

Dossier Carl Einstein

CALEIDOSCÓPIO

CARL EINSTEIN E A FORÇA DA ARTE

«Las ametralladoras se burlan de los poemas y los cuadros. Las paráfrasis tienen que terminar».

«La cuestión del arte es, ni más ni menos, la cuestión misma de la libertad humana».

Carl Einstein (1938)

1.

Com a morte de Carl Einstein, em 1940, consumou-se um desaparecimento voluntário, a que está sempre ligado uma secreta vontade de desaparecer e de não deixar traços. Com o desprezo pelo «eu» que caracterizou aqueles que assistiram ao colapso da revolução europeia, Einstein entregava-se ao comum, à gramática colectiva, a que ele próprio se refere no extraordinário epitáfio que dedicou a Durruti¹. Ele é um habitante de essa memória do comum e da sua gramática universal, envolto por uma cortina de silêncio que se abateu sobre ele, e que durou demasiadamente. Poderá muito bem ter sucedido algo similar ao que afirmava Walter Benjamin sobre um outro «esquecido», que se transmitia através de outros². De facto, nada desaparece

¹ Carl Einstein foi o encarregado de fazer pela rádio o discurso sobre a morte de Durruti em 19 de Novembro de 1936. Diz Einstein: «Durruti ... nunca hablaba de su persona. Había suprimido del vocabulario la palabra prehistórica yo. En la columna Durruti sólo se conoce la sintaxis colectiva» in Carl Einstein, *La columna Durruti y otros artículos y entrevistas de la Guerra Civil Española*, Mudito & CO, Barcelona, 2006, p. 17.

² Walter Benjamin referia-se a Hans Gustav Jochmann, escrevendo: «*The place that intellectual productions hold in the historical tradition is not determined always, or even principally, by their immediate reception. Rather, they are often received indirectly, through the medium of productions left behind by writers with affinities to the ones in question – be it as forerunners, contemporaries, or successors. Popular memory tends to classify the material handed*

da memória comum, aparecendo o desaparecido debaixo de máscara. Dir-se-ia que Benjamin ou Bataille foram algumas das máscaras de Einstein, como Adorno foi de Benjamin, ou Nietzsche de Stirner. Cada máscara ocupando toda a cena, sentimo-los sobrecarregados com um fantasma que aparece num canto do quadro, ou num quadro dentro do quadro, como na casa de Usher de Poe. De repente, aparentemente sem razão, caem as máscaras e apresentam-se na sua impossível propriedade, transportando outros fantasmas com eles. As vozes que assim retornam vão crescendo em nosso redor, criando uma comunidade onde procuramos o nosso lugar.

Aliás, a sombra que caiu sobre Einstein abateu-se também sobre as melhores expectativas com que começou o século XX, a de encerrar a pré-história da humanidade, tal como tinha sido anunciada por Marx³. Não será por acaso que a crise global esteja a forçar o retorno do que foi reprimido e derrotado historicamente, sendo este o momento em que Carl Einstein regressa ao convívio dos contemporâneos. Sinal disso mesmo foram a exposição da Hayward Gallery de Londres (2006)⁴, ou a exposição individual que o Museu Reina Sofia lhe dedica, intitulada *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las Vanguardias* (2008)⁵.

Nada melhor exemplifica a certeza do juízo estético de Einstein do que o livro *Die Kunts des 20. Jahrhunderts*, publicado em 1926, que se afigura premonitória pela sua capacidade de ler o século⁶. Sendo um importante teórico da arte, um pouco a contragosto, pois Einstein queria ser reconhecido pela sua poesia, ele que também foi autor de uma peça que o levou a tribunal, para além de se interessar pelo cinema, tendo sido o autor do guião de *Toni* de Jean Renoir. Em poesia destaca-se o livro *Bebuquin*, cuja novidade que só tem paralelo naqueles anos no *Paludes* de Gide ou no *Gehirne* de Gottfried Benn. De certo modo sentiu sempre que a crítica o afastava da arte, sempre adiada pelas urgências do momento e a combatividade da sua relação à arte, bem expressa na violência dos seus aforismos, ou na vontade de que arte recuperasse a sua «semiótica de sangue», para usarmos uma fórmula de Nietzsche⁷, de forma a poder abandonar arbitrariedade, o esteticismo, a sentimentalidade *kitsch* em que se estiolava.

down to it into groups. Such groupings are fluid, and their components also change. But anything that does nor become a lasting part of them is consigned to oblivion». Cf. «Introduction to The Regression of Poetry by H. G. Jochmann» in W. Benjamin, *Selected Writings*, Vol. IV, Harvard University Press, 2003, p. 256.

- 3 Para Marx, a modernidade onde impera o capitalismo é o momento culminante da «pré-história da humanidade», que assim tem um fim à vista. Cf. Karl Marx (1859), *Contribution à la critique de l'économie politique*, Paris, Éditions sociales, 1972, p. 19. Sendo algo enigmática, pois chegar-se-ia ao fim da história sem passar pela história, pode ser lida no sentido de que estariam a ser criadas condições cosmo-políticas, dado o poder dissolutório do capital, para se encerrar a o período de luta pela Terra e a geopolítica das nações em que esta se cristalizou.
- 4 No catálogo da exposição a presença de Einstein faz-se sentir, e com desconforto. Sendo certo que nos anos 30 foi director da Revista *Documents*, acabou por ser Georges Bataille que ocupou toda a cena, com esforço deliberado para apagar os traços de Einstein. Cf. Dawn Ades and Simon Baker. (orgs), *Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2006.
- 5 Comissariada Uwe Fleckner, que redigiu ainda o catálogo, a exposição *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las Vanguardias*, dá sentido à apreciação de Wilfried Dickoff de que Einstein seria «o mais importante teórico da arte do século XX». A exposição decorreu entre 12 de Novembro de 2008 e 16 de Fevereiro de 2009, em Madrid, no Edifício Nouvel do Museu Reina Sofia.
- 6 Depois de um interregno de mais de 80 anos, saiu finalmente uma tradução desta obra, sob os cuidados de Liliane Meffre, seguramente uma das melhores especialistas europeias do pensamento de Einstein. Cf. Carl Einstein, *L'Art du Xxe Siècle*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 2011.
- 7 Em *Ecce Homo*, ao tratar das Intempestivas, Nietzsche associa o seu tipo de semiótica, que lhe permite criticar Wagner como «tipo», ao facto de que, para ele, «cada palavra é viva, profunda, íntima; não falta o que é mais doloroso, há palavras que manam justamente sangue». Cf. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, tradução de Artur Morão (in http://www.lusosofia.net/textos/nietzsche_friedrich_ecce_homo.pdf).

Todas estas qualidades estão expressas num dos seus aforismos metodológicos, com que escolheu apresentar-se no exílio parisiense, logo no primeiro número da revista *Documents*, de que foi director⁸: «*The history of art is the conflict between all optical experiences, invented spaces, and representations*»⁹. Muito se joga nas clivagens, nos diferendos entre da arte e das suas representações, mas apenas porque através dela se refractam modos diferentes de visar o «real». Não se trata, portanto, de levar o conflito para o interior da arte (e da estética), mas de repensar profundamente as relações entre arte e política, na medida em que ambas presidem à reinvenção do «real»¹⁰, mas sem se confundirem nem identificarem. O combate é duplo, passa-se simultaneamente dentro da arte e dentro da política. Poderá afigura-se o contrário, quando afirma que a «imagem» da «arte pura» ou autónoma «*is no more than the sign of our captivity*»¹¹. Dentro da arte é na ordem do sintoma que a política se expressa. Ora ela é sintoma de algo que não deixará também de afectar a política, como se depreende de um pequeno artigo sobre o «primitivo», onde se denuncia o facto da arte «*is tangled up with the processes of sophisticated capitalism*», que tende a idealizá-la pela história de arte e as «ficções formalistas». A arte está assim sempre ameaçada de colapso por ter sido capturada pelo capitalismo, servindo apenas de «*purposeless, snobbish excitement*», e que «*offers the bourgeois a fiction of aestheticized revolt, in which every desire for change can find a harmless "spiritual" outlet*»¹². Mas isso não implica que, depois de abandonar todas as prescrições exteriores, a teologia, a estética, emergindo como «arte» – e não como esfera autónoma da arte, parte de um mundo institucional –, que deva agora vergar-se à «política».

Daí a ambiguidade de alguma recepção actual de Einstein, que acentua basicamente o aspecto político, como se a arte para Einstein se salvasse ao «tornar-se» política. Se Einstein combate com armas na coluna anarquista de Durruti é justamente porque a arte não bastava¹³; mas se combatia em arte, com ela e contra ela, é porque a arte constituía para ela uma necessidade absoluta. Uma boa posição política não produz boa arte e – parece ser essa a sua posição –, nada será «bom» em política se for regressivo esteticamente. De facto, a arte revela-se política ao ampliar-se fora dos regimes estéticos, a dar visibilidade às tarefas da política, como também ao cortar as mediações que a encadeiam ao passado dos «proprietários» ou vencedores do mundo¹⁴.

⁸ Sobre o papel de Carl Einstein na origem e trajectória da *Documents*, e as relações tensas entre Einstein e Bataille, vale a pena consultar Conor Joyce, *Carl Einstein in Documents and his collaboration with Georges Bataille*, Xlibris, Philadelphia, 2002.

⁹ Carl Einstein, "Methodological Aphorisms" in *OCTOBER* 107, Winter 2004, p. 147.

¹⁰ Tudo indica que não se trata de levar a «luta de classes» para o interior da arte como reflexo do mundo, mas de uma complexa relação ao real, determinado pelo conceito realizado e cristalizado, e a propriedade. Trata-se, nada mais nada menos, de reinventar o real, como ele afirma.

¹¹ Carl Einstein, op. ult. cit., p. 149.

¹² O mesmo efeito resulta da sua circunscrição como «objecto», que a prende ao «mundo da arte», enquanto forma especializada da economia. Cf. Carl Einstein, «*On primitive art*» in *OCTOBER* 105, Summer 2003, p. 124.

¹³ "Nuestra existencia está tan amenazada que ni siquiera hay sitio para el arte. No se puede llevar una vida de rentista, de sueño ni de *maquereau* de una falsa realidad. En verdad, el arte está aún explotado, utilizado como una pan talla para proteger una contemplación inútil, cuya base es el miedo a morir." Cf. Carl Einstein, *La columna Durruti y otros artículos y entrevistas de la Guerra Civil Española*, edição de Uwe Fleckner, Muditó & CO, Barcelona, 2006, p. 30-31.

¹⁴ Se a política pode assumir esta visão como um programa, a arte pode realizá-lo acto a acto, sem espera pela efectuação, embora em si mesmo seja impotente. Numa das cartas a Kahnweiler, no seu estilo inconfundível, afirma sobre os artistas: «*quelques fois dans le front je pensais..., je me disai on va défendre le travail des copains, car, se les messieurs pourront continuer leurs peinture et poèmes, ce sera grâce à nous, rigolo que j'étais le seul parmi nous qui a vu clair pour ces choses*». In Carl Einstein, *Correspondance avec Daniel-Henry Kahnweiler, 1921-1939*, AAAAorg. De Liliane Meffre, André Dimanche Éditeur, 1993, pp. 107-108.

Neste sentido, seria melhor dizer que a arte é metapolítica¹⁵, porque circunscreve a política e lhe dá visibilidade, senão mesmo a realiza virtualmente; como a política é metaestética, porque só ela torna patente e suporta o gesto rimbaudiano da «liberdade livre»¹⁶. Muito depende, portanto, da maneira como se entrançam e entrecruzam, e Einstein foi dos que mais radicalmente procurou pensar essa diferença absoluta entre estética e política, como forma de salvar ambas, e através delas reconfigurar o real. Em Carl Einstein arte e política constituem a banda de Moebius de uma soberania radical, que ele é dos primeiros a afrontar¹⁷.

Sabe-se como num livro póstumo – *Die Fabrik der Fiktionen* – ele se volta furiosamente contra a arte¹⁸, num momento em que esta se tinha politizado ao extremo, com o nazismo e o estalinismo. Mas fá-lo para salvar a arte da sua captura por outros poderes e, acima de tudo, porque na sua libertação está em causa algo de essencial.

De onde provém a sua força? Como se passa ainda algo de essencial na arte? Responder a esta pergunta significa responder à questão sobre a necessidade de Carl Einstein na época contemporânea, mas também saber porque a contemporaneidade precisa de ficar à escuta da voz subterrânea de Carl Einstein.

2.

Dados os limites do espaço de que dispomos, desenvolveremos apenas um argumento em torno da «metapolítica» de Carl Einstein, que incide sobre o aspecto e a visão do mundo, que é preliminar às suas análises da questão da «obra de arte», na sua fase «pós-objectual» e geo-estética.

A noção corrente de que Carl Einstein se teria vindo a desencantar com a arte, apoiada nomeadamente nos escritos póstumos, parece corresponder antes à necessidade de radicalizar a arte estética própria da modernidade. As duas questões atrás referidas têm, com efeito, por pano de fundo, a estética de Hegel e o seu famoso diagnóstico acerca do fim da arte¹⁹. Sem constituir um falso

¹⁵ Num livro deveras importante, Alain Badiou procura propor uma metaplítica, capaz de ultrapassar o idealismo da «filosofia política» e politizar a própria filosofia. Cf. Alain Badiou, *Abrégé de métapolitique*, Éditions du Seuil, Paris, 1998. A posição que detectamos em Einstein é bem distinta, dado que a metapolítica só tem sentido como prolongamento da política a domínios que a excedem ou dela se diferenciam. Neste sentido a arte é metapolítica, porque desenvolve praticamente aquilo que a política deixa em suspenso, ou difere, por motivos históricos.

¹⁶ Neste sentido, a interdição ou «censura» da arte são indirectamente políticas, mas directamente metapolíticas.

¹⁷ No fundo, é isso mesmo que o afasta de Georges Bataille. O pensamento de Einstein, já formado quando chega a Paris, alcança a sua máxima lucidez em confronto contra a vontade de «fusão» deste último, de defesa do infirma, da morte, etc. Sabe-se como Bataille irá desembocar numa das mais ambíguas teorias da soberania. No combate que travaram, que Einstein perdeu em toda a linha, está em causa uma forma de soberania onde arte e política comunicam, sem se anularem. Sobre este problema, cf. José Bragança de Miranda, «Arte e soberania» in Christine Greiner & Sofia Neuparth (orgs), *Arte Agora*, ANNABLUME editora, São Paulo, 2011.

¹⁸ Trata-se de um livro póstumo editado por Sibylle Penkert. Cf. Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*, Rowohlt, Hamburg, 1973. Meffre considera que «à la différence du bilan positif que dresse Einstein de la création du début du siècle [...], les circonstances rageuses et remplies d'amertume de L. Fabrication des Fictions introduisent l'élément dominant dans la pensée des toutes dernières années d'Einstein: la suprématie des forces collectives sur le domaine individuel». Cf. Liliane Meffre, *Carl Einstein (1908-1940). Itinéraires d'une Pensée Moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 271. Mais do que voltar-se contra a arte, Einstein visa nesse livro a forma como se esteticizou, tornando-se impotente e legitimadora do que existe, centrada na arbitrariedade do artista, a que opõe uma defesa do real que, mais do que «colectiva» tem a ver com a comunidade dos humanos.

¹⁹ Trata-se da demasiado conhecida passagem da estética hegeliana, onde se pode ler: «*Art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past. Thereby it has lost for us genuine truth and life, and has rather been transferred into our ideas*

problema, nesta tese, bem mais importante do que o anúncio do «fim da arte», é o reconhecimento implícito de que a arte só tem sentido numa relação com a *polis*, com a totalidade da existência. A discussão hegeliana não cuida em saber se existem muitas obras ou não²⁰, mas se o real ainda é «formado» pela arte, se ela ainda tem potência para envolver o real nas suas malhas²¹. Ora, esta é claramente a exigência colocada por Carl Einstein, como veremos. O que implica uma reelaboração da forma do real com as obras, que partindo de Hegel, a excede.

Sendo esparsas as referências a Hegel na obra do nosso autor, é na citação dissimulada e, talvez mais ainda, na afinidade de problemáticas que melhor se nota a predisposição para pensar no quadro hegeliano. Isto é, a «função» da arte no plano especulativo, i.e., da totalidade no conceito e na história. Ora, com o reconhecimento, por mal pensado que esteja, do fim da arte, e, acima de tudo, da história, a especulação materialista da arte perfila-se como absolutamente necessária nos nossos dias²². Ser especulativo em arte, na contemporaneidade, implica o retrair da diferença originária relativamente à *Physis*, mas dentro da forma como essa se cristalizou na história²³. De facto, independentemente da realização especulativa do fim da história, em cada momento, apresenta-se como falsa totalidade. A conhecida crítica de Adorno à ideia hegeliana da totalidade – em que afirma que «o todo é o falso», invertendo um dos aforismos da *Lógica*, tem seu fundo de verdade no reconhecimento de que a totalidade do existente está em aberto²⁴. A crítica vulgar ao hegelianismo acentua quase sempre o carácter ilusório desta totalidade fechada, harmoniosa e perfeito, que seria o pressuposto do «fim da história». Tal crítica é pouco pertinente, pois se conceptualmente a história se fecha, a sua realização efectiva, enquanto resposta à natureza e a história, pode durar todo o tempo que resta, só que já não será um tempo «histórico», e apenas nos reservará «más» surpresas.

instead of maintaining its earlier necessity in reality and occupying its higher place». Cf. Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Arts. Translated by T. M. Knox. Oxford; The Clarendon Press, 1975. 10.

- 20 O que limita em boa medida as análises de Beat Wyss, nomeadamente de que a tese é invalidada pela imensidade de obras existentes e, acima, de tudo, é responsabilizada por levar à constituição de um museu universal onde a arte se localiza, exangue. Cf. Beat Wyss, *Hegel's Art History and the Critique of Modernity*, Cambridge University Press, 1999.
- 21 Sabe-se como Arthur Danto fez da tese hegeliana do fim da arte uma forma de subsumi-la sob o «conceito», no que não está longe da posição hegeliana, mas apenas superficialmente, como revela o caso einsteiniano.
- 22 Ultimamente tem vindo a impor-se o chamado «realismo especulativo», onde pontifica Quentin Meillassoux e Graham Harman, entre outros, mas na verdade é com Alexander Kojève que ocorre o devir materialista do especulativo, cujas teses sobre o «fim da história» fizeram correr demasiada tinta. No caso da arte, Kojève hesita. Assim, numa nota ao seu livro sobre Hegel, considera que, realizado o plano especulativo da história, a arte se manteria, tese sobre a qual voltaria para afirmar: «*Si l'Homme re-devient un animal, ses arts, ses amours et ses jeux doivent eux-aussi re-devenir purement «naturels». Il faudrait donc admettre, qu'après la fin de l'Histoire, les hommes construiraient leurs édifices et leurs ouvrages d'art comme les oiseaux construisent leurs nids et les araignées tissent leurs toiles, exécuteraient des concerts musicaux à l'instar des grenouilles et des cigales, joueraient comme jouent les jeunes animaux et s'adonneraient à l'amour comme le font les bêtes adultes*». A ambivalência provocada por estas duas posições, leva-o a encontrar no «japonesismo» o modelo do que seria o pós-histórico. Cf. Alexander Kojève, *Introduction à la Lecture d'Hegel*, Paris, Gallimard,, pp. 436-437.
- 23 O que implica retrair a divisão relativamente à natureza, agora como divisão da história, mormente, sobre a forma da sua fracaturação. Como afirma num texto tardio, parte do livro sobre o fabrico das ficções: «*Art now it is no longer governed by tradition but by metamorphic revolt. ... Yet, with that, artistic activity is rescued from passivity and its optimistically servile attitude is shattered to pieces. Art becomes a human means for shaping and altering reality, i.e., it is now guided by active factors*». Carl Einstein, «Gestalt and concept» in *OCTOBER 107*, Winter 2004, p. 175.
- 24 Quentin Meillassoux dá um passo decisivo na sua crítica ao idealismo, com a sua desconstrução do «correlacionismo», em que se funda toda a filosofia pós-kantiana, segundo a qual o sentido depende do sujeito, quando facilmente se comprova de que existiriam uma infinidade de espécies já extintas, muito antes de existirem homens. Diga-se, porém, que o círculo especulativo não é um erro filosófico, mas uma estratégia de controlo historicamente necessária e atestada. Cf. Quentin Meillassoux, *Après la Finitude: Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil,, 2006.

Carl Einstein parece partir dessa irrealização dentro do especulativamente acabado. É esse o principal sintoma da necessidade da arte, que se mantém suspensa entre a irrealização política da história, e da sua realização puramente conceptual²⁵. Como ele afirma: «we view logic as a means of destroying reality, and the mathematical calculability of a process entails its drastic diminution and the negation of its function. By reducing phenomena to types based on laws one domesticates them. Thus impoverished, deprived of all possibility of chance or disorder, they are disarmed»²⁶. Que o processo não esteja fechado é o principal sintoma da necessidade da arte.

Aliás, numa das poucas frases onde refere explicitamente Hegel, afirma Einstein: «*Por unidade entendemos a compressão de opostos e variantes dialécticos, pois as formas só permanecem activas quando mantêm os conflitos que as animam*»²⁷. Não diríamos que se trata de uma visão alternativa da dialéctica, mas da sua interpretação pós-especulativa. Se a realização do especulativo implica o fim da negatividade e, portanto, a abolição da dialéctica, a própria existência de um atraso ou demora em realizar o projecto implica uma abertura, uma tensão, que sustenta um jogo de diferenças e variações, que Einstein define como «metamórficas». Mas não se trata de puro jogo de forças e de diferenças, ao estilo nietzschiano, pois a «dialéctica» einsteiniana exige um espaço universal que se confunde com o destino da terra²⁸. Como ele afirma: «knowledge, like everything fixed, including images, would be a symptom of the final stage of planetary death, such that the vital forces of the earth are gradually overgrown by its propensity to death»²⁹. É sintomático que a Terra se revele no momento em que a arte e a política se generalizam.

Embora Einstein pareça incidir mais sobre a «ossificação» (*sic*), a fixação do real por uma matriz mais um menos rígida de conceitos e daquilo que superintende, as normas, fronteiras, regras, etc., mas também o travejamento matemático da existência, que podem ser sintetizados pela ideia de razão; progressivamente foi-se voltando contra a nebulosa que paira sobre essa matriz, a superfície aparentemente livre, onde se poderiam introduzir infindáveis variações. Na verdade, estão em estrita correspondência. Daí que ele afirme: «*L'excès en propositions interprétatives diverses et arbitraire n'entraîne nullement un accroissement du sens de la civilisation, au contraire, cette bataille entre les*

²⁵ De facto, o melhor sintoma de realização do programa especulativo ocidental está na tradução do conceito pelas formas matemáticas e a sua aplicação intensiva ao «real», nomeadamente através das técnicas de computação.

²⁶ Para o nosso autor, a tendência à racionalização, à imposição dos conceitos sobre o real, devem-se a um pânico que atravessa toda a instalação humana. Por isso mesmo, «Man defends himself against overwhelming impressions and experiences, against surging forces, by rationalizing and conceptualizing them. ... And so he proceeds to diminish the impact of the coercive forces of the world, namely of the Real, through conceptual impoverishment. Every act of conceptualization is designed to assimilate and master concrete experience». Cf. Carl Einstein, «Gestalt and concept» in OCTOBER 107, Winter 2004, p. 170.

²⁷ «*Wir verstehen unter Einheit die Komprimierung dialektischer Gegensätze und Varianten; denn nur im Erhalten des bewegenden Konflikts bleiben Formen aktiv*». Carl Einstein, citado por Sebastian Leonhardt Zeidler, *Defense of the Real: Carl Einstein's History and Theory of Art*, Tese de doutoramento, Columbia University, 2005, p. 234. Zeidler considera que Einstein era avesso à dialéctica hegeliana, considerando que a recebe, distorcendo-a, através de Bergson e acima de tudo de Nietzsche, e o seu apelo a forças e contra-forças. Não seria impossível, tal como vai buscar a Nietzsche o seu interesse quase obsessivo pelo «alucinatório», uma variante do dionisiaco, mas o quadro geral é aquele aberto por Hegel, no interior do trabalho o pensamento de Nietzsche, e, se Kojève tem razão, todo o pensamento moderno.

²⁸ Falanda da poesia, mas para Carl Einstein a poesia é a quinta-essência da arte: «... *tout acte poétique est un processus permanent du monde se produisant, au-delà du vouloir, en tout lieu et en tout un chacun. Reste à savoir si nous sommes capables d'entendre et de voir les poèmes fleurissant telles des plantes sur terre et dans le ciel. A présent la poésie n'équivaut plus à une affaire technique mais à des événements se produisant partout et auxquels chacun prend plus ou moins part. Cela signifie que faire de la poésie est un élément constitutif de toute existence, une affaire col-lective à laquelle personne ne parvient à se soustraire*». Carl Einstein; Braque, Op. Ult. Cit., p. 137.

²⁹ Carl Einstein, «Gestalt and Concept», op. ult. cit, p. 172.

mille dotations de sens et rationalisations génère l'absurdité et l'approche irrationnelle de la culture et de l'être; l'excès de sens devient un non-sens. On tentera d'éliminer le sens de l'existence. Ici nous nous plaçons à l'opposé de Hegel selon lequel la raison se déploie de la contradiction dialectique. L'Européen fut assailli et inondé par une telle quantité d'interprétations que toute trace de réalité claire et distincte s'émietta irrémédiablement en mille paraphrases»³⁰. Paradoxalmente, o contra-golpe do racional é a arbitrariedade, a omnipresença das paixões, a ilusão da liberdade³¹. Para Einstein essa infinidade de paráfrases e variações são incapazes de «apreender as forças elementares» (sic) que estão virtualmente presentes na «extraordinária herança» (sic) que a história nos legou.

Por outro lado, Einstein opõe-se menos a Hegel do que ele próprio pensa: «*La masse des paraphrases trouve une apparente justification dans un dualisme idéalisant, c'est-à-dire qu'on sépara le sujet et l'objet, détruisant ainsi toute fonctionnalité. Cela isole l'homme de tout lien cosmique, le parallélisme entre le microcosme et le macrocosme éclata...*»³². Ora a estrutura moderna que opõe sujeito e objecto é pré-especulativa, podendo-se sustentar facilmente que a fase cosmopolita da política e da arte, implica uma tensão no interior dessa própria estrutura. É sabido que a sua descrição do «funcional», que ele toma e desvia de Ernst Mach³³, corresponde ao imperativo de abolição a rigidez do(s) sujeito(s) e do(s) objecto(s), mas este era um resultado previsto pelo especulativo. Em última instância, o «fim da história» acarreta uma erótica generalizada, a prioridade da relação e, politicamente, a ligação livre. O que Einstein descreve é uma situação em que a dialéctica do sujeito e do objecto sobrevive, como resíduo «pós-histórico»³⁴, mas afectada por crises cada vez mais profundas, como bem o revela a actual tendência para a ligação técnica, a conectividade e o *wireless*³⁵.

3.

O papel crucial da arte assenta na possibilidade de trabalhar a tensão entre a fixação do real pela ficção racional e a poalha de desejos, paráfrases e objectos que parecendo opor-se-lhe, suple-

³⁰ Carl Einstein, *Georges Braque*, Bruxelas, La Part de l'Oeil, 2001, pp. 30-31.

³¹ Como ele afirma: «Os artistas nunca fazem a grande história. Nos tempos antigos a arte servia modestamente para solidificar as convenções e para defender valores compartilhados e importantes padrões humanos. O modernismo actual perde força, por falta de normas e ligações sociais. Essa arte perecerá devido ao autismo da sua excessiva sofisticação e isolamento gratuito». Cf. Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*, op. ult. cit., p. 14.

³² Carl Einstein, Braque, op. ult. cit., p. 32.

³³ Numa das cartas a Kahnweiler, Einstein confessa que «Sur le plan théorique c'est peut-être Mach qui m'est le plus proche». Cf. Einstein, *Correspondance*, op. ult. cit., p. 54. Na teoria de Carl Einstein está bem presente a constante reelaboração das posições de Ernst Mach (1838-1916), importante físico, a que se devem algumas influentes obras filosóficas, nomeadamente *Erkenntnis und Irrtum* (1905). Mach procura abolir a noção de causalidade e a oposição sujeito-objecto, bem como a separação entre sensações físicas e psíquicas. contrapondo-lhes a noção de «função» e de «relação». Através da variação funcional e da variação concomitante, cria-se uma rede de relações, sem rigidez, de que o sujeito ou objectos rígidos seriam puras abstracções, ou casos extremos. Para uma análise das relações de Einstein com as teorias de Mach, cf. Georges Didi-Huberman, "Tableau = coupure": Expérience visuelle, forme et symptôme selon Carl Einstein', *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 58, 1996, pp. 5-27.

³⁴ Se entendermos a pós-história como aquele que sucede ao fim da história, concluída especulativamente, mas irrealizada empiricamente.

³⁵ Não por caso estamos confrontados actualmente com uma série de «ontologias» da relação, que procuram abolir a estrutura sujeito-objecto. Mas esta não constitui mais um erro filosófico, que se resolveria com uma outra filosofia, mas uma necessidade especulativa de estruturação do ocidente. Neste contexto, é de sublinhar a importância crescente da obra de Simondon, que na sua crítica ao substancialismo sustentava que «Le postulat épistémologique de cette étude est que la relation entre deux relations est elle-même une relation». Cf. Gilbert Simondon, *L'Individu et sa genèse Physico-Biologique*, Paris, PUF, 1964, p. 81.

mentam tal matriz. A importância que a arte reveste a seus olhos tem a ver que, de modos difíceis de apreender, ela desempenha um papel essencial no que se refere ao «aspecto» do real.

Trata-se de um problema essencial, que já fora detectado por Mallarmé³⁶, e que iremos reconstruir sumariamente. O que está em causa na arte é o «aspecto» e saber isso já é sinal de decadência ou de crise. Nas palavras de Mallarmé «*I content myself with reflecting on the clear and durable mirror of painting, that which perpetually lives yet dies every moment, which only exists by the will of Idea, yet constitutes in my domain the only authentic and certain merit of nature – the Aspect*»³⁷. Mas na medida em que Mallarmé considera que na história o aspecto era produzido sem ser reconhecido, a sua exibição é já sinal de crise. Ambiguamente, Mallarmé defende o seguinte: «*It is through her that when rudely thrown at the close of an epoch of dreams in the front of reality, I have taken from it only that which properly belongs to my art, an original and exact perception which distinguishes for itself the things it perceives with the steadfast gaze of a vision restored to its simplest perfection*»³⁸. O aspecto do mundo era coeso porque «inconsciente», produzido pelo «povo», e despertados do «sonho», será ainda possível compartilhar uma imagem comum, sem cair na arbitrariedade? Tudo depende do restaurar de uma visão pura, mas que só pode ocorrer, não por um regresso, mas por um retraçar da história. Daí que, para este poeta metafísico, não se torne necessário repetir os trajectos da história quando esta se torna terminal, para verdadeiramente a completar. Como diz Mallarmé, «*the development of art and thought having nearly reached their far limits – art and thought are obliged to retrace their own footsteps, and to return to their ideal source, which never coincides with their real beginnings*». Em suma, se a modernidade implica a crise geral de tudo o que se herdou, sendo enquanto crise geral a forma final da história, trata-se agora de retraçar uma divisão originária, já não em relação á natureza, como pressupunha Hegel – e a arte enquanto momento do especulativo tinha esse poder originante –, mas relativamente às formas como se cristalizou a história, metafísica e geopoliticamente. Esse retraçar é, como refere Mallarmé, de uma dupla natureza, é operado pela «arte» e pelo «pensamento». Trata-se de reactivar uma visão pura, originante, mas agora determinada pelo conceito ou ideia, e expressa pela arte³⁹. Também neste assunto Einstein introduz uma nova divisão; por um lado, existe uma cristalização histórica da visão: «*les chaînes ou courants de visions, c'est-à-dire formation des traditions visuelles. L'influence de la mémoire visuelle sur les nouvelles visions.*»⁴⁰, porque mesmo a este nível ela pode ser «ossificada»; por outro lado, não se trata de um regresso a uma visão pura ou não con-

³⁶ Ele próprio um hegeliano, embora o assunto seja disputado. Para uma boa defesa, cf. Janine D. Langan, *Hegel and Mallarme*, University Press of America, 1986. Note-se que no livro sobre a *Arte do Século XX*, Mallarmé é citado várias vezes, como alguém que libertou a arte e elogiado por ter «excluído a completude do objecto em favor da harmonia tensional das imagens que se entretecem habilmente numa sequência poética independente». Cf. Carl Einstein, *L'Art du Xxe Siècle*, op. ult. Cit., p. 27.

³⁷ Estamos a citar um artigo de Mallarmé publicado em inglês na *Art Monthly Review* vol. 1, n.º 9, 1876, e de que não existe o original francês. Cf. Stéphane Mallarmé, «The Impressionists and Edouard Manet» in Francis Frascina et al. (Eds), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Harper & Row, New York, 1982, p. 44.

³⁸ Parece evidente que Mallarmé está a associar o aspecto com o eidos platónico, mas numa acepção bem distinta. É interessante verificar que esta defesa da «visão», ecoará no «ohlar selvagem» de Breton, e que Einstein lhe dará crescente importância num texto póstumo. Cf. Carl Einstein, «Traité de la Vision», editado por Liliane Meffre, *Les Cahiers du Musée National de l'Art Moderne*, n.º 58, 1996, pp. 30-50.

³⁹ Contrariamente à tese de Danto, na pós-história a arte não fica subsumida pelo conceito, mas afecta o conceito, impedindo a sua captura pura e simples pela vontade de controle.

⁴⁰ Carl Einstein, *Traité de la Vision*, op. ult. cit, I, g. 34. A famosa cena do filme de Buñuel *Le Chien Andalou*, onde o olho é cortado por uma lâmina afiada, remete também para o mesmo problema, o de um novo olhar, o de uma visão outra.

taminada, mas de operar sobre a cristalização de maneiras transversais. Como diz no *Traité de la Vision*: «C'est grâce à l'intégration du Transvisuel dans la vision que l'homme dépasse dans les œuvres d'art le «réel optique». C'est-à-dire on fonde dans la «vue» des fonctions tout à fait extravisuelles, hétérogènes et fort variables. C'est ainsi que l'on produit des symboles, psycho-grammes, figurations mythologiques»⁴¹.

Einstein insistiu, por necessidades estratégicas do seu combate, no desaparecimento do mundo ingénuo e poético pré-moderno⁴², e nos efeitos da vitória do racionalismo e da positividade. Para ele existe uma «déchéance de l'imagination devant le rationalisme»⁴³, cuja consequência mais imediata é o domínio da representação e a «dévalorisation des symboles en allégories et métaphores» (idem). Quando afirma que a alegoria é um assassinato⁴⁴, está a contestar a cisão característica da modernidade nascente, entre «razão» e «imaginação», em que se fragmentou o aspecto antigo, a antiga sinestesia, sem ganhos, na medida em que a arte fica presa do fetichismo dos objectos e da pseudo omnipotência do artista.

Einstein procura obviar o desligamento do aspecto relativamente à pesada materialidade do mundo, e a redução do aspecto a uma espécie de cosmética do real, ou das obras a objectos ornamentais. Mas é dimensão geoestética que é fundamental. Trata-se de um problema amplamente compartilhado, como se depreende do Manifesto «Poesia é vertical» de 1932, publicado na revista *Tansistion* dirigida por Eugene Jolas, que provavelmente redige, e assina ao lado de artistas como Hans Arp, Samuel Beckett, Eugene Jolas, entre outros. Nesse manifesto trata-se de escapar à «hypnosis of positivism», mas também a proclamação da «autonomia da visão poética». Por um lado, criticam-se os ideais da «harmonia» e, evidentemente, do «belo», que decai em decoração e ornamento; mas por outro, insiste-se em impulsos de longo curso, que atravessam todas as formas. Esses impulsos são descritos como «forças órficas», um outro nome para o dionisíaco. Visa-se assim uma «realidade profunda», que não se opõe à superfície, pois é sobre esta que todos os esforços incidem, de modo a exhibir os estratos sobre que assenta e, simultaneamente, oculta. É neste sentido que se faz apelo a um «Eu» transcendental, que comunica com a realidade profunda: «The transcendental 'I' with its multiple stratifications reaching back millions of years is related to the entire history of mankind, past and present, and is brought to the surface with the hallucinatory irruption of images in the dream, the daydream, the mysticgnostic trance, and even the psychiatric condition.» A temporalidade é peculiar, pois o mais primitivo, os poderes órficos» e «alucinatórios» são coniventes com uma «mediumistic conjuration», com uma «atitude revolucionária» (*sic*). É certo que nos deparamos aqui com um elemento de que Einstein

⁴¹ Carl Einstein, *Ibidem*, V, I, 41.

⁴² Apesar de reconhecer que, na sua «magia», alcançava uma coesão que falta à arte moderna: «*God had functioned as a mean, reconciling paradoxes and antinomies. Absorbed and neutralized in God, they were thus removed from the immediate world. In earlier times, cognition, logic, and dialectics were subject to the irrational dominant that was God. The incongruous and the miraculous were considered to be the origin and the ground of being; the hallucinatory, mythic origin of cognition was clearly apparent and retained its power. In this regard, medieval thought was far more complex than modern thought, since it encompassed logic's irrational opposite. Hence, thanks to its elementary antagonisms, the cognitive process was dialectically more complex, especially since it incorporated the alogical within itself.*». Cf. Carl Einstein, «Gestalt and Concept», op. ult cit., p. 172.

⁴³ Carl Einstein, *Traité de la Vision*, pp. ult. cit., I, e, 32.

⁴⁴ «In fact allegory is a form of murder, since it suppresses the object and robs it of its proper meaning. It avails itself of defenseless animals, plants, and trees; the weak love to juggle with the cosmos and get sloshed with the stars». Cf. Carl Einstein, «Nightingale» in *OCTOBER* 107, Winter 2004, p. 153.

se foi afastando, que remete para a criação de uma nova «mitologia». Mas o essencial expressa-se nitidamente na defesa de uma estratégia que traga «the emotions of the sunken, telluric depths upward toward the illumination of a collective reality and a totalistic universe»⁴⁵. Em suma, trata-se de recriar o aspecto do real, longe da ingenuidade medieval, e da sua exploração pela teologia política, e isso é feito a partir da re-emergência das potências telúricas da terra. Acto revolucionário no sentido que corresponde ao regresso do que foi reprimido arcaicamente, a Terra. Aliás, não escrevera dizia Mallarmé de que «A explicação órfica da Terra, é o único dever do poeta»⁴⁶?

A implicação mais imediata desta tese é a de que arte se expande por toda a terra. A ser assim, é apenas porque o trabalho do conceito, como o da arte terá chegado a um momento de viragem, tornando-se global ou geoestética. Somente na crise geral a arte se expende absolutamente, embora depois de reconhecido o aspecto como o cimento das experiências pré-modernas, parece ser impossível produzi-lo, sob pena de se cair numa espécie de «*cosmética transcendental*»⁴⁷. Foi este o caminho pelos defensores de uma «obra de arte total», assunto sobre o qual Einstein dá uma das respostas mais convincentes da actualidade. E é um facto que, empiricamente, a «arte», que na definição duchampiana que equivale a «fazer»⁴⁸, a uma *poiesis* geral, explodiu numa infinidade de obras, gestos e procedimentos, que parecem impossibilitar a sua abordagem. Daí que pouco pareça restar da arte do a definição de Kosuth – «Art as Idea as Idea» –, ou a sobredeterminação conceptual, inscrevendo-a na galeria ou museu das imagens, estilo Hegel⁴⁹, seja na versão de Arthur Danto de suplementação pelo conceito das práticas artísticas, caracterizadas pelo pluralismo.

Por seu lado, Einstein oferece outra alternativa. Se a arte pôde organizar o mundo, criando um sincretismo secreto entre aspecto e matéria, plasticamente unidas pela sinestesia geral, na modernidade – onde impera o conceito, realizado e em realização –, perde a capacidade para o fazer. Mas ao ser subsumida pelo conceito, juntamente com a «religião», enquanto ideia absoluta que satura o

⁴⁵ Einstein manté ambigualmente uma relação com um elemento preocupante dos anos 30, de extração pós-romântica, que tem a ver com a procura de «a new mythological reality». Dado o uso e abuso pelo nazismo da «mitologia» percebe-se bem que se tenha distanciando desta temática, em proveito de uma visão colectiva e da transvisualidade. É surpreendente verificar que mesmo num artista como Mark Rothko está presente o projecto da «nova mitologia». Cf., por exemplo, «Mythmaking» in Anna C. Chave, Mark Rothko: Subjects in Abstractio, New Haven, Yale University Press, 1989, pp. 60-104. Esta problemática está anunciada no texto «O mais antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão» (1796/1797), atribuído a Hegel, mas onde a marca de Shcelling era clara. Diz-se aí: «*Devemos ter uma nova mitologia, mas esta mitologia deve estar ao serviço das ideias, deve tornar-se uma mitologia da razão*». (trad. Artur Morão) in http://www.lusosofia.net/textos/hegel_programa_do_idealismo_alemao.pdf

⁴⁶ Mallarmé, carta a Paul Verlaine, Paris, segunda-feira, 16 de Novembro de 1885.

⁴⁷ Sabe-se que Platão é um crítico acerbo da «cosmética», assunto bem tratado por Jacqueline Lichtenstein em «De la toilette platonicienne». Cf. Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur Eloquente*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 45-64. Quando se refere uma cosmética transcendental visa-se um «embelezamento» voluntário e programático do «aspecto».

⁴⁸ Como afirma nas entrevistas com Georges Charbonnier de 1960, entretanto publicadas. Cf. Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille, André Dimanche Editeur, 1994. A intenção de Duchamp é clara, se a arte é fazer, então todos estão, pelo simples facto de agirem ou viverem, a produzir «arte», i.e., a reconfigurar o «aspecto» do mundo.

⁴⁹ Na conclusion da *Femenonologia*, afirma Hegel: «But the other side of its Becoming, History, is a conscious, self-mediating process—Spirit emptied out into Time; but this externalization, this kenosis, is equally an externalization of itself; the negative is the negative of itself. This Becoming presents a slow-moving succession of Spirits, a gallery of images, each of which, endowed with all the riches of Spirit, moves thus slowly just because the Self has to penetrate and digest this entire wealth of its substance. As its fulfillment consists in perfectly knowing what it is, in knowing its substance, this knowing is its withdrawal into itself in which it abandons its outer existence and gives its existential shape over to recollection». Cf. Hegel, *Phenomenology of Spirit* (1807), trad. Miller, Oxford University Press, 1977, p. 492.

real⁵⁰, e se expande até abolir qualquer resto, o efeito mais imediato é a sua expansão concomitante. É por isso que a arte radical, tal como a política, só é pensável cosmopoliticamente, isto é, disseminando-se por toda a terra, e dissolvendo os objectos e circunscrições particulares, nomeadamente as «obras de arte».

Como aludimos, parece haver aqui uma contradição, que afecta toda a possibilidade de um materialismo especulativo, a saber: se a ideia absoluta se realizou, como pode haver ainda arte, política, e o próprio conceito? De Catherine Malabou vem uma indicação que esclarece melhor este problema. Com efeito, num livro fascinante, ela mostra que existe tempo para além da realização do especulativo, que esse tempo já não é cronológico, mas «plástico»⁵¹. Temos assim de pressupor que o fechamento especulativo anunciado na *Fenomenologia do Espírito*, que deixa de ter progressão, por se ter realizado na ordem do conceito, se mantém aberto na empiricidade, ou seja, na sua realização física. O conhecido dito de Hegel de que «*O racional é real e o real é racional*»⁵² é, neste aspecto, bem sintomático. Na aparente circularidade desta frase, estão em causa dois movimentos, que divergem quanto à realização, implicando simultaneamente o domínio da natureza e da história⁵³, convergindo no fim da história; mas na pós-história que é o que se segue ao conhecimento absoluto da história, onde a decisão a tomar é a revolução ou a extinção, ocorre uma dissonância que é essencial. De facto, a realização especulativa, de que a filosofia é o espelho, estando completa, i.e., sendo conhecida, fica todavia presa de uma certa irrealização, quer na relação com natureza, quer com a história. O círculo formado pelo «real» e o «conceito» fecha-se especulativamente, mas não efectivamente⁵⁴. Em consequência, a demora da efectuação mantém uma tensão (ou «negatividade») que pode durar todo o tempo restante, ao mesmo tempo que origina

⁵⁰ Hegel generaliza a potente estratégia do catolicismo medieval, a qual, como mostra Mondzain, tinha um poder efectivo de saturar todo o real: «To attempt to rule over the whole world by organizing an empire that derived its power and authority by linking together the visual and the imaginal was Christianity's true genius. The church, founded by Paul, was apparently the first to provide a response to the problems of iconocracy that we are considering here. These concern the entire operation which, in giving its flesh and form to something, the very essence of which is a withdrawal, invisibly takes possession of all earthly, visible things». Cf. Marie José Mondzain, *Image, icon, economy: the Byzantine origins of the contemporary Imaginary*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 151. A diferença essencial pressuposta pelo especulativo é que este processo possa ocorrer de outra forma que «inconsciente».

⁵¹ De acordo com Malabou: «Elevated into its speculative truth, the relation between subject and predicates is characterized by 'plasticity'. Within the process of self determination, the universal (the substance) and particular (the accidents as something independent) give form to each other through a dynamic like that at play in the 'plastic individualities'. The process of self-determination is the unfolding of the substance-subject. In the process, substance withdraws from itself in order to enter into the particularity of its content.». Cf. Catherine Malabou, *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality, and Dialectic*, New York, Routledge, 2005, p. 11.

⁵² Hegel: «What is rational is actual and what is actual is rational: 'Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig.' Cf. G.W.F. Hegel, *Outlines of the philosophy of right (Grundlinien der Philosophie des Rechts)*, trad. T.M. Knox, revisão e introdução de Stephen Houlgate, Oxford University Press, 2008, p. 14.

⁵³ O fechamento do processo tem implicações quanto à natureza e à história que revelam o seu carácter aberto. Em relação à natureza isso implicaria a capacidade de calcular a totalidade do cosmos, por uma máquina universal que, nos nossos dias é puramente incipiente; em segundo lugar, implicaria a eliminação da morte física para os humanos, considerados individualmente e não como espécie. No caso da história, implicaria a realização de uma comunidade erótica livre e alegre, puramente extática, que nas condições do capitalismo se afigura impossível, sendo especulativamente necessária. Nesse quadro percebe-se que, no «meio» se trata de, em cada momento se trata de encontrar as formas menos perigosas e mais propícias. Percebendo-se que a crítica à teoria do Estado de Hegel está marcada pela confusão entre o especulativo realizado, onde não existe Estado e é cosmopolítico, e as formas possíveis no século XIX, no tempo de Hegel, onde ele não hesitava em intervir.

⁵⁴ No fundo é esta a crítica a Hegel feita por Marx, de que falta a revolução para encerrar o processo. Mas existe alguma confusão na interpretação do especulativo, pois logicamente, a filosofia termina com a revelação do segredo especulativo da história.

uma temporalidade plástica que, do ponto de vista especulativo altera profundamente a temporalidade histórica, determinando-a⁵⁵. É o que Walter Benjamin definia como «Jetzeit», como «o tempo do agora»⁵⁶.

A estratégia de Carl Einstein inscreve-se claramente nesta irresolução, colocando a arte (e a política) no espaço aberto por um materialismo especulativo, i.e, que se funda no espaço material da Terra, que ao surgir na sua inteireza deforma as formas históricas com que foi apropriada; mas também determina a arte pela soberania dos humanos, que ao ter como horizonte a possibilidade uma comunidade erótica perfeita, possibilita o afastamento perante as formas do sujeito realmente existente. A modernidade é, assim, a época onde as formas particulares, as nações e os géneros artísticos, etc., contêm a possibilidade da sua supressão, mesmo quando dominam absolutamente. Confrontemos esta possibilidade com uma frase de Einstein: «*L'art était bien trop souvent considéré comme une tentative d'ordonner la vision déjà donnée du monde; pour nous, l'art représente avant tout un moyen de rendre visible la dimension poétique, un moyen d'accroître au sein du concret la quantité des figures et le désordre et ainsi un moyen de renforcer le caractère absurde et inexplicable de l'existence. En cela nous soulignons la valeur de ce qui est encore inconnu, ce qui n'est pas encore visible. On ne reproduit plus l'existence, mais on la forme. Cela veut dire qu'on introduit sans cesse de nouveaux mythes dans le réel.*»⁵⁷. O «invisível» é a possibilidade remota de que as promessas históricas que se foram constituídas através dos desastres políticos, do imaginário teológico, da idealização filosófica, etc., e que ficam invisíveis dada a excessiva visibilidade do que existe, possam transfigurar o existente e orientá-lo noutra direcção⁵⁸.

Boa parte dos esforços de Einstein têm a ver com o que sucede quando a deformação plástica do existente alcança a sua máxima amplitude. No eixo do tempo isso implica uma relação entre o mais arcaico (o primitivo) e o contemporâneo⁵⁹; no eixo do espaço, a criação de um espaço plástico, onde tudo está em ligação, embora sem controle. Dir-se-ia mesmo que é a linha de retraçamento desse círculo que está em causa, é em torno dela que se combate. Essa linha na sua máxima

⁵⁵ O mesmo se aplica ao espaço, que emerge materialmente como Terra, e, idealmente, como imagem da história geopolítica, uma certa memória que aponta outras e melhores possibilidades, cujo modelo aranca com o *Timeu* de Platão.

⁵⁶ Implicando que a temporalidade plástica se confunde com o «presente», «actual» ou contemporâneo», tudo termos demasiado vagos. Sobre o «agora» diz Benjamin: ««Os insignificantes cinco milénios do homo sapiens», diz um biólogo da nova geração, «correspondem, em comparação com a história da vida orgânica na Terra, a qualquer coisa como dois segundos no fim de um dia com vinte e quatro horas. E toda a história da civilização humana, se a inseríssemos neste registo, mais não seria do que um quinto do último segundo da última hora.» O Agora (Jetzeit), que, como modelo ao tempo messiânico, concentra em si, numa abreviatura extrema, a história de toda a humanidade, corresponde milimetricamente àquela figura da história da humanidade no contexto do universo.» Cf. Walter Benjamin, «Sobre o conceito da História» (tese XVIII) in *O Anjo da História*, trad. E org. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, pp. 19-20.

⁵⁷ Carl Einstein, Braque, op. ult. cit, p. 138.

⁵⁸ Vistas bem as coisas, as possibilidades são poucas e escassas, contrariamente ao que pretendem as inúmeras filosofias do «acontecimento» e as novidades mediáticas. São no fundo, a idealidade político-estética do especulativo; a extinção pura e simples; e diversos arranjos, mais ou menos propícios, que são variações do existente, aqui e agora.

⁵⁹ Deve-se a Carl Einstein o primeiro grande livro, publicado em 1915, sobre a arte chamada primitiva. «Cf. Carl Einstein, *La Sculpture Nègre*, trad. De Liliane Meffre, Paris, Harmattan, 1998. Trata-se de um problema complexo, mas que a sua análise de Braque esclarece minimamente: «Nous remarquerons comment Braque desserre la vision et l'instinct avec une force et une liberté grandissantes... L'attitude primitive d'aujourd'hui naît, contrairement à l'attitude collective habituelle, d'un isolement total, de sorte qu'elle semble au contemplateur d'abord arbitraire, d'autant qu'elle ne s'enracine, à la différence de l'art primitif, aucunement dans le domaine religieux. Un archaïsme psychique, en revanche, signifie tout autre chose : là des forces oubliées sont dirigées sur de nouvelles voies et réveillent des moyens inattendus». Carl Einstein, *Braque*, op. ult. cit., p. 131.

amplitude, como o meridiano de Paul Celan, corresponde ao entrelaçamento de arte, política e conceito, que não se confundem, antes de cruzam para atingir a sua máxima efectividade⁶⁰.

Tendo participado na revolta dos soldados em Bruxelas, e na revolução alemão, a especial urgência do momento fez com que Einstein suspenda a reflexão conceptual e a prática artística para se envolver activamente na guerra civil espanhola entre 1933 e 1936, tendo sido ferido em combate. Por admirável que seja esse gesto, que o é, Einstein tendeu sempre a privilegiar a «arte», com que de facto começou. *Bebuquin*, esse livro radical, é publicado em 1908⁶¹, e foi sempre com desgosto que «adiava» a poesia. O que há de essencial na arte parece ser a sua capacidade para dar a ver o «invisível», tornando-o sensível, mesmo em condições impossíveis e inóspitas. É que para Einstein a arte tem uma função «metapolítica» essencial: somente ela pode dar visibilidade e antecipar, através de uma espécie de objecto-parcial, uma política que se apresenta como imensamente frágil e sempre diferida, mas que é absolutamente necessária.

Daí o seu combate dentro da arte, contra a arte. Trata-se de evitar o «autorismo», a fragmentação da arte numa infinidade de «pedaços», que apenas fetichisticamente têm consistência, e ao mesmo tempo privilegiar aqueles fragmentos que são mais propícios e mantêm em aberto outras possibilidades. Numa definição lapidar afirma: «Above and beyond its specifically delimited role, art determines vision in general. When viewing an individual picture or gazing upon nature, the beholder is burdened by the memory of all previously seen art. Art transforms vision as a whole, the artist determines how we form our general images of the world. Hence it is the task of art to organize those images»⁶². O imperativo que Einstein coloca à arte é de facto enorme. Trata-se de «estruturar o olhar colectivo», equivalendo à transformação da arte «numa força efectiva»⁶³. A arte trabalha o aspecto do real. Neste sentido, trata-se de saber se é possível uma «imagem comum», que possa ser compartilhável, e capaz, como ocorria na Grécia ou Idade Média, de ser altamente coesa e iluminando a matéria, quer a da *Physis*, quer a da história. Mas sem a ilusão antiga, pois esse trabalho do aspecto já não implica uma coesão, nem um centro icónico⁶⁴, mas ocorre na dissonância, na luta e na divisão.

Deduz-se da complexa argumentação einsteiniana que não é possível recriar o aspecto do mundo, de forma artisticamente programada, sob pena de se cair numa cosmética generalizada⁶⁵. Talvez se deva dizer, que a arte, mesmo sob as condições radicais que lhe coloca Einstein está em defeito, enquanto puramente autónoma, para se articular com o real, não bastando para isso os artistas nem os objectos. Como ele afirma «The noble visionaries of other times, whose works are the semblance of worldly things seen by unworldly eyes (not the actual representations of real objects), appear as kings and gods in the far dream-ages of mankind; recluses to whom were given the genius

⁶⁰ Não por acaso todo o livro sobre o *Fabrico das Ficções* está centrado nessa relação entre conceito, arte e política. É certo nem sempre tem consciência deste processo.

⁶¹ Para uma tradução recente, ver Carl Einstein, *Bebuquin...*, trad. de Patrick Healy, Trashface Books, Dublin, 2008.

⁶² Carl Einstein, «Totality» in *OCTOBER* 107, 2004, p. 116.

⁶³ Carl Einstein, *Ibidem*, p. 117.

⁶⁴ É que a teologia política medieval, e a *polis* desenhada por Aristóteles e Platão, conviviam demasiado confortavelmente com a escravatura e a submissão. A dissonância aberta na e pela arte tem assim um efeito reparador.

⁶⁵ O assunto agrava-se ainda, quando se procura fundir a matéria física e histórica numa «obra de arte total, como pretendeu o hitlerianismo e o estalinismo. Mas não é menos preocupante a tendência para um design total, que entronca na BauHaus e no funcionalismo europeu. Sobre a obra de arte total e os seus problemas, vale a pena ver Jean Galar (Org.), *L'Oeuvre d'Art Totale*, Paris, Gallimard, 2003.

of a dominion over an ignorant multitude. But today the multitude demands to see with its own eyes; and if our latter-day art is less glorious, intense and rich, it is not without the compensation of truth, simplicity and child-like charm». O que excede a arte é justamente a política, que opera directamente sobre as ligações proprietárias existentes e as formas de transmissão do real por estas dominadas. E é esta a razão por que a obra de arte se expande por todo o real, e o artista se dissemina, pois como afirma num texto crucial: «European mediateness and tradition must be destroyed; there must be an end to formalist fictions. If we explode the ideology of capitalism, we will find beneath it the sole valuable remnant of this shattered continent, the precondition for everything new, the masses of simple people, today still burdened by suffering. It is they who are the artist»⁶⁶.

A arte torna-se metapolítica através da guerra que se trava no seu interior, procurando propiciar um «olhar colectivo» a altura das exigências políticas da época e da promessa de uma comunidade cosmopolita, i.e., que abranja a totalidade da terra. É isso que o leva a procurar os sinais em que a arte se excede a si própria, como é o caso do cubismo⁶⁷. O que está em excesso nalgumas formas artísticas é justamente a sua maneira de fazer-mundo, de acrescentar ao real um aspecto que esteja à altura dos desafios políticos da época, e que, como reza uma peça de Beckett, seja o fim do jogo (*Endgame*).

4.

Concluindo. Será que produzimos um Carl Einstein anacrónico, forçando-o um pouco a responder a problemas que não são de facto os seus? A mínima meditação sobre o pensamento eisnteiniano revela que uma problemática consistente, para a qual procurava uma resposta, que ainda é a nossa. E nestas coisas, as que remetem para a redescoberta da potência da arte na época da sua aparente arbitrariedade, é preciso ser-se decidido, pois a época não está para tibiezas. De algum, trata-se de acolher umas frases de Carl Einstein, fazê-las circular novamente, não para festejar um retorno nem reparar uma falta, mas porque são necessárias aos combates do presente.

⁶⁶ Carl Einstein, «On Primate Art» in OCTOBER 105, 2003, p. 124.

⁶⁷ Kahweiler, (letter 47).