

Dossier Carl Einstein

CALEIDOSCÓPIO

FRAGMENTO, TOTALIDADE...: UMA APROXIMAÇÃO A CARL EINSTEIN

“Uma obra de arte é a tensão dos signos imaginativos e arbitrários que, saindo de um fundo inconsciente, vão além da causalidade, onde as combinações escapam a toda a causalidade uniforme que serve para enfraquecer o carácter qualitativo [...] Podemos assim chamar à obra de arte um intervalo imaginativo fixo”¹.

Não é com certeza muito actual, moderno se quisermos, debruçar-se hoje sobre o problema *do* ou de *um* critério estético, ou seja, de *um* ou do *dever ser* da arte. E no entanto o propósito deste texto é, precisamente, visitar esse fantasma do *critério* estético.

A problemática de um critério surge no actual «mundo da arte», tal como a designa George Dickie², como algo *démodé*, como pro-

¹ Carl Einstein, “Il se pose la question”. Em *Werke 4. Auf dem Nachlaß I*. Berlin: Fannei & Walz, 1992, pp. 177-194, p. 177.

² George Dickie, “El mundo del arte”. Em *El Círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós, 2005 (1984). Diz aí Dickie, discutindo as teses já apresentadas em *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (New York: Cornell University Press, 1974): “O mundo da arte consiste na totalidade dos papéis que acabamos de expor, como os papéis dos artistas e do público no seu núcleo. Descrito de um modo mais estruturado, o mundo da arte consiste num conjunto de sistemas individuais desse mundo, cada um dos quais contém os seus próprios papéis artísticos específicos, mais os papéis complementares específicos. Por exemplo, a pintura é um sistema do mundo da arte, o teatro é outro e assim sucessivamente.”, op. cit., p. 106. No conceito *mundo da arte*, na formulação de George Dickie, o que parece claro é que a discussão da arte, na tensão que esta estabelece em termos estéticos e historiográficos, não é colocada. Tudo ficaria resolvido a um problema lógico que, quando necessário, poderia ser transportado para dentro do campo da *história da arte* ou da *estética*. Uma teoria da arte, assente na fórmula lógica da definição, é pois uma descrição meramente parcial. Se criamos conceitos para fechar o mundo, então, o que quer que este seja, corresponderá à

blema já vazio, resolvido e delimitado. Ou, e para utilizarmos uma expressão mais hegeliana, o problema de um critério para hierarquização e aferição das obras de cariz artístico parece já ser algo superado. A partir de uma tradição analítica, assume-se, frequentemente, que arte é tudo o que entra dentro das instituições socialmente legitimadas ou então o que alguém, reconhecido hierarquicamente dentro dessas instituições, designa ou aponta como tal. Dois escolhos históricos sobrevivem porém, causando inquietação sempre que deles nos aproximamos para repensar o problema: Carl Einstein (1885-1940) e Walter Benjamin (1892-1940).

Contemporâneos sem nunca se terem conhecido, estes dois autores encontram-se no eixo de um tempo que se caracteriza pela fragmentação, pela ruptura das totalidades, pela *tragédia da cultura*, tal como a tinha sido descrito Georg Simmel e que este caracteriza por ser um momento onde sujeito e objecto, onde sujeito e obra, se afastam irremediavelmente, pelo que “deste modo surge a típica situação problemática do homem moderno: o sentimento de estar cercado por uma miríade de elementos culturais que não carecem de significado para ele, mas que no fundo mais profundo tampouco são plenamente significativos”³. O que parece impedir a síntese do espírito subjectivo e espírito objectivo é, justamente, a proliferação de instrumentos que possibilitam a transformação do material bruto da natureza, sem que isso signifique, todavia, uma inscrição do sujeito, do espírito, nessa transformação, na obra de cultura. O conhecimento do *medium* próprio em que o homem trabalha sobre, em que o objecto de cultura em geral se plasma, começa para Simmel a perder espessura e a fragmentar-se, dando lugar a uma dialéctica voraz entre o antigo ou velho e o novo. Presos de novos meios, não específicos, não próprios dos seus tipos históricos e com uma amplitude de acesso cada vez mais extensa – da fotografia ao cinema, por exemplo – as obras de cultura entram no domínio do mercado, do mero comércio e esbatem ainda mais aquilo a que sempre se haviam inclinado, ainda que fosse sempre uma tendência sempre irrealizada, mas que constituiria, justamente, a sua força própria: a reconciliação do espírito consigo próprio mediante a sua alienação e a sua posterior restituição mediante o olhar, o ouvir, o pensar. A *Kultur*, para Georg Simmel, é definida justamente como o centro deste dualismo: “entre a vida subjectiva que é incessante, mas temporalmente finita, e os seus conteúdos que, uma vez criados, são inamovíveis, ainda que válidos à margem do tempo”⁴. A obra de arte entrará então, e por ser hipostasiação da mesma cultura⁵, também neste processo de mutação rápida, dando lugar a perspectivas que não a conseguem apreender na sua totalidade. Também esta se fragmenta e o que ela pode restituir já só é pensável desde os princípios da *sua* criação, desde a sua origem mais profunda: a do acto criativo e das suas razões primárias, primitivas mesmo. Num texto de revisão e ao mesmo tempo de superação, Ernst Cassirer faz o seguinte apontamento: “nenhum artista pode chegar a expressar-se realmente na sua linguagem se anteriormente este não foi apreendido com o trato constante com o seu material. O que dize-

nossa concepção. Uma explicação funcionalista da arte deve ser feita em termos mais amplos e partindo dos elementos que constituem o *meio* da arte, onde esta se forma e donde ela se diferencia também, mas também desde onde o faz historicamente. Sobre o tema cfr., Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*. México: Herder, 2005 (1995). Especialmente o capítulo IV (“Função da arte e o seu processo de diferenciação”) e o capítulo V (“Autodescrições”) onde explicitamente Luhmann refere o trabalho de Dickie, fazendo vincar que a sua *teoria institucional da arte* é algo “pouco elaborado”, op. cit., p. 339.

³ Georg Simmel, “El concepto y la tragedia de la Filosofía”. Em *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península, 1998 (1911), p. 229.

⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁵ “Por isso a obra de arte é um valor cultural tão incomensurável, porque é inacessível a toda a divisão do trabalho, isto é, porque [...] aqui o criado conserva o criador da forma mais íntima”. *Ibid.*, p. 230.

mos não se refere somente ao aspecto técnico-material do problema. Um paralelo exacto encontra-lo também no campo da forma⁶.

Ora quando não somente o *medium* próprio do fazer artístico é posto em causa, mas quando o homem toma consciência da historicidade das formas, então a crise magnifica-se por via da consciencialização da historicidade destas e, por tanto, da míngua de liberdade a que o homem pode ficar sujeito no seu produzir cultural, no seu devir e dever de alienação e restituição do espírito. Diz com efeito Cassirer: “a finalidade da cultura não é a realização da felicidade sobre a terra, mas a realização da liberdade, da autêntica autonomia⁷, do homem, do espírito entenda-se. O querer dar conta dessa fragmentação, expressa-o Benjamin no seu seminal texto “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”. No princípio do parágrafo terceiro, onde apresenta a mais que conhecida definição de aura, Benjamin afirma o seguinte: “*Adentro de grandes períodos da história transforma-se todo o modo de existência das sociedades humanas, e com ele, o seu modo de percepção* (Sinneswahrnehmung). O modo como se organiza a percepção humana – o meio (Medium) porque se realiza – não é apenas condicionado pela natureza, mas também pela sua história⁸. Uma linha mais à frente acrescenta: “E se as transformações do meios porque se processa a percepção contemporânea se podem entender no sentido de uma decadência da aura, também é possível detectar as suas causas sociais⁹. O que Benjamin procura delimitar nestas linhas é, sem dúvida alguma, a forma como proceder criativo “contemporâneo”, seu contemporâneo, se dá, de como a obra de arte e a cultura se efectivam. Ao fazê-lo, Benjamin tem como preocupação fundamental delimitar o *novum* do seu tempo, a compreensão do fenómeno criativo no seu momento histórico. Walter Benjamin está não só preocupado com as formas da percepção, mas também com as formas históricas da visão do mundo, ou seja, da sociedade e do sujeito. As noções de “valor de culto” e de “valor de exposição” adquirem aqui todo o seu significado e é desde esta perspectiva que as poderemos entender. O ‘valor de culto’ (Kultwert), devém ‘valor de exposição’ (Ausstellungswert)¹⁰ mediante a possibilidade da sua reprodução técnica, da sua passagem do domínio de um encontro com o distante, para a de um encontro objectivado, próximo, onde a distância que necessariamente deveria emanar do objecto de cultura se perdeu¹¹, uma distância necessária à sua inserção no domínio da tradição¹², da sua compreensão histórica determinada. No fundo, o que Benjamin faz, a preocupação última de Benjamin, é a de repensar, a forma como o *medium* específico da criação cultural se processa num tempo onde tudo parece estar a mudar, onde tudo parece ser novo, no moderno. Centrado na questão do meio específico da criação artística e antecipando os problemas que daí

⁶ Ernst Cassirer, “La tragedia de la cultura”. Em *Las ciencias de la cultura*: México: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 174/5.

⁷ *Ibid.*, p. 156/7.

⁸ Walter Benjamin, “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”. Em *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, pp. 207-241, p. 212. O sublinhado é do próprio autor.

⁹ *Ibid.*, p. 213.

¹⁰ Cfr., Walter Benjamin, “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”, *op. cit.*, pp. 216-218.

¹¹ “Com os diferentes métodos de reprodução técnica da obra de arte, a possibilidade da sua exposição cresceu em tais proporções que a deslocação quantitativa entre os dois pólos se converteu, à semelhança das idades pré-históricas, em transformação qualitativa da sua natureza”, Walter Benjamin, *loc. cit.*, *op. cit.*, p. 217.

¹² “*Poderia dizer-se, de um modo geral, que a técnica da reprodução liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa. E, na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, actualiza o objecto reproduzido*”, Walter Benjamin, *loc. cit.*, *op. cit.*, p. 211, sublinhado do autor. Sobre as consequências desta tese ver o texto de Charles W. Haxthausen, “Reprodução/Repetição: Walter Benjamin/Carl Einstein”, traduzido neste volume.

surgem, Walter Benjamin mostra-se como um autor incontornável na hora de atender ao problema da possibilidade de um critério estético, uma vez que este vai mais além da sua mera formulação lógica, pelo menos tal como é apresentado em George Dickie e as disputas modernas sobre a arte. Por outras palavras, com Benjamin percebemos que o fora de moda, o intempestivo, pode sem dificuldade extrema ou argumento irrefutável, voltar a estar no centro da reflexão, de poder voltar como problema.

Se com Benjamin, na origem da modernidade, assim se processa, também com Carl Einstein somos confrontados com essa tensão. Mas uma tensão que, ainda que emerja de um contexto semelhante, assume todavia contornos distintos. Vejamos se não algumas passagens de um texto-fragmento, bastante mais jovem do ponto de vista histórico que o de Benjamin. Em "Totalidade", um texto publicado em 1914 no *Die Aktion*¹³, afirmava Carl Einstein: "Acima e além da seu papel delimitado e específico, a arte determina a visão em geral. Quando vemos uma imagem individual ou olhamos sobre a natureza, o espectador é sobrecarregado pela memória de toda a arte vista previamente. A arte transforma a visão como um todo, o artista determina a modo como formamos a nossa imagem do mundo. Por isso é tarefa arte organizar essas imagens"¹⁴.

Se o contexto parece ser o mesmo de Benjamin, as consequências e os princípios dos quais parte Carl Einstein mostram-se bastante diferentes dos de Walter Benjamin. A reacção de Einstein não parece fazer-se sobre o que de *novo* e *outro* é introduzido pelos *media* estranhos à tradição, mas sobre a forma como a arte, na sua formalidade, na sua historicidade, vai condicionando a visão, vai moldando uma forma de ver o mundo, a realidade. Se em Benjamin encontramos uma perda, introduzida pelos *media* novos como o impensado da arte e da cultura, e que é necessário repensar, em Einstein encontramos a visão contrária, mas exaurida da mesma tradição, Georg Simmel, segundo a qual, os *media* e as formas históricas da arte estão em processo de mutação constante e nos impelem ou forçam a entrar em processos de mutação constante. Se o novo do papel dos *media* é o que há de impensado, em Walter Benjamin, para Carl Einstein será a caducidade da formas históricas da arte organizar a visão que está em jogo. A arte só poderá ser realmente arte, só poderá assumir-se de novo como força criadora, como estruturante da visão do mundo, sempre, se ela percebe, toma consciência da sua potência. Em última instância, o que importa a Carl Einstein é a arte como um instrumento de insurreição, como um meio de insurgência, como um "organismo vivo" que impede visões fixas, petrificações, universos fechados: "é enquanto que organismos fechados que os quadros ganham importância para garantir e projectar a figura real fechada do homem"¹⁵. Na monografia que dedica a George Braque, se bem que não se trate somente nem exclusivamente de um ensaio sobre G. Braque, Carl Einstein afirma o seguinte em 1934: "A arte significa dentro das suas manifestações preciosas uma revolta contra a tradição uniforme"¹⁶. Assim, a história da arte, para

¹³ Seguimos aqui a tradução do texto realizado por Charles Haxthausen publicada pela mão de Sebastian Zeidler em *October 107*, Winter 2004, pp. 115-121.

¹⁴ "Totality", loc. cit., p. 117.

¹⁵ Carl Einstein, *Georges Braque*. Bruxelles: La Parte de l'Œil, 2002, p. 56.

¹⁶ Carl Einstein, *ibid.*, p. 18. Sobre o problema da arte como força renovadora cfr. Dominique de Chateau, "La puissance ontologique de la Peinture. À propôs du *Georges Braque* de Car Einstein". Em Marianne Kroeger & Hubert Roland (Hrsg.) *Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in den 1930er Jahren*. Muenchen: Wilhem Fink, 2009, pp. 239-248. Uma recente exposição a propósito de Carl Einstein no Museu Nacional, Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid, comissariada por Uwe Fleckner, deu origem a um interessante catálogo, com texto do próprio Uwe Fleckner, onde podemos encontrar um instrumento preciso sobre a noção einsteiniana da "história da arte como rebelião". Cfr., AA VV, *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias*. MNCARF, 2009.

além de uma forma de libertação do real¹⁷, do que de novo pode surgir, deve colocar “a questão [de], se a obra de arte é uma tautologia duma realidade dada ou se ela surge de uma realidade imediata e subjectiva, isso quer dizer: que a obra de arte nos garante a possibilidade duma criação livre e ainda não determinada pela realidade dada”¹⁸. Assim, a mesma história da arte se apresenta como um movimento que vai em contra de si própria, ela mesma e por si mesma, já que a arte é “a luta de todas as experiências ópticas, dos espaços inventados e das figurações”¹⁹. A empresa de Carl Einstein é designada por Georges Didi-Huberman como uma tentativa, em toda a escala “intempestiva”²⁰, porque pretende afastar-se sempre do seu tempo, ir mais além, mas também mais aquém do seu próprio momento histórico. É intempestiva porque, qualquer que seja o momento em que ela se nos afigure como possível, aparece sempre como *fora de lugar*. Veremos também que aquilo que separa a empresa de Carl Einstein da dos seus contemporâneos é a sua posição de total exterioridade, uma posição que coloca a arte e a sua história fora do domínio da *mimesis*, do domínio do que liga, sujeito e objecto, espírito e matéria no homem. Uma postura que as situa, mesmo, fora do domínio de todo o fazer técnico ou que a este não remete nunca de um modo essencial: “A técnica é a desculpa do idiota a quem faltam as ideias”²¹.

Voltemos agora um pouco mais atrás, ao nosso ponto de partida: ao do critério estético, o das aporias do que é a arte e do dever ser da arte. Se desde um ponto de vista estético, esta enunciação surge como um lugar-comum, já desde o ponto um ponto de vista histórico algo permanece lá como problemático, intempestivo, e isto não somente em relação àquilo que se designou em história da arte por *modernismo*, mas e maioritariamente em relação às novas práticas artísticas que têm nos novos meios digitais o seu instrumento e o seu lugar de fixação, ou seja, uma grande parte da prática artística contemporânea. Se já não parece fazer qualquer sentido pensar a possibilidade um critério para aferir da presença da beleza num objecto, que seria então artístico, uma vez que a própria noção de beleza foi deslocada para o domínio da experiência do concreto, da exposição da *coisa*, da imagem, se quisermos – o que retira universalidade ao juízo estético e relega a razão e emoção do espectador e participante²² para um segundo plano –, já desde o ponto de vista histórico faltam ainda determinar algumas linhagens que consigam identificar um qualquer objecto como fazendo parte do assim chamado «mundo da arte». Lembremos assim, e porque são aquelas práticas artísticas a que mais próximos estamos agora, a criação artística que têm lugar mediante a tecnologia, os *media*. Referindo-se àquilo que chama de *New Media Art – grosso modo* a prática artística que se inscreve nos meios digitais – Michael Rush afirma o seguinte: «ainda que o uso dos novos meios na arte tenham já uma história, esta ainda não pode ser facilmente delineada. A história ainda não foi escrita, maioritariamente porque continua a desenvolver-se. [...] É **dever** da história da arte sugerir as ligações e apontar o caminho para uma compreensão histórica, mesmo que seja dentro dos limites daquilo que deve ser um esboço»²³. ‘Sugerir ligações e apontar o caminho’ remete, com

¹⁷ Sobre o tema cfr., David Quigley, *Carl Einstein. A Defense of the Real*. Vienna: Schlebruegge, 2007. Veja-se em especial o apartado que leva o nome “Breaking with the Pathology of Modernity”, pp. 91-95.

¹⁸ Carl Einstein, “Il se pose la question”, loc. cit., op. cit., p. 177.

¹⁹ Carl Einstein, Carl Einstein, “Aphorismes méthodiques”. Em *Werke 3. Berliner Ausgabe*. Berlin: Fannei & Walz, 1996, pp. 13-17, p. 13.

²⁰ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire e anachronisme des images*. Paris: Éditions de Minuit, 2000. Veja-se em especial o apartado que leva por título “Carl Einstein à la pointe de l’histoire: L risque anachronique” pp. 174-189.

²¹ Carl Einstein, *Georges Braque*, op. cit., p. 69.

²² É assim que se faz chamar institucionalmente ao espectador activo nas obras de arte interactivas.

²³ Michel Rush, *New Media in Art*. London: Thames & Hudson, 2005, 9. O sublinhado é nosso.

certeza, para a necessidade de criar vínculos para que a *New Media Art* entre na história. A tarefa descrita e apresentada por Rush parece ser, pois, auto-referente. Uma *dérive* da primeira frase do *Manifesto do partido comunista* de Marx e Engels, parece ter aqui todo o sentido: um espectro ronda a o mundo da arte – o espectro de um *criterium* e esse espectro faz a pergunta: o que me é permitido contar como arte? Como fazer entrar determinados objectos nesse domínio?²⁴.

Somos conscientes que esta afirmação não tem somente sentido para o domínio de uma história da arte particular e concreta, ou seja, do elencar narrativo dos objectos que caem sobre o conceito de arte na actualidade. Este problema tem raiz na concreção absoluta do devir do homem e da sua auto-compreensão, ou seja da História tal e como a compreendeu Walter Benjamin e cuja figuração a fez cair no quadro de Paul Klee, *Angelus Novus*. Por isso, delimitar, e fazê-lo como um *dever*, as fronteiras da arte é um objectivo que está inscrito no próprio processo do homem se conhecer a si próprio no seu devir temporal. Walter Benjamin fazia-nos saber, e aqui mostra-se apropriado recordá-lo, que «existe um acordo secreto entre as gerações passadas e a nossa»²⁵, pelo que existirá também e pelas razões atrás invocadas, um secreto parentesco entre as obras que constituem o «mundo da arte». Esse parentesco, esse entendimento tácito, é o espectro do *criterium*. Fica claro, e não se necessita recorrer pois a Immanuel Kant para o compreender, que este devir *humano* do homem assenta na possibilidade de um agir livre ainda que, natural e necessariamente, conforme a fins. A determinação desta finalidade, que Kant tentou conciliar pela primeira vez na história do pensamento ocidental na *Crítica da faculdade de julgar* (1790), foi prescrita originalmente por Aristóteles quando na *Física* afirma que: «a técnica, por um lado, executa aquilo que a natureza não pode acabar, por outro, imita-a»²⁶. Esta delimitação originária fica completa quando na *Política* remata, declarando que «a arte e a educação querem colmatar as lacunas da natureza»²⁷. O fechar deste círculo que até a Clement Greenberg não se veria posto em causa – ainda que tenha sido temporariamente levado mais longe por Arthur C. Danto²⁸ e Hans Belting²⁹ ao referenciarem o *fim da arte* e o *fim da história da arte*, respectivamente, nos anos oitenta do século passado – encontramos-lo numa formulação da *Poética*. Diz aí Aristóteles: «o imitar é conatural ao homem e tal manifesta-se desde a sua infância. O homem difere justamente dos outros animais porque está muito mais apto para a imitação e é por seu intermédio que adquire os seus primeiros conhecimentos. É através da imitação que se pode regozijar e comprazer com as suas imitações»³⁰. Sabemos que para Aristóteles a arte (*techne*) nasce da experiência (*empeiria*) e que esta se constitui quando «de muitas observações experimentais surge uma noção universal sobre casos semelhantes». Os contrapontos da arte, são pois, e só, a ciência (*espisteme*) e o azar (*tyche*)³¹. A arte é assim uma modali-

²⁴ Numa resenha a um conjunto de livros publicados nesse ano sobre *New Media Art*, Charlie Gere, afirma o seguinte: «Tal e como [Steve] Dietz declara, se a *new media art* quer ser tomada a sério, é necessário que comece por desenvolver apropriadamente meios robustos e convincentes para poder ser escrutinada criticamente». Charlie Gere, "New Media Art". In *The Art Book*, 12 (2), May 2005, pp. 6-8, p. 9.

²⁵ Walter Benjamin, "Sobre o conceito de história". Em Walter Benjamin, *O anjo da história*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, pp. 9-20, Tese II, p. 10.

²⁶ Aristóteles, *Física*. Madrid: Gredos, 1995, II, 8, 199a 15-17

²⁷ Aristóteles, *Política*. Madrid: Gredos, 1995 IV, 17, 1337a 1-2.

²⁸ Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, Princeton University Press, 1997.

²⁹ Hans Belting, *The End of History of Art?*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.

³⁰ Aristóteles, *Poética*. Madrid, Gredos, 1992, IV, 1448b, 7-12.

³¹ Aristóteles, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 1982, I, 1, 987^a, 1-7.

dade do conhecimento da natureza que procede por meio da imitação e se consubstancia na experiência real, histórica, diríamos hoje. Isto é o mesmo que dizer que, para Aristóteles, a arte é, não somente uma forma do homem conhecer, mas também uma forma de o homem produzir a partir da natureza. Se lembrarmos Hans Blumenberg em *Imitação da natureza*, podemos afirmar que a técnica se constitui como o conjunto de habilidades que constituem o poder operativo que o homem dispõe para com a natureza, para agir sobre ela³². Existe assim uma diferenciação muito clara relativamente à noção que hoje possuímos dos termos técnica e arte.

Se o conceito de origem grega *techné* parece ter ficado adscrito àquela noção de imitação que promove um conhecimento determinado da natureza, o termo procedente do latim *ars*, a arte propriamente dita, parece ter ido mais além querendo-se com ele significar aquilo que, e a despeito do natural, o homem cria. A arte constituiria assim aquilo que o homem sem qualquer reverência para com o natural produz de forma auto-legislada, ou seja, segundo princípios exauridos por si próprio e de si próprio, quer dizer, *ex-nihilo*. Isto, pelo menos, visto desde uma perspectiva formal ou puramente conceptual. Numa palavra, a arte é, tal como se entende desde a modernidade, um agir livre do homem e por isso, a sua maior força de auto-revelação, de auto-conhecimento, de auto-produção. É o lugar do encontro entre todos os homens, porque «A verdadeira do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento³³. Esta *moderna* concepção parece assim contradizer, e em tudo, aquela outra formulada por Aristóteles, e referendada antes por Platão no livro X da *República* e segundo a qual todo o agir humano deve estar fundado nas leis do devir natural.

A imagem que dá razão de ser ao produto artificial humano, tanto para Platão como para Aristóteles – apesar das diferenças existentes entre eles – é uma imagem originária que se encontra no devir espontâneo da natureza e que só se consegue determinar, justamente, mediante a imitação. Não existia assim, tanto para Platão como para Aristóteles, a noção de um homem criador, inventor de formas. É esta uma concepção nova, *moderna*, e que portanto não apresenta essa imagem que deixa *transparecer* o parentesco do agir humano nos diversos tempos históricos. O que existe sim, e agora, é uma noção do homem técnico como animal mimético e, por isso, racional. A *arte* estaria fora dessa *mimesis*, mas tal só aconteceria se esta pudesse estar determinada em quanto “protoelemento” do “protossistema” *mundo da arte* tal e como foi apresentado por George Dickie³⁴. Mas já vimos que tal não é possível. Técnica e arte, desde o ponto de vista da sua formalidade, permanecem dentro do domínio da imitação.

Que a natureza deixe, permita ao homem acabar aquilo que ela, no seu universo infinito de possibilidades, não realizou, é fruto da própria pertença do homem ao universo do natural. A força imitadora, mimética, numa palavra, a *técnica*, e para nós aqui também a *arte*, é o dispositivo que possibilita ao homem não somente o conhecimento teórico do natural, possibilitando a ciência (*episteme*) ao abrir caminho para a procura da evidenciação das causas, como se revela o princípio originário para que o produzido pelo homem, o domínio do artístico e do artificial, tenha peso ontológico, consistência diríamos numa linguagem menos formal. Numa palavra, a *mimesis* surge como

³² Hans Blumenberg, «'Imitación de la naturaleza'. Acerca de la prehistoria de la idea del hombre creador», en *Las realidades en que vivimos*. Barcelona: Paidós, 1999, pp. 73-114.

³³ Walter Benjamin, “Sobre o conceito de história”, loc. cit., op. cit, Tese V, p. 11.

³⁴ Cfr., George Dickie, “El mundo del arte”, loc. cit., op. cit., p. 108.

critérium, não só como critério técnico, mas também como critério estético. O homem ou imita a natureza ou emula o criado por si³⁵. Ao fazer isso, imita-se a si próprio, procura a sua imagem, a sua figuração no devir temporal.

Se a modernidade reivindicou para si o poder criador absoluto do homem, fá-lo sem dúvida à custa do conceito de *mimesis* no sentido artístico, mas não no sentido técnico. O nascimento da estética e da auto-consciência do homem como ser criador, teve assento nessa tentativa de mudar aquele paradigma. Ou seja, a passagem de uma finalidade natural, para uma finalidade artificial. Esta última tinha de estar alinhada com a fundamentação da liberdade do homem ou de outra forma não se poderia fundar. Essa tentativa para romper o preceito aristotélico da *mimesis* como princípio originário – que perdurou quase dois milénios e que permanece ainda como fantasma – ou seja, o primeiro esforço para fundar a criação livre do homem e de uma concepção de um homem criador, potente, regulador de si próprio, foi realizada, como já se apontou por Kant. Encontramos essa formulação nos parágrafos quarenta e cinco e quarenta e seis da *Crítica da Faculdade de Julgar*. No parágrafo quarenta e seis, Kant apresenta o conceito chave dessa mudança, conceito que até hoje tem permanecido fantasmagoricamente como um critério, um critério estético³⁶. Esse conceito ponte é o Génio. Diz Kant: «O génio é o talento (dom da natureza) que dá a regra à arte. O talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence à natureza. Por isso podemos expressar-nos assim: o génio é uma disposição de ânimo (*ingenium*) através da qual a natureza dá a regra à arte»³⁷. A autonomia criadora do homem, mesmo que dando um passo em frente em relação aos gregos, fica ainda presa da imitação do natural por via do *génio*.

Não é por acaso que Clement Greenberg ao tentar purificar a arte das grandes narrativas, e por isso numa tentativa de purificar a arte da *mimesis*, ou seja, do outro que não é arte, recorre constantemente a Kant. Por via do génio, da liberdade do homem, a regra da arte é fundada e o critério estético instituído, ainda que não acessível à maioria dos públicos de obras artísticas, como parece afirmar sibilamente Greenberg. Só quem reconhece o *génio*, reconhece a arte e a sua modulação. O prenúncio do fim da arte nos anos oitenta, já desmentido entretanto pelo acontecer real da arte, de Danto e de Belting, continham uma confusão inerente. O precipitado fim da arte, teria aparecido por uma espécie de esgotamento do próprio campo criativo do homem. O recurso à citação, ao *collage*, à apropriação, pareciam levar a um fim de um percurso histórico nas práticas da criação artística, ou seja ao esgotamento do seu meio tradicional, mas também dos seus objectos de figuração, pelo menos é isso que parece querer levar a cabo esse *modernismo* aqui evocado. Aquilo que já só se podia, mais e unicamente, aceitar, era a produção do novo. A novidade, a velocidade do produzir sem qualquer referência, sem qualquer remissão, sem qualquer reverência à espontaneidade do natural e à necessária legislação que este produziria. O erro inerente às teses do fim da arte foi o de confundirem arte com técnica, como aludimos anteriormente. O que nesse momento já se tinha

³⁵ Permito-me aqui a referência ao meu estudo sobre este tema a partir de David Hume, *Natureza humana y artefício en David Hume. Elementos para una comprensión estética de las nuevas tecnologías*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004.

³⁶ Georg Simmel pensa ainda desta forma: “O génio criador possui aquela unidade originária do subjectivo e do objectivo que deve primeiro separar-se para, de certo modo, resuscitar de novo no processo de cultivar dos indivíduos de uma forma completamente diferente, uma forma sintética”. Op. cit., p. 215.

³⁷ Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juízo*. Lisboa: IN/CM, 1992 (1790), §46, A179-80. Diz o texto original: «Genie ist das Talent (*Naturgabe*), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt».

emancipado do domínio do natural, não era mais a arte, mas sim a técnica, esse conjunto de instrumentos do natural que permitem a acção do homem sobre o real e a sua reconfiguração. Mas a técnica, apesar dos negros avisos de Oswald Spengler e de Martin Heidegger, em quanto tarefa humana, já só estava, só ela, voltada para a natureza. Tinha-se emancipado da arte. Tinha criado o seu próprio domínio de acção, um domínio auto-poético e auto-referente, não mimético. A arte já só se imita a si própria, facto que a distinguiria da técnica, que imita a natureza, ainda que produza ou possa produzir o real. Ela é o outro de si. A emancipação da arte da Natureza, deixa o produto *técnico* entregue a leis fundadas no arbítrio humano, nas infinitas possibilidades de ser que a ideia de arte já tinha trazido anteriormente ao homem. Se a arte entra num processo de criação espontânea (recorde-se a noção de aristotélica de *automaton*), a separação necessárias destas para com a natureza, deixa a arte no domínio da *tyche*, do azar, da casualidade. O seu outro correlato e já que havíamos apontado anteriormente. É esse o único sentido que pode ter a noção fim da arte: esta torna-se aleatória, casual, auto-referente, com um tempo interno próprio, mostrando-se a arte como algo que já não é representação da forma como o humano olha e figura o mundo e o seu mundo. Ela já não é imagem, mas mera articulação narrativa. Recordemos, mais uma vez, Walter Benjamin, quando nos diz que: «articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo 'tal como ele foi'. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo'»³⁸. Aquilo que esqueceram alguns pensadores *modernos*, entusiasmados com uma determinada leitura de Kant, foi que o fundamento desse fim não está na própria arte, mas sim na técnica que entra e passa a estar ao serviço da arte, acelerando-a, produzindo constantemente o novo, a novidade, ou seja, aquilo que por princípio não tem lei, critério e que adquire valor somente porque é *novo*, diferente, autónomo, diferença absoluta, pelo menos em aparência³⁹. Por mais artimanhas filosóficas que Danto tenha tentado aduzir para distinguir contemporâneo de moderno, o certo é que a arte, com a emancipação da técnica, do seu complemento original, se tornou cada vez mais moderna e contemporânea. Mas este novo modernismo, auto-consciente, já não pode recorrer ao espectro aristotélico da *mimesis* da natureza, caindo, por tanto, na casualidade ou na *perigosa* e estreita relação com a ciência pela via da sua vinculação com a técnica, e isto já para não falar na ambígua relação da arte e com a política, ou seja, da sua função representativa do agir humano entre si. Walter Benjamin alerta para este problema no seu famoso ensaio *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*. E são perigosas essas relações porque podem fazer entrar a arte, de novo, na natureza, na necessidade, na imitação, mas não por via da arte enquanto acção histórica, mas da técnica enquanto instrumento. Essas relações podem, e muitas vezes a realizam *de facto*, fazer entrar a arte no campo absoluto da sua remissão a um exterior que somente tem uma existência contingente: o mundo do novo, da novidade, do choque, da mera comoção. A emancipação concomitante da arte e da técnica, transforma o homem num demiurgo, um conceito que resgatamos do já longínquo *Timeu* de Platão. Mas esse demiurgo, ou seja, a função moderna do génio e do critério estético, já não imita a ideia ou o natural, *cria-os*. Ou seja, inventa. E inventar remete justamente para *invenio*, que é um movimento de voltar, de regresso. E o que é que regressa: esse espectro da *mimesis*.

³⁸ Walter Benjamin, "Sobre o conceito de história", loc. cit., op. cit., Tese VI, p. 11.

³⁹ Este problema deu origem a dois interessantes ensaios de Boris Gryos: *Sobre lo nuevo* [Valencia: Pre-Textos, 2005 (1992)] e *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios* [Valencia: Pre-Textos, 2008 (2000)].

Imita-se agora, em arte sobre tudo, mas imita-se *o mesmo*: o que é novo, sem legislação. Nada fica, pois, por detrás da arte, a não ser a técnica. Tudo é novo, eterna modernidade. A técnica aparece assim como um lugar, um novo lugar, mas um lugar vazio para a arte, pelo menos se tomarmos como referência a filosofia da arte, desde a grega até Kant. Ou seja, a técnica emerge como o *mesmo* lugar, mas com outra aparência, ela já não *aparenta* o natural. Desde este ponto de vista, pode parecer que estamos numa época em que o único e possível critério futuro para a arte é o da sua quantificação: quanto mais *novo* mais artístico, mais estético. A arte como citação, apropriação, invenção, como um lugar-outro do mesmo, isto é, do natural por via da técnica. Este movimento de aplanção da arte, retira-lhe a capacidade de se mostrar «como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento», na feliz expressão já referenciada de Walter Benjamin. O dever de olhar, que era a injunção a que toda a obra artística para Carl Einstein, devia estar sujeita, parece assim ter desaparecido. Contempla-se, mas já não para ver algo. A arte tornou-se pura superfície técnica e por tanto, *objecto em si*, coisas.

Se relembarmos o outro texto atrás evocado de W. Benjamin, encontramos lá o ‘prognóstico’ do perigo a que a arte parecia estar a cair: a decadência da aura. Benjamin, lembremos, define *aura* como «o aparecimento único de algo distante, por mais perto que esteja»⁴⁰. Essa presença do distante, do longínquo era constitutiva da arte. Agora, num tempo onde a arte se refere a si própria, onde a experiência do ver se deslocou para a ‘exibição’, onde é o novo que toma o lugar ‘distante’ constitutivo da contemplação, o que muitas vezes podemos encontrar, são boas razões para deixar de olhar. A decadência da aura evocada, era tomada por Benjamin como o princípio de fuga da arte do culto e do ritual, isto é, e literalmente, do cuidado, do modo e do processo da arte e da sua criação. A arte haveria perdido assim a ‘distância justa’ para como homem e o mundo. Frente a estes problemas, pode-se responder com a forma como Carl Einstein entendia a arte: como uma força que está sempre aquém do real e o configura, uma força tectónica irrepresentável, mas também irreprimitível. Diz Einstein: “O absoluto é a soma das compensações à miséria humana. Para criar uma noção tão perfeita, o homem teve de renunciar ao seu próprio miserável conteúdo. O absoluto é potente porque é perfeitamente vazio: é graças a esse carácter que ele representa o cúmulo da verdade. Nada se pode demonstrar pelo absoluto: o absoluto é justamente a verdade suprema que permanece indemonstrável. Só se podem demonstrar os detalhes, os interstícios. Mas, precisamente, esta impossibilidade de provar o absoluto torna-o inatacável. É impossível desmoronar uma mentira, que não tendo objecto, não pode ser remetida a coisa nenhuma: a mentira, com efeito, não pode ser constatada, a menos que um objecto, fácil de abarcar de um golpe de vista, não apareça conforme, quer dizer, nos casos sem importância. A mentira, limitada por um objecto, pode ser provada, mas nunca o artifício de uma construção, pois esta exclui o objecto. É por isso que as obras de arte são indemonstráveis, pelo facto de estarem separadas, tal como o absoluto, do objecto”⁴¹. É no acto de olhar que encontramos o seu ponto de fuga, porque “aos nossos olhos o acto de olhar equivale sempre a um combate”⁴². Cabe a história da arte fazer a sua própria revolução, girar em redor de si mesma, para chegar a compreender o seu objecto. Mas esse esforço é sempre intempestivo, não

⁴⁰ Walter Benjamin, “A obra de arte da época da sua possibilidade de reprodução técnica”, loc. cit., op., cit., p. 213. Diz o original: “einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag”.

⁴¹ Carl Einstein, “Dictionaire critique: ‘Absolu’”. Em Carl Einstein, *Werke 4*, op. cit., 45-46. Texto publicado originalmente em *Documents*, 3, 1929, p. 169. A tradução utilizada do texto é a realizada para este volume.

⁴² Carl Einstein, *Georges Braque*, op. cit., p. 64.

mimético. É assim que Carl Einstein entendia a arte e a história da arte, como: «luta de todas as experiências ópticas, dos espaços inventados e das figurações»⁴³. Que agora se fechem não quer necessariamente dizer que venham a ficar fechadas, porque «toda a obra de arte é um conglomerado histórico»⁴⁴.

⁴³ Carl Einstein, "Aphorismes méthodiques". Em *Werke 3. Berliner Ausgabe*. Berlin: Fannei & Walz, 1996, pp. 13-17, p. 13. Texto publicado originalmente em *Documents*, 1, 1929, pp. 35-38. A tradução utilizada do texto é a realizada para este volume.

⁴⁴ Carl Einstein, "Sehen und Darstellung. Bild und Betracheter. Subjekt, Objekt. Geschmack, Aesthetizismus". En Carl Einstein, *Werke 4*, op. cit., pp. 342-345, p. 344.