matisse ikke stadig kunne reise til Paris for å diskutere

---

<sup>47</sup> Cécile Goldscheider, direktør ved Musée Rodin, i brev til Pierre Matisse, 6.11.1948.

<sup>48</sup> Delphine Dannaud Huisinga, "Giacometti and Pierre Matisse", *MoMA*, vol. 4, nr. 9 (nov 2001), 28.

<sup>49</sup> Michael Brenson, "1934-1965 Giacometti's Critical Reception in the United States", i *The Studio of Alberto Giacometti*. (Paris: Centre Pompidou, 2007), 310. Brenson er kurator og kunstkritiker, tilknyttet The University of Wisconsin-Madison.

<sup>50</sup> Russell, *Matisse, Father and Son*, 95.

utstillingen med Giacometti. Brevene viser en vennskapelig tone mellom kunstner og gallerist, men også en felles forståelse for at utstillingen var forretning og på sikt forhåpentlig kunne bety inntekter for dem begge. Giacometti skrev lange brev med nyheter om sin mor og beskrivelser av livet i Sveits eller Paris eller hvor han oppholdt seg, og oppmuntret Pierre Matisse strategier for å promotere utstillingen, og kom også selv med innspill og forslag: «Je vous écrire vite deux mots pour vous remercier pour votre lettre, avec la carte d'invitation (que je trouve très jolie de couleur mais comme c'est mon dessin je n'ai pas un jugement très objectif)».<sup>51</sup> Giacometti var ivrig etter å høre i detalj om hvordan Pierre Matisse arrangerte utstillingen, og sendte ham tegninger som beskrev hva slags pidestaller han ville at skulpturene skulle stå på. Også katalogen opptok ham i brevene: «Je suis impatient de voir le catalogue, (...) et aussi d'avoir des nouvelles de l'exposition.»<sup>52</sup> I tillegg var han tydelig opptatt av å få solgt noe, en kjedelig men nødvendig forutsetning for å få stilt ut på et privat galleri.

Russell skriver om utstillingen Pierre Matisse arrangerte: «Both that exhibition in 1948 and the catalogue that came with it would become a part of art history. A dealer's gallery had done the work of a major museum.»<sup>53</sup> Russell mener med dette at utstillingen var toneangivende og formet resepsjonen av kunstnerskapet, på samme måte som omfattende retrospektive utstillinger på museer kan gjøre det. Utstillingen var spesiell fordi Pierre Matisse valgte å ikke bare vise de verkene han skulle selge. Han innhentet også verker fra kunstnerens tidligere produksjon gjennom lån fra private samlinger – slik klarte utstillingen å vise et mer fullstendig bilde av Giacomettis produksjon, og at dette var en kunstner som hadde vært en del av den parisiske avantgarde siden sent på 1920-tallet. Resultatet var at utstillingen viste arbeider fra så langt tilbake som 1925, ved siden av Giacomettis nyeste verker. Dette grepet gjorde at Pierre Matisse måtte bruke mye av den allerede begrensede plassen i galleriet på en rekke verker han ikke kunne selge.

Potensielle kjøpere som Peggy Guggenheim og familien Rockefeller må ha vært en av grunnene til at Pierre Matisse tok sjansen på å stille ut en ukjent kunstner som Giacometti. De var tidligere kunder av ham, og ettersom han var en av de første til å formidle mange av de mest populære europeiske kunstnere i USA, og på grunn av hans personlige forbindelser til den europeiske kunstverdenen, hadde nok det faktum at det var Pierre Matisse som stilte ut en

---

<sup>51</sup> Brev fra Alberto Giacometti til Pierre Matisse 2.2.1948. Oversettelse: Jeg skriver kort for å takke Dem igjen for Deres brev, med invitasjonen (som jeg likte veldig godt fargen på, men ettersom det er min tegning er jeg ikke særlig objektiv).

<sup>52</sup> Brev fra Alberto Giacometti til Pierre Matisse, 2.1.1948. Oversettelse: Jeg er utålmodig etter å se katalogen, og å få høre nyheter om utstillingen.

<sup>53</sup> John Russell, *Matisse, Father and Son*, 146.

kunstner en del å si. Selv om hans galleri var lite, viser kundekretsen at han må ha nytt en viss innflytelse. Dette var også en fordel ettersom hele utstillingen var en risikofylt affære – galleristen hadde bekostet oppstøpninger av verkene i bronse, noe som selvsagt var kostbart, samt frakt fra Europa. Han ville sitte igjen med et anselig tap dersom utstillingen ikke førte til noen salg.

### 2.5.2 Utstilte verker

Bakerst i oppgaven, i vedlegg 7.2, finnes en oversikt over de utstilte verkene. På utstillingen var det totalt 35 utstilte verker, flestparten skulpturer men også enkelte tegninger og malerier. Skulpturene varierte i størrelse, de minste kan best beskrives som figuriner eller statuetter, og de største i legemsstørrelse. Grovt fordelt kan 13 verker klassifiseres som tilhørende Giacomettis tidlige produksjon, og ca 22 var nyere. Utstillingen besto av påfallende mange innlånte verk med tanke på at dette var en salgsutstilling på et privat galleri. Nesten halvparten, det vil si 16 verker, var innlånt og var dermed ikke mulig å kjøpe. De fleste verkene som var for salg var av nyere dato, men det var også mulig å kjøpe enkelte skulpturer fra så langt tilbake som 1920-tallet. Blant skulpturer for salg var både støpte bronseversjoner og gipsoriginaler, bronseskulpturene var på grunn av materialet de dyreste. I utstillingslokalet hadde de største og dyreste verkene de mest prominente plassene.<sup>54</sup> Den som hadde lånt ut flest verk var Patricia Echaurren,<sup>55</sup> som senere giftet seg med Pierre Matisse. Roberto Matta (Patricia Echaurrens daværende mann) hadde også lånt ut et verk, samt Pierre Matisse selv, kunstneren Maria Martins, og galleristen Julien Levy. At disse personene eide verk av Giacometti er ikke overraskende, i og med at de var bekjente av ham, og tilhørte Pierre Matisses omgangskrets. Å ordne lån av kunstverkene fra disse personene kan heller ikke ha vært vanskelig for Pierre Matisse. MoMA eide også et verk, som galleriet måtte søke om å få låne. Det er også noen anonyme private samlere på listen over utlånere, som det ikke har lyktes meg å finne ut hvem var.

Dersom man sammenligner denne utstillingen med den neste Giacometti holdt på Pierre Matisse Gallery i 1950-51, ser man noen klare forskjeller. Den senere utstillingen var tydelig nærmere en ren salgsutstilling, og det var ikke like mange lånte verker, bare 3 av totalt 23 verk var innlånt denne gangen. En naturlig forklaring på dette kan være at Pierre Matisse

---

<sup>54</sup> Jeg har bare lyktes i å finne to fotografier av selve utstillingen, som jeg dessverre ikke har tillatelse til å reproducere i oppgaven. De viser skulpturene oppstilt i et enkelt gallerilokale, skulpturene står nokså tett, og med tidligere og senere verker omhverandre.

<sup>55</sup> Oppgitt med etternavnene Matisse, Kane, Echaurren, O'Connell og Matta i forskjellige kilder på grunn av mange ekteskap, jeg vil i denne oppgaven holde meg til navnet som var brukt i katalogen; Patricia Echaurren.

denne gangen ikke behøvde å bruke en like stor del av utstillingen på å vise verker han ikke kunne selge, nå som Giacometti var blitt bedre kjent i USA. Pierre Matisse drev et salgsbasert galleri, som nødvendigvis må drive forretninger på en annen måte enn et museum. Den neste utstillingen holdt også i en lengre periode, og både katalogen og presentasjonen bærer preg av at Giacometti nå var et etablert navn. Prisene på de dyreste verkene lå nogenlunde på samme nivå som i 1948, men de rimeligste verkene var høyere priset. Skulpturene var denne gangen utelukkende fra perioden 1948-1950.

### 2.5.3 Beskrivelse av de viktigste verkene

De tre viktigste verkene på utstillingen i 1948 kan lett identifiseres som: *Man Walking*<sup>56</sup>, *Tall Figure* og *Man Pointing*. Disse var høyest priset, reproduisert flere ganger på sentrale sider i katalogen, og ble solgt til viktige klienter. Alle ble skapt i 1947 spesielt for denne anledningen.

*Man Pointing* (Ill.6) var utstillingens dyreste verk. Figuren er støpt i bronse, og forestiller en oppreist mann i full størrelse (179 cm høy) som peker med sin høyre hånd, den venstre armen er vendt opp. Tittelen refererer ikke til annet enn det skulpturen viser, en mann som peker. Skulpturen ble opprinnelig modellert i leire og gips på et stålskjelett, og i den støpte versjonen ser man tydelig sporene etter kunstnerens hender og hans spesielle teknikk: han skrapte vekk stadig mer leire heller enn å tilføre mer og mer underveis. Skulpturen ble kjøpt av Mr. og Mrs. John D. Rockefeller III. Den ble senere donert til MoMA, hvor den er utstilt i dag.

*Man Walking* (Ill.5) er et av de første eksemplene på et av motivene Giacometti produserte en mengde variasjoner over gjennom resten av sin karriere, nemlig den gående mannen. Skulpturen viser en mann som går fremover, med det ene benet plassert langt foran det andre, i naturlig størrelse (170cm høy). Denne figuren er ikke like fremoverlent som de senere utgavene av dette motivet, i likhet med *Man Pointing* har figuren en rank holdning. Dette verket er ikke oppført som solgt i løpet av utstillingsperioden.

*Tall Figure* (Ill.4) er skulpturen som ble vist på katalogens første side, og forestiller en stående kvinne – et annet motiv Giacometti skapte mange variasjoner over. Skulpturen ble solgt til Lee A. Ault, en mann med en stor arvet formue som i tillegg til sitt virke som forlegger i eget forlag samlet på og handlet med kunst, og da særlig fransk samtidskunst.

---

<sup>56</sup> Bør ikke forveksles med skulpturen med samme navn fra 1960 som nylig fikk mye oppmerksomhet da den ble solgt hos Sotheby's, dette var en skulptur med samme motiv fra 1961.



Disse tre skulpturene, som man kan utpeke som hovedverkene på utstillingen, er i nogenlunde samme format, det vil si full størrelse, og de forestiller høyreiste, smale menneskefigurer. De er av samme materiale, nemlig bronse, og har en ujevn, knudret overflate, som viser tydelige spor av det opprinnelige materialet, leire og gips bearbeidet med hendene. Størrelsen på soklene varierer noe, men alle figurene har store føtter i forhold til kroppen. I katalogen er det flere fotografier av disse verkene, både gipsoriginalene og utgavene støpt i bronse.

Andre salg det er verd å merke seg, er for eksempel MoMAs kjøp av det surrealistiske verket *Slaughtered Woman*, ofte kalt *Woman with her Throat Cut*, som forestiller en kvinne i form av et knust insekt liggende på bakken (Ill.11). MoMA eide allerede et surrealistisk verk av Giacometti, som også var utstilt hos Pierre Matisse, og museet valgte altså å kjøpe nok et verk fra denne perioden heller enn å investere i et av de nyere verkene. Senere skulle museet disponere en stor samling av Giacomettis senere verker, men det er hovedsakelig via donasjoner.

Av andre kjøpere kan nevnes arkitekt og kunstsamler Samuel Marx, som kjøpte *Tall Figure, Half-size* (Ill.9). Arkitekten Philip Johnson, som også var en ivrig kunstsamler, kjøpte *Night*, en halv meter høy skulptur som minner om *Man Walking*, på en stor og lang sokkel. Poeten Edward James kjøpte *The Hand*, som var et nytt verk. Dette er interessant fordi James var kjent som en ivrig samler av surrealistisk kunst. Pierre Matisse selv kjøpte også enkelte av de utstilte verkene. Han hadde sikkert sine grunner til dette, men Becker beskriver hvordan det også kan ha vært en investering: «Dealers thus find it advantageous to hold on to the work of artists just becoming known. It will be worth more as the artist's reputation grows.»<sup>57</sup>

I løpet av utstillingen ble 9 av 19 verker solgt, av enkelte solgte Pierre Matisse også flere utgaver, dette var mulig fordi skulpturene var støpt opp i flere eksemplarer.

## 2.6 Utstillingskatalogen

«[Pierre Matisses] catalogues, though slender to begin with, showed both a rare gift for design and an ambition on Pierre's part to lead, one day, a double life as a publisher.»<sup>58</sup> Nesten like viktig for Pierre Matisse som utstillingen, var katalogen som fulgte med. (Ill.1-3+17) Det ble nedlagt betydelig arbeide i utgivelsen som skulle introdusere Giacometti for det amerikanske publikum. Det var dristige valg som ble tatt, både når det gjaldt det typografiske og det innholdsmessige, og

---

<sup>57</sup> Becker, *Art Worlds*, 114.

<sup>58</sup> Russell, *Matisse, Father and Son*, 95.

katalogen vakte oppsikt.

Katalogens omslag har en gulaktig farve og er preget med Giacomettis signatur i sort. Midt på omslaget er det skåret ut en vertikal slisse i kartongen hvor man ser inn på katalogens side 1. En av de stående kvinnefigurene, *Tall Figure*, er avbildet her, og kan så vidt skimtes gjennom den trange åpningen. Ideen kom visstnok fra Roberto Matta, hvis kone Patricia<sup>59</sup> hadde tatt bildene som ble benyttet. Noen av fotografiene, som er i sorthvitt, viser skulpturene mot sort eller grå bakgrunn, i en del er fokuset flyttet bakover. Det var også bilder tatt i Giacomettis studio i Paris, som viste skulpturene underveis i skaperprosessen. Brenson skriver at disse fotografiene var viktige for det inntrykket som ble skapt av Giacometti: «Patricia Kane's 1948 photographs communicate the studio's poetry of rescue and collapse...»<sup>60</sup> Fotografiene gir et tydelig bilde av kunstnerens studio. Sammen med tekstene i katalogen er fotografiene med på å knytte kunsten til Giacomettis person og hans liv. I katalogen er det trykt reproduksjoner på over halvparten av sidene, bare arbeidet fra klisjéanstalten må ha vært kostbart.

Typografisk er katalogen enkel, men sofistisert – en sammensetning av tekst, fotografier og skisser, asymmetrisk satt opp, typisk modernistisk i utformingen.<sup>61</sup> Fonten som ble brukt er en sans-serif groteskfont,<sup>62</sup> som står i kontrast til faksimilene av skrivemaskinskrevet tekst og håndskrift som også er inkludert i katalogen. Stiftet inn i katalogens midtside er en liten notatbok, i mindre format og annen papirkvalitet, som gjengir et håndskrevet notat skrevet av Giacometti. (Ill.3) Dette lille heftet inneholder en tentativ liste over tidlige verk, komplettert med skisser, proveniens og titler.

Sartres essay er trykket fra side to i katalogen, og opptar nesten en tredjedel av plassen. I katalogen er også trykt et brev fra Giacometti, oversatt til engelsk. En faksimile av det originale brevet, skrevet på fransk på skrivemaskin med håndskrevne rettelselser og tegninger og skisser i marginen er også tatt med. Innholdsmessig korresponderer Giacomettis egen tekst med Sartres essay, brevet beskriver kunstnerens strev med å uttrykke det han ønsker i sin kunst. Brevet avsluttes med «And now I stop, besides they are closing, I must pay.» som om det var skrevet på café. Det samme brevet var inkludert som den viktigste dokumentasjonen i katalogen til Giacomettis retrospektiv på MoMA i 1965. Brevet ble også en referansetekst i følge Russell: «This was to be for the next 50 and more years the document

---

<sup>59</sup> Kun Patricia Echaurren er kreditert som fotograf, noen kilder oppgir også Ernest Scheidegger, dette kan være en sammenblanding med fotografiene som ledsaget Sartres essay i *Temps Modernes*. Han var også den som tok bildene til Jean Genets bok *L'Atelier d'Alberto Giacometti*.

<sup>60</sup> Michael Brenson, "1934-1965 Giacometti's Critical Reception in the United States", 315.

<sup>61</sup> Etter forbilde fra Jan Tschichold, den modernistiske typografiens far.

<sup>62</sup> Dette er en groteskfont utviklet av Paul Renner som var tilknyttet Bauhaus-skolen, den var etter krigen en utpreget moderne font selv om den ble formgitt på sent 1920-tall.

of first choice for anyone who wanted to understand what Giacometti was up to.»<sup>63</sup> I brevet gir Giacometti en kort selvbiografisk oversikt, og skildrer inspirerende kunstopplevelser i ungdommen, på reisene i Italia. Giacometti beskriver vanskelighetene han senere støtte på i arbeidet med sine skulpturer: «Impossible to grasp the whole of a head».<sup>64</sup> I teksten avskriver Giacometti sin kubistiske periode med «one necessarily had to touch on it (it is too long to explain now)».<sup>65</sup> Giacometti nevner ikke surrealismen ved navn i teksten, og verkene han produserte i denne perioden forklarer han som konsekvenser av psykologiske mekanismer, og hans ønske om å forstå motsetningene i sitt eget sinn.

Bakerst i katalogen finnes en liste over de utstilte verkene, totalt 34 i tallet.

Jeg vil her trekke inn en kort sammenlikning med den neste separatutstillingen Pierre Matisse arrangerte for Giacometti i 1950-51, og katalogen som ble utgitt i den forbindelse. Det er særlig én påfallende forskjell mellom katalogene til disse to utstillingene. I katalogen til den første utstillingen, på innsiden av omslaget, står Jean-Paul Sartres navn, i fete typer, over Giacomettis, som ikke er uthevet. Også galleriets navn står med store bokstaver. I katalogen til den neste utstillingen står kun Giacomettis navn på innsiden av omslaget. Her var det også Giacometti selv som sto for den eneste katalogteksten.

### 2.6.1 Distribusjon av katalogen og Pierre Matisse's nettverk

Ved å studere distribusjonen av utstillingskatalogen kan man danne seg et bilde av Pierre Matisse's nettverk, og den betydning det kan ha hatt for markedsføringen av kunstnerne i hans stall, og da i dette tilfellet Giacometti. Han drev et lite galleri, men fikk likevel stor innflytelse, en viktig årsak til dette må ha vært hans store bekjentskapskrets.

Katalogen ble sendt i posten til over hundre utvalgte personer og museer,<sup>66</sup> og var senere i salg for USD2. Blant dem som mottok katalogen finnes både velstående kunstmesener som Peggy Guggenheim, Willam S. Paley, og Nelson Rockefeller, og de viktigste kunstinstitusjonene i USA<sup>67</sup> og England, som Tate Gallery. Direktører og innkjøpere, som James Johnson Sweeney og Dorothy Canning Miller sto også på listen.

---

<sup>63</sup> Russell, *Matisse, Father and Son*, 157.

<sup>64</sup> Alberto Giacometti, "A Letter from Alberto Giacometti" Utstillingskatalog, Pierre Matisse Gallery 1948.

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Listen over mottagere av katalogen, som finnes i Pierre Matisse's arkiv, gir en god indikasjon på hans nettverk.

<sup>67</sup> MoMA, Cincinnati Museum, Buffalo Art Gallery, Santa Barbara Art Museum, Baltimore Museum, Virginia Museum of Fine Arts, Fogg Museum, Milwaukee Art Institute, Walker Art Centre Minneapolis, Boston Museum of Fine Arts, Seattle Art Museum, Toledo Museum of Art, Honolulu Academy of Arts, Cleveland Institute of Arts, Art Institute of Chicago, Cleveland Museum of Art, Rochester Memorial Art Gallery, Boston Institute of Contemporary Art, Minneapolis Institute of Arts, an Diego Fine Arts Gallery, Chicago Art Institute, Detroit Institute of Arts, Springfield Art Museum, Worcester Art Museum.

Katalogen ble også sendt til professorer, akademikere, kunstnere og fotografer, som Cecil Beaton, samt skribenter og kulturpersonligheter som André Malreaux. Også noen utvalgte mottagere i Frankrike, som Aimé Maeght og André Breton, fikk katalogen tilsendt. Pierre Matisse sendte katalogen til mange forskjellige mottagere, selv om de åpenbart ikke kunne komme på selve utstillingen. Han brukte katalogen som en del av markedsføringen av Giacometti, men følte tydeligvis også et behov for å supplere den med forskjellige versjoner av forklarende brev:

A new conception of space in which [Giacometti] is able to integrate a new and original representation of the human figure shows to young artists, at long last, a way from the stale world of abstraction. Giacometti's works, austere, poetic and highly imaginative, do convey, without falling into the academic clichés of modern art, the drama of man in our modern world.<sup>68</sup>

Sitatet viser indirekte både til hva Giacometti selv hadde skrevet til Pierre Matisse (nemlig oppfatningen av det romlige) og det mer udefinerbare “drama of man in our modern world”. Hvorfor behøvde Pierre Matisse å markere avstand til akademistiske klisjeer da han omtalte Giacomettis kunst? Én mulighet kan være at verkene jo var figurative. Dette var i en periode da den abstrakte kunsten hadde veldig medvind særlig i USA og også i Europa, og Pierre Matisse så muligens et behov for å understreke at kunsten kunne være like aktuell selv om den ikke fulgte idealet om abstraksjon som sto så sterkt i tiden.

Jeg har tidligere nevnt at utstillingen innebar en økonomisk risiko for Pierre Matisse, og at han tok en sjans ved å stille ut Giacomettis seneste produksjon. Pierre Matisse må nok ha stolt på sin teft for god kunst, men hans nettverk viser at han ikke behøvde å lite på sin intuisjon alene. Med den posisjon han hadde var han sikret gode markedsføringsmuligheter for de kunstnerne han representerte – noe som kan bekreftes ved at han la meget arbeid i utstillingskatalogen. Becker beskriver hvordan gallerister og kritikere som blir renommerte for å ha et godt øye for kunst, kan overbevise kjøpere om å investere i relativt ukjente kunstnere: «Successful critics and dealers, reputed to have a good eye for aesthetic (and therefore economic) value, shape their clients' taste and, by so doing, ensure that their own investments in artists who are not fully established become and remain profitable.»<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Pierre Matisse i brev til diverse museumsdirektører som også fikk tilsendt utstillingskatalog, 1948.

<sup>69</sup> Becker, *Art Worlds*, 114.

## 2.7 Oppsummering

Min gjennomgang av utstillingen og planleggingen av den har identifisert enkelte momenter som kan være nyttig for å forstå den mottagelse utstillingen fikk, og den betydning den senere skulle få for forståelsen av Giacomettis kunst. Pierre Matisse's strategi med å arrangere en "miniretrospektiv" må sies å ha vært vellykket, selv om dette grepet begrenset antallet skulpturer han kunne selge. Dokumentasjonen viser hvordan Pierre Matisse gjorde bruk av sin solide bekjentskapskrets for å markedsføre Giacometti, også langt utenfor den kretsen av mennesker som faktisk kunne besøke på utstillingen. Dette kan ha hatt betydning for den utbredte oppfatning om at denne utstillingen var Giacomettis store gjennombrudd. Ikke minst visste Pierre Matisse å iscenesette Giacometti og hans kunst – ved hjelp av en gjennomført katalog, med nøye utvalgte fotografier og tilhørende tekster.

### 3 Del II - “The Search for the Absolute”

I denne delen av oppgaven vil jeg forsøke en nærlesning av Sartres essay i utstillingskatalogen. Jeg valgt å gå tematisk frem, for å tydeliggjøre de momentene som var viktige for forfatteren. Jeg legger til grunn teksten som er trykt i utstillingskatalogen, men mine fotnoter viser til pagineringen i antologien *Modern Sculpture Reader*,<sup>70</sup> der essayet er trykket i sin helhet.

Målet i denne delen av oppgaven er å forstå essayet, ikke forklare Sartres filosofi. Men hans essay henger nøye sammen med hans tenkning, så det er nødvendig å i noen tilfeller forklare denne relasjonen. Det er en utfordring å gjøre dette i en kunsthistorisk oppgave hvor det ikke er rom for noen større utlegning om Sartres filosofi, min løsning på dette er å bare ta med det som er grunnleggende for å forstå hva han mener i denne teksten.<sup>71</sup>

Essayet og dets innhold vies mye plass i denne delen av oppgaven, men jeg vil minne om at dette gjøres for å underbygge det som ligger nærmere problemstillingen – essayets funksjon og dens rolle i relasjon til utstillingen.

#### 3.1 Klargjøring av begrepene eksistensialisme og fenomenologi

Før jeg går videre er det nødvendig å forklare hva som menes med “eksistensialisme”. Der andre filosofiske ismer ofte har klare definisjoner, er eksistensialismen et nokså ullent begrep. Benevnelsen har sin opprinnelse hos Søren Kierkegaard, og ble senere brukt om hans etterfølgere. Men betegnelsen ble med tiden utvannet: «With time the term came to enjoy a wider currency in popular culture and by degrees lost its meaning, such that today it has come to be associated with so many different ideas that it means virtually nothing at all.»<sup>72</sup> Det er vanskelig å finne samlende prinsipper for de tenkere som klassifiseres innenfor eksistensialismen, som også blir forstått som en litterær retning. En fellesnevner kan sies å være at termen *eksistensialisme* markerer en avstand til det teoretiske og abstrakte, og viser til

---

<sup>70</sup> Jean-Paul Sartre, “The Search for the Absolute”, i *Modern Sculpture Reader*, red. av Jon Wood, David Hulks og Alex Potts. (Leeds: Henry Moore Institute, 2007).

<sup>71</sup> Jeg har i stor grad gjort bruk av sekundærkilder for å gjøre dette, i tillegg til Sartres egne tekster. Dag Østerbergs bok om Sartre og *Stanford Encyclopedia of Philosophy* utmerkede artikler har i så måte vært gode kilder.

<sup>72</sup> Jon Stewart, *Idealism and Existentialism. Hegel and Nineteenth- and Twentieth-Century European Philosophy* (London: Continuum, 2010), 167.

en interesse for den konkrete erfaringen. Eksistensialisme henger dermed tett sammen med *fenomenologi* – felles har de den subjektive erfaring. Fenomenologien har sitt opphav i Edmund Husserls filosofi, og interessen for disiplinen ble opprettholdt av senere filosofer innenfor eksistensialismen, som Martin Heidegger, som dannet utgangspunktet for den eksistensialistiske fenomenologien, og senere Sartre og Maurice Merleau-Ponty<sup>73</sup>. Med Heidegger ble fenomenologien dreid mer mot ontologi (det som er) enn mot epistemologi (det man kan vite).<sup>74</sup> Fenomenologi kan forstås både som filosofisk disiplin og som en retning innenfor filosofien. Fenomenologien springer ut av et ønske om å forstå det som fremstår for oss. «The study of phenomena as they present themselves in our experience is the subject matter of phenomenology.»<sup>75</sup>

En grunnsetning i fenomenologien er at all bevissthet er kjennetegnet av intensjon. «Phenomenology is the study of structures of consciousness as experienced from the first-person point of view. The central structure of an experience is its intentionality, its being directed toward something, as it is an experience of or about some object.»<sup>76</sup> Dette er også viktig i Sartres fenomenologi: Hovedvekten ligger på bevissthetens intensjonalitet.<sup>77</sup>

Begrepene forkommer også sammenstilt: «Existential phenomenology studies concrete human existence, including our experience of free choice or action in concrete situations.»<sup>78</sup> Utgangspunktet er den subjektive erfaringen, tilført intensjon, dermed blir *valget* et sentralt poeng for den eksistensialistiske fenomenologien.

Eksistensialismen har ved flere tilfeller vært en del av et kristent tankesett, men Sartre gikk inn for en eksistensialisme som var ateistisk og radikal.

## 3.2 Sartre

Essayet omhandler kunst, et tema som i stor grad opptok Sartre. Han skrev aldri en enhetlig estetikk, men både generelle og verksspesifikke kunstkritiske og litteraturkritiske tekster finnes i hans produksjon. Sartre var særlig interessert i kunstens plass i menneskets liv. Han

---

<sup>73</sup> Merleau-Ponty, som også kalles eksistensialist, har et helt annet syn på både estetikk og fenomenologi enn det Sartre har, derfor har jeg i liten grad trukket ham inn i denne oppgaven selv om en sammenlikning mellom disse to ville gitt interessante perspektiver.

<sup>74</sup> David Wodruff Smith, "Phenomenology" © 2008 *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

<sup>75</sup> Anthony Hatzimoyisis, *The Philosophy of Sartre* (Durham: Acumen 2011), 13.

<sup>76</sup> Smith, "Phenomenology" © 2008 *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

<sup>77</sup> *Zafari filosofileksikon*, s.v. "Fenomenologi" (Oslo: Zafari forlag, 1996).

<sup>78</sup> Smith, "Phenomenology" © 2008 *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

skrev ofte om samtidige kunstnere, slik som i tilfellet Giacometti, gjerne i form av bidrag til utstillingskataloger.<sup>79</sup>

Sartre var både filosof og skjønnlitterær forfatter. Det kan for en leser være vanskelig å se disse rollene adskilt fra hverandre. Spørsmålet blir dermed: Hvilken Sartre er det man forholder seg til, er det filosofen eller forfatteren som snakker? Å påstå at et kunstverk visualiserer en filosofisk posisjon er noe annet enn å hevde at det for eksempel gjengir en stemning fra et litterært verk. Sartre hadde en særegen litterær stil, både i sine filosofiske og skjønnlitterære verker. Det har konsekvenser for forståelsen av hva slags tekst det er snakk om.

Jeg vil trekke inn Sartres filosofi der det kan forklare poenger fra essayet, ellers ikke. Der jeg har følt et behov for å klargjøre temaer har jeg hovedsakelig gjort bruk av tekster fra samme periode. Det er ikke mulig å fastslå sammenhenger med sikkerhet, men de andre verkene kan i flere tilfeller bidra til å klargjøre hvorfor Sartre vektlegger de temaene han gjør i essayet.

Østerberg hevder Sartres syn på kunst best kan forstås med utgangspunkt i hans situasjonsfilosofi. Hans kunstfilosofi er ikke idealistisk, og han er ikke opptatt av det vakre – fordi det virkelige aldri er vakkert.<sup>80</sup>

### 3.3 “The Search for the Absolute”

Russell skriver om valget av forord i katalogen til Giacomettis utstilling i 1948: «That [Sartre] should contribute to the catalogue was regarded as a considerable coup, even by people who had never read a word of his voluminous writings.»<sup>81</sup>

Essayet “La Recherche de l’Absolu” ble først offentliggjort på fransk i magasinet *Les Temps Modernes*<sup>82</sup> tidlig i januar 1948. Nesten umiddelbart deretter ble det samme essayet, oversatt av Lionel Abel,<sup>83</sup> trykt i katalogen til Giacometti-utstillingen på Pierre Matisse Gallery. Teksten ble altså skrevet for et annet formål enn utstillingskatalogen.

---

<sup>79</sup> Dag Østerberg, *Jean-Paul Sartre*. (Oslo: Gyldendal, 2005), 122.

<sup>80</sup> *Ibid.*, 122, 124.

<sup>81</sup> Russell, *Matisse, Father and Son*, 157.

<sup>82</sup> *Les Temps Modernes* nr 28, Januar 1948. Sartre var en av grunnleggerne av dette magasinet og bidro jevnlig med artikler om forskjellige emner.

<sup>83</sup> Lionel Abel, amerikansk dramatiker, kritiker og essayist, var Sartres autoriserte oversetter.



Det er uvisst om det var Giacometti eller Pierre Matisse som foreslo dette essayet som forord i katalogen.<sup>84</sup> Giacometti skriver i hvert fall til Pierre Matisse: «Je suis très content de ce que Vous dites de la préface...».<sup>85</sup> Det var i alle tilfelle et lurt valg, fordi Sartre på denne tiden allerede var berømt i USA og dermed kunne hjelpe til med å skape oppmerksomhet rundt utstillingen. Om valget var taktisk eller ikke er det risikabelt å spekulere i, men fordelene med å bruke dette essayet må ha vært åpenbare – ikke minst var det en ferdig tekst, som bare behøvde en oversettelse. Dûfrene beskriver Giacometti som strategisk, men ikke manipulerende: Det var kunstneren som tiltrakk seg forfattere og inspirerte dem til å skrive om seg, og Giacometti hadde ofte et oppriktig vennskap med forfattere som skrev om ham. Men han var også bevisst både fordelene og ulempene tekstlige fortolkninger kunne få for forståelsen av hans kunst, og han brukte forfattervennene til sin fordel: «He used every possible resource: Charming them and steering their writings, providing these with sources that were like so many “authorized accounts”, and that he checked before publication».<sup>86</sup>

Det maskinskrevne manuskriptet til Sartres essay som ble sendt til Pierre Matisse er bevart, og det er påskrevet en rekke rettelsener av Giacometti selv. Kunstneren var nøye med å kontrollere at teksten ikke skulle inneholde noen unøyaktigheter slik han så det. Dette var ifølge Dûfrene en vane han hadde, sammen med et krav om å alltid selv godkjenne artikler og intervjuer før de kom på trykk. Dûfrene skriver om rettelsene: «These show Giacometti to have been fully active in the literary field that grew up around his work.»<sup>87</sup> I sin artikkel kommenterer Dûfrene rettelsene som Giacometti påførte manuskriptet, og bemerker at det som ble rettet særlig var passasjer der han selv var sitert. Det kan derfor være belegg for å hevde at essayet var autorisert av Giacometti selv, idet rettelsene var innarbeidet i den engelske oversettelsen. Giacometti var sensitiv for overfortolkning av sine kunstverk.<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> Det er ikke helt klart hvem som foreslo å bruke Sartre; det er en viss sannsynlighet for at det var skriveren at det var Giacometti. Thierry Dûfrene, “Giacometti and his Writers after 1945: Literary Myth and Reality”, 334. Pierre Matisse var ikke ukjent med å bruke kjente navn på denne måten, og overtale dem til å bidra til utstillingskatalogen. For eksempel fikk han trykket forord av både Ernest Hemingway og John Dos Passos i katalogen til en utstilling for Luis Quintanilla i 1934.

<sup>85</sup> Brev fra Alberto Giacometti til Pierre Matisse, 2.1.1948. Oversettelse: Jeg er svært fornøyd med det De sier om forordet.

<sup>86</sup> Dûfrène, “Giacometti and his Writers after 1945: Literary Myth and Reality”, 340.

<sup>87</sup> Ibid., 331.

<sup>88</sup> Giacometti likte dårlig at andre forsøkte å appropriere hans arbeid og liv for å fremme egne poenger. Sartre og Giacometti ble uvenner etter at Giacometti mente Sartre misbrakte og feilfortolket en formativ hendelse i kunstnerens liv, nemlig da han ble overkjørt av en bil, beskrevet i Sartres selvbiografi *Les Mots*. Ikke bare tok Sartre feil av hvor og når det hadde hendt, han brukte også historien til å belyse sitt eget poeng, noe Giacometti tok svært ille opp. Tross gjentatte forsoningsforsøk fra Sartres side var de to ikke på talefot resten av livet. Passasjen finnes følgende sted: Jean-Paul Sartre, *Ordene* (Oslo: Gyldendag Norsk Forlag, 1986), 151. Giacometti ble også uvenner med André Breton i sin tid fordi han ikke tålte hans dominerende personlighet og

Russell skriver: «Giacometti was also very sceptical of any attempt to “interpret” his work in another medium.»<sup>89</sup> Likevel bifalt han bruken av en tekst som gjør akkurat dette i en utstillingskatalog han må ha visst ville bli gjenstand for stor interesse.

Det er verd å se nærmere på essayets tittel. Den beskriver en søken etter det absolutte – hva menes med dette? *Det absolutte* er et begrep det er naturlig å forstå med utgangspunkt i tenkere fra den tyske idealismen, og da særlig G. W. F. Hegel, som hadde dette som et sentralt begrep i sin filosofi. Med det absolutte menes det som er det grunnleggende ved virkeligheten. Hos Hegel er det absolutte en idé, knyttet til fornuft, som dermed kan forstås. Det har vært en diskusjon innenfor filosofien om det i det hele tatt er mulig å oppnå kunnskap og tale om det absolutte. Det absolutte henger sammen med sannhet og system i tilværelsen, det karakteriserer virkeligheten og gjør at den kan forstås.<sup>90</sup> Det at essayets tittel indirekte viser til Hegel, gjør at man kan sannsynliggjøre en plassering av essayet som tilhørende Sartres fenomenologiske tenkning. Essayets originaltittel, “La recherche de l’absolu”, er for øvrig også tittelen på en roman av Honoré de Balzac fra 1834, uten at jeg kan se noen direkte sammenheng der.

Åpningssetningen sier mye om tonen i essayet, her i Abels oversettelse: «One does not have to look long on the antediluvian face of Giacometti to sense this artist’s pride and will to place himself at the beginning of the world.»<sup>91</sup> Dette er en påstand fra forfatteren, men den fremstilles som om den har utspring i kunstneren selv. Det er Sartre som ser Giacomettis ansikt, og som tolker, men det fremstilles som om det er Giacometti som vil plassere seg selv ved historiens begynnelse. Det er kjent at Giacometti var inspirert av primitive etruskiske skulpturer han hadde sett i Louvre, men var det slik at han ville plassere sine egne kunstverker på linje med disse? Dûfrêne skriver at Giacometti fant det smigrende å bli fremstilt som en mytisk figur, selv om dette ikke alltid stemte med virkeligheten<sup>92</sup>. Åpningssetningen er symptomatisk for essayet og de utfordringer man møter som leser, som er å skille mellom hva som er Sartres uttalelser og hva som er Giacomettis egne anskuelser. Det jeg ønsker å illustrere med dette eksempelet er at tekstens litterære form gjør det vanskelig å plassere fortellerstemmen. Sartres form er besnærende, men samtidig upresis.

---

ønske om kontroll over Giacomettis kunstverk og de de skulle bety. Dufrière. “Giacometti and his Writers after 1945: Literary Myth and Reality”, 331.

<sup>89</sup> Russell, *Matisse, Father & Son*, 320.

<sup>90</sup> *Zafari filosofileksikon*, s.v. “Det absolutte”.

<sup>91</sup> Sartre, “The Search for the Absolute”, 180.

<sup>92</sup> Dufrière. “Giacometti and his Writers after 1945: Literary Myth and Reality”, 342.

Jeg vil også understreke et viktig trekk ved Sartres filosofi, som bør legges til grunn ved lesningen av essayet: Den fenomenologiske tilnærmingen gjør at Sartre etterstreber *deltakerens* perspektiv, snarere enn tilskuerens.

### 3.3.1 Materialet og rommet

Sartre er i essayet opptatt av materialet Giacometti arbeider med, nemlig gips. Sartre hevder gipsens skrøpeligheit gjør den til et passende materiale for å fremstille det menneskelige. Det er et materiale som er lett og skjørt, det gir ikke motstand og er lett å ødelegge. Det har en midlertidig, forgjengelig karakter, i motsetning til sten, som Sartre nevner Aristide Maillols skulpturer som eksempel på: Sten er evig og tungt. Giacometti er ikke opptatt av evigheten, skriver Sartre; hans skulpturer er flyktige, de er der bare for et øyeblikk. Det bør bemerkes at Sartres inntrykk av Giacomettis kunst var formet av besøk i atelieret, ofte mens kunstneren var i arbeid. Kanskje Sartres forståelse er enklere å sette seg inn i om man husker at han så skulpturene under utførelse, ikke på museum eller en utstilling, som vil være situasjonen for en som ønsker å se Giacomettis kunst i dag. I mange tilfeller vil skulpturene da være støpt i bronse. Dette var ikke et materiale Giacometti selv arbeidet med, han holdt seg til gips og overlot støpningen av skulpturene i bronse til andre. Sartre hevder at det var av hensyn til utstillinger og salg, eller frykt for fattigdom som han kaller det, at statuene faktisk ble støpt i bronse. For Giacometti selv var dette ikke viktig, ifølge Sartre, i og med at han aldri anså skulpturene for å være ferdige, var han lite opptatt av å slutføre dem i et passende, og varig, materiale.

Sartre skriver ikke meget om skulpturene, men flere steder essayet kommer han tilbake til Giacomettis skulpturer og deres relasjon til rommet.<sup>93</sup> At skulpturene i rommet er noe som opptar Sartre er ikke unaturlig når man ser det i sammenheng med hans sterke interesse for persepsjon og fenomenologi. Dette er også en vektlegging han til en viss grad delte med Giacometti selv, og noen av de mest siterte passasjene i teksten dreier seg om dette: «Giacometti has a horror of the infinite.»<sup>94</sup> og «[Giacometti] knows that space is a cancer on being, and eats everything...» Ifølge Sartre er kunstnerens forsøk på å slå tilbake og motstå presset fra rommet desperate forsøk, men det er likevel en nødvendighet for å kunne skape skulptur. Sartre skriver at det er som om Giacometti arbeider todimensjonalt, mens det vanlige innenfor skulptur selvfølgelig er å arbeide i tre dimensjoner. Giacometti vil, ifølge

---

<sup>93</sup> I 1955 ble essayet "Giacometti in Search of Space" av Sartre trykt i *ARTnews*.

<sup>94</sup> Sartre, "The Search for the Absolute", 183.

forfatteren, med sin kunst gjenskape avstanden til objektet slik han *selv* ser det når han arbeider, slik at betrakteren alltid vil oppleve verket som sett på lang avstand, selv om man kommer helt nær. Giacometti har gitt opp det håpløse prosjektet å fremstille mennesket (skulpturen) i det virkelige rommet og ser det heller i det imaginære rommet. Den tradisjonelle skulpturen innebærer en sammenblanding av disse to typene av rom, som Giacometti dermed unngår. Sartre er opptatt av forvirringen om det virkelige og illusjonen. Han spør: Hva skal kunstneren avbilde – det han ser på avstand eller det som faktisk er der om man går helt inntil? Han må velge, ellers kan det paradokset oppstå der det utvikles virkelige relasjoner til en illusjon: «Thus, it results that the properties of real space cover up and mask those of imaginary space: more especially, the real divisibility of the marble destroys the indivisibility of the figure.»<sup>95</sup> Skulpturen vil aldri ligne presis hverken modellen eller det kunstneren ser. Sartre skriver at den klassiske skulptøren feilaktig tror at han kan eliminere sitt eget blikk, men han går i en dogmatisk felle idet han søker sannheten men ender opp med konvensjonen. Dermed blir resultatet at betrakteren tar det virkelige for det imaginære og vice versa, og ikke klarer skille dem, i følge Sartre.

Giacometti derimot, er i følge Sartre i opposisjon til det klassiske<sup>96</sup>. Han har skapt et *tenkt* rom for skulptur. «In accepting relativity from the very start, he has found the absolute. This is because he was the first one to take it onto his head to sculpt man as he appears, that is to say, from a distance.»<sup>97</sup> I Giacomettis kunst er det er ikke lenger noen relative synsvinkler, skulpturen er som den er. Den endrer seg ikke uansett fra hvor man ser den. «...these statues only permit themselves to be seen from a respectful distance.»<sup>98</sup> Sartre sammenligner dette med maleriet, som er todimensjonalt, og maleren bestemmer for betrakteren hva som skal sees og hvordan. Redskapet Giacometti bruker for å “sammenpresse rommet” er avstand. Det samme objektet kan sees på lang avstand og på kort hold på samme måte, og på samme tid. Sartre skriver noe interessant: «...it is the block of plaster which is near, the imaginary figure which is distant.»<sup>99</sup> Dette fordi den imaginære figuren ikke lenger sammenblandes med det virkelige objektet.<sup>100</sup> Skulpturene er der som ideer, og tillater ikke at betrakteren studerer dem som virkelige objekter. Dette leder tilbake til materialiteten: Sartre setter pris på Giacomettis

---

<sup>95</sup> Ibid., 184-85.

<sup>96</sup> Dette er i strid med det Giacometti selv mente, han så ifølge Lord seg selv som en arvtaker til den klassiske kunsten. James Lord, *Giacometti* (London: Faber and Faber, 1986), 446.

<sup>97</sup> Sartre, “The Search for the Absolute”, 185.

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> Østerberg skriver at kunstverket er for Sartre en imaginær gjenstand. Det er selvfølgelig også et virkelig objekt, kan det invendes, men det virkelige objektet er bare mediet som formidler ideen. Østerberg, *Jean-Paul Sartre*, 123.

kunst fordi den viser ideen, ikke materialet: «As soon as I see them, they spring into my visual field as an idea before my mind; the idea alone possesses such immediate translucidity, the idea alone is at one stroke all that it is.»<sup>101</sup> Alt er der, alt untatt masse.

Sartre var altså i essayet opptatt av materialet Giacometti gjorde bruk av, samtidig som han mente at det som utgjør et kunstverk er ideen, ikke stoffet det er laget av. Det er en forenkling å tolke Sartre dithen at hans vektlegging av bevisstheten gjorde ham uinteressert i det materielle. Fenomenet hang nøye sammen med bevisstheten for Sartre: «Fenomenet er *det som viser seg*. Men det *må vise seg for noe*. Og det viser seg *for*, er bevisstheten.»<sup>102</sup> Bevisstheten er alltid en bevissthet om noe. Det som eksisterer for bevisstheten, finner man i det materielle rommet, og disse to er derfor uløselig sammenknyttet.

I de fleste tilfeller foretrakk Sartre og de andre eksistensialistene litteratur fremfor bildende kunst, nettopp fordi sistnevnte var så knyttet til det stofflige. Litteraturen hadde i følge Sartre større muligheter til å være situert og engasjert.<sup>103</sup> Østerberg skriver om Sartres innvendinger mot bildende kunst: «Hovedsaken er likevel at billedkunstnerne *ikke* først og fremst eller av vesen *prøver å si noe gjennom* sine bilder og gjenstander, men å vise frem materialitetens iboende mening.»<sup>104</sup> Sartre hadde en uvilje mot kunstverk med representativt formål, som *forstiller* noe. Dette kan forstås på bakgrunn av at hans interesse dreide seg om andre aspekter av det kunsten kunne formidle: «However, it is true that the existentialists are more interested in the ways in which human beings sort out the entanglements of their freedom in the absurd world, than in the depiction of the materiality of that world.»<sup>105</sup> Sartres ubehag ved maleriets materialitet skinner igjennom i *Hva er litteratur*<sup>106</sup> - man kan si at han foretrakk det som var kultivert og behandlet av mennesket fremfor det materielle og det naturlige. Også i kunstverket gjaldt dette: «The real, material elements of the artwork are, properly speaking, not the actual elements on which the aesthetic judgement is fixed. These are fixed instead on a virtual object, i.e., the work's ideal qualities, wherein the work's meaning, power and beauty are manifested.»<sup>107</sup>

---

<sup>101</sup> Sartre, "The Search for the Absolute", 186.

<sup>102</sup> Sitatet er hentet fra Bernt Vestres innledning til *Væren og intet*. Den norske forkortede utgaven har ikke med Sartres fenomenteori, jeg siterer derfor fra Vestres omtale av denne delen av boken i innledningen. Jean-Paul Sartre, *Væren og intet* (Oslo: Pax 1993), 16.

<sup>103</sup> Østerberg, *Jean-Paul Sartre*, 126.

<sup>104</sup> *Ibid.*, 136.

<sup>105</sup> Jean-Philippe Deranty, "Existentialist Aesthetics" © 2009 *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *Ibid.*

Østerberg skriver at Sartre var opptatt av materiell betydning, og viste en vilje til å tolke materialene uavhengig av funksjonalitet.<sup>108</sup> Dette kan man se et eksempel på i hans omtale og tolkning av Giacomettis bruk av gips – Giacometti selv forklarte som regel materialvalg ut fra pragmatiske grunner.

### 3.3.2 Handling og situasjon

Sartre forbinder det at Giacomettis skulpturer er forlenget med total form. Det er den opprinnelig skapelsens bevegelse, som er uten tidsforløp. Dette var viktig for Sartre: «Giacometti has been able to give this matter the only truly human unity: the unity of the Act.»<sup>109</sup> Nettopp *handlingen* er svært sentral for Sartres filosofi, som dreier seg om handling i en konkret situasjon. Dette er et sted i teksten vi tydelig ser en sammenheng med Sartres egen tenkning. Det at Giacometti i henhold til Sartre vektlegger handlingen, sees som noe essensielt i hans kunst. Sartre kaller det en kopernikansk revolusjon. I stedet for å vise væren, slik skulptører før ham forsøkte, noe som resulterte i en endeløs rekke av “fasader”, vil Giacometti vise den situerte tilsynekomst. Og slik har han oppnådd det absolutte, Giacometti viser mennesket *allerede sett*. Sartre påpeker ved et sitat at Giacometti selv aldri er fornøyd, og aldri synes han blir ferdig med skulpturene, og når han fullfører dem er det av praktisk nødvendighet, fordi han er nødt til å ha en utstilling. Det er skaperprosessen som er det viktigste.

For Sartre er en handling i prinsippet tett knyttet til intensjon.<sup>110</sup> Det vil si at tilfeldige hendelser utløst av et menneske uten å være villet, ikke er handling etter Sartres mening. Den handlende må vite hva man gjør, og handlingen må virkeliggjøre en bevisst plan – å kjenne de fulle konsekvensene av handlingen forutsettes imidlertid ikke. Med dette vil en handling alltid forutgå av en tanke. Man handler som regel ut fra det Sartre kaller *negatitet*, eller et ønske om å bøte på en mangel, og en opplyst bevissthet. «Å tale om en handling uten motiv, er å tale om handling som mangler den intensjonelle struktur alle handlinger må ha.»<sup>111</sup> Han skriver også: «For å bli et motiv, må motivet bli erfart som sådant.»<sup>112</sup> Også persepsjon blir handling i Sartres øyne: «Perception is a conscious act that intends its object always in a

---

<sup>108</sup> Østerberg, *Jean-Paul Sartre*, 136.

<sup>109</sup> Sartre, “The Search for the Absolute”, 186.

<sup>110</sup> Sartre, *Væren og intet*, 136.

<sup>111</sup> *Ibid.*, 141-142.

<sup>112</sup> *Ibid.*, 142.

specific way: the object appears from a particular angle, or at a certain distance, showing itself in this or that particular manner.»<sup>113</sup> Persepsjonen er dermed ikke passiv.

I essayet bruker Sartre Giacometti for å vise det handlende mennesket. Giacometti illustrerer et autentisk liv, idet han handler ut fra den situasjonen han befinner seg i:

For Sartre, there is a distinction between 'normal' behaviour, which might be described as 'going along with situations', without being aware of one's freedom to choose – which for Sartre was characterized by philosophical bad faith (*mauvaise-foi*) – and 'authentic' living where a man is alive to his situation the responsibility to choose how to act.<sup>114</sup>

For Sartre var en slik mulighet til et autentisk liv som regel forbeholdt forfattere, på grunn av at bildende kunstnere var for knyttet til materialene til å kunne la handlingen overskride deres betydning.<sup>115</sup> Sartre gir dermed Giacometti en særposisjon blant kunstnere, i kraft av hans evne til handling.

### 3.3.3 Tid og historie

Iøynefallende ved Sartres essay er hans syn på *historie eller tid*: «Giacometti himself perpetually starts afresh.»<sup>116</sup> Sartre formulerer en lengsel etter opphav i Giacomettis kunst, et ønske om å begynne på nytt. Det er ikke snakk om fremskritt i kunsten, tvert imot vil Giacometti i følge Sartre tilbake til *før* kunsthistorien, hvor man finner Mennesket, uten distinksjoner. Dette understrekes både med referanser til en forhistorisk tid, og til den uferdige prosessen, at skulpturene er underveis, de er, med Sartres ord, mellom være og intet. Sartre legger stor vekt på betydningen av å skape kunst uavhengig av historien: «But, for three thousand years, sculpture modelled only corpses. (...) So one must begin again from scratch.»<sup>117</sup> Sartre hevder at kunstneren, altså Giacometti, på nytt må bevise at det å skape skulptur er mulig. Sartre hevder også noe bemerkelsesverdig, nemlig at Giacometti var plaget av tanken på at hans skulpturer skulle få egne “sosiale karrierer” (Sartres ord) uavhengig av ham selv. For i følge Sartre har skulpturene kun mening for Giacometti idet de er redskaper i hans søken etter det absolutte.<sup>118</sup>

Det som er slående ved Sartres essay, er ikke at han vektlegger historien, men hans *avvisning* av dens betydning. Han nekter å se Giacomettis kunst i kontekst, eller i et *kunsthistorisk* perspektiv. Sartre plasserer Giacometti ved verdens begynnelse og dens

---

<sup>113</sup> Hatzimoyisis, *The Philosophy of Sartre*, 16.

<sup>114</sup> Michael Grenfell og Cheryl Hardy, *Art Rules* (Oxford: Berg, 2007), 22.

<sup>115</sup> Østerberg, *Jean-Paul Sartre*, 134-136.

<sup>116</sup> Sartre, “The Search for the Absolute”, 182.

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Ibid.

utangpunkt. Det er ikke godt å si om det er kunstneren eller forfatterens selv som står bak ønsket om å se med et blikk uberørt av historien, men jeg heller mot å tro det siste.

En konsekvens av at Sartre forkaster historien blir at Giacometti distanseres fra hans fortid i surrealistbevegelsen. Det er en kjent sak at Sartre var skeptisk til surrealismen,<sup>119</sup> i hvert fall innenfor litteratur,<sup>120</sup> det er derfor naturlig å tro at han heller ikke hadde noen særlig sans for surrealisme i visuell kunst. Surrealismen dreide seg om det underbevisste og det irrasjonelle, alt Sartre mente man måtte adskille tydelig fra fornuft og bevissthet. Hal Foster skriver: «Indeed, Sartre's entire philosophical position was that there is no "unconscious," since there are no contents of consciousness lying inside of it of which it could be either aware or, as in the case of the unconscious, unaware.»<sup>121</sup> Bevisstheten for Sartre kan best beskrives som en aktivitet, heller enn en størrelse i seg selv. Sammenligner man essayet og verkene på utstillingen på Pierre Matisse Gallery i 1948 er dette spesielt i og med at den også inkluderte flere surrealistiske verker. Men det de nyere verkene Sartre interesserer seg for og skriver om.

Tross motstanden mot historisk kontekst nevner Sartre eiendommelig nok Giacometti i forbindelse med nylige politiske hendelser, idet han sammenlikner hans skulpturer med «...the fleshless martyrs of Buchenwald»<sup>122</sup>. Samtidig omtaler Sartre mennesket som det forhistoriske: «...he is a symbol-charmer, signs are caught in his hair, shine in his eyes, dance between his lips, fall from his fingertips; he speaks with his whole body...»<sup>123</sup> Det er dermed i denne teksten det forhistoriske eller primitive og det samtidige som blir bakteppet for Giacomettis verker. Bakgrunnen for verkene blir verdens begynnelse og dens slutt.

Sartres forkastelse av en historisk betraktningssmåte er iøynefallende fordi han tilhørte det modernistiske paradigmet, og trodde på begrepet historien som en stor sammenhengende fortelling.

### 3.3.4 Sartres syn på kunstnerens prosjekt

Sartres tanker om situasjonen beskrives således av Østerberg: «I stedet for å heve seg over eller unnsnippe gjelder det å ta innover seg sin situasjon og søke friheten gjennom å møte

---

<sup>119</sup> Michel Beaujour, "Sartre and Surrealism", *Yale French Studies*, nr. 30, J.-P. Sartre (1963), 86.

<sup>120</sup> Sartre skrev en polemikk mot George Bataille i *Cahiers du Sud* i 1943: "Sur Bataille, Un nouveau mystique".

<sup>121</sup> Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois og Benjamin H. D. Buchloh, red. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2004), 422.

<sup>122</sup> Sartre, "The Search for the Absolute", 187.

<sup>123</sup> *Ibid.*, 182.



situasjonens utfordringer. Dette er Sartres “eksistensialistiske” filosofi, og som han ble mest kjent for.»<sup>124</sup>

Det er mulig å se et eksistensialistisk hovedpoeng i essayet: Menneskets (representert ved kunstneren) søken etter det ideelle eller det absolutte. Sartre fremstiller Giacomettis prosjekt som en søken etter noe tidløst (som ikke er det samme som noe evig i hans øyne), selve essensen av det å være menneske. Kunstnerens arbeide fremstilles som både heroisk og primitivistisk. Giacometti, etter Sartres oppfatning, ville skape skulptur ut fra direkte visuell erfaring, heller enn kunnskap.

Essayet viser en teleologisk tankegang, idet Sartre beskriver kunstneren som arbeider mot et bestemt mål. På dette punktet er det, igjen, ikke enkelt å holde rede på hva som er Sartres tolkning og hva som er kunstnerens angivelige intensjon. Denne tolkningen passer overens med Sartres idealer om mennesket: Drevet mot målet av en idé, handlende i situasjonen. Han fremstiller det dessuten som om kunstneren ikke har noe valg, det er som om han må arbeide ubønnhørlig videre: «With space then, Giacometti *has* to make a man; he *has* to write movement into the total immobility...»<sup>125</sup> (min kursivering). Giacometti selv er aldri fornøyd, aldri ferdig. Han vil alltid videre, gjøre det litt bedre, men han er ifølge Sartre like fullt klar over at han har lyktes, at han har vunnet. Sartres beundring for Giacomettis kompromissløse forsøk på å nå det absolutte skinner igjennom.

Østerberg skriver om Sartres tanker om kunst: «Kunsten blir oppvurdert, den hevdes å være en vei, ja, den egentlige vei til erkjennelse, en frelsesvei for kunstnerne og kunstelskerne.»<sup>126</sup> Og det er tydelig at for Sartre henger kunsten uløselig sammen med den som har skapt den, selv fra en utenforstående betrakters synspunkt. Sartre skrev i “Existensialism and Humanism” i 1946: «...when we are discussing a canvas by Picasso, we understand very well that the composition became what it is at the time when he was painting it, and that his works are part and parcel of his entire life.»<sup>127</sup> Enheten mellom liv og kunst hos Giacometti var noe av det han ble aktet for: «More than art critics, writers was fascinated by the artist’s chosen life as both literary theme and social reality. They admired the fact that, like the “man of letters” or the intellectual, Giacometti embodied what, in post-war society, was an exemplary way of living: that of the creative artist.»<sup>128</sup> Kunstnerisk praksis var for

---

<sup>124</sup> Østerberg, *Jean-Paul Sartre*, 351.

<sup>125</sup> Sartre, “The Search for the Absolute”, 181.

<sup>126</sup> Østerberg, *Jean-Paul Sartre*, 339.

<sup>127</sup> Jean-Paul Sartre, “Existensialism and Humanism”, i *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, red. av Charles Harrison og Paul Wood. (Malden, Massachusetts: Blackwell, 2004), 600.

<sup>128</sup> Dufrière. “Giacometti and his Writers after 1945: Literary Myth and Reality”, 341.

Sartre et av de beste eksemplene på fri menneskelig handling, og en av de beste metodene for å forstå verden slik den fremstår for oss.<sup>129</sup>

Existentialist thinkers believe that, under certain conditions, freedom grants the human being the capacity of revealing essential features of the world and of the beings in it. (...)However, since most of the existentialists followed Nietzsche in the conviction that “God is dead,” art's power of revelation is to a large extent devoted to expressing the absurdity of the human condition.<sup>130</sup>

Til tross for at malerkunst og skulptur ikke ble betraktet av Sartre som engasjerte kunstformer, er det tydelig at han i dette tilfellet mener Giacomettis praksis går ut over det rent materielle, og kan regnes blant de beste formene for kunstnerisk aktivitet.

### 3.4 Sammenheng mellom tekst og utstilte verk

Det er verd å bemerke at Sartre i liten grad omtaler konkrete verk, hans diskusjon i essayet er gjennomgående generell. I den grad han omtaler kunstverk er det åpenbart at det er Giacomettis nyere verker han tar utgangspunkt i, altså de forlengede menneskefigurene. Dette har sin naturlige forklaring i at essayet som tidligere nevnt ble forfattet etter besøk i kunstnerens atelier, og publisert i et tidsskrift, for å så bli gjenbrukt i utstillingskatalogen. Teksten er altså ikke skrevet spesielt for utstillingen på Pierre Matisse Gallery i 1948. Det er derfor mulig at de skulpturene Sartre hadde i tankene da han skrev, slett ikke var inkludert i utstillingen, eller at han aldri hadde sett de verkene som faktisk ble vist i katalogen og på utstillingen.

### 3.5 Tekstens betydning

I innledningen påstod jeg at forbindelsene til eksistensialismen har vært med på å forme resepsjonen av Giacomettis kunst. Men hvorfor skulle forbindelsen mellom eksistensialisme og kunst fremstå som så overbevisende? Ifølge Christopher Lyon er det et viktig poeng at eksistensialismen som filosofi vektlegger individets bevissthet i såpass stor grad. Dermed er det mulig å se kunstopplevelsen “innenfra” (der for eksempel en marxistisk tilnærming vil gjøre at man ser den utenifra, i lys av sosiale faktorer). «One might suggest that Existentialism, being concerned with objects of an individual's consciousness, asks better

---

<sup>129</sup> Deranty, “Existentialist Aesthetics” © 2009 *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

<sup>130</sup> Ibid.

questions about what making and experiencing art mean.»<sup>131</sup> Dette kan sees i Sartres tekst. Man kan også snu betraktningen, og si at kunsten kan være et vel så egnet medium for å formulere eksistensialistiske ideer, som en filosofisk tekst: «It is striking that those who sought to explain Existentialism to the public, including Sartre, the theologian Paul Tillich, and William Barrett, consistently turned to visual art as a primary source of “testimony” to the relevance of Existentialist ideas for contemporary man.»<sup>132</sup> Det er ihvertfall sikkert at koblingen mellom eksistensialisme og kunst var lett å argumentere for, fordi subjektets erfaring er sentralt for begge.

Brenson skriver at det var en rekke ord som gikk igjen i omtalen av Giacometti i engelskspråklige publikasjoner som tok sikte på å beskrive hans arbeider: «“emanciated”, “fragile”, “apparition”, “haunted”, “skeletal”, “lonely”, “tenuous”, “movement”, “tragic”, “reality”, “man”, “symbol”, “destruction”, “smashed” and so on...»<sup>133</sup> Jeg har undersøkt hvilke av disse uttrykkene man kan eller ikke kan finne noen konkrete forelegg for i Sartres essay. Mitt funn er at en del av disse ordene finnes i Sartres tekst, men ikke de mest ladede. Tonen i essayet er i hovedsak er optimistisk på vegne av kunstens muligheter på tross av vanskelige omstendigheter. Det er en mulighet for at noe av det Sartre trekker inn, som for eksempel Buchenwald, gjorde at de som har videreformidlet hans tekst så det pessimistiske og negative. Sartre beskriver Giacometti som et ideal, men det som ofte blir referert er menneskets tragiske skjebne.

Som jeg tidligere har nevnt er det vanskelig å kategorisere Sartres essay. Selv om Sartre skrev kunstkritikk, kan ikke denne teksten uten videre kategoriseres som det. Den er trykket i en utstillingskatalog, men er ikke kunsthistorisk. Og selv om essayet har mange skjønnlitterære trekk, kan det på grunn av omstendighetene ikke beskrives som fri diktning. Emma Wagstaff skriver i en artikkel om du Bouchets og Ponges kritikk av Giacometti noe som kan sies å være treffende også for Sartres tekst: «What does art criticism become when it is no longer criticism? Few of the texts in French devoted to the work of Alberto Giacometti are straightforward art criticism or art history, even when the author is a respected critic. They are inspired by the man and his work, and respond to them.»<sup>134</sup> Det er ikke verkene i seg selv

---

<sup>131</sup> Christopher Lyon, “A Unique Loneliness – The Existential Impulse in Art of the Forties”, *MoMA* (1991), 5. Lyon er kunsthistoriker og kritiker, i perioden da denne artikkelen ble skrevet var han seniorredaktør for *MoMA Magazine*.

<sup>132</sup> *Ibid.*, 4.

<sup>133</sup> Brenson, “1934-1965 Giacometti’s Critical Reception in the United States”, 312.

<sup>134</sup> Emma Wagstaff, “Francis Ponge and André du Bouchet on Giacometti: Art Criticism as Testimony”, *Modern Language Review*, vol 101, (januar 2006), 75. Wagstaff er foreleser i Fransk litteratur ved University of Birmingham.

som trer tydeligst frem i Sartres essay, men bildet av mannen som har skapt dem.

David Hopkins skriver i *After Modern Art* om den status Giacometti fikk utenfor Frankrike, særlig hos andre kunstnere, mye som et resultat av forbindelser med betydningsfulle figurer som Sartre og Merleau-Ponty: «Giacometti's mythical status was founded on legends of his driven persona as much as his anxiety-laden work.»<sup>135</sup> Myten om Giacometti som en mann drevet mot målet kan bare ha blitt forsterket av Sartres essay.

### 3.6 Oppsummering

Sartres essay forstås best dersom det leses i lys av hans tenkning, heller enn for å bli klok på de utstilte verkene. Det gir et godt eksempel på de estetiske faktorer Sartre er opptatt av, men bør ikke tas til inntekt for hva Giacometti selv sto for og hva han ville formidle med sin kunst. Det at teksten ikke er skrevet til utstillingen kommer frem ved at den inneholder få omtaler eller karakteristikk av de utstilte verkene. I realiteten er det ikke skulpturene som i hovedsak opptar Sartre, men Giacomettis arbeidsmetode, hans personlighet, hans liv, hans tanker. Dette er et poeng jeg ønsker å understreke – om man leser Sartres tekst er det *kunstneren og hans prosjekt* som fremstilles som eksistensialistisk heller enn kunstverken i seg selv, det er Giacometti og hans dype overbevisning, hans karakter og besluttsomhet, som gjør inntrykk på Sartre. Tittelen på essayet, som beskriver en søken etter det absolutte, henspiller på *kunstnerens søken*, hans mål når han skaper kunst, heller enn på verkene som er resultatet av hans arbeide. Sartre beundrer Giacometti, og om det er noe som stemmer med eksistensialismen så er det kunstneren selv: «The marvellous unity of this life lies in its insistent search for the absolute.»<sup>136</sup> Kunstnerisk praksis blir av Sartre forstått som en av de beste metoder for å forstå verden slik den fremstår for oss, og et godt eksempel på fri menneskelig handling. Dermed blir Giacometti idealisert i Sartres øyne. «According to them, there are no real differences between metaphysical inquiry and artistic practice: both are ways of revealing to human beings their own freedom and responsibility.»<sup>137</sup>

Sannsynliggjør essayet et likhetstegn mellom eksistensialisme og Giacomettis kunst? Nei, ikke nødvendigvis. Essayet inneholder flere eksistensialistiske og fenomenologiske poenger. Men dette kan i de fleste tilfeller knyttes til Giacometti selv heller enn kunsten. Essayet handler om mennesket – om erfaring av verden, om handling, om å være tilstede i

---

<sup>135</sup> David Hopkins, *After Modern Art*, 72.

<sup>136</sup> Sartre, "The Search for the Absolute", 182.

<sup>137</sup> Deranty, "Existentialist Aesthetics" © 2009 *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

situasjonen. Kan dette overføres på verkene, med den grunn at de forestiller menneskeskikkelser? Denne overføringen usannsynliggjøres av at Giacometti senere fremstiller en katt og en hund (Ill.16) på akkurat samme måte – (som Rosenberg nevnte) dermed kan man neppe påstå at formen eller stilen er knyttet til eksistensialisme, som handler om det unike ved menneskelig erfaring. «...existence indicates the special way in which human beings are in the world, in contrast with other beings.»<sup>138</sup> Man kan selvfølgelig innvende at den eksistensialistiske fortolkningen går ut på hvordan man erfarer et objekt eller et fenomen, og da kan dette objektet være hva som helst. Men da kan man ikke tolke Giacomettis bruk av menneskefiguren som et eksistensialistisk grep.

Jeg vil konkludere med at Sartres essay, selv om det omtaler temaer som også opptok Giacometti, som for eksempel persepsjonsteoretiske spørsmål, ikke nødvendigvis forteller meget om Giacomettis kunstverk. Dermed vil jeg påstå at forbindelsen mellom Giacometti og eksistensialismen mer er et resultat av faktum at det var *Sartre* skrev dette essayet, enn hva han faktisk skrev, det vil si at forbindelsen er av en assosiativ karakter.

---

<sup>138</sup> Ibid.

## 4 Del III – Samtidig mottagelse

I denne delen av oppgaven vil jeg se nærmere på samtidige anmeldelser av og reaksjoner på utstillingen i 1948. Dette er i tråd med Jauss' resepsjonshistoriske tilnærming; de enkelte anmeldelser gir kunnskap om konteksten og kan bidra til å belyse grunnene til at mottagelsen av et kunstverk eller et kunstnerskap ble som den gjorde. I anmeldelser kan man iblant se de første tegnene til fortolkninger som senere blir en del av konsensus – dette er noe jeg vil se etter. Med den tilnærmingen jeg har valgt er det spesielt interessant å undersøke om Sartres essay ble nevnt i anmeldelsene den gang, og hva som i så fall ble referert. Således kan man komme frem til når den eksistensialistiske lesningen oppsto for alvor.

De tre anmeldelsene jeg har valgt å se nærmere på, representerer tre forskjellige typer publikasjoner: én er fra et tverrfaglig ukemagasin, én fra et kunstmagasin og én fra en avis. Jeg vil ikke spekulere i hvilke forskjellige leserkretser de forskjellige publikasjonene kan ha blitt lest og så videre, utover at det er rimelig å anta at anmeldelsene i aviser ble lest av flere enn magasinene, på grunn av opplaget.

### 4.1 Samtidige anmeldelser og resepsjon

Innledningsvis vil jeg skrive noen setninger om amerikansk kunstkritikk i denne perioden. I våre dager forbinder man ofte denne tiden med Harold Rosenberg og Clement Greenberg, og deres promotering av unge amerikanske kunstnere. Disse var viktige kritikere, men deres innflytelse var fremdeles i begrenset i 1948. I denne perioden skrev de for publikasjoner med lite opplag, Greenberg for *The Nation*. Rosenberg er kjent som kunstkritiker for *The New York Times*, men dette er først fra slutten av 60-tallet. Rosenberg anmeldte ikke utstillingen i det hele tatt. Kunstutstillinger i New York etter krigen ble som regel anmeldt i flere forskjellige publikasjoner, med varierende leserkretser og opplag. Gode anmeldelser var viktig, særlig for mindre etablerte kunstnere. Flere av anmeldelsene av Giacomettis utstilling var samleanmeldelser, det vil si at de vurderer flere utstillinger i samme artikkel, noe som var vanlig praksis, ihvertfall for en mindre utstilling som dette.

#### 4.1.1 Clement Greenberg, *The Nation*

Clement Greenberg anmeldte Giacomettis utstilling for *The Nation*<sup>139</sup> under overskriften “Review of Exhibitions of Alberto Giacometti and Kurt Schwitters”, det er altså en anmeldelse som også tar for seg en annen utstilling, holdt på Pinacotheca Gallery. Anmeldelsen sto på trykk 7. februar 1948.

Greenbergs omtale av utstillingen på Pierre Matisse Gallery i 1948 var ikke positiv. Dette er neppe overraskende, sett i lys av Greenbergs kunstteori i denne perioden; han reagerte med skuffelse på at Giacometti hadde gått bort fra sine tidligere abstrakte arbeider, for å bevege seg mot menneskeskikkelsen. Greenberg fant likevel noe å beundre i Giacomettis verker fra den surrealistiske perioden: «Giacometti’s plaster and bronze compositions of his best period, between 1925 and 1934, are in almost every case successful.»<sup>140</sup> Mindre begeistret var han for Giacomettis nyere arbeider:

The tall, elongated, withered figures in bronze and plaster that are his latest productions – most of them dating from 1947 – mark a drastic change of direction and style and at the same time, alas, a falling off from his previous standard. They constitute nothing more or less than a retreat to the statue, to the monolith.<sup>141</sup>

Det var nettopp dette Greenberg hadde funnet så forfriskende med Giacomettis arbeider fra den surrealistiske perioden: de var skulpturer som ikke lenger var *statuer*. Det var de abstrakte geometriske formene som hadde tiltalt ham, idet de fungerte på et høyere intellektuelt nivå. Greenberg innrømte i anmeldelsen at det var noe slående med de nye skulpturene, men de ble til slutt avfeid som “sentimentale”. Maleriene som også var inkludert i utstillingen fant heller ingen nåde hos Greenberg: «...a sculptor whose ideas have begun lately to find a precipitation – though a somewhat false one – even in painting...»<sup>142</sup>

Til slutt i Greenbergs anmeldelse finner man en tankevekkende kommentar: han nekter for at det er en tilbakevending til humanisme<sup>143</sup> i Giacomettis nyeste verker, selv om de dreide seg om den menneskelige skikkelse. (Dette representerer en motsetning til Sartre) For

---

<sup>139</sup> *The Nation* er et amerikansk ukemagasin viet til politikk og kultur. Magasinet, som fremdeles utkommer, har lenge hatt en venstreorientert profil, og har selv gitt seg tilnavnet “venstresidens flaggskip”.

<sup>140</sup> Clement Greenberg. “Review of Exhibitions of Alberto Giacometti and Kurt Schwitters” i *The Collected Essays and criticism*, bind 2, red. av John O’Brian, (Chicago: University of Chicago Press, 1986-1993), 206.

<sup>141</sup> *Ibid.*, 207.

<sup>142</sup> *Ibid.*, 205.

<sup>143</sup> Bruken av ordet humanisme er ikke entydig i denne perioden. Når Sartre bruker ordet må det forstås i lys av hvordan det ble brukt også politisk i denne perioden. De europeiske kommunistpartiene brukte humanisme som ord for sitt verdenssyn og særlig sin opposisjon mot fascisme. Selv om Greenberg også var venstreorientert politisk, er det naturlig at han som amerikaner ikke mente det samme som Sartre med bruken av ordet humanisme. Den franske kommunistbevegelsen hadde oppfordret kunstnere til å skape humanistisk kunst – med dette mente de figurativ kunst som var forståelig for massene. Elitistisk, nonfigurativ avantgardekunst ble sett på som usolidarisk, og uforenelig med politisk engasjement.

ham var humanismen mer genuin i de tidligere abstrakte verkene, de som holdt seg til den visuelle erfaringen: «Giacometti's earlier, more abstract work, which showed as little concern for the shape of the human figure as it did for that of a car barn, expressed a far more genuine humanism, a humanism that took into itself the whole realm of sight and touch.»<sup>144</sup>

Man ser ingen spor av Sartres essay i denne anmeldelsen, men det betyr ikke at Greenberg var uimottakelig for innflytelse fra eksistensialismen. Han hadde i likhet med mange i New York i denne perioden en stor interesse for det som foregikk i Europa, og særlig i Paris. Likevel var den kulturelle offentligheten i USA vesensforskjellig fra den europeiske. Lyon skriver: «The intellectual stance of Greenberg, (...) would ordinarily be considered the antithesis of Existentialism, since he insisted on the actual, essential qualities of the art object, but it is evident from his writings that he responded to the existential spirit of the forties.»<sup>145</sup> I en artikkel i *The Nation* i 1946 så Greenberg for eksempel Jean Dubuffet<sup>146</sup> som eksponent for eksistensialisme innenfor kunsten. Men det Greenberg festet seg ved var verdensforakt, som han så som karakteristisk for eksistensialismen, delvis som en konsekvens av krigen. Fra sitt perspektiv, han så det utenifra, så han eksistensialismen komme til uttrykk gjennom pessimisme og nihilisme.

En sammenlikning mellom Sartres og Greenbergs syn ville vært stoff for en hel oppgave i seg selv. Jeg må nøye meg med å understreke at de ofte er opptatt av det samme, men med forskjellig resultat, som for eksempel deres interesse for det historiske aspektet. Det samme gjelder menneskeskikkelsen: Sartre ser Giacomettis fremstilling av den som noe viktig, mens Greenberg i sin anmeldelse av utstillingen kritiserer nettopp dette.

Dette var ikke første gang Greenberg bebredet Giacometti for stilendringen – i en artikkel fra 1946 skrev han (enda han på det tidspunktet ikke kan ha sett Giacomettis nye verker annet enn via reproduksjoner) «... it is not surprising that when cubism began to lose its prestige in the public art world of the late thirties, Giacometti, never a very serious or resolute artist, relapsed into the most abyssal academicism.»<sup>147</sup> Greenberg fortsatte utover femtallet å klage over den retning Giacometti hadde valgt, og ble aldri fortrolig med hans sene stil, men anerkjente likevel den posisjon og anerkjennelse Giacometti hadde oppnådd.

---

<sup>144</sup> Clement Greenberg, "Review of Exhibitions of Alberto Giacometti and Kurt Schwitters", 207.

<sup>145</sup> Lyon "A Unique Loneliness": The Existential Impulse in Art of the Forties", 5.

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> Clement Greenberg, "Review of an Exhibition of David Hare", *The Collected Essays and Criticism*, bind 2, red. av John O'Brian, (Chicago: University of Chicago Press, 1986-1993), 55-56.



#### 4.1.2 Thomas B. Hess, *ARTnews*

Thomas B. Hess, som anmeldte utstillingen for det innflytelsesrike amerikanske magasinet *ARTnews*, som hovedsakelig inneholdt artikler om moderne kunst, var positiv: «This is one of the newest, most exiting shows of modern sculpture that this reviewer has ever seen.»<sup>148</sup> Hess, som senere skulle få en viktig rolle som en av *ARTnews*' mest profilerte kritikere og senere også redaktør, var en tidlig tilhenger av amerikansk ekspresjonisme. Han var en god venn av Harold Rosenberg, og lå nærmere hans kunstsyn enn Greenbergs, selv om han delte med begge en begeistring for kunstnere innenfor "New York School". I hans anmeldelse kan man se at han er mer opptatt av *mening* enn av formalisme. Hess var opptatt av kunstneres individualitet, og dette kan være en av grunnene til at denne utstillingen, slik den var kuratert, appellerte til ham: «In any work of art, the thing that mattered most to Hess was the individual artist; his motivations, emotions, religious beliefs, personal behaviors, etc. For a critic to ignore the individual was to ignore an artwork's uniqueness.»<sup>149</sup>

At Hess ved en senere anledning kjøpte flere små figuriner av Giacometti (tidlige eksempler på Giacomettis nye stil fra 1945) gjennom Pierre Matisse, som til slutt ble donert til MoMA hvor de er utstilt i dag, viser at hans begeistring for Giacometti var reell. *ARTnews*, magasinet Hess representerte, kåret for øvrig utstillingen til en av årets fem beste separatutstillinger i 1948.<sup>150</sup>

#### 4.1.3 Sam Hunter, *New York Times*

I *New York Times* sto en anmeldelse med tittelen "Three Extremists" på trykk. Den var skrevet av Sam Hunter, som senere skulle bli kurator ved MoMA og professor i kunsthistorie ved Princeton University. Hunter anmeldte Giacometti-utstillingen sammen med utstillinger av Kurt Schwitters og Stanislao Lepri, og sammenlikner disse tre. Han skriver om de tre utstillingene: «...[they] provide eloquent testimony to the climate of nihilism and despair artists were confronted with in Europe between and after wars...»<sup>151</sup> Giacometti, som de to andre kunstnerne, plasseres utenfor den moderne bevegelsens hovedstrøm, og beskrives som en isolert skikkelse.

---

<sup>148</sup> Thomas B. Hess' anmeldelse sitert hos Russell, *Matisse, Father and Son*, 159.

<sup>149</sup> Justin Wolf, "Thomas B. Hess" © 2012 *The Art Story Foundation*.

<sup>150</sup> Brenson. "1934-1965 Giacometti's Critical Reception in the United States", 319.

<sup>151</sup> Sam Hunter, "Three Extremists", *New York Times* 25. Januar 1948.

«New show at the Pierre Matisse Gallery takes dehumanization a step further and risks clarity, even sanity, in doing so.»<sup>152</sup> Hunter ser pessimisme og undergang i de nyeste skulpturene, og bruker beskrivelser som profetiske figurer, meningsløshet, usynlighet og dematerialisering. Man kan se en videreføring av Sartres (som riktignok ikke nevnes) beskrivelse av Giacometti som en mytisk skikkelse i denne anmeldelsen: «The dream-logic of the forms hinges on clairvoyance.»<sup>153</sup> Hunter beskriver også Giacometti som «a mystic».

#### 4.1.4 Andre anmeldelser av utstillingen

Henry McBride anmeldte utstillingen for *The New York Sun*, en konservativ avis som på slutten av 40-tallet var en konkurrent til *New York Herald Tribune* og *New York Times*, og han var i likhet med Greenberg mindre begeistret: «These are the queerest sculptures that have ever come to us from abroad with such high recommendations.»<sup>154</sup> John Russell skriver at McBride, som vanligvis var velvillig innstilt til fransk samtidskunst, oppfattet Sartres essay som vel pratsomt. Russell hevder det ble oppfattet som en provokasjon av de amerikanske kritikere å bli belært av en fransk filosof om kunst.

En artikkel i *Time Magazine*, “Space Without Fat”, omtaler Henry McBrides motvilje mot Giacometti-utstillingen: «If modern art had been capable of scaring Henry McBride, he would have been a gibbering maniac long ago. As critic for the New York Sun, he had exposed himself to all of it, and had vehemently defended most of it. But last week even Henry McBride was baffled.»<sup>155</sup> Giacomettis verker beskrives som så fremmedartede at de ikke ble forstått. Artikkelen er mer en omtale enn en anmeldelse, og referer i store trekk Sartres essay og Giacomettis brev. Artikkelen omtaler også Sartres forord: «...a catalogue introduction which sometimes made sense and sometimes didn't.»<sup>156</sup>

I det månedlige magasinet *Art Digest* sto en anmeldelse av Jo Gibbs på trykk. I *The New Yorker* ble utstillingen omtalt i spalten “The Art Galleries”, skrevet av Robert M. Coates, som tok for seg hva som forgikk rundt på byens gallerier. Han kalte utstillingen «...sort of a small retrospective, together with some fifteen recent works....»<sup>157</sup> Coates beskriver de utstilte verkene, men kommer ikke med noen konkret kritikk, utover at han i den siste setningen priser Giacomettis evne til å kombinere detaljert utførelse og grove overflater: «His purpose, I

---

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> Ibid.

<sup>154</sup> Henry McBrides anmeldelse sitert i “Space Without Fat” *Time Magazine*, (2. februar 1948).

<sup>155</sup> “Space Without Fat” *Time Magazine*, (2. februar 1948).

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Robert M. Coates, “The Art Galleries” *The New Yorker*, (31. januar 1948), 42.

think, is, by centering his development on an area, to center the spectator's attention on it, too, and in some of the pieces – as “Man Walking,” “Tall Figure” and “Man Pointing” – he produces an effective combination and intimacy.»<sup>158</sup> Det som opptok Coates var skulpturenes formale kvaliteter.

I 1948 var det også et stort oppslag i det amerikanske mote- og livsstilsmagasinet *Harpers Bazaar* om Giacometti, illustrert med fotografier av George Brassai.<sup>159</sup> En artikkel om Giacometti trykket i *Vogue* 1. november 1948. Pierre Matisse tillot i 1954 også *Harpers Bazaar* å bruke galleriet med Giacomettis skulpturer som bakteppe for motereportasjer (Ill.15), ikke ulikt *Vogues* motereportasjer foran Jackson Pollocks malerier i 1951.

## 4.2 Giacometti og Pierre Matisse om utstillingens mottagelse

Pierre Matisse selv var den første til å utrope utstillingen som en suksess, allerede før den var avsluttet, og å spå Giacometti en lysende fremtid. «No modern artist has opened a greater and newer perspective in the field of sculpture than Giacometti, hence the tremendous interest both artists and connoisseurs have shown in his work. (...)»<sup>160</sup> Sitatet er hentet fra et brev Pierre Matisse skrev i den hensikt å selge Giacomettis kunst til amerikanske kunstinstitusjoner utenfor New York. Sammen med brevet sendte han et eksemplar av utstillingskatalogen. Han gikk så langt som til å si at denne kunstneren burde være representert i ethvert museum som tok mål av seg til å vise en fullstendig oversikt over moderne kunst.

Det ble støpt seks eksemplarer av hver av de nye skulpturene som ble utstilt, merket fra 1/6 til 6/6. Det vil si at selv om Pierre Matisse fikk solgt mange verker fra utstillingen til sine kunder, var det fortsatt mulig for museene rundt om i USA å sikre seg eksemplarer av skulpturene. Det var i utgangspunktet kun noen få av hver skulptur som var tenkt for det amerikanske markedet, antakelig for å sikre en viss eksklusivitet. Den positive responsen gjorde formodentlig at Pierre Matisse ønsket å undersøke mulighetene for ytterligere salg i USA – i den grad at han personlig reiste til Europa for å sikre seg flere utgaver av verkene for eventuelle amerikanske kjøpere. I den forbindelse skrev han til en innkjøper ved et amerikansk museum: «The exhibition is one of the most successful I have ever had and is widely discussed by both the public and the artists, Giacometti's return to a new humanism is

---

<sup>158</sup> Ibid., 43.

<sup>159</sup> Oppslaget, som refereres som en viktig hendelse på hjemmesidene til *Fondation Anette et Alberto Giacometti*, har det dessverre ikke har lyktes meg å få tak i.

<sup>160</sup> Pierre Matisse i brev til diverse museumsdirektører som også fikk tilsendt utstillingskatalog, 1948.

upsetting many established conceptions in the art of sculpture. (...) Frankly I feel that they belong to a museum collection...»<sup>161</sup>

Det at galleristen selv kalte utstillingen en suksess i sin promotering av Giacometti er kanskje ikke noen overraskelse. At utstillingen ble ansett som vellykket var selvfølgelig i Pierre Matisse's interesse så vel som Giacometti's. Men også i brev til Giacometti gir Pierre Matisse uttrykk for at det ikke bare er salgene det er grunn til å være fornøyd med, men også mottagelsen. Han skriver at publikum «...found in your work a kind of expression for which they seem to have been waiting.»<sup>162</sup> Pierre Matisse skrev flere brev til Giacometti etter utstillingen, og fortalte at den generelle mottagelsen hadde vært god, selv om ikke alle anmeldelsene hadde vært like positive: «As for the critics, they'll come round in time. It is difficult for them to drop their little habits and their ingrained theories.»<sup>163</sup> Han skrev om forordet i katalogen: «Between you and me, the preface by Sartre, which I liked very much, antagonized the critics. Sartre's brand of mental agility caught them quite unprepared and put them in a rage. To have a catalogue preface that is addressed to the general public often antagonizes the critics.»<sup>164</sup> I denne oversettelsen, som er gjort av Russell, ser man et viktig poeng: Pierre Matisse beskriver Sartres essay som adressert til publikum generelt heller enn kritikerne. Det samme brevet, som jeg ikke selv har sett, oversettes noe annerledes hos Dûfrêne: «[The critics] don't know how to react to this kind of mental agility and so they immediately balk at it. The principle of a preface introducing an artist to the public is dangerous where critics are concerned.»<sup>165</sup>

At Pierre Matisse og Giacometti gir uttrykk for å være fornøyde i brevene seg imellom kan ha vært fordi salget gikk bra, noe naturligvis var viktig for dem begge. Giacometti var som vanlig blakk i denne perioden,<sup>166</sup> og Pierre Matisse hadde investert meget i utstillingen. Giacometti var også spent på utstillingens kritiske mottagelse: «Je suis très content que vous avez prolongée l'exposition, c'est, il me semble, bon signe, mais qu'est qu'elle a la critique? J'aimerais bien lire ce qu'ils disent ! Vue une critique dans Times<sup>167</sup> avec deux photos qui me

---

<sup>161</sup> Pierre Matisse i brev til Mr. Milliken, 14.2.48. Dette er et salgsbrev til en innkjøper ved et museum, William M. Milliken var direktør ved Cleveland Museum of Art.

<sup>162</sup> Pierre Matisse i brev til Alberto Giacometti, sitert hos Huisinga, "Giacometti and Pierre Matisse", 28.

<sup>163</sup> Pierre Matisse i brev til Alberto Giacometti, sitert hos Russell, *Matisse, Father and Son*, 158.

<sup>164</sup> *Ibid.*, 158.

<sup>165</sup> Pierre Matisse i brev til Alberto Giacometti, sitert hos Dufren e, "Giacometti and his Writers after 1945: Literary Myth and Reality", 336.

<sup>166</sup> Dette kan man avlede av hans brev til Pierre Matisse, som oftere enn ikke inneholder formodninger om et forskudd eller en ekstra sjekk.

<sup>167</sup> Fordi Giacometti beskriver illustrasjoner tror jeg han sikter til *Time*, i og med at anmeldelsen i *New York Times* ikke inneholdt noen bilder.

semble plutôt bien, un passage même très bien, j'espère (...) Ici tout le monde voulait avoir le catalogue.»<sup>168</sup> Giacometti må ha vært klar over at en god mottagelse ville sannsynliggjøre en ny utstilling hos Pierre Matisse, noe han sårt behøvde da det på dette tidspunktet ikke forelå noen konkrete planer om noen utstilling i Paris.

### 4.3 Vurdering av resepsjonen

«The show itself proved successful beyond the hopes of artist and dealer and established Giacometti's reputation in the United States.»<sup>169</sup> Denne uttalelsen er typisk for ettertidige omtaler av utstillingen på Pierre Matisse Gallery i 1948. På tross av at hverken kritikken eller besøkstallet var overveldende, betegnes utstillingen i de fleste kilder som en suksess. Dette kan være fordi den var et usikkert prosjekt som hvis utfall var over all forventning, men også fordi spørsmålet om hvorvidt en utstilling er vellykket kan besvares forskjellige ut fra forskjellige kriterier.

Ifølge Giacomettis biograf James Lord var utstillingen under middels godt besøkt, da den sammenfalt med en stor Picasso-utstilling på samme tid. Likevel skrev Pierre Matisse til Giacometti : «Exposition très visitée.»<sup>170</sup> Dette behøver ikke å bety at det var en stor mengde besøkende innom galleriet, men at de rette personene kom, det vil si potensielle kunder og innflytelsesrike kritikere. At en utstilling er godt besøkt, mye omtalt og får gode anmeldelser, er vel og bra. En annen faktor som er mindre uttalt, men like viktig for et privat galleri, er hvorvidt verkene blir solgt, og til hvilke priser. Selvfølgelig er det i mange tilfeller en sammenheng mellom disse faktorene, det kan for eksempel være bedre sjanse for å få solgt verker fra en godt besøkt utstilling. Men Pierre Matisses måte å drive forretninger på gjorde at han ikke var avhengig av dette. Russell beskriver hvorfor suksess ikke nødvendigvis henger sammen med høye besøkstall: «There are galleries that always draw a crowd, and there are others in which nothing ever seems to be going on. But the crowd does not necessarily buy, and the gallery in which we never see as much as a cat may be doing very well indeed with just five or six clients, all of whom have pictures sent home on approval.»<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> Alberto Giacometti i brev til Pierre Matisse 25.2.1948. Oversettelse : Jeg er veldig fornøyd med at De har utvidet utstillingen, det synes å være et godt tegn, men hva med kritikken ? Jeg ville gjerne ha likt å lese hva de skriver. Så en kritikk i Times (sic.) med to bilder som så bra ut, og en passasje som så veldig bra ut, håper jeg. Her vil alle ha tak i katalogen.

<sup>169</sup> Huisinga. "Giacometti and Pierre Matisse", 28.

<sup>170</sup> Pierre Matisse i telegram til Alberto Giacometti 6.2.1948 Oversettelse : Utstillingen godt besøkt.

<sup>171</sup> Russell, *Matisse, Father and Son*, 78.

Pierre Matisse sørget som tidligere nevnt for å skaffe seg både faste kunstnere og trofaste kunder i sin stall, dermed kunne han drive et vellykket galleri uten at så mange behøvde å være involvert: «... he was a private dealer who worked with his own artists, and with his own collectors, and had his dreams for all of them.»<sup>172</sup> Dette kan man se av galleriets salgsliste som jeg tidligere har nevnt: flere av verkene ble kjøpt av kunder som tilhørte Pierre Matisses bekjentskapskrets, eller som hadde handlet hos ham tidligere.

Pierre Matisse forteller i sine brev til Giacometti og andre kontakter om stor interesse, ikke bare fra kritikere og kunder men også fra andre kunstnere. Han nevner også at noen (bl.a. Jacques Lipchitz) reagerte med misunnelse, noe Giacometti tolket som et godt tegn. Brenson kan også fortelle at Giacometti vant beundring blant amerikanske ekspresjonister i samme periode. Han skriver: «While the American embrace of Giacometti from 1948 through the 1950s is impossible to imagine without critics, collectors, curators and dealers, Giacometti would not have taken root in the United States if artists had not been interested in him.»<sup>173</sup> Giacometti-utstillingens perspektiv og dens vektlegging av kunstnerens rolle og persona gikk rett hjem hos de abstrakte ekspresjonistene. De følte antakelig også en affinitet med kunstnerens interesse for primitivisme og forhistorisk kunst, som ble formidlet gjennom Sartres essay. «The Abstract Expressionists found in Giacometti a kindred spirit who, in the immediate aftermath of the war, helped make it possible for them to feel a bond with Paris, which was still essential to them in their cultural isolation.»<sup>174</sup> Barnett Newman og Willem de Kooning, Hans Hofmann, alle uttrykte begeistring for Giacometti i denne perioden. Den britiske kunstneren Dwight Ripley, som fikk tilsendt en katalog, men gikk glipp av utstillingen, skrev til Pierre Matisse: «Everything Sartre writes is so darned adult and authoritative – his piece on Giacometti makes other “explanations” of contemporary art seem quite trashy and childish.»<sup>175</sup> Han var spesielt imponert over katalogen; «Almost a book!» som han formulerte det.

#### 4.4 Oppsummering

Noe som overrasket meg da jeg leste anmeldelsene samlet var at de ikke var så bifallende som man kanskje kunne forvente. Utstillingen fikk ikke direkte negative kritikker, men de var i mange tilfeller avmålte og gjenspeiler ikke den status utstillingen senere skulle få som

---

<sup>172</sup> Ibid., 95.

<sup>173</sup> Brenson. “1934-1965 Giacometti’s Critical Reception in the United States”, 315.

<sup>174</sup> Ibid., 316.

<sup>175</sup> Dwight Ripley i brev til Pierre Matisse, februar 1948.

Giacomettis store gjennombrudd. Innledningsvis i dette kapittelet stilte jeg spørsmålet om når den eksistensialistiske lesningen oppsto for alvor. Av anmeldelsene er det kun i *New York Times* og *Time Magazine* man kan se referanser til Sartres essay i utstillingskatalogen.

Dermed reises spørsmålet om det er slik at denne lesningen ikke oppsto umiddelbart, men noe senere, eller om den ikke ble formidlet gjennom anmeldelsene. Skal man ta Pierre Matisses uttalelser med i betraktningen, kan det se ut til at han satset på at de negative reaksjonene ikke ville vedvare over tid.

De fleste anmeldelsene og omtalene konsentreres om form – det er unntaket at kunstverkenes mening eller betydning ble diskutert. Dette kan være fordi det var det nye formspråket Giacometti hadde utviklet gjorde inntrykk på kritikerne, enten det nå var i positiv eller negativ forstand.

Jeg merker meg også at de av anmelderne som gikk inn på mening og intensjon klassifiserte Giacometti som pessimist, og de så den angivelige eksistensialismen som en reaksjon på negative omstendigheter og håpløse situasjoner. Dette er en oppfatning man kan gjenfinne i senere omtaler, opp til vår tid.

Det er også et viktig moment at Giacometti var en inspirasjon for andre kunstnere på samme tid – selv om kildene ikke alltid spesifiserer hvilke verker som ble beundret – det at de tidligere, surrealistiske verkene også ble presentert hos Pierre Matisse i 1948 kan ha hatt noe å si for dette.

## 5 Del IV – Senere oppfatninger - drøftelse av resepsjonen

I denne delen av oppgaven forlater jeg resepsjonen i samtiden, for å se nærmere på hvilke oppfatninger som oppsto i tiden som fulgte. Jeg har ikke som mål å gi en fullstendig historisk gjennomgang, men jeg vil forsøke å beskrive hvorledes fortolkningen av Giacomettis kunst i lys eksistensialismen senere ble kommentert og kritisert. Dette leder frem til forståelsen Giacomettis kunst i dag. Jeg vil ta utgangspunkt i sekundærkilder; både omtaler av Giacomettis kunst fra tiden etter 1948, men også nåtidige artikler som omhandler mottagelsen av kunstnerskapet.

### 5.1 Foreløbige vurderinger

I oppgavens innledning introduserte jeg mitt prosjekt som en undersøkelse av årsakene til at en bestemt periode av Giacomettis kunstnerskap ofte sees i sammenheng med og fortolkes ut fra eksistensialismen. For å belyse dette har jeg gjort bruk av resepsjonshistoriske perspektiver, samt kartlegging av kontekst og kunstnerens samtid, i tråd med Jauss' teorier. I de foregående kapitlene har jeg undersøkt resepsjonen i utstillingens samtid, men oppgavens problemstilling viser til nåtiden. Det er fremdeles i dag slik at denne fortolkningen holdes i hevd, og jeg må derfor gå videre fra utstillingen i 1948 for å undersøke hva som hendte senere.

I innledningen hevdet jeg at den ofte forkommende koblingen mellom Giacometti og eksistensialismen stammer fra utstillingen på Pierre Matisse Gallery i 1948, og især fra Sartres forord i utstillingskatalogen. Men denne påstanden kan sies å ha blitt nyansert av det som har kommet frem til i de tre foregående delene av oppgaven. Jeg kom for eksempel frem til at de senere referansene til Giacomettis eksistensialisme ikke synes å samsvare med det som faktisk sto å lese i Sartres essay, som faktisk ikke omhandler de utstilte verkene. Essayet ble heller ikke i noen særlig grad nevnt i anmeldelsene. Men dette kan bety at resepsjonsprosessen ikke fungerer så raskt som man skulle tro, og at det er elementer i resepsjonen som ikke blir oppfanget av kildene. Wolfgang Kemp nevnte som en innvending mot en resepsjonshistorisk metode at problemet med begrensede kilder raskt vil gjøre seg gjeldende. Det vil rett og slett ikke alltid være tekstlige kilder tilgjengelig som kan forklare de



funnene man gjør og de påstandene man vil utlede: «...we possess such sources only for a minimal number of works of art, and also because whole art-historical eras remain silent in this respect.»<sup>176</sup> Så hva gjør man, når samtidig dokumentasjon viser seg utilstrekkelig for å trekke klare slutninger? Man blir nødt til å bygge på løsere antagelser, det vil si å tolke det faktagrunnlaget som foreligger. I mitt tilfelle betyr det at det innsamlede materialet må tjene som grunnlag for tolkning og diskusjon. Det er det jeg vil gjøre i denne siste delen av oppgaven, for å belyse og sannsynliggjøre hvorledes forbindelsen mellom Giacometti og eksistensialismen ble etablert og videre hvordan dette endret seg fra et samtidig oppfatning og gikk inn i kunsthistorien.

Et viktig moment er tiden. Jeg vil gjenta et sitat fra et brev Pierre Matisse skrev til Giacometti: «As for the critics, they'll come round in time. It is difficult for them to drop their little habits and their ingrained theories.»<sup>177</sup> Én ting var at utstillingen fikk mye oppmerksomhet til tross for det beskjedne antallet skulpturer, og den relativt ukjente kunstneren. Pierre Matisse kan ha vært erfaren nok til å forstå at den historiske betydningen en utstilling vil få ikke kan avgjøres kun av de umiddelbare reaksjonene, det tar tid før det fulle omfanget synker inn hos publikum og kritikere.

## 5.2 Utstillingen i 1950-51

Her kan det være nærliggende med en sammenligning som kan belyse det jeg nettopp har påpekt. Som tidligere nevnt arrangerte Pierre Matisse en ny utstilling med Giacomettis verker allerede i 1950-51. Denne utstillingen, som kun viste nyere arbeider, åpnet drøyt halvannet år etter den forrige. Reaksjonene denne gang bygget i stor grad på det bildet som hadde blitt skapt av den forrige utstillingen. Russell skriver: «After his second exhibition at the Pierre Matisse Gallery (November 1950 – January 1951), the reputation of Alberto Giacometti took on a new dimension. It was as if there had come into being a multinational, unscripted, and almost wordless agreement that to be around in the lifetime of Giacometti was something to be treasured and savored.»<sup>178</sup> Russell mener dette viser at Giacomettis popularitet ikke var resultatet av karrierestrategier, eller en forbigående fascinasjon. Denne gangen var det Giacometti selv som sto for teksten i utstillingskatalogen, i form av et brev til Pierre Matisse, som dreide seg om vanskeligheten med å gi kunstverkene presise titler. Giacometti formulerte

---

<sup>176</sup> Kemp. "The work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic reception", 182.

<sup>177</sup> Pierre Matisse i brev til Alberto Giacometti, sitert hos Russell, *Matisse, Father and Son*, 158.

<sup>178</sup> Russell, *Matisse, Father and Son*, 319.

det slik: «The kind of titles I gave you yesterday do not go.»<sup>179</sup> Resten av brevet beskriver kunstnerens ubeslutsomhet og problemer med å finne passende titler til sine verker, og han nevner mange alternative navn på de verkene som var utstilt.

Dersom man undersøker presseomtaler som viser reaksjonene på denne utstillingen, kan man se en utvikling fra den forrige utstillingen, for eksempel en artikkel i *Time* kalt “Bust to Dust”: «The figures Giacometti carves and paints are inevitably fragile and lonely looking; they seem to represent all that is joyless in the human lot. Stretched to the breaking point, they dominate more space than they fill, and this is their sole dignity.»<sup>180</sup> Denne beskrivelsen går inn i tradisjonen som beskriver Giacometti som en pessimist på vegne av mennesket og dets lodd i livet. De aller fleste anmeldelsene av utstillingen i 1948 var konsentrert om skulpturenes formale egenskaper, men etter den senere utstillingen var det rom for uttalelser om kunstverkenes *mening*. Anmeldelsen i *New York Times*, skrevet av Stuart Preston, beskriver Giacometti som en romantiker: «...he carries the poetic and evocative representation of human beings to a point of no return.»<sup>181</sup>

Da denne utstillingen ble holdt var Giacomettis renommé etablert, og han var i offentlighetens øyne knyttet sammen med Sartre og det kulturelle fenomenet eksistensialisme. Magasinet *ARTnews* var også denne gangen positivt innstilt, og kåret utstillingen til en av de fem beste i 1950.<sup>182</sup> Brenson skriver: «For Giacometti, the 1950's in the United States was a decade of consolidation and confirmation.»<sup>183</sup> Ved denne utstillingen bar både katalogen og omtalene preg av at Giacometti definitivt hadde hatt sitt gjennombrudd.

### 5.3 Sartres celebritetsstatus i USA

I del I av oppgaven skrev jeg om hva man kan anta at det amerikanske publikumet visste om Giacometti i 1948. Når jeg nå går videre kan det være en fordel å se på hvilken posisjon Sartre hadde i USA på denne tiden, fordi jeg vil undersøke resepsjonen av utstillingen og essayet som et hele. I den delen av oppgaven som omhandlet Sartres essay, skrev jeg om hvordan det kan være vanskelig å holde orden på hans forskjellige roller, fordi han kan beskrives som både filosof, skjønnlitterær forfatter, eller offentlig intellektuell. Så hvordan ble han forstått i USA på slutten av 40-tallet? Bruce Kuklick skriver i sin bok om amerikansk

---

<sup>179</sup> Alberto Giacometti i utstillingskatalogen, Pierre Matisse Gallery, 1950.

<sup>180</sup> “Bust to Dust”, *Time Magazine*, 2. Juli 1951.

<sup>181</sup> Stuart Preston, “Giacometti and Others”, *New York Times*, 17. desember 1950.

<sup>182</sup> Brenson, “1934-1965 Giacometti’s Critical Reception in the United States”, 321.

<sup>183</sup> *Ibid.*, 322.

filosofihistorie at eksistensialismen for amerikanere i begynnelsen var ensbetydende med Sartre, som ble kjent der rett etter den andre verdenskrig: «As Americans saw it, Sartre emerged as a luminary in the French intellectual world (...). By the time the war ended Sartre was a café intellectual in France, and a translation of a popular lecture he had given gained some fame in the United States.»<sup>184</sup> Til tross for sin uttalte anti-amerikanisme, politiske standpunkt og sympati med kommunismen, ble Sartre godt mottatt i USA etter krigen, og oppnådde en slags kjendisstatus i en grad som var uvanlig for en intellektuell.

Dûfrene skriver at Sartre var velkjent i USA og da særlig i New York på denne tiden på grunn av en reise han hadde foretatt dit i 1945, og fordi hans stykke *No Exit (Huis Clos)* hadde blitt satt opp der av den kjente regissøren John Huston.<sup>185</sup> Sartre holdt forelesninger på Yale i 1945 og 1946, som bidro til å introdusere den eksistensialistiske filosofien for amerikansk akademia. I 1947 skrev William Barrett<sup>186</sup> artikkelen “What is Existentialism” i *The Partisan Review*, som har fått mye av æren for å spre eksistensialismen og Sartre i USA. Senere, i 1958, skulle Barrett skrive *Irrational Man*,<sup>187</sup> som var et innføringsverk i eksistensialisme for engelskspråklig publikum. Originalutgaven av boken har Giacomettis *Walking Man* på omslaget. Boken ble populær blant studenter i USA, og havnet ved flere universiteter på pensum for filosofikurs på lavere grad. Barretts diskusjon knyttet Sartre til den europeiske kontinentalfilosofien, og Heidegger, Husserl, Kierkegaard og Nietzsche.

I 1948 hadde Sartre allerede en autorisert oversetter i New York, og essayet “For Whom Does One Write”<sup>188</sup> ble trykt som føljetong i *The Partisan Review* i begynnelsen av året i 1948<sup>189</sup> - tidspunktet sammenfalt med Giacomettis utstilling på Pierre Matisse Gallery.

Sartres filosofiske hovedverk *Væren og Intet (L'Être et le Néant)* ble ikke oversatt til engelsk før i 1956. Han var derfor på 40-tallet primært kjent gjennom essays og skuespill, samt skjønnlitterære verker. Spørsmålet reises da om det er den skjønnlitterære forfatteren Sartre som var utgangspunkt for fortolkninger av eksistensialismen som filosofisk posisjon. Hadde det generelle amerikanske publikum noen forutsetninger for å forstå det hele omfanget av Sartres filosofi på dette tidspunktet, da den viktigste kilden ennå ikke var oversatt?

---

<sup>184</sup> Bruce Kuklick, *A History of Philosophy in America*. (Oxford: Clarendon Press, 2001), 237.

<sup>185</sup> Dufrene. “Giacometti and his Writers after 1945: Literary Myth and Reality”, 334.

<sup>186</sup> Amerikansk skribent, redaktør i *The Partisan Review*, underviste også ved New York University. Barrett anmeldte forøvrig Sartres *Væren og intet* i *Partisan Review* våren 1946, som var et nummer dedikert til ny fransk litteratur (som også inneholdt tekster av Sartre og Jean Genet, samt en anmeldelse ført i pennen av Greenberg).

<sup>187</sup> William Barrett, *Irrational Man. A Study in Existential Philosophy*. (London: Heinemann, 1961).

<sup>188</sup> Essayet er en del av *Hva er litteratur? (Qu'est-ce que la littérature?)*

<sup>189</sup> Brenson, “1934-1965 Giacometti's Critical Reception in the United States”, 309.

Sartre var også filosof, men hans filosofi avvek fra den amerikanske filosofiske hovedstrømmen på slutten av 40-tallet, da filosofitradisjonen amerikansk pragmatisme, etter John Dewey, sto sterkt i USA. På 30-tallet ble imidlertid logisk positivisme importert fra Europa, og etter krigen, eksistensialismen. Disse to retningene er motsetninger, og har en forskjellig tilnærming til filosofifaget.<sup>190</sup> Polariteten mellom disse to retningene skulle bli stående i USA gjennom hele den kalde krigen.<sup>191</sup> Det vil si at den filosofiske retningen Sartre representerte fremdeles var ny i USA på slutten av 40-tallet, og muligens tok opp problemer som var nokså ulike det som ble forbundet med filosofi.

Påstanden er ikke at fraværet av oversettelser til engelsk medførte at Sartre på slutten av 40-tallet ikke ble forstått i USA. (Så omfattende var ikke isolasjonen fra Europa at det ikke var amerikanere som kunne lese fransk.) Likevel er det nærliggende å tro at i 1948 hadde Sartres personlige berømmelse et klart forsprang på utbredelsen av hans tenkning – mye fordi han ble sett som en representant for en hel kultur, som fascinerte amerikanerne. Sartre var også på overflaten tilgjengelig. Dette var mye på grunn av hans anti-elitisme, og opposisjon mot borgerlighet. En filosof som skriver om konkret menneskelig erfaring vil nødvendigvis også nå en større krets enn en som skriver om abstrakte problemer – Sartre var tilgjengelig for flere fordi han ikke var fagfilosof, og også formulerte sin tenkning i skjønnlitterær og dramatisk form. Sartres omdømme nådde langt utover kunstretser – og en assosiasjon med ham kunne gjøre at flere mennesker ville fatte interesse for Giacometti: «Thanks to Sartre, [Giacometti] knew that he would reach a wider public...»<sup>192</sup> Den amerikanske pressen, særlig i New York, ledet an i begeistring for Sartre. Dûfrene skriver: «Giacometti's choice of Sartre was itself strategic, as was the procedure that he inaugurated with the writer. It was strategic because the idea was to be positioned from the outset beyond the traditional and professional frameworks of art criticism.»<sup>193</sup>

Kunstnere og kunstinteresserte fattet en interesse for eksistensialismen etter krigen. Lyon skriver om eksistensialismens appell til amerikanske kunstnere: «The emphasis on consciousness and its objects, in opposition to a dependence on a reality outside of the artist, confirmed the predisposition toward the psychological of advanced American artists in the

---

<sup>190</sup> En god oversikt over denne perioden gis i kapittelet "Europe's impact on the United States" i Kuklick, *A History of Philosophy in America*, 225-242.

<sup>191</sup> Cusset. *French Theory*, 19.

<sup>192</sup> Dufrene. "Giacometti and his Writers after 1945: Literary Myth and Reality", 336.

<sup>193</sup> *Ibid.*, 335.

mid-forties.»<sup>194</sup> Dette fant gjenklang i en stor interesse for psykologi innenfor kunsten den i samme perioden, både i Europa og blant de abstrakte ekspresjonistene.

## 5.4 Popularisering av eksistensialismen

Når man studerer eksistensialismens utbredelse i USA er det mulig å observere en popularisering i den offentlige sfæren utenfor universitetene. Cusset beskriver en forskjell i forståelsen av eksistensialismen da den ble importert til USA, et skille mellom hvordan den ble mottatt i henholdsvis academia og massekulturen: «In addition, there was the same large gap between a brief extra-academic fashion effect – based on the exotism of Saint-Germain and the vogue of a few journalistic refrains – and a more gradual, and deeper, penetration into the universities, the impetus for which was entirely self-generated.»<sup>195</sup> Hva Cusset formulerer som en *mote-effekt* er interessant her – det han beskriver er sammenfallende med den perioden da Giacometti ble kjent i USA, og jeg tror betydningen det fikk ikke kan overses. Det virker som en slags eksotifisering - eksistensialismen ble for det brede publikum synonymt ikke bare med filosofi og intellektuelle som Sartre, men også med Paris, klesmoter og livsstil. Dette er selvfølgelig en forenkling av hva eksistensialismen innebærer, men slike assosiasjoner kan få stor betydning. Brenson skriver om utstillingen i 1948: «For its American audience, the exhibition and catalogue connected Giacometti to the philosophical thought and café-culture of post-war Paris.»<sup>196</sup> Forestillingene om eksistensialismen eksisterte allerede, det var det man kan kalle en strømning i tiden, og det kan ha vært med på å skape en større oppmerksomhet rundt Giacomettis kunst.

Cusset skriver at eksistensialismen erstattet surrealismen som siste motefenomen fra Europa: «[Surrealism] was replaced for a while by existentialism, in conformity with the sequence of fashionable phenomena to which the American observer often reduces European cultural life: “Sartre is automatically fashionable now among those who once found Surrealism automatically fashionable,” noted the *New Yorker* at the end of 1945.»<sup>197</sup> Hal Foster skriver i artikkelen “Postwar Figuration” i *Art since 1900*: «As the postwar forties became the Cold War fifties, replete with Marshall Plan and Pax Americana, existentialism became a product of the culture industry and found itself wearing toreador pants and singing

---

<sup>194</sup> Lyon “A Unique Loneliness – The Existential Impulse in Art of the Forties”, 5.

<sup>195</sup> Cusset. *French Theory*, 24.

<sup>196</sup> Brenson. “1934-1965 Giacometti’s Critical Reception in the United States”, 310.

<sup>197</sup> Cusset. *French Theory*, 24.

along with Juliette Greco in jazz joints.»<sup>198</sup> Foster skriver at en populærforestilling om eksistensialismen ble koblet til alle former for realisme eller figurativ kunst, det vil si alt som brøt med abstraksjonen, den dominerende uttrykksformen innenfor visuell kunst midt på 1900-tallet. Denne tenkemåten satte et likhetstegn ved all figurativ kunst.

## 5.5 Giacomettis posisjon og avantgarden

Giacometti ble introdusert av Pierre Matisse som en etablert kunstner som allerede hadde vært del av den europeiske avantgarde via den surrealistiske bevegelsen. Men dette var ikke det bildet kunstneren gikk inn for å skape av seg selv, selv bortforklarte han sin deltakelse i surrealist-gruppen og ga inntrykk av å ville distansere seg fra den. Giacometti selv omtalte seg som en *artisan*, og hevdet at han ikke gjorde noe annet enn en vanlig håndverker. Dette kan selvfølgelig avskrives som kokettering, men det kan også sees i sammenheng med ønsket om å ta avstand fra avantgarden. «There is not a workman in the street – not a plasterer, not a mason, not a carpenter – who is not as much an artist as I am.»<sup>199</sup> Denne typen uttalelser, som Giacometti kom med allerede fra tidlig på 40-tallet, ga Giacometti et anti-elitistisk anstrøk, og gjorde ham mer tilgjengelig for publikum. Brenson beskriver hvordan Giacometti sjarmerte det amerikanske publikum med sin ydmyke holdning til sin egen kunst, og ved hjelp av de mange bildene av ham arbeidende i sitt lille og nedstøvede atelier. «The integration of art, artist, studio and street became iconic through photography.»<sup>200</sup> Sammenhengen mellom kunst og liv var lettfattelig, og Giacometti skilte seg dermed ut fra de store genier, uten at hans kunst var mindre verd: «Unlike Picasso and Matisse, whose geniuses seemed hopelessly removed from the lives of ordinary men and women, Giacometti was approachable.»<sup>201</sup> Særlig i USA, hvor bevegelser som surrealismen ble mottatt ikke bare med begeistring men også med skepsis, vakte det sympati at en kunstner levde et enkelt liv, viet til kunsten, uten egoet som ofte kunne følge med. «American supporters of Giacometti understood the impact of his integration of art and life even if a good number of them could only articulate it in sentimental terms.»<sup>202</sup>

---

<sup>198</sup> Foster, Krauss, Bois og Buchloh, (red) *Art since 1900*, 421.

<sup>199</sup> Giacometti sitert hos Russell, *Matisse, Father and Son*, 339. Sitatet stammer fra en tale Giacometti holdt ved innvielsesmiddagen til ære for ham ved den store retrospektive utstillingen av hans verker på Tate Gallery i 1964.

<sup>200</sup> Brenson. “1934-1965 Giacometti’s Critical Reception in the United States”, 315.

<sup>201</sup> *Ibid.*, 312.

<sup>202</sup> *Ibid.*, 328.

At Giacometti distanserte seg fra surrealistene, og dermed avantgarden, kan ha fått betydning for resepsjonen. Brenson skriver at begeistringen for Giacometti blant amerikanske kunstnere hadde mye å gjøre med at han ga dem et alternativ i deres ambivalente forhold til den europeiske avantgarde: «In a country obsessed with development and progress, with the idea that the torch of leadership had been passed from the Old World to the New, Giacometti's rejection of avant-gardism helped the abstract expressionists first to feel closer to, then increasingly distant from Europe.»<sup>203</sup>

Sartre var også grunnleggende for Giacomettis prosess for å fjerne seg fra avantgarden. Som nevnt hadde Sartre et anstrengt forhold til surrealismen, og hans omtale av Giacometti innebar en avvisning av denne periodens betydning. Dette henger sammen med det estetiske syn han forfektet:

Because [existentialist aesthetics] views art in terms of "revelation," it favors representative art and is suspicious of formalist avant-gardes. And because it grounds expressive capacity on the notion of human freedom, it demands that artistic representation be strongly informed by ethical and political concerns. This is why at times existentialist aesthetics can appear out of touch with the aesthetic avant-gardes of the 20<sup>th</sup> century.<sup>204</sup>

Giacometti slik han er sitert hos Lord fremstår senere i livet som en pessimist på vegne av nye retninger i kunsten, og som en tradisjonist: «The artists of today want only to express their own subjective feelings instead of copying nature faithfully. Seeking for originality, they lose it. Seeking the new, they repeat the old. This is above all true for abstract art.»<sup>205</sup> Lord beskriver også hvordan Giacometti kritiserte kubismen.

Giacometti valgte å forkaste den posisjonen han hadde opparbeidet seg som medlem av surrealistiske gruppen. Dette hindret ikke en umiddelbar suksess, men fikk også som konsekvens at en rekke kritikere klassifiserte hans modne verk som tilbakesteg, den første av disse Clement Greenberg. En generasjon senere skulle Rosalind Krauss avskrive Giacomettis senere verk som mindre *interessante* enn de surrealistiske: «But from the point of view of the history of sculpture – an impersonal and far less sympathetic measure – Giacometti's entire production of the vertical monument is less interesting, which is to say, less totally innovatory, than the work he made in the years from 1930 to 1933.»<sup>206</sup> Dette leder meg videre

---

<sup>203</sup> Ibid., 317.

<sup>204</sup> Deranty, "Existentialist Aesthetics" © 2009 *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

<sup>205</sup> Giacometti sitert hos Lord, *Giacometti*, 446.

<sup>206</sup> Rosalind Krauss, "No More Play", i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1986), 73. Allerede i anmeldelsene av Giacomettis store retrospektiv på MoMA i 1965 dukker denne oppfatningen opp, kritikeren Max Kozloff kritiserer Giacomettis senere verker for å være "mindre oppfinnsomme" enn de surrealistiske i sin anmeldelse i *The Nation*, som ga den ellers universelt hyllede utstillingen et dårlig skussmål.

til neste punkt, nemlig at resepsjonen av Giacometti som representant for eksistensialismen hadde følger for hans anseelse på sikt – det å være knyttet til et fenomen i samtiden skulle vise seg å ikke bare være fordelaktig over tid.

## 5.6 Endret resepsjon over tid

Brenson skriver at endringene i den kollektive bevissthet skjedde raskt, og allerede på begynnelsen av 60-tallet var stemningen fra etterkrigstiden noe som lå langt unna for mange i USA: «For Americans who had come of age since the war, the broad cultural shift in the United States from post-war scarcity and uncertainty to expanding convenience and rampant consumerism made the rhetoric around anxiety, struggle, survival, and “man” seem increasingly disconnected from current American experience.»<sup>207</sup> Det er ikke dermed sagt at Giacometti ble mindre aktuell, men den eksistensialistiske tolkningen manglet etter hvert en resonans i den felles amerikanske erfaring.

En parallell til dette kan man se i Sartres status. Selv om eksistensialismen hadde funnet sin posisjon innenfor filosofifaget ble Sartre gjenstand for kritikk. Østerberg beskriver Sartre som den siste av de moderne filosofer. En årsak til at han senere ble oppfattet som mindre interessant, var den vekt han la på et sterkt subjektivt synspunkt, og en idé om sammenheng i tilværelsen. Han var en av de siste tenkere før et viktig paradigmeskifte innenfor filosofien. Østerberg skriver at Sartre ble skjøvet til side av neste generasjon: «...som jeg så vidt var inne på, var den strukturalistiske bevegelse sterk på 1960-70-tallet, og bidro til at en fenomenologisk tenker som Sartre fikk mindre oppmerksomhet. (...) Sammenliknet med [Foucault, Derrida osv.] fremsto Sartre umiddelbart som en utpreget “moderne” tenker, fra først til sist knyttet til Descartes, en av den moderne filosofiens innstiftere.»<sup>208</sup> Østerberg beskriver hvordan strukturalistiske og poststrukturalistiske tenkere angrep og kritiserte den kartesianske subjektivismen som var utgangspunktet for Sartres filosofi, og dermed gjorde hans tenkning utdatert, idet han lente seg tungt på subjektets perspektiv i alle sammenhenger. «[Postmoderne tenkere] vil også undergrave den helhetlige eller totaliserende tenkemåten som ligger til grunn for nytidens store filosofiske systemer, hvor Sartres fremstår som det foreløpig siste.»<sup>209</sup> Dette innebærer muligens en forenkling av Sartres komplekse filosofiske verker, men det var dette han ble kritisert for fra 60-tallet og utover. «...Sartre seemed to personify

---

<sup>207</sup> Brenson. “1934-1965 Giacometti’s Critical Reception in the United States”, 325.

<sup>208</sup> Østerberg, *Jean-Paul Sartre*. (Oslo: Gyldendal, 2005), 378

<sup>209</sup> Ibid.



everything that structuralists and poststructuralists like Foucault opposed. In effect, the *enfant terrible* of mid century France had become the “traditionalist” of the following generation.»<sup>210</sup> Sartres totaliserende syn gikk imot den neste generasjonens fragmenterte og anti-teleologiske. Han fattet heller aldri noen særlig interesse for språkfilosofi og semiotikk.

Endringer i resepsjonen av et kunstnerskap vil alltid foregå, og i tilfellet Giacometti tydeliggjøres endringen av Sartres svekkede posisjon og de nye perspektivene på Giacomettis kunst som oppsto etter dette.

### 5.6.1 En ny generasjon – forandringer i resepsjonen

Innenfor kunstfeltet fant det sted et generasjonsskifte som førte til endringer i forståelsen av Giacomettis kunst. Giacometti forble populær, og opplevde stor suksess i USA resten av sitt liv, men utover 60-tallet ble han også kritisert. Dette må sees i sammenheng med at den generasjonen som vokste frem etter krigen hadde andre idealer og tanker om kunst enn tidligere. På 60-tallet ble Marcel Duchamp gjenoppdaget, og krav om konseptualisme og idealisme i kunsten oppsto. Disse tendensene begynte blant de unge innenfor kunstfeltet, og de etablerte kunstinstitusjonene etterfulgte naturlig nok ikke denne utviklingen i begynnelsen, noe som kan forklare hvorfor for eksempel Giacomettis retrospektivutstilling på MoMA i 1965 ble kuratert som den gjorde. Giacomettis heroiske uttrykk falt ikke i god jord hos den etterfølgende generasjonen. Den verden han ble forbundet med hadde endret seg, men heldigvis for Giacometti hadde han i sin surrealistiske periode produsert verker som ville fascinere den nye generasjonen kunstinteresserte. Han forble dermed aktuell selv om hans modne verker ble utdaterte i manges øyne.

En representant for den neste generasjon kunstnere, skulptøren Donald Judd, anmeldte Giacomettis utstilling på Pierre Matisse Gallery i 1962. Han skrev at Giacometti hadde blitt opphøyet til en moderne mester, men «...it is possible to object that Giacometti's work is not sufficiently complex and novel in statement to warrant stature of the first rank, although deserving a place in advance of the second one.»<sup>211</sup> Judd var i sin anmeldelse opptatt av volumer, form, konkave og konvekse kurver – ikke mening, innhold eller tolkning. Giacomettis verker ble dermed ikke komplekse nok. Det var ikke bare Giacomettis formspråk

---

<sup>210</sup> Thomas Flynn. “Jean-Paul Sartre” © 2011 *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

<sup>211</sup> Donald Judd. *Complete Writings 1959-1975* (New York: New York University Press, 2005), 44.

som ble kritisert. Eksistensialismen hadde mistet noe av sin glans med tiden. I 1965 beskrev Michael Fried eksistensialismen som «a fashionable metaphysics of despair».<sup>212</sup>

Dersom man godtar påstanden fra del II av oppgaven om at Sartre i sitt essay skrev mer om Giacometti enn om kunstverkene hans, reises et annet spørsmål: kan den store vekten som ble lagt på sammenhengen mellom kunstnerens liv og verk være en grunn til at det eksistensialistiske perspektivet ble uinteressant for en senere generasjon? Denne forbindelsens lettfattelige karakter, og det at den knyttet kunsten til et tidsbestemt kulturelt fenomen som også inspirerte filmer og lignende kan også ha bidratt til dette. Dermed kan man se for seg en slags todeling av resepsjonen. På den ene side finner man det eksistensialistiske perspektivet, som på overflaten er forståelig og forbundet til konkret livserfaring, men ble for banalt, eller for lite avansert for den nye generasjonen kunstteoretikere, som hadde mer fokus på form. Samtidig ble sammenhengen mellom Giacometti og eksistensialismen fremdeles brukt som utgangspunkt for utstillinger. Christopher Lyon siterer Valerie Fletcher:

Unfortunately, the thoroughness and ease with which his art was subsumed into the post-war vogue of Existentialist angst proved detrimental and later triggered a reaction by formalist critics who tended to ignore such connotations as unimportant or even embarrassingly emotional. Giacometti's canonization as an 'Existentialist saint' falsely cast his tremendously varied output in an overly simplistic framework.<sup>213</sup>

Da tendensen innenfor kunst og kunstteori vendte mot det konseptuelle og formale, ble eksistensialismen ikke lenger like interessant som fortolkningsramme. Tendensen til dette sees også hos Greenberg. En slik utvikling kan man lese mellom linjene i Brensons artikkel om mottagelsen av Giacometti i USA, hvor han siterer i anmeldelser og omtaler fra 60-tallet hvordan de unge og radikale ikke lenger ser annet enn sentimentale stereotyper i Giacomettis kunst, mens museene som arrangerer utstillinger fremdeles holder Giacometti frem som et eksistensialistisk ikon for sin tid. Disse kritikerne var skeptiske til Giacomettis form i sine anmeldelser, men jeg vil påstå muligheten for at også forbindelsen til Sartre bidro til å få Giacometti til å fremstå som datert, fordi dette var den samme tiden da Sartres stjerne begynte å dale. I USA skulle han snart overstråles av teoretikere fra hans eget hjemland som vant terreng i det amerikanske kulturelle feltet.

Med tiden oppsto også en bevissthet rundt det man kan kalle iscenesettelsen av Giacomettis kunstnerskap – og hans forbindelse til eksistensialismen ble ikke lenger ansett

---

<sup>212</sup> Michael Fried, "Jackson Pollock", *Artforum* September 1965, 14.

<sup>213</sup> Valerie Fletcher sitert i Lyon, "A Unique Loneliness – The Existential Impulse in Art of the Forties", 6. Fletcher er seniorkurator ved Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.

som noe som var fast integrert i hans kunst. Harold Rosenberg skrev i forbindelse med retrospektiv utstilling på Guggenheim i 1974:

An artist who interprets his own creations rarely lacks collaborators. Giacometti's legend focuses on his inability to attain the real, a legend consistent with the literature of Existentialism. With or without Existentialist editorializing, his striving to circumvent existing forms continues the tradition of self-estrangement from nature and society that is inherent in advanced art. (...) Like Duchamp, Giacometti was aware of the impression he was creating, and he kept recounting the chief episodes of his history and revising them.<sup>214</sup>

Dersom man vil forklare dette med Beckers teori kan man forstå det som en kollisjon mellom to forskjellige kunstverdener med forskjellige forventninger. Man kan også se det som en kunstverden som er endret i så stor grad at premissene for forståelse ikke lenger er felles. «Art worlds change continuously – sometimes gradually, sometimes quite dramatically. New worlds come into existence, old ones disappear. No art world can protect itself fully or for long against all the impulses for change, whether they arise from external sources or internal tensions.»<sup>215</sup> Becker beskriver dette som en naturlig endringsprosess.

## 5.7 Giacometti i dag

Beckers sosiologiske blikk på kunsten innebærer at han anser et kunstverk for å ikke bare være resultatet av en kunstners produksjon, men av en prosess som innebærer flere personers bidrag. Da menes ikke produksjon i materiell forstand, men produksjonen av objektet som *kunstverk*. Becker skriver: «The dealers show the work, and the critics provide the reasoning which makes it acceptable and worth appreciating.»<sup>216</sup> Dette kan sies å være et typisk kunstsosiologisk perspektiv,<sup>217</sup> men det har noe for seg. Det sees tydelig i den betydningen Sartres essay har fått for forståelsen av Giacomettis kunst. Julia Kelly skriver at Giacomettis identitet som eksistensialist skulle vise seg å være vedvarende:

The construction of Giacometti as an isolated and tormented figure reflecting a world of despair was in part

---

<sup>214</sup> Harold Rosenberg, *Art on the Edge*, 130.

<sup>215</sup> Becker, *Art Worlds*, 300.

<sup>216</sup> *Ibid.*, 113.

<sup>217</sup> Dette kan støttes opp av en annen sosiolog som også har interessert seg for kunst: Pierre Bourdieu. Han skrev hovedsakelig om det franske samfunnet, men i en artikkel om det internasjonale samtidskunstfeltet etter krigen og frem til idag skriver han: «...one has to be blind not to see that discourse about a work is not a mere accompaniment, intended to assist its perception and appreciation, but a stage in the production of the work, of its meaning and value.» Han mener i likhet med Becker at diskursen som omgir kunsten er med på å gi den verdi og dermed blir en del av verket. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production : Essays on Art and Literature*. (Cambridge: Polity Press, 1993), 110. Han mener dett er en tendens som bare har økt etter modernismen, i takt med et stadig mer aktivt kunstkritikkapparat: «Never too has the irreducibility of the work of cultural production to the artist's own labour appeared so clearly. The primary reason is that the new definition of the artist and of artistic work brings the artist's work closer to that of the 'intellectual' and makes it more dependent than ever on 'intellectual' commentaries.» *Ibid.*, 108.

encouraged by the artist's own statements in interviews [...] While the artists statements did not point to a specific engagement with existentialism as a philosophical position, they did feed into the reception of his work, and appeared to resonate with its imagery and visual appearance.<sup>218</sup>

En fortolkning av et kunstverk vil alltid være avhengig også av den som tolker, og til hvilket formål. Jeg har i det foregående beskrevet hvordan den eksistensialistiske fortolkningen av Giacomettis kunst ble kritisert av den neste generasjonen kunstnere og kritikere, men til tross for dette holdes den like fullt i hevd i dag. Som nevnt er det stort sett i den mer generelle litteraturen at det etter 60-70-tallet fremdeles finnes en vektlegging forbindelsen mellom Giacomettis kunst og eksistensialisme. Jeg tror dette må forstås på bakgrunn av genre, og at resepsjon og fortolkning styres mye av *hva* slags tekst det er snakk om. Innledningsvis nevnte jeg Gardner som et eksempel på videreformidling av det eksistensialistiske perspektivet. Dette er en historisk orientert bok, som tar sikte på å formidle. I den andre enden av skalaen kan man se for seg for eksempel Krauss' tekster om Giacometti – som fungerer mer som teoretiske utlegninger på et høyt akademisk nivå. Jeg sier ikke at det er en eksplisitt motsetning mellom denne typen tekster, men dersom man konstruerer en slik kontrast kan det belyse eksempelet ytterligere. Gardners har som mål å formidle, og med en slik målsetning er kontekstualisering et godt trekk, det aktualiserer stoffet og gjør det lettfattelig. Dersom kunsten kan knyttes opp mot historiske hendelser og fenomener i samtiden vil det gjøre formidlingsoppgaven enklere. Derfor ser man at historisk kontekst gis oppmerksomhet og betydning i den type tekster hvor dette er relevant.

Siden 60-tallet er det tilført mye forskning om Giacomettis surrealistiske kunst, samtidig som interessen for den modne stilen har blitt holdt ved like underveis. Kontekstuelle orienterte utstillinger vil alltid være aktuelle, noe som henger sammen med museenes rolle som formidlere. I dag ser man en jevn interesse for alle deler av Giacomettis kunstnerskap.

## 5.8 Oppsummering

Giacometti som person, kunstner, og senere også hans kunst ble i hans egen samtid koblet til eksistensialismen, en intellektuell strømning som fikk innflytelse på både kunst, litteratur og populærkultur, i USA og Europa. Hans verker ble med tiden tolket som uttrykk for denne tendensen, som han unektelig var bekjent *av*, selv om han ikke bekjente seg *til* den. Selv om

---

<sup>218</sup> Kellys essay omhandler Giacomettis vennskap med poeten Michel Leiris, men også resepsjonen av hans kunst. Julia Kelly, "Alberto Giacometti, Michel Leiris and the myths of existentialism", i *Giacometti, Critical Essays*, red. Av Peter Read og Julia Kelly. (England: Ashgate, 2009), 151. Kelly er research fellow ved Centre for Studies of Surrealism and its Legacies, ved University of Manchester.

denne måten å tolke hans kunst på senere ble kritisert og problematisert, lever den samtidig i beste velgående i oversiktsverker og utstillinger. Dette sannsynliggjør en dobbelt resepsjon, der et perspektiv blir mindre relevant for en ny generasjon kunsthistorikere, men som likevel forblir utbredt og velkjent på grunn av den historiske relevansen. Dersom man deler Giacomettis kunstnerskap inn i to perioder: tidlig/surrealistisk og sen/figurativ, kan man påstå eksistensen av en diametralt motsatt resepsjon: der den første delen av kunstnerskapet vinner popularitet og interesse på grunn av sin radikale karakter, på bekostning av den andre delen som sees som mer konvensjonell, og teoretisk sett mer knyttet til biografi. Dette kan sees i lys av endringer i kunsthistoriske preferanser over tid. Det at sammenhengen mellom Giacometti og eksistensialismen fremdeles er et tema i kunsthistoriske verker idag bør forstås i lys av genre – det å knytte kunsten til et historisk fenomen er nyttig med tanke på formidlingshensyn.

Det er en mulighet for at forbindelsen mellom Giacometti og eksistensialistiske perspektiver ikke kan forklares ut fra anmeldelser i kunstmagasiner av den grunn at den var av en mer “populær” karakter, og fant sted i en offentlighet mer preget av moter enn hva man skulle tro.

Endringer i resepsjon over tid er uunngåelig – heldigvis for Giacometti hadde han en tidligere produksjon av surrealistiske verker som gjorde at han forble aktuell også for neste generasjon.

## 6 Sammenfatning

Jeg vil gjenta problemstillingen som den ble formulert i oppgavens innledning: *Hvorfor sees en bestemt periode av Giacomettis kunstnerskap ofte i sammenheng med og fortolkes ut ifra eksistensialismen?* Jeg har med denne oppgaven villet undersøke dette, og dermed også når og hvordan en slik oppfatning oppsto og utviklet seg, med kontekst som utgangspunkt for undersøkelsen. Problemstillinger formulert som spørsmål skaper ofte forventninger om et poengtert svar. Men i dette tilfellet, som jeg vil tro neppe er unikt, er svaret ikke så enkelt. Å oppleve at et slikt spørsmål avstedkommer like mange nye spørsmål som svar vil jeg tro er det vanlige med en oppgave i dette formatet.

I del I av oppgaven så jeg nærmere på konteksten rundt Giacomettis utstilling hos Pierre Matisse i 1948, samt planlegningen og gjennomføringen av selve utstillingen. Jeg vil påstå at det er tydelig at både kunstner og gallerist så det fordelaktige med å knytte et stort navn som Sartre til utstillingen, i og med at Giacometti var mindre kjent i New York på denne tiden, og at han ikke hadde hatt en betydelig utstilling på mange år. Prosjektet med utstillingen innebar også en økonomisk risiko for Pierre Matisse, og han behøvde en døråpner for særlig de nyeste av Giacomettis verker. Essayet var opprinnelig skrevet til et annet formål, men ble likevel inkludert i den forseggjorte katalogen som ble distribuert også til mange som ikke hadde anledning til å delta på utstillingen. I del II av oppgaven var det Sartres essay i utstillingskatalogen som var temaet. Jeg så på innhold og form, og på teksten sammenliknet med de utstilte verkene. Ved å lese teksten på en slik måte kan man se resultatene av at teksten ikke var skrevet til utstillingen – at den ikke nødvendigvis har en tydelig forbindelse til de utstilte verkene. Teksten er skrevet i en essayistisk stil, og utbroderer temaer Sartre var opptatt av, med Giacomettis kunst og liv som medium. Hovedtemaene vil jeg utpeke som materialitet og historie, og Giacometti som det handlende og skapende menneske. Et moment jeg merker meg er at teksten i liten grad omtaler temaer som ensomhet, isolasjon, fremmedgjøring og andre begreper som senere har blitt bruk til å karakterisere Giacomettis kunst, med begrunnelse i sammenheng med eksistensialismen. Sartres valg av temaer i forordet forstås best dersom man ser dem i lys av hans tenkning. I del III av oppgaven så jeg på samtidige anmeldelser og omtaler av utstillingen, samt vitnemål fra kunstner og gallerist. Anmeldelsene var sprikende, noen positive og andre mer forbeholdne. De fleste anmeldelsene konsentrerte seg om de utstilte verkene, og da særlige formale egenskaper ved dem, og

omtalte i liten grad katalogen eller Sartres bidrag. I korrespondanse seg i mellom betegnet Pierre Matisse og Giacometti utstillingen som en suksess, noe som underforstått betød både salg og mye oppmerksomhet til tross for utstillingens størrelse. Utstillingen ble ett tema blant både kunstnere og kunstinteresserte. I del IV av oppgaven diskuterte jeg den senere forståelsen av Giacomettis kunstnerskap og fortolkningene som hadde utspring i Sartres forord i utstillingskatalogen. Der kom jeg frem til at denne måten å se Giacomettis kunst på allerede på 60-tallet hadde mistet noe av sin aktualitet. Dette var særlig i øynene på neste generasjon, som ikke hadde opplevd etterkrigstiden som denne fortolkningen var sterkt knyttet til, og derfor ikke så disse perspektivene som like interessante. Dette kan også ha sammenheng med en dreining mot konseptuell kunst, og at fortolkning av kunstverk ut fra biografi var ikke lenger like sentralt.

\*

Slik jeg leser det, kan det i Giacomettis tilfelle kan det se ut til at refleksjonene fra en viktig kritiker med stor autoritet, altså Sartre, rundt kunstnerens karakter og prosjekt, simpelthen har blitt overført på verket, med en forklaring som at «...it is hard to deny that his works capture the spirit of that philosophy.»<sup>219</sup> Årsakene til dette ligger åpenbart i konteksten, men tilsynelatende også i en visuell sammenheng. Denne sammenhengen tåler imidlertid ikke så godt en nærmere undersøkelse – at et kunstverk forestiller den menneskelige skikkelse gjør det ikke nødvendigvis eksistensialistisk. Jeg vil hevde at koblingen mellom eksistensialismen og Giacometti har oppstått på grunn av omstendigheter, heller enn form. Etter å ha gått gjennom Sartres essay, vil jeg påstå at det først og fremst var det faktum at *Sartre* var forfatteren, like mye som tekstens innhold, som var årsaken til oppfatningen som oppsto. Forbindelsen mellom Sartre og Giacometti er, slik jeg ser det, tuftet på en assosiasjon. En slik assosiasjon er lite håndfast, idet man undersøker finner man kjensgjerninger som kan legges til grunn for at oppfatninger har oppstått, men ingen direkte årsaker eller kausalitet. Det at assosiasjonen er intuitiv gjør det vanskelig å studere den, resultatet blir at undersøkelsene man gjør leder frem til tilfeldigheter og forenklinger. Men den har like fullt hatt en stor betydning.

Hva forteller min undersøkelse om det teoretiske rammeverket jeg har benyttet meg av? Jauss' resepsjonshistoriske perspektiver kan i en slik undersøkelse bidra til et mer reflektert syn på omgivelsenes betydning for forståelsen av et kunstverk. I arbeidet med denne oppgaven har jeg sett denne metodens gode muligheter men også dens begrensninger. Å

---

<sup>219</sup> Gardner, *Gardner's Art Through the Ages*, 1036.

undersøke et kunstverks kontekst og mottagelse gir viktige bidrag til å forstå bakgrunnen for fortolkninger, men viser ikke hele bildet. Historiens dom også spiller inn, og den resepsjonen av et kunstverk man kan se i ettertid oppstår ikke alltid umiddelbart. Derfor blir man ofte nødt til å ta sekundærkilder med i undersøkelsen, og å selv tolke kildematerialet. Jeg vil si at Jauss' perspektiver like fullt har vært fruktbare i arbeidet med dette materialet, ved å undersøke kontekst kan man forstå mer om den mottagelse Giacometti og hans kunst fikk, og dermed hvorfor han forstås som han gjør i dag. Dersom man tar utgangspunkt i Beckers teori kan man kan våge påstanden at Giacomettis kunst slik den ble oppfattet i denne perioden ikke bare var kunstnerens verk, men resultatet av en delt innsats fra Giacometti, Sartre og Pierre Matisse, og alle som videreformidlet bildet som ble skapt av disse personenes bidrag. Jeg vil ikke gå like langt som Becker gjør med å kalle disse andre personene medprodusenter av verket, men det er mulig hevde at deres påvirkning hadde stor innvirkning på resepsjonen – de kan sees som produsenter av forbindelsen mellom kunstverkene og eksistensialismen. Man kan teste Beckers teori med et enkelt tankeeksperiment: kan man se for seg at forståelsen av Giacometti og hans kunst i dag hadde vært annerledes om omstendighetene rundt utstillingen i 1948 hadde vært det? Jeg vil tro det er meget mulig.

Sartres essay er bare ett eksempel på den litterære aktiviteten som ble utløst av Giacomettis kunstnerskap, gjennom hele hans lange karriere. Like givende kunne det vært å ta for seg en av de andre tekstene. En annen innfallsvinkel for oppgaven kunne vært å sammenligne resepsjonen av Giacomettis kunst i USA og i Frankrike. Dette var en brytningstid, og undersøkelser av et kunstnerskap som Giacomettis kunne ha vært interessant å se på i lys av kulturutvekslingen mellom Europa og USA etter krigen. I arbeidet med oppgaven har jeg sett konturene av vesensforskjellige oppfatninger om de samme begrepene på hver side av Atlanteren – forståelsen av for eksempel humanisme, avantgarden, surrealisme og figurasjon – forskjellene viser at dette vare en tid da USA fremdeles lå langt unna Europa. Det er klart at en undersøkelse som den jeg har gjort i denne oppgaven, ikke gjør annet enn å avdekke en flik av dette. Avgrensningen av oppgaven har utelukket mange perspektiver som kunne tilført interessante momenter, men igjen, gjort den alt for omfattende.

Giacomettis var en kunstner som både i sin egen levetid, men også senere, har utløst stor litterær aktivitet. I arbeidet med denne oppgaven har jeg opplevd at tekstene skrevet om ham har åpnet for nye perspektiver og refleksjoner rundt et kunstverks mening.



# 7 Vedlegg

## 7.1 Alberto Giacometti biografi

Giovanni Alberto Giacometti ble født 10. oktober 1901 i Borgonovo i Sveits, nær grensen til Italia. Han vokste opp i landsbyen Stampa, ikke langt fra St. Moritz. Faren, Giovanni Giacometti, som var en kjent impresjonistisk maler, og tok seg av sønnens tidligste kunstneriske utdannelse. Han så tidlig den yngre Giacomettis begavelse og bekostet reiser til Roma og Venezia for at han skulle få se kunsten i disse byene. Etter et opphold ved kunstakademiet i Genève reiste Giacometti i 1922 til Paris for å være elev hos Antoine Bourdelle ved Académie de la Grande Chaumière. Han hadde vanskelig for å finne seg til rette i Paris, finne venner og mestre språket, men var likevel fast bestemt på å bli i byen.

I 1926 flyttet Giacometti inn i et kombinert atelier og bolig i nærheten av Montparnasse, hvor han ble boende livet ut. Han sluttet seg etter noen år til den surrealistiske bevegelsen, og ble en av de fremste eksponentene for denne retningen innen skulptur. Han endret sitt uttrykk, som i de tidlige arbeidene hadde vært figurativt og tydelig inspirert av farens impresjonistiske stil, og arbeidet heretter med abstrakte former inspirert av kubismen. I denne perioden produserte han i svært liten grad malerier eller tegninger, men holdt seg til skulptur. Giacometti knyttet i denne perioden forbindelser til sentrale figurer innenfor Paris kunstverden, og stiftet bekjentskap med Pierre Matisse, Picasso, André Breton, Balthus og mange andre. Til tross for en moderat suksess innenfor visse sirkler med interesse for avantgardekunst på slutten av 20-tallet, uteble det store gjennombruddet. Giacometti forlot surrealistene i 1935 etter uoverensstemmelser med særlig Breton. På 30-tallet arbeidet Giacometti i en mer figurativ stil, og brukte mye tid på modelleringer av menneskehoder og portretter. Da krigen brøt ut reiste Giacometti tilbake til Sveits, hvor han oppholdt seg i flere år, mens hans bror Diego Giacometti passet atelieret. Diego hadde allerede i noen år vært assistent og en viktig støttespiller for Alberto i Paris, hvor brødrene bodde sammen.

Giacometti vendte tilbake til Paris høsten 1945 med Anette Arm, som senere skulle bli hans kone og foretrukne modell. I årene i Sveits hadde Giacometti arbeidet med en et nytt formutrykk for sine skulpturer som han nå videreutviklet. Giacometti hadde tidligere gjort bruk av forskjellige materialer som tre, leire, metaller og sten, og prøvet ut forskjellige teknikker. Nå foretrakk han å arbeide med gips eller leire, og de små menneskefigurene som i begynnelsen hadde fått plass i en fyrstikkeske, ble større og større, samtidig som interessen

for Giacomettis arbeider økte. Han tok også opp igjen maleri og tegning, og forberedte ofte sine skulpturer med omfattende skisser. Mot slutten av 40- tallet ble det arrangert flere utstillinger som fikk gode kritikker og mye oppmerksomhet, den viktigste av disse på Pierre Matisse Gallery i New York i 1948. Giacometti produserte stort sett skulpturer i gips og leire, modellert på armaturer laget av broren Diego, som senere fikk ansvaret for å få støpt skulpturene i bronse eller annet metall. Enkelte malerier og tegninger, særlig portretter, ble også til i denne perioden. Giacometti, som riktignok alltid hadde drevet med billedkunst ved siden av skulptur, gjorde mer av dette mot slutten av livet, og regnet seg selv som både skulptør og billedkunstner. Han fortsatte å arbeide innenfor stilen som skulle bli hans varemerke, og som er tydelig i både hans billedkunst og skulpturelle arbeider, frem til sin død. På femti og sekstitallet opplevde Giacometti stor suksess, hans utstillinger i Paris og USA solgte godt og han mottok æresbevisninger som priser på Venezia-biennalen og æresprofessorat i Bern, en etterlengtet anerkjennelse i hjemlandet. Det siste året av sitt liv reiste Giacometti rundt og besøkte flere store utstillinger av hans egen kunst på Tate i London, MoMA i New York, Louisiana i Danmark og ikke minst i Sveits. Han fikk også oppleve å bli innkjøpt av den franske stat, en ære som kom noe sent etter kunstnerens mening. Mot slutten av 1965 var Giacometti syk og reiste hjem til Sveits for behandling ved sykehuset i Chur, og han døde der 11. januar 1966.

*Alberto Giacometti-Stiftung*, en stiftelse basert i Zürich siden 1965 forvalter en samling verker av kunstneren. Nylig ble det etter testamentarisk initiativ fra enken Anette opprettet en stiftelse i Paris, *Fondation Alberto et Anette Giacometti*, som arbeider med å forvalte den delen av kunstnerens produksjon som var i hans eie ved hans død, en stor mengde tegninger, skisser, dokumenter osv. Stiftelsen er også engasjert juridisk i arbeidet med å hindre forfalskninger av Giacomettis verker. På sine nettsider beskriver stiftelsen sine oppgaver som «...la protection, la diffusion et le rayonnement de l'oeuvre d'Alberto Giacometti.» Sentrale samlinger av kunstnerens verker det er verd å nevne finnes ved Pompidousenteret, MoMA, Tate, Louisiana, Fondation Beyeler, Kunsthaus Zurich og Fondation Maeght i Sør-Frankrike. Flere viktige verker er også i privat eie, og salg av Giacomettis kunst er som regel er gjenstand for mye interesse.

Slik jeg har skissert det over, kan Giacomettis kunstnerskap grovt sett deles inn i tre deler: den tidlige, figurative fasen, den surrealistiske fasen og den figurative fasen etter krigen. De to siste delene av kunstnerskapet var representert ved utstillingen jeg skriver om i denne oppgaven.

## 7.2 Liste over utstilte verker, Pierre Matisse Gallery 1948

Verker merket med \* var reproduisert i utstillingskatalogen.

Nr.	År	Navn	Type	Merknad	Pris \$
1	1925	Torso*	Gipsoriginal	-	600
2	1929	A Man	Gipsoriginal	Privat samling	
3	1929	Woman Reclining*	Gipsoriginal	-	650
4	1930-31	Suspended Ball	Gipsoriginal	-	650
5	1931	Drive to the eye*	Gipsoriginal	Privat samling	
6	1932	Disagreeable object	Tre	Anonymt lån	
7	1932	Project for a tunnel	Gipsoriginal	Utlånt av Patricia Echaurren	
8	1932	Slaughtered Woman*	Bronse	-	1500
9	1932	Figur	Bronse	Utlånt av Philip Johnson	
10	1932	No More Game	Marmor	Utlånt av Julien Levy	
11	1932-33	The Palace at 4 a.m.	Tre	Utlånt av MoMA	
12	1933	Taut Thread	Tre	-	700?
13	1934	Hands holding the void*	Gipsoriginal	Utlånt av Matta	
14	1937	An Apple*	Olje på lerret	(Tilhørte Pierre Matisse?)	
15	1943	Thighrope Walker*	Tegning	Utlånt av Caresse Crosby	
16	1945	The Artist's Mother	Olje på lerret	Utlånt av Patricia Echaurren	
17	1945	Figure and Head	Gipsoriginal	Utlånt av Patricia Echaurren	

18	1945	Figures	Bronse	Utlånt av Mrs. Meric Callery	
19	1946	Figures	Bronse	Utlånt av Maria Martins	
20	1947	Man Walking*	Bronse	-	2500
21	1947	Tall Figure*	Bronse	-	2500
22	1947	Man Pointing*	Bronse	-	2700
23	1947	Tall Figure, half size*	Bronse	-	1600
24	1947	Night*	Gipsoriginal	-	450
25	1947	Figure I, small	Bronse	-	300
26	1947	Figure II, very small	Bronse	-	200
27	1947	The Hand	Bronse	-	650
28	1947	Head of a Man on a Rod*	Gipsoriginal	-	650
29	1947	Head with Mouth Open	Gipsoriginal	-	700
30	1947	Small figures	Gipsoriginaler	-	300
31	1947	The Nose*	Gipsoriginal	Privat samling	
32	1947	Study for the Burglar	Gipsoriginal	-	950
33	1947	Georges Bataille*	Tegning	Utlånt av Patricia Echaurren	
34	1947	Head*	Gipsoriginal	-	750
35!	1947	Womans Head	Gipsoriginal	Håndskrevet i Office Copy av katalogen!	650

## 8 Litteraturliste

- Barrett, William. *Irrational Man: A Study in Existential Philosophy*. London: Heinemann, 1961.
- Beaujour, Michel. "Sartre and Surrealism". *Yale French Studies*, nr. 30 (1963): 86-95.
- Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Bonnefoy, Yves. *Alberto Giacometti: Biographie d'une oeuvre*. Paris: Flammarion, 1991.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press, 1993.
- Brenson, Michael. "1934-1965 Giacometti's Critical Reception in the United States" i *The Studio of Alberto Giacometti*. Paris: Centre Pompidou, 2007.
- Bringager, Fritjhof. "Alberto Giacometti – Skulptur, kropp og sårbarhet" i katalogen for utstillingen ...*Giacometti, Holder, Klee... Moderne mestere fra Sveits*. 30. september 2011- 08. januar 2012. Oslo: Nasjonalmuseet, 2011.
- "Bust to Dust". *Time Magazine*, 2. Juli 1951.
- Causey, Andrew. *Sculpture Since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Coates, Robert Myron. "The Art Galleries". *The New Yorker*, 31. januar 1948: 42-43.
- Cooke, Lynne. "Review of Giacometti: A Biography by James Lord". *Burlington Magazine*, vol. 128, no. 1003 (Oktober 1986): 757.
- Cusset, François. *French Theory. How Foucault, Derrida, Deleuze & Co Transformed the Intellectual Life of the United States*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2008.
- Deranty, Jean-Philippe. "Existentialist Aesthetics". © 2009 *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/> (oppøkt 15.04.2012).
- Dieckmann, Herbert. "Interview: Hans R. Jauss". *Diacritics*, vol. 5, nr. 1 (Vår 1975): 53-61.
- Dufrière, Thierry. "Giacometti and His Writers after 1945: Literary Myth and Reality" i *The Studio of Alberto Giacometti*. Paris: Centre Pompidou, 2007.
- Dupin, Jacques. *Alberto Giacometti*. Paris: Editions Léo Scheer, 1999.

- Flynn, Thomas. "Jean-Paul Sartre" © 2011 *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/entries/sartre/> (oppsøkt 23.03.2012).
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois og Benjamin H. D. Buchloh, red. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.
- Fried, Michael. "Jackson Pollock". *Artforum*, nr. 1 (September 1965): 14-17
- Gardner, Helen. *Gardner's Art Through the Ages*. Tolvte utgave. Redigert av Fred S Kleiner og Christin J. Mamiya. Belmont, California: Thomson/ Wadsworth, 2005.
- Genet, Jean. *L'atelier d'Alberto Giacometti*. Paris: Gallimard, 1958.
- Greenberg, Clement. "Maleri på «amerikansk»". I *Den modernistiske kunsten*. Oslo: Pax, 2004.
- \_\_\_\_\_. "Review of an Exhibition of David Hare". I *The Collected Essays and Criticism*. Bind 2. Redigert av John O'Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1986-1993.
- \_\_\_\_\_. "Review of Exhibitions of Alberto Giacometti and Kurt Schwitters". I *The Collected Essays and Criticism*. Bind 2. Redigert av John O'Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1986-1993.
- Grenfell, Michael og Cheryl Hardy. *Art Rules*. Oxford: Berg, 2007.
- Hatzimoysis, Anthony. *The Philosophy of Sartre*. Durham: Acumen 2011.
- Hohl, Reinhold. *Alberto Giacometti*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1987.
- Huisinga, Delphine Dannaud. "Giacometti and Pierre Matisse". *MoMA* vol. 4, nr. 9 (November 2001): 27-29.
- Hunter, Sam. "Three Extremists". *New York Times* 25. januar 1948.
- Jauss, Hans Robert. "Art History and Pragmatic History". I *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Judd, Donald. *Complete Writings 1959-1975*. New York: New York University Press, 2005.
- Kelly, Julia. "Alberto Giacometti, Michel Leiris and the Myths of Existentialism". I *Giacometti, Critical Essays*, redigert av Read, Peter og Julia Kelly. England: Ashgate, 2009.
- Kemp, Wolfgang. "The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic Reception". I *The Subjects of Art History. Historical Objects in*

*Contemporary Perspectives*, redigert av M. A. Cheetham & et al. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- Krauss, Rosalind. "No More Play". I *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*. London: The MIT Press, 1999.
- Kuklick, Bruce. *A History of Philosophy in America*. Oxford: Clarendon Press, 2001.
- Lord, James. *Giacometti*. London: Faber and Faber, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Un portrait par Giacometti*. Paris: Gallimard, 1991.
- Lyon, Christopher. "A Unique Loneliness – The Existential Impulse in Art of the Forties". *MoMA*, nr. 6, (Vinter 1991): 3-7, 20.
- Preston, Stuart. "Giacometti and Others". *New York Times*, 17 desember 1950.
- Read, Peter. "From spectre to sceptre: Giacometti's sculpture in the writing of Francis Ponge". I *Giacometti, Critical Essays*. Redigert av Peter Read og Julia Kelly. England: Henry Moore Institute, Ashgate, 2009.
- Rosenberg, Harold. *Art on the Edge*. London: Secker & Warburg, 1976.
- Russell, John. *Matisse, Father and Son*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1999.
- Sartre, Jean-Paul. "Existensialism and Humanism". I *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Redigert av Charles Harrison og Paul Wood. Malden, Massachussets: Blackwell, 2004.
- \_\_\_\_\_. "The Search for the Absolute". I *Modern Sculpture Reader*. Redigert av Jon Wood, David Hulks og Alex Potts. Leeds: Henry Moore Institute, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Hva er litteratur*. Oslo: Pax 1998.
- \_\_\_\_\_. *Ordene*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Væren og intet*. Oslo: Pax 1993.
- Smith, David Wodruff. "Phenomenology". © 2008 *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/> (oppsøkt 15.04.2012).
- "Space Without Fat". *Time Magazine*, 2. februar 1948.
- Stewart, Jon. *Idealism and Existentialism: Hegel and Nineteenth- and Twentieth-Century European Philosophy*. London: Continuum, 2010.
- Sylvester, David. *Looking at Giacometti*. London: Chatto & Windus, 1994.
- Umland, Anne. "Capturing Giacometti's Gaze". *MoMA*, vol. 4, nr. 8 (Oktober 2001): 2-7.

- Wagstaff, Emma. "Francis Ponge and André du Bouchet on Giacometti: Art Criticism as Testimony". *Modern Language Review*, vol 101, nr. 1 (Januar 2006): 75-89.
- Wieslinger, Véronique. "Avoid Shapeless Pedestals: Giacometti and the Exhibition of His Works". I *The Studio of Alberto Giacometti*. Paris: Centre Pompidou, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Editioning and Representation: A path strewn with pitfalls". I *The Studio of Alberto Giacometti*. Paris: Centre Pompidou, 2007.
- Wilson, Sarah. "Paris Post War: In Search of the Absolute". I *Paris Post War. Art and Existentialism 1945-55*. Redigert av Frances Morris. London: Tate Gallery, 1993.
- Wolf, Justin. "Thomas B. Hess" © 2012 *The Art Story Foundation*.  
<http://www.theartstory.org/critic-hess-thomas.htm> (oppsøkt 26.04.2012).
- *Zafari filosofileksikon*. Oslo: Zafari forlag, 1996.
- Østerberg, Dag. *Jean-Paul Sartre*. Oslo: Gyldendal, 2005.

Der flere artikler har opphav i samme publikasjon er de oppgitt enkeltvis, sortert under de respektive forfatteres navn. Enkelte kilder som ikke er direkte sitert i teksten, men som har vært viktige for min forståelse av materialet, er oppgitt i litteraturlisten.

Upubliserte kilder er ikke oppført i litteraturlisten.