

Dossier Carl Einstein

CALEIDOSCÓPIO

REVOLTA CONTRA A MORTE: O PERCURSO INTELECTUAL DE CARL EINSTEIN PARA O SURREALISMO

Para além de Filosofia, História e Filologia Clássica, Carl Einstein estudou ainda alguns semestres História da Arte na Universidade Friedrich Wilhelm de Berlim. Foi novelista, poeta, dramaturgo, ensaísta, tradutor, crítico de arte e literatura; destacou-se também como editor de antologias literárias e científicas, trabalhando ocasionalmente no comércio da arte e como guionista (*Ilustração 1*). Como autor do romance experimental *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*¹ (publicado em 1912) ocupa um lugar de indiscutível proeminência na história da literatura europeia. Foi também um importante impulsionador da historiografia artística da modernidade, ainda que os seus escritos, polémicos mas orientadores desde o ponto de vista temático e metodológico, só tenham sido redescobertos há muito pouco tempo².

Einstein nunca tentou ganhar a sua vida como historiador de arte; recusou inclusivamente uma proposta a uma cátedra na Bauhaus de Weimar e a um lugar de conferencista no *Instituto de Arte e de Arqueologia* em Paris, cidade para onde se mudou desde Berlim em

¹ *Bebuquin ou os dilettantes do milagre (NdT)*.

² Cfr., Liliane Meffre: *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*, Paris 2002 (Monde germanique. Histoires et cultures); Klaus H. Kiefer: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*, Tübingen 1994 (Communicatio, Bd. 7); Uwe Fleckner: *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Berlin, 2006; *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias* (editado por Uwe Fleckner), catálogo da exposição, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2008-2009.

Uwe Fleckner

Professor na Universidade de Hamburgo

1928. Para além de um conjunto de textos sobre crítica e teoria de arte, podemos encontrar, entre as suas contribuições mais influentes, o estudo *Negerplastik*³, apresentado pela primeira vez em 1915, a que se seguiu, em 1921, o tratado *Africanische Plastik*⁴, a revista antropológica, cultural e surrealista *Documents* (1929-1931) e o livro sobre Georges Braque, publicado em 1934. Este livro era mais que um manual, erigindo-se mesmo como um compêndio de estética cubista. Mas foi sobretudo o seu *Die Kunst des 20. Jharhunderts*⁵, cuja primeira edição vê luz em 1926 sob a chancela da famosa colecção *Propyläen-Kunstgeschichte*, que o converteu, de mero principiante na história de arte, num dos mais relevantes – talvez dos mais lúcidos – historiadores das vanguardas europeias.



Ilustração 1

Max Oppenheimer: Retrato de Carl Einstein, 1912, Frontispício de Carl Einstein, Bebuquin, 2ª edição de 1917

³ *Escultura Negra* (NdT). Referenciado a partir de agora em português.

⁴ *Escultura Africana* (NdT). Referenciado a partir de agora em português.

⁵ *A arte do século XX* (NdT). Referenciado a partir de agora em português.

⁶ Sobre as acções políticas de Einstein em Bruxelas, consulte-se Roland Baumann & Hubert Roland (editores): *Carl-Einstein-Kolloquium 1998. Carl Einstein in Brüssel: Dialoge über Grenzen / Carl Einstein à Bruxelles: Dialogues par-dessus les frontières*, Frankfurt am Main et al. 2001 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, tomo 22), pp. 65-70; sobre a sua participação na guerra civil espanhola, consulte-se Marianne Kröger: *Carl Einstein und die Grupo Internacional der Kolonne Durruti. Ein Beitrag zur Auseinandersetzung Carl Einsteins mit der Realität des Spanischen Bürgerkrieges*, in: *Carl-Einstein-Kolloquium 1986* (editado por Klaus H. Kiefer), Frankfurt am Main et al. 1988 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, tomo 12), pp. 261-271; id.: *Carl Einstein im Spanischen Bürgerkrieg: Gratwanderungen zwischen Engagement und Desillusionierung*, in: *Archiv für die Geschichte*.

Foi graças à sua relação, algumas vezes de amizade estreita, com artistas do calibre de Max Beckmann, George Grosz, Wassily Kandinsky, Georges Braque, Fernand Léger, Juan Gris, Moïse Kisling, André Masson, Joan Miró, Pablo Picasso, com negociantes e colecionadores de arte como Joseph Brummer, Paul Cassirer, Alfred Flechthim, Daniel-Henry Kahnweiler ou Gottlieb Friedrich Reber, com críticos e literatos como Gottfried Benn, Franz Blei, Franz Pfemfert, Ludwig Rubiner, Carl Sternheim, Florent Fels, Ivan Goll, Henri-Pierre Roché ou Eugène Jolas, que as suas ideias exerceram um enorme influxo no panorama artístico e literário da época. A isto acresce o facto de ter sido o mentor de uma geração de intelectuais mais jovens, como Georges Bataille ou Michel Leiris.

Mas nos finais dos anos trinta interromperam-se de forma brusca muitos dos projectos editoriais, pelo que a sua influência na história e teoria de arte decaiu. A mundividência de Einstein radicalizou-se por via das suas experiências na frente de batalha durante a I Guerra Mundial, tendo tomado partido como agitador comunista no Conselho de Soldados de Bruxelas e na sublevação dos espartaquistas de Berlim. Em 1936 decidiu abandonar a sua actividade literária em prol da acção política, combatendo ao lado do famoso anarquista Buenaventura Durruti⁶ na Guerra Civil espanhola. Em Julho de 1940, à semelhança de muitos outros intelectuais de esquerda da sua geração, Einstein, fugindo do exército alemão, foi levado ao suicídio.

Entre a modernidade conservadora e a vanguarda

Para compreender os primeiros textos de Carl Einstein, da mesma forma que para toda a primeira obra de qualquer outro autor, é necessário inseri-los na dependência que estes têm com o modelo dos seus pais intelectuais. Se André Gide, Paul Claudel e Stefan George influíram na faceta literária do jovem escritor, foram Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand e, ainda que em menor medida, Heinrich Wölfflin, quem o influenciaram nas suas primeiras obras de crítica e teoria da arte. Os textos sobre obras de arte que Einstein publica antes da eclosão da I Guerra Mundial estão impregnados na sua estrutura mais profunda pelo estilo e pensamento destes autores. Parece ser que esse ainda futuro historiador de arte se ocupou, também, com uma série de conceitos estéticos fundamentais de que são exemplo: *monumentalidade*, *tectónica* e *totalidade*, que assimilou, enquanto jovem pensador, ao analisar os seus modelos⁷.

Com os seus primeiros textos de crítica de arte, Einstein alinha-se com o grupo de artistas e teóricos da Alemanha que desde o início do novo século tinham pugnado por uma variante monumental da *Stilkunst*, de modo a pôr cobro ao sensualismo do impressionismo e ao eclectismo do passado mais recente. Ainda que sentisse próximo da *Berliner Sezession*⁸, a sua adesão ao movimento alemão da *Stilkunst* é por princípio inimaginável sem um certo antagonismo para com a modernidade francesa. Contudo, a sua adesão aos princípios idealistas da modernidade conservadora da Alemanha, permite vislumbrar, através dos suas inúmeras análises teóricas, o futuro apologista do cubismo. Os textos iniciais de Einstein surgem num período de procura, de posicionamento intelectual entre a filosofia neokantiana e a recepção de

des Widerstandes und der Arbeit 12/1992, pp. 79-92. Os textos e entrevistas de Einstein, neste episódio da sua vida, foram compilados numa edição espanhola; cf. Carl Einstein: *La columna Durruti y otros artículos y entrevistas de la guerra civil española* (editado por Uwe Fleckner), Barcelona 2006.

⁷ Cf. Fleckner 2006, pp. 15 e seguintes.

⁸ *A Secessão de Berlim* (NdT).

Nietzsche, entre o *Renouveau catholique* e vanguarda artística. A revista *Neue Blätter*, editada por Einstein em 1912 (*Ilustração 2-3*), constitui um testemunho impressionante dessas contradições. Poemas, textos em prosa, ensaios e fragmentos teatrais de escritores como Paul Claudel ou Charles Péguy, que se esforçavam por imprimir a temas cristãos um tratamento actual, eram contrapostos a reproduções de algumas obras de Henri Matisse, Frantz Jourdain, Wilhelm Lehmbruck ou Ernst Barlach.



Ilustração 2

Neue Blätter, capa do primeiro caderno (com um desenho de Henri Matisse), 1912

As ideias estéticas dos primeiros anos e o seu estudo sobre os fundamentos da arte, impulsaram Einstein a realizar uma intensa análise sobre a escultura. Até 1915 surgiram estudos sobre Arnold Waldschmidt, Wilhelm Lehmbruck, Aristide Maillol, Jean-Baptiste Carpeaux e sobre a escultura africana.⁹ No que isto diz respeito, foi sem dúvida o pequeno volume *Escultura negra* a sua obra mais famosa, e isto durante muito tempo. Desde a sua publicação, esta obra despertou grande repercussão, mas não unanimidade. O facto de conter uma introdução sobre questões estéticas e sobre a função de culto da arte africana, as suas múltiplas ilustrações – que por causa da guerra apareceram sem qualquer comentário e dados de procedência e localização, quer dizer, como mera “coleção de lâminas (Ernst Bloch)¹⁰ –, tinha de irritar os críticos. Mas o que ocorreu foi, todavia, o contrário: foram precisamen-

⁹ Cf. *ibid.*, pp. 37 e seguintes.

¹⁰ Ernst Bloch: *Negerplastik*, in: *Die Argonauten* 7/1915, pp. 10-20.

te as ilustrações que contribuíram decisivamente para a influência histórica (*Ilustração 4-5*) deste livro. A arte dos mestre africanos fica pela primeira vez documentada, com a suas diversas e excelentes ilustrações, algo que inspirou numerosos artistas como Hannah Höch, Karl Schmidt-Rottluff, Fernand Léger ou Henry Moore. Einstein torna evidente que a revalorização das obras de artistas africanos se deve em boa medida à valorização que os pintores e escultores contemporâneos faziam delas.



Ilustração 3

Neue Blätter, capa do quarto caderno (com um desenho de Ernst Barlach), 1912

Graças sobretudo ao cubismo e à sua procura de novas possibilidades de representação do espaço, das formas perceptivas e conceptuais modernas, a arte africana irrompe no olhar e nas colecções de artistas e especialistas. Para Einstein, o teórico da escultura que procurava argumentos estéticos para recusar as tendências impressionistas e futuristas na escultura, a arte africana converteu-se num âmbito de investigação muito relevante, já que este via realizado nela o princípio da *visão plástica*. Na escultura europeia, desde o Renascimento italiano – e a sua aplicação das ideias de perspectiva – até Auguste Rodin e os futuristas, tinham-se misturado repetidamente os princípios do *plástico* e do *pictórico*. A escultura francesa tinha acima de tudo tentado conseguir a *dissolução do plástico*¹¹. Einstein, pelo contrário, vê na arte africana o domínio formal da interpretação *cúbica* do espaço, pelo que vê consumado de modo exemplar um requisito da figuração escultórica.

¹¹ Carl Einstein: *Negerplastik*, Leipzig 1915, p. IX.



Ilustração 4

Artista desconhecido de Fang (Betsi), Gabão: Reliquienkopf (nlo byeri), século XIX, madeira de ébano, metal e pigmentos, altura 63 cm, Paris, Musée Dapper, lâminas de Carl Einstein em Escultura negra, 1915

Depois da publicação de *Escultura negra*, Einstein retoma o trabalho debruçando-se sobre obras ainda muito pouco estudadas, mas foi entretanto transferido para o Departamento das Colônias do Governo civil alemão em Bruxelas. Nessa época, as pesquisas na biblioteca do Departamento das Colônias e no museu de etnologia de Turvuren, permitiram-lhe consolidar os fundamentos científicos do seu conhecimento sobre arte africana, tendo sido na sua *Escultura Africana* – publicada em 1921 na coleção *Weltkunst-Bücherei*, de Paul Westheims – que recolheu o fruto desse trabalho, tenho apresentado uma vasta bibliografia etnológica.

O desmoronar da sociedade burguesa

A I Guerra Mundial, os distúrbios revolucionários vinculados com o seu fim, a par com a compreensão da necessidade de uma profunda mudança social, conduziram Einstein ao dadaísmo. Politizado pelas sangrentas vivências nas trincheiras e dos hospitais militares, as amargas experiências bélicas não o conduziram – da mesma forma que muitos outros artistas e intelectuais – a uma

restauração da tradição figurativa, mas antes a uma clara radicalização das suas convicções estéticas. Após o seu regresso da Bélgica – em 1918 –, onde tinha jugado um papel preponderante no Conselho Revolucionário dos Soldados de Bruxelas, Einstein encontrou um novo âmbito de acção – ainda que apenas durante uns meses – nos dadaístas de Berlim, participando nas suas actividades com uma série de duras polémicas, tendo provocado um grande efeito na opinião pública.



Ilustração 5

Artista desconhecido do Congo, região costeira Loango, República do Congo/Yombe: figura-mãe-filho mágica pfemba (nkisi mangudi), século XIX, madeira, altura 30 cm, Berlim, Ethnologisches Museum, lâmina de Carl Einstein em Escultura negra, 1915

Nas suas contribuições críticas sobre dadaísmo, o verismo e sobre as obras de Rudolf Schlichter, Otto Dix e de George Grosz, Einstein analisou com grande cuidado, até mediada a década dos anos vinte, a relação entre estes pintores e desenhadores com a realidade¹² (*Ilustração 6*). Para ele, estes artistas contribuíram para o desmoronamento da arte da sociedade burguesa, praticando a pintura como se fosse uma guerra civil; uma atitude que não era somente de natureza temática, determinando por isso a estratégia artística das suas obras. O facto destes artistas terem

¹² Cf. Uwe Fleckner: *The Real Demolished by Trenchant Objectivity: Carl Einstein and the Critical World View of Dada and Verism*, in: Leah Dickerman & Matthew S. Witkovsky (editores): *The Dada Seminars*, Washington 2005 (CASVA Seminar Papers, volume 1), pp. 57-81.

“destruído o real mediante uma concisa objectividade”, tal como o formulou em 1923 num artigo sobre Otto Dix, aumentava o interesse do seus trabalhos, e isto para um crítico de arte cujo propósito predominante, nos anos vinte, era o de investigar a fundo as novas formas expressivas das vanguardas: “Dix chega a esta época, que é uma paródia de si própria, decidido e tecnicamente bem instalado na sua dilatada barriga, extrai dela confissões de uma malvada vileza e expõe de forma franca as suas gentes, cujas faces quebradas fazem grotescas caretas”¹³. Em sua opinião, as possibilidades de denúncia artística proporcionam ao dadaísmo, e sobretudo ao verismo derivado dele, um papel histórico que mantém uma relação complementar com a transformação estética da mundividência cubista.



Ilustração 6

Rudolf Schlichter: Phänomen-Werke, 1919-1920, colagem com guache, tecido e aguarela sobre papel, 61,7 x 46,6 cm, Frankfurt am Main, colecção privada

Para além dos artistas da, socialmente crítica, *Neuen Sachlichkeit*¹⁴ e de pintores isolados como Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee ou Oskar Kokoschka, Einstein dedicou duras críticas à arte alemã do seu tempo, ainda que muitas vezes injustas. Para este, o expressionismo ao

¹³ Carl Einstein: *Otto Dix*, in: *Das Kunstblatt* VII/1923, p. 97-102, p. 97; id. *Werke. 1919-1928* (editado por Hermann Haarmann & Klaus Siebenhaar), Berlin, 1996 (Berliner Ausgabe, tomo 2), p. 342.

¹⁴ *Nova objectividade* (NdT).

acentuar a superfície e o cromatismo local, efectuando um acesso introspectivo em vez de sensorial à realidade, era uma arte que caminhava atrás do cubismo. Picasso e os seus companheiros de luta parisienses tinham encontrado respostas artísticas para os problemas espaciais e perceptivos do seu tempo, revolucionando desse modo – essa era a esperança de Einstein – a imagem do mundo de um modo quase epistemológico. A arte alemã de inícios do século XX, que procurava encontrar, pelo contrário, um equilíbrio entre visão e natureza, enferma da falta de liberdade artística e de competência formal; esgota-se ao idealizar uma “concepção sentimental” e uma “importância do conteúdo excessivamente relevante”, descuidando, por conseguinte, o domínio formal dos seus temas¹⁵. A originalidade temática desembocou, por tanto, num eclectismo pictórico, pelo que Einstein não tinha outro remédio senão pensar que o expressionismo alemão era uma modernidade de segunda mão.

“Olhando mudam-se os seres humanos e o mundo”

Em *A arte do século XX* – em que trabalhava desde a primavera de 1922 –, Einstein desenvolveu uma forma literária sintética que converteu os fragmentos críticos num compêndio global de história de arte¹⁶. Mas este resumo é mais que uma narração de factos históricos ou uma sucessão de várias obras, ele é fundamentalmente um modelo histórico muito meditado desde o ponto de vista teórico e artístico, cartografando a trajectória da arte desde a sua autonomia formal em torno a 1900, passando pela revolucionária interpretação espacial do cubismo até chegar ao novos mitos do surrealismo. O elemento decisivo para compreender a história da arte de Carl Einstein é a sua forma de analisar a modernidade, uma forma que dinamita os estreitos limites do estético e que inclui, portanto, aquela brusca transformação da visão do mundo e do homem que a arte tinha postulado nas primeiras décadas do século XX. A capacidade de mudança que o atribui às manifestações pictóricas, revela uma concepção da arte que possibilita uma “adaptação recíproca entre imagem e mundo”¹⁷. A publicação em 1926 de *A arte do século XX* mostrou-se como um resumo programático da mundividência cubista, tendo conhecido a sua terceira edição em 1931; mostra-se como uma reafirmação de uma arte visionária e alucinatória, convertendo-se no manifesto de uma nova ideia surrealista do mundo. O princípio válido para todo o acto artístico importante é: “*Olhando mudam-se os seres humanos e o mundo*”¹⁸.

O cubismo, cujos pioneiros Daniel-Henry Kahnweiler e Carl Einstein – e os cubistas do Salão, agrupados em redor de Albert Gleizes e Jean Metzinger –, lutaram com esforço para conduzir a opinião com uma adequada interpretação desta arte. Como é natural, Einstein conhecia o escritos de ambos pintores e tinha estudado também as críticas de Guillaume Apollinaire e de outros autores.

¹⁵ Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (editado por Uwe Fleckner & Thomas W. Gaehtgens), Berlin 1996 (Berliner Ausgabe, tomo 5), p. 200; sobre a recensão à pintura na sua *Kunst des 20. Jahrhunderts*, consulte-se Fleckner 2006, p. 189 e seguintes.

¹⁶ *A Arte do século XX* foi editada, em livro de bolso, foi pela primeira vez em 1926 como XVI volume da colecção *Propyläen-Kunstgeschichte*; novas edições retrabalhadas, e em parte consideravelmente modificadas, saíram em 1928 e em 1931. O livro conheceu duas novas edições; cf. Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (editado por Tanja Frank), Leipzig 1988, bem como a Berliner Ausgabe, volume V.

¹⁷ Einstein 1996 (*Die Kunst des 20. Jahrhunderts*), p. 243.

¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

Mas mais tarde, com a distância histórica que proporciona o tempo, Einstein aderiu às tentativas de interpretação já esboçadas em época anterior por Kahnweiler, mas também críticos como Olivier Hourcade, Maurice Raynal ou Pierre Reverdy, que partiam das teorias neokantianas. Einstein também cimentou a sua aproximação intelectual ao cubismo com estudos matemáticos, fisiológicos e filosóficos, tendo lido os escritos de Bernhard Riemann, Ernst Mach, Henri Poincaré e Henri Bergson.

A sua análise do cubismo nutre-se sobretudo do conhecimento muito preciso das obras de arte e que havia contemplado ao longo dos anos em exposições, galerias e colecções particulares, ou com amigáveis trocas de impressões com os artistas no seus estúdios parisienses. Desde o início dos anos vinte que mantinha vínculos pessoais bastantes estreitos com Braque, Juan Gris e Fernand Léger. Einstein não tinha pejo em considerar os seus encontros com artistas e comerciantes de arte como um pretexto para redigir textos críticos, aproximar as obras de arte ao público ou condená-las de forma política; resenhava exposições e criticava sem piedade as declarações quotidianas dos seus colegas. Resulta pois surpreendente que Einstein se abstinhasse durante anos de manifestar a sua posição sobre a arte cubista, como se ainda não se sentisse com a experiência suficiente para recolher essas vivências visuais – que tanta influência exerceram sobre ele – em alguma das suas publicações. Este historiador de arte – hoje considerado, com todo o mérito, um dos mais importantes apologistas do cubismo –, tinha adquirido notoriedade em meados da década de vinte, sobretudo pelas suas teorias sobre escultura africana e outras artes não europeias, mas também por uns quantos textos sobre o verismo ou sobre pintores como Maurice Utrillo, André Derain ou Moïse Kisling, o que credita assim o seu conhecimento da arte contemporânea.

O leitor que em 1926 abraça o recém editado volume da *Propyläen-Kunstgeschichte*, encontra como seu núcleo central um capítulo, com umas trinta páginas, sobre o cubismo e onde Einstein estabelecia os fundamentos teóricos dessa arte, dedicando secções monográficas aos representantes do movimento. Reproduziam-se, para além disso, perto de cem pinturas, desenhos, *collages* e esculturas de todas as etapas de Picasso, Braque, Léger y Gris¹⁹. Mas antes que o leitor pudesse passar à obra destes artistas, tinha de superar primeiramente um obstáculo intelectual, já que a sua introdução histórica e teórica ao cubismo lhe exigiria um árduo trabalho de leitura.

Epistemologia cubista

O capítulo sobre “o cubismo” abre com algumas reflexões sobre a essência da construção pictórica nas Belas Artes. No começo de um novo século, lemos, todo o pintor teve de afrontar a questão de se queria continuar a recorrer ao cómodo caminho das várias possibilidades de representação tradicional ou optar por inventar um “objecto pictórico livre”. Einstein situa este problema dentro do contexto de uma concepção da história que acentua a veleidade e a fragilidade dos decursos históricos, deixando para trás o modelo cíclico da “história como continuidade e penosa repetição”. Esta peculiar compreensão da história da arte depende de um conceito da percepção artística que, na opinião de Einstein, deve muito à mudança incessante da captação do mundo percebido. Este historiador de arte concebe o trabalho artístico como uma actividade por assim dizer epistemológica, como uma

¹⁹ Sobre a discussão de Einstein sobre a arte e da teoria do cubismo cf., Fleckner 2006, pp. 215 e seguintes.

reflexão filosófica, ainda que sem conceitos, que interpreta o visto, transformado por isso e continuamente o acto de percepção. Em resumo: “não se deve representar, mas criar”²⁰.

O objecto que um artista se propõe tratar, não se pode definir de modo nenhum como algo fixo e inalterável, sendo que a obra de arte que reduz os múltiplos aspectos de um objecto à sua simples representação é, por força, fragmentária. Einstein arremete contra o tópico da “deformação”, com os críticos de arte se tinham confrontado desde o impressionismo com toda a tentativa da moderna para transcender a mera aparência dos seus temas. “A vivência da forma é precisamente a crítica do objecto, que pode conduzir à sua aniquilação”²¹. O autor colhe os frutos dos seus estudos filosóficos, fisiológicos e linguísticos quando chega a uma ideia do mundo material que depende da influência subjectiva, cuja imutabilidade se funda exclusivamente na “habituação linguística”, sendo “assunto da memória biológica”²².

Com esta teoria está já estabelecido o requisito para uma compreensão da visão artística como actividade criativa, mas continuando a ter a sua origem nos escritos de Konrad Fiedler. Diante da percepção passiva, o artista acentua o acto visual subjectivo, o objecto converte-se assim num “sintoma do ver”; a forma artística deixa de estar definida como resultado de um processo de cópia ou idealização, para se transformar num acto de criação, que é aquele que realmente produz o objecto²³. Deste modo, Einstein chega a um conceito absoluto de arte, que em última instância, permitirá, inclusive, trabalhar sobre o objecto e – explosiva consequência – transformá-lo. Afirmamos aqui uma passagem decisiva do seu capítulo sobre o cubismo, já que a convicção de Einstein de que a esta arte não mais um dos fenómenos estilísticos da modernidade, mas uma modalidade epistemológica; mais ainda, um modelo veraz da moderna compreensão do mundo tem a sua origem teórica neste pensamento.

A diferença entre objecto e forma, entre motivo temático e a sua representação na obra de arte, expressa-se de maneira mais clara no domínio pictórico autónomo das ideias espaciais. Por sorte, Einstein interrompe por momentos o sua poderosíssima corrente de ideias e explica isto com a passagem concreta do impressionismo ao cubismo. Einstein compara a relação dessas artes com a realidade dada, esclarecendo com isso, e primeiramente, as estratégias formais dos artistas agrupados em redor de Picasso e Braque. Ao invés dos impressionistas que apesar da sua “fragmentação plana” faziam depender a configuração da forma do motivo, os cubistas tinham construído as suas obras com auxílio da “visão bidimensional”, configurando a experiência espacial como “signo do tema dividido em planos sucessivos”. Assim, a obra de arte evidencia não a percepção de objectos em movimento, mas fundamentalmente o movimento visual próprio do observador: “O dado, a natureza, é desassociado do processo pictórico, soa suave no princípio e no fim; acentua-se, pelo contrário, a experiência subjectiva, a ideia formal que determina o quadro”²⁵. O autor explica por que é que uma arte, “sem consideração a associações concretas” e que consegue uma estrutura pictó-

²⁰ Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, 1926 (Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. XVI), p. 57.

²¹ *Ibid.*, p. 57.

²² *Ibid.*, p. 58.

²³ *Ibid.*, p. 63. Sobre esta temática consulte-se Max Imdahl: *Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXVI/1974*, pp. 325-365.

²⁴ Cf. Einstein 1926, p. 59.

²⁵ *Ibid.*, p. 60.

rica complexa e incorpora a experiência espacial do artista e do observador, tinha de se enfrentar, por princípio, com a recusa do público e da crítica. Nas pinturas cubistas a recordação do objecto como um “objecto orgânico e útil” é eliminado em prol de uma linguagem pictórica autónoma; o novo modo de interpretar o espaço rompe hábitos visuais quotidianos, perturbando, alterando até, por isso, a orientação de uma vida concebida como continua repetição, segundo a formulação de Einstein, certamente fundada em Kierkegaard²⁶.

Ao contrário do expressionismo e do fauvismo, para os quais o plano é um mero pretexto para a configuração decorativa do cromatismo – um juízo de valor quase insustentável desde o ponto de vista histórico e artístico –, o cubismo aproveita elementos compositivos planos para reproduzir experiências espaciais. Ao mesmo tempo, as facetas formais e cromáticas criadoras do estilo, reúnem-se como signos pictóricos de ideias cinéticas, dispostas no tempo até se gerar uma totalidade compositiva. É o que Einstein designa, referindo-se a teóricos do cubismo como Guillaume Apollinaire ou Robert Delaunay, com o conceito, de origem futurista, da “simultaneidade”. Não obstante, sublinha-se que a extraordinária linguagem formal do cubismo analítico não constitui de modo algum a essência da arte: “Não foi o cubo que decidiu o cubismo”, afirma licenciosamente a esse respeito, mas sim os seus postulados criativos estéticos, que também poderiam expressar-se de outro modo²⁷. As típicas facetas compositivas das pinturas cubistas iniciais são a bem dizer um recurso estilístico passageiro no caminho que vai até novas possibilidades de representar o espaço e o volume em pintura de maneira mais adequada. Com isto, a argumentação de Einstein aponta, sobretudo, para as tendências tardas e pós-cubistas nas obras dos cubistas de primeira fila, que a crítica contemporânea mal interpretou, considerando-as o final do cubismo. Em resumo, Einstein procura conduzir os complexos aspectos espaciais e temporais da forma compositiva cubista a uma definição que – pese embora a sua prolixa versão linguística – determina até hoje a compreensão histórica e artística dessa arte: “O sentido do cubismo: conformação da experiência cinética tridimensional na forma bidimensional, sem copiar de maneira ilusionista a profundidade ou o modelado, enquanto que a dimensão de profundidade, quer dizer, as ideias de movimento e o conjunto das funções da recordação, se representam inteiramente; em vez da visão de profundidade, de uma ideia movimento urgida pelo tempo, aprece uma reunião de formas bidimensionais ordenadas de maneira que, mantendo idêntica a base, as partes construtivas do quadro formam no bidimensional as diferentes visões de um corpo, o seu volume e, por conseguinte, a dimensão da recordação, que garante justamente o volume, se estrutura sem que a superfície do quadro se rompa de maneira ilusória”²⁸.

A acusação de que a arte cubista levou a abstrações carentes de sentido, a uma arte sem objecto, algo que acompanhou as obras cubistas desde 1908, desde a crítica de Louis Vauxcelles aos “*schémas géométriques*” e “*cubes*” dos quadros de Braque, implica na opinião de Einstein, um mal entender os objectivos desta arte (*Ilustração 7*).²⁹ Para fundamentar um juízo contrário, Einstein emprega, em *A arte do século XX*, toda a sua força argumentativa e acaba por caracterizar o cubismo como uma arte realista, dirigida a representar o real; mais ainda, uma arte que é mais fiel à verdade e à realidade que qualquer outra modalidade artística anterior. As obras de Picasso e Braque

²⁶ Ibid., p. 61; cf. Soren Kierkegaard: *Die Wiederholung* [1843], in: id.: *Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843*, Düsseldorf 1955 (Obras Completas, tomos 5-6), pp. 1-97.

²⁷ Einstein 1926, p. 66.

²⁸ Ibid., p. 62.

²⁹ Cf. Louis Vauxcelles: *Exposition Braque*, in: *Gil Blas*, 14. November 1908.

teriam gerado, até bem entrada a época actual, “ideias do objecto cada vez mais ricas”, “uma visão mais plena dos objectos”³⁰. Em conjunto, Einstein classifica o cubismo como um “realismo subjectivo”, de procedimento epistemológico, que conduz à representação artística das “experiências imediatas do sujeito, das suas ideias espaciais”³¹. Por um lado valorizam-se as obras de Picasso e Braque como “associações de formas e cores que são verdadeira criação em vez de representação” (Amédée Ozenfant); por outro, em tanto “uma arte verdadeiramente plástica que se ocupa da realidade dos objectos” (Pierre Reverdy), atribuíram-se a uma arte interessada na elaboração artística do real³².



Ilustração 7

Georges Braque: Viaduc à l'Étaque, 1908, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, Monte Carlo, The Rupert Corporation

Realismo subjectivo através da visão criadora

Durante o seu trabalho sobre *A arte do século XX*, Einstein terminou por se convencer de que as consequências da obra de Picasso, Braque, Léger e Gris não estavam limitadas ao âmbito artístico. Para além do discurso estético, constatou que o papel histórico e cultural do cubismo e da sua con-

³⁰ Einstein 1926, p. 67

³¹ Ibid., p. 63.

³² Vauvrecy [Amédée Ozenfant]: *Picasso et la peinture d'aujourd'hui. Picasso et l'impressionnisme*, in: *L'Esprit nouveau* 13/1921, pp. 1489-1503, p. 1492; Pierre Reverdy: *Pablo Picasso*, Paris 1924, p. 5.

cepção da realidade era muito mais amplo. Os resultados destas reflexões, recompilaram-se num texto que não estava destinado a ser publicado, ainda que o seu autor o tenha desenvolvido até o deixar mais ou menos pronto para publicação. Numa carta a Daniel-Henry Kahnweiler, que este recebe em Paris a Junho de 1923, Einstein expõe ao seu companheiro e amigo de luta sobre o vasto conceito da mundividência cubista: “Desde há muito que sei que aquele assunto que denominamos *cubismo* transcende o domínio da pintura. O cubismo só tem consistência se se criam equivalentes psíquicos”³³. Einstein desenvolve para com o seu destinatário reflexões muito semelhantes sobre teoria da linguagem, descreve amplamente os estudos matemáticos, físicos e filosóficos nos quais funda a sua poesia e a sua tarefa teórica e artística sobre o cubismo. Einstein projecta ali um modelo de percepção humana que se inspira na obra *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*³⁴, publicada em 1886. Nela, o Eu da pessoa que sente não é um ente inalterável e homogéneo, um “ente metafísico”, mas um conglomerado de situações cambiantes e de percepções subjectivas instáveis. Einstein já não fala, por conseguinte, de um indivíduo indivisível – em sentido original –, mas de um Eu determinado pela função, que está submetido a constante mudança e que é tão polifacetado quanto o espaço pictórico cubista³⁵.

A teoria Einstein da percepção que gera criatividade, inspirada sem dúvida alguma em Freud e Fiedler, influi na sua ideia da arte cubista e ao mesmo tempo na visão universal do homem e do mundo: as experiências do espaços, as experiências do percursos temporais são tão percebidas como a memória e as visões proféticas, pelo que o mundo objectual se caracteriza como uma função da emotividade humana. Einstein informa que no seu romance experimental *Bebuquin ou os diletantes do milagre* já tinha projectado no âmbito literário, ainda que com algumas hesitações, essas ideias que o cubismo depois lhe confirmou. Einstein diz contar com as consequências da vivência cubista, “muito práticas, mas também absolutamente válidas para a vida quotidiana; no futuro há-de ser possível – e será – expressar o percebido com maior realismo, mas não só na arte e na literatura”³⁶. Einstein atribui às artes a tarefa de transformar a realidade percebida de modo visionário ou, segundo a uma formulação extremada, de criar a realidade. Nas reedições da *A arte do século XX*, Einstein defronta-se com o repto de transladar à arte essa faceta da sua imagem do mundo estética. O conhecimento do período “surrealista” de Picasso e Braque, adquirido no finais dos anos vinte, confirmou a suas reflexões sobre uma dimensão perceptiva e teórica da arte, terminando por propiciar uma ampla revisão da sua análise anterior do cubismo (*Ilustração 8-9*).

Se nos dedicarmos à secção dedicada à obra de Picasso, que foi notavelmente ampliada em 1928 com motivo da sua segunda edição, constatamos em primeiro lugar uma apelativa acumulação de conceitos, como os de “psicograma”, “sonho” ou “alucinação”. Aqui podemos ler como a conduta artística de Picasso se consuma numa atmosfera extática de sonhos na qual a visão se torna criativa e faz explodir as estreitas roupagens da percepção convencional: “O sonho do talento transcende profeticamente as amarras da realidade fossilizada e alberga o germen do futuro”³⁷. O motivo e o dever da obra de arte

³³ Carta de Carl Einstein a Daniel-Henry Kahnweiler, sem data [Junho de 1923], in: Carl Einstein u. Daniel-Henry Kahnweiler: *Correspondance 1921-1939* (editado por Liliane Meffre), Marseille 1993, p. 138-148, p. 139. Kahnweiler parafraseia a passagem desta carta na sua monografia acerca de Gris e exprime o seu acordo; consulte-se Daniel-Henry Kahnweiler: *Juan Gris. Leben und Werk*, Stuttgart 1968, p. 173.

³⁴ *Contribuição à análise das sensações* (NdT).

³⁵ Einstein & Kahnweiler 1993, pp. 139 e seguintes; cf. Ernst Mach: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, 9ª edição, Jena 1922.

³⁶ Einstein & Kahnweiler 1993, p. 141.

³⁷ Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 2ª edição, Berlin, 1928 (Propyläen-Kunstgeschichte, tomo XVI), p. 71.

cubista já não é o confronto mimético como modelo natural, mas a própria experiência visual subjectiva com as suas possibilidades criativas imediatas. O artista tem que penetrar até as “capas alucinatórias” da própria personalidade, já que só aí – e independentemente da realidade que o rodeia – encontrará os protótipos das suas criações. É a introspecção artística, e não o olhar objectivador sobre o mundo, que caracterizava ainda o impressionismo e o fauvismo, que proporcionará ao pintor as ideias de uma nova compreensão do espaço, pelo que a obra de arte intervem transformando a realidade existente³⁸.

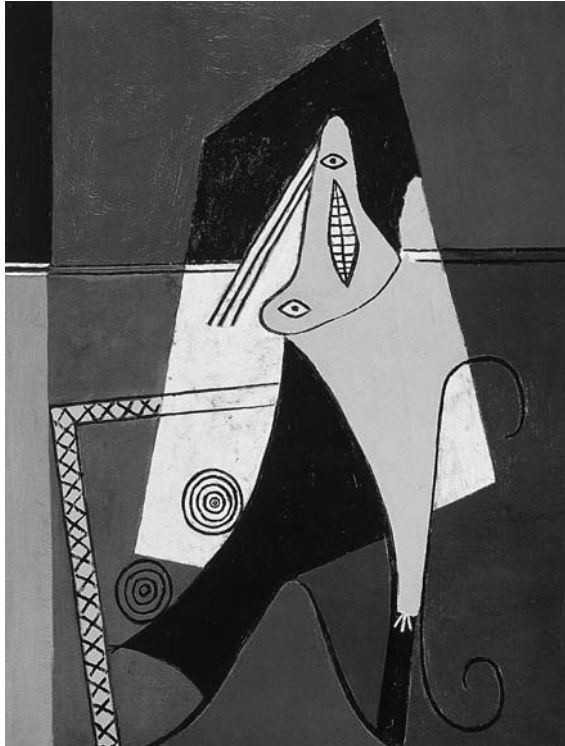


Ilustração 8

Pablo Picasso: Figure (Femme dans un fauteuil), 1927, 150 x 110 cm, London, colecção privada

Nas diferentes edições de *A arte do século XX* podemos encontrar as mudanças na sua interpretação da pintura cubista. Se em 1926 Einstein ainda esgrimia uma grande argumentação histórica e artística, orientada preferentemente para o cubismo a partir da sua reacção ao impressionismo, nas edições posteriores a sua ideia da arte em Picasso e Braque radicalizam-se claramente. Na edição definitiva, terminará por reconhecer que os pontos de vista antropológico, psicanalítico, sociológico e etnológico supõem uma contribuição decisiva para a compreensão de uma arte cuja tarefa é a de agir sobre a própria realidade mediante a visão criadora.

A ideia de que uma obra de arte teria de ser capaz de intervir na realidade para transformar a imagem que o homem possui de si próprio e do mundo, ideia desenvolvida na década de vinte, con-

³⁸ Cf. *ibid.*, pp. 74 e seguintes.

verte-se na ideia directriz da sua tarefa histórica e teórica e plasma-se em livro, de forma definitiva, com George Braque, de 1934. De forma inequívoca, Einstein revela aos seus leitores esse interesse intelectual pela obra de arte: “A nós interessam-nos as obras de arte na medida em que estas contêm meios para transformar o real, a estrutura dos humanos e as imagens do mundo; persiste pois a questão principal, como podem as obras de arte enquadrar-se numa visão do mundo, ou como é que elas a destroem e superam.”³⁹



Ilustração 9

Georges Braque: Frauenkopf, 1930, óleo sobre tela, dimensões desconhecidas, colecção privada, ilustração de Carl Einstein, A arte do século XX, 1931

A noção desenvolvida nos anos vinte de que uma obra de arte tem de estar em condições de intervir na realidade e assim modificar por si mesma a imagem dos seres humanos e o mundo, torna-se de forma inequívoca na ideia motriz do trabalho de história e de teoria da arte einsteiniano e consoma-se no seu livro sobre Georges Braque de 1934. Sem deixar margem para dúvidas, Einstein revela este interesse epistemológico pelas obras de arte aos seus leitores: “A nós interessam-nos

³⁹ Carl Einstein: *Georges Braque* [1934], in *Werke. 1929-1940* (editado por Hermann Haarmann e Klaus Siebenhaar), Berlin, 1996 (Berliner Ausgabe, tomo 3), p. 251-516, p. 256; acerca do livro de Einstein sobre Braque consulte-se Nicola Creighton: *Vergeblich – Unentbehrlich. Carl Einstein, Georges Braque und die Ästhetik*, in: Klaus H. Kiefer (editor): *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 2003, pp. 113-129.

as obras de arte na medida em que estas contêm meios para transformar o real, a estrutura dos humanos e as visões do mundo; persiste pois a questão principal, como podem as obras de arte enquadrar-se numa visão do mundo ou como é que elas a destroem e superam.”⁴⁰

Assim, o fim da arte já não é interpretar o mundo, mas transformá-lo. O cubismo, que na *A arte do século XX* tinha sido descrito como um procedimento epistemológico, como “realismo subjectivo”, ocupa na estética de Carl Einstein e no modelo a ela inerentes dos decursos histórico e artístico, um lugar de princípio, sendo a única forma de expressividade válida do presente. Daí em diante, todas as outras tentativas de ajudar o ser humano e o mundo para conseguir expressão pictórica teria de permitir comparar as suas possibilidades criativas com a sua revolução do espaço e da visão. Cubismo, a arte do século, define-se como um realismo de uma índole especial: “O verdadeiro realismo não consiste em reproduzir objectos, mas sim criá-los”. A visão artística é considerada fundamentalmente um acto criativo, melhor, um acção de criação; a pintura, da mesma forma que a autêntica actividade de Einstein, a literatura, converte-se na percepção de novas realidades, porque “compondo cria o homem a realidade”⁴¹.

Um traço incomum, único do seu género, da análise einsteiniana do cubismo é que este rompe com as barreiras do discurso profissional, leva em consideração as bases estéticas, mas tem também em consideração as consequências artísticas da pintura de Picasso, Braque, Léger e Gris e não só os seus motivos. Durante o trabalho sobre *A arte do século XX*, Einstein pensou também sobre o significado mais alargado do cubismo e da crítica de arte vigente, formulou reflexões sobre teoria da linguagem, levou a cabo estudos matemáticos, físicos e filosóficos sobre os quais fundamentou a sua actividade de investigação sobre o cubismo. Partindo do tratado de Ernst Mach, *Contribuições à análise das sensações* – que tinha tido numerosas edições desde 1886 –, Einstein desenvolveu um modelo de percepção multipolar no qual o EU que percebe é considerado não como uma unidade substancial, mas como um conjunto instável, influenciando o homem com os seus estados cambiantes. Esta teoria da percepção activa ou criativa, estabelece premissas epistemológicas para a compreensão einsteiniana do cubismo e para uma imagem universal do ser humano e do mundo, abarcando tanto as experiências temporais quanto as espaciais, tais como as recordações ou visões projectadas para o futuro. Assim, e sobretudo, as “assim chamadas coisas” definem-se como sintomas de sensações e vivências”⁴². Deste modo, à arte e à literatura, enquanto expressão estruturada da experiência humana, para além de se livrarem definitivamente de qualquer compromisso de imitar a natureza, atribui-se-lhe a tarefa visionária de transformar a realidade percebida e vivenciada ou, numa formulação mais radical de Einstein, criar essa realidade. A análise da etapa surrealista da obra de Picasso e Braque, cimentou finalmente as suas ideias sobre a função epistemológica da arte; no início da década dos trinta, a terceira edição de *A arte do século XX*, bem como o estudo sobre Braque, publicado três anos mais tarde, obrigaram-no a rever as suas ideias antropológicas, etnológicas, psicológicas, históricas e artísticas.

Como editor da revista *Documents* entre 1929-31, Einstein já tinha posto em prática um princípio editorial associativo-surrealista, tentado conseguir que artigos sobre história de arte e da cultu-

⁴⁰ Carl Einstein: *Georges Braque* [1934], in *Werke. 1929-1940* (editado por Hermann Haarmann e Klaus Siebenhaar), Berlin, 1996 (Berliner Ausgabe, tomo 3), pp. 251-516, p. 256; acerca do livro de Einstein sobre Braque consulte-se Nicola Creighton: *Vergeblich – Unentbehrlich. Carl Einstein, Georges Braque und die Ästhetik*, in: Klaus H. Kiefer (editor): *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 2003, pp. 113-129.

⁴¹ Einstein 1996 (Georges Braque), p. 326.

⁴² Einstein e Kahnweiler 1993, p. 140.

ra nela publicados exercessem um efeito de grande valor informativo no confronto palavra-imagem ou –ainda que mais raramente – transformá-los em meros ensaios ilustrados. Nos textos decisivos dessa época, aprofundou o mundo criativo de alguns artistas que desde meados dos anos vinte tinham influído no surrealismo. Consagrou-se quase exclusivamente àqueles artistas – pintores como Paul Klee, André Masson, Joan Miró ou Gaston-Louis Roux, escultores como Hans Arp ou Alberto Giacometti – que não pertenceram, nem viriam a pertencer durante muito tempo, ao núcleo duro de André Breton. No seu percurso para uma teoria surrealista que transcendesse os manifestos ortodoxos, Einstein tinha já criado um catálogo quase enciclopédico de conceitos essenciais como “alucinatório”, “metamorfose” e “primitivo” e com os quais conseguiu estabelecer a necessária inter-relação com os aspectos estéticos e etnológicos-antropológicos. Estes conceitos, cruciais para a compreensão artística do nosso autor, encontram coesão graças a uma nova e contemporânea mitologia cujo poder imaginativo, tanto temática como formalmente, descansa sobre os ombros do cubismo, conferindo forma figurativa à forças que, emergindo das profundezas da história e da psique humana, faziam pressão para vir à luz nas formas figurativas da arte.

Da arte do seu século espera Einstein uma insurreição contra a fatalidade biológica da morte; confia que a pintura dos seus amigos e contemporâneos, bem como o seu próprio labor como escritor, propiciem essa revolta contra a morte que, enquanto acto proto-existencialista, fundamenta a sua esperança na liberdade humana. Para Einstein a história da arte tinha percorrido até esse momento dois caminhos diferentes para se confrontar com esse desafio: por um lado a reprodução naturalista, que respondia ao medo da morte com uma imortalização pictórica – ainda que inútil – do representado, por outro, o realismo metafísico que – nas artes exóticas e arcaicas, por exemplo – pretendia fazer visível a essência irreductível do ser humano. Desde o ponto de vista etnológico e numa proximidade surpreendente às teorias do historiador de arte Aby Warburg, a obra de arte age como uma espécie de magia defensiva contra o inexplicável, como um escudo criado contra o invisível e o irrepresentável.

Activação do inconsciente

A exigência de transformar o mundo por recurso à arte, que Einstein desenvolveu quase que inevitavelmente como consequência da sua fundamentação epistemológica do cubismo, conduziu-o a estudar profundamente as obras e escritos do surrealismo, algo que levou a cabo durante a segunda metade dos anos vinte. Os artistas que chamaram a sua atenção foram aqueles que se mantiveram à distância da ideologia doutrinária de André Breton. Einstein, pelo contrário, não desperdiça qualquer palavra sobre os seguidores Breton, como por exemplo Salvador Dalí, que plasmou a doutrina surrealista nos seus quadros “paranóico-críticos”; nem uma só palavra sobre obras de Max Ernst, René Magritte ou de Yves Tanguy. Comentários fundamentais sobre o surrealismo ortodoxo só os encontramos em muito poucas passagens. Chama a atenção que Einstein –ainda que de maneira escassa e sempre polémica – se fixe nas obras de Dalí, considerando-o como um representante ideal do surrealismo ortodoxo (*Ilustração 10*). Em Maio de 1938, em plena Guerra Civil espanhola e quase na frente da batalha, quando se lhe perguntou pelos artistas catalães de primeira fila, aproveitou logo para lançar uma crítica indirecta e política contra os surrealistas: “Dalí e os seus exploraram umas antiguidades ideológicas, como Freud, aquele velho romântico. Fazem uma pintura pedan-

te, um academicismo falsamente revolucionário, que explora uma constelação. Evidentemente uma revolta estritamente estética é insuficiente. Procuram a novidade, por demais arcaica, e acabam imitando-se a eles mesmos continuamente. Dalí sempre faz Dalís..."⁴³.



Ilustração 10

Salvador Dalí: L'énigme du désir – Ma mère, ma mère, ma mère, 1929, óleo sobre tela, 110 x 150,7 cm, München, Pinakothek der Moderne

Por curta e incidental que possa parecer esta passagem de uma entrevista, ela não deixa de clarificar o que Einstein tinha a apontar ao surrealismo de Dalí. Se por um lado alerta para os recursos formais dessa arte, cuja minuciosa reprodutibilidade não iguala nunca as conquistas do cubista e que em sua opinião são insuficientes, por outro lado, esta passagem revela as reservas que as teorias de Sigmund Freud lhe despertaram no decorrer do tempo; reservas que sem dúvida fortaleceram ainda mais a aplicação de conceitos psicanalíticos à prática literária e pictórica dos surrealistas do grupo de André Breton. Einstein reconhecia o seu agradecimento aos escritos do psicanalista vienense, tendo sempre sublinhado o papel decisivo de Sigmund Freud, mas também o de Friedrich Nietzsche, no abandonar de uma concepção meramente racionalista do ser humano e do mundo, mas

⁴³ Sebastià Gasch: *Unes declaracions sensationals de Carl Einstein. Miró i Dalí – L'art revolucionari – El rol dels intellectuals*, in: *Meridià. Setmanari de literatura, art i política. Tribuna del Front intel·lectual Antifeixista*, 6. Mai 1938, p. 4; tradução espanhola: Einstein 2006 (La columna Durruti), pp. 28-31 (com fac-símile do original catalão).

o seu confronto com a arte surrealista e a sua influência em obras pós-cubistas de Braque e Picasso põem em evidência que Einstein acreditava que as forças de metamorfose da criação artística poderiam superar as ideias psicanalíticas, pois estas, em sua opinião, não tinham compreendido totalmente aquilo que se transforma em incessantes influências pictóricas inconscientes.

A partir das obras surrealistas de Picasso, que no final dos anos vinte aliam a experiência cubista do espaço a um modo de figuração arcaizante de forte expressividade (*Ilustração 11*), escreve Einstein em 1931: “o alucinatório já não é uma constante petrificada (como em Freud), mas o motor de toda a mutação”⁴⁴. As imagens consideram-se, aludindo tanto às visões internas como às obras de arte autónomas, o ponto de confluência de “vivências psíquicas” que, contudo, o pintor não experimenta de maneira passiva, mas que provoca mediante a forma artística e cuja aparência dirige: “ao fatalismo do inconsciente contrapõe a vontade de originar uma forma mais precisa, de tal modo que os seus quadros se encontram em tensão entre os dois pólos”⁴⁵. Esta posição, ainda que de maneira velada, aponta contra o suposto automatismo psíquico da arte e pintura surrealistas. No seu livro sobre Georges Braque – que apesar de editado em 1931-32 oferece já um impressionantes testemunho de como Einstein luta contra a linguagem para plasmar uma nova definição psíquica dos processos artísticos e das descobertas pictóricas – volta a chamar a atenção sobre a compreensão, que no seu modo de ver era excessivamente estática, do inconsciente de Freud, que fundamentava o seu procedimento terapêutico na interpretabilidade mais ou menos certa dos processos reprimidos. Em contrapartida, Einstein sublinha a constante transformação de novas impressões mediante o inconsciente, a possibilidade de mutação em constante progressão, concebendo-as em última instância também em sentido político. Aqui põe-se em questão uma atitude estética com que Einstein transgride as suas originais convicções cubistas com a mesma clareza com que as obras pós-cubistas assimilam estratégias criativas surrealistas: “Em nossa opinião é nesta poderosa activação do inconsciente que radica, no momento de contemplar e criar figuras, o carácter indecifrável das obras de arte, já que em última instância a visão continua a ser enigmática”⁴⁶. Neste contexto, o historiador de arte alude também obras contemporâneas em que a projecção de fenómenos alucinatórios é de natureza regressiva. É óbvio que isto supõe também uma invectiva contra o surrealismo ortodoxo, que denuncia pelo seu “carácter infantil”, aferrando-se a “traumas juvenis”⁴⁷.

A luta das imagens

Einstein espera que o surrealismo transcenda a ampliação da arte de uma forma mais que meramente temática. Está convencido de que as possibilidades da pintura e da escultura residem no transformar radicalmente, com ajuda da criatividade, o acesso epistemológico ao mundo e à sua imagem do mundo. Assim, no final dos anos vinte, Einstein começa a ampliar a suas ideias estéticas, em especial as premissas etno-antropológicas das suas ideias artísticas, analisando as obras de Miró, Masson, Arp ou Paul Klee. Esta polémica dirime-se – nos seus traços essenciais – na revis-

⁴⁴ Einstein 1996 (Die Kunst des 20. Jahrhunderts), p. 133.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁶ Einstein 1996 (Georges Braque), pp. 251-516, p. 382.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 382.

ta *Documents* que Einstein editava conjuntamente com um grupo de destacadas personalidades e no qual George Bataille figurava como secretário. Nesta apareceram a maioria dos seus artigos teóricos e metodológicos sobre a modernidade e sobre os artistas do surrealismo; foi nela que pareceu a terceira edição – a surrealista – da sua *A arte do Século XX*⁴⁸.

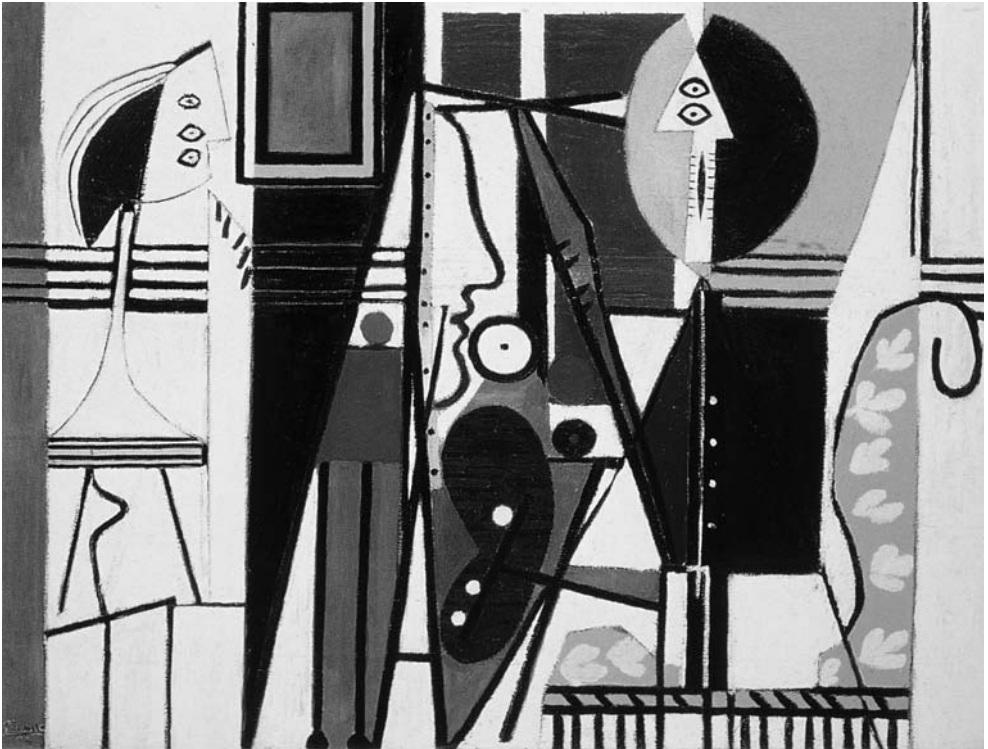


Ilustração 11

Pablo Picasso: Le peintre et son modèle, 1928, óleo sobre tela, 129,8 x 163 cm, New York, Museum of Modern Art

Sob a égide deste historiador de arte alemão, a revista propiciou um diálogo entre os contributos vindos de todos os âmbitos históricos, artísticos e culturais imagináveis⁴⁹. Para além de etnólogos e historiadores de arte alemães, a revista ganhou para a sua causa escritores como Jacques Baron, Robert Desnos, Michel Leiris, Georges Limbour, Georges Ribemont-Dessaignes ou Roger Vitrac, recrutados todos do círculo desses surrealistas dissidentes que tinham negado vassalagem à doutrina ortodoxa de Breton. O princípio editorial básico da revista era uma retórica gráfica que se compunha de pinturas e esculturas, fotografias e *film stills*, bandas desenhadas e ilustrações científicas, em combinações sempre novas e surpreendentes. Os quinze números que se publicaram

⁴⁸ Cf. Carl Einstein: *André Masson, étude ethnologique*, in: *Documents. Doctrines – Archéologie – Beaux-Arts – Ethnographie* II/1929, pp. 93-105; id.: *Joan Miró (Papiers collés à la galerie Pierre)*, ibid. II/1930, pp. 241-243; sobre Hans Arp cf.: *L'enfance néolithique*, ibid. II/1930 [1931], pp. 35-43; sobre Paul Klee consulte-se 1996 (*Die Kunst des 20. Jahrhunderts*), pp. 259 e seguintes.

⁴⁹ Para uma excelente visão da diversidade de temas e imagens da revista, cf. Dawn Ades e Simon Baker (editor): *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, catálogo de exposição, Hayward Gallery, London 2006.

até a primavera de 1931 – com a única excepção de um número especial dedicado a Picasso – oferecem obras de culturas extintas conjuntamente com criações vanguardista, obras primas da alta cultura juntamente com curiosidades da cultura trivial o popular (*Ilustração 12-13*). Quer-nos parecer que aqui nos temos de confrontar com uma propositada conversão pictórica e redactorial desse axioma surrealista segundo o qual o encontro de uma máquina de costura com um chapéu-de-chuva em cima de uma mesa de dissecação só pode parecer casual. Ao mesmo tempo, Einstein e Bataille, com os seus contributos de texto e imagens, encenam um duelo editorial no qual os autores disidentes respondiam, através dos diferentes números, aos desafios do seu colega de redacção⁵⁰.

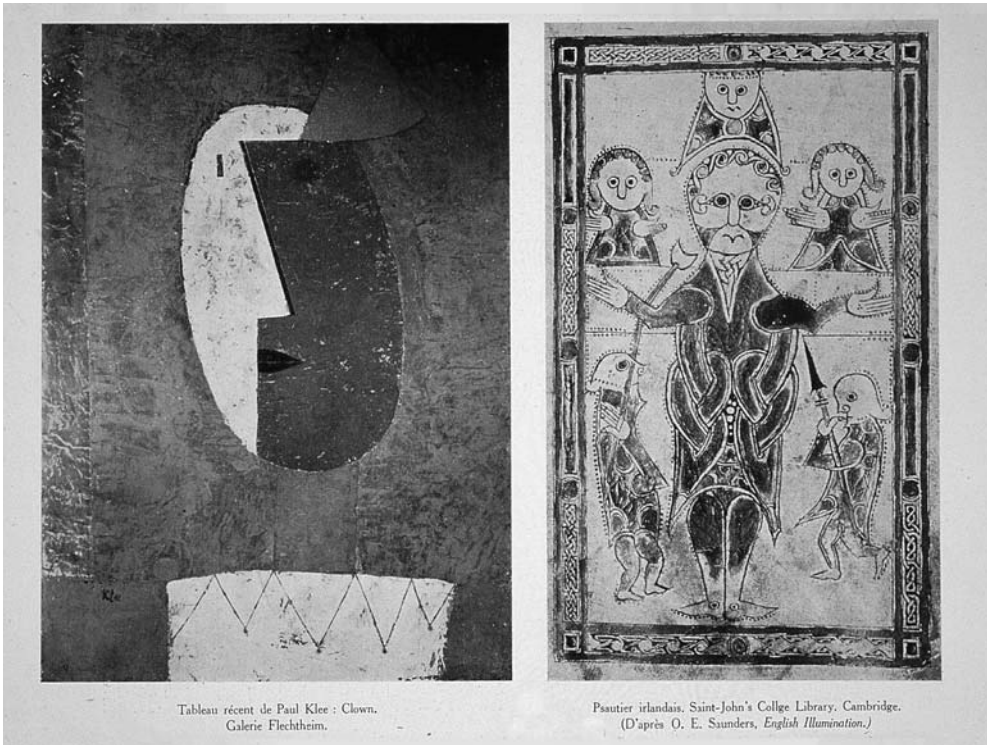


Tableau récent de Paul Klee : Clown.
Galerie Flechtheim.

Psautier irlandais, Saint-John's College Library, Cambridge.
(D'après O. E. Saunders, *English Illumination*.)

Ilustração 12

Paul Klee: Clown, 1929, mais miniatura irlandesa do século X, lâmina de Documents, 1929

As reproduções da revista estão em muitos casos dispostas como pequenos ensaios gráficos, que contam com a participação activa do leitor e observador e que se manifestam, por exemplo, sobre a continuidade de problemas artísticos formais ou explicam normas estéticas, iconográficas ou histórico-culturais. Se o confronto, sem comentários, de fotografias ou reproduções isoladas, a sua encenação em montagens fotográficas, é uma excepção – ainda que não muito frequente –, o método das comparações gráficas com sentido pode, contudo, considerar-se como o princípio espiritual geral da revista. As diferentes colaborações, frequentemente monográficas, incluem geral-

⁵⁰ Acerca dos comportamentos conflituosos de Einstein e Bataille, consulte-se Joyce 2003, pp. 44 e seguintes.

mente ilustrações, mas também nos artigos de Einstein se observa um princípio de *layout* complementar não ilustrativo, mas sim argumentativo e autônomo. Para além disso, o leitor encontra comparações gráficas que o conduzem lentamente, e ao longo da leitura de todo um número da revista, desde a antiguidade até aos nossos dias, desde a Europa até ao Extremo Oriente⁵¹.

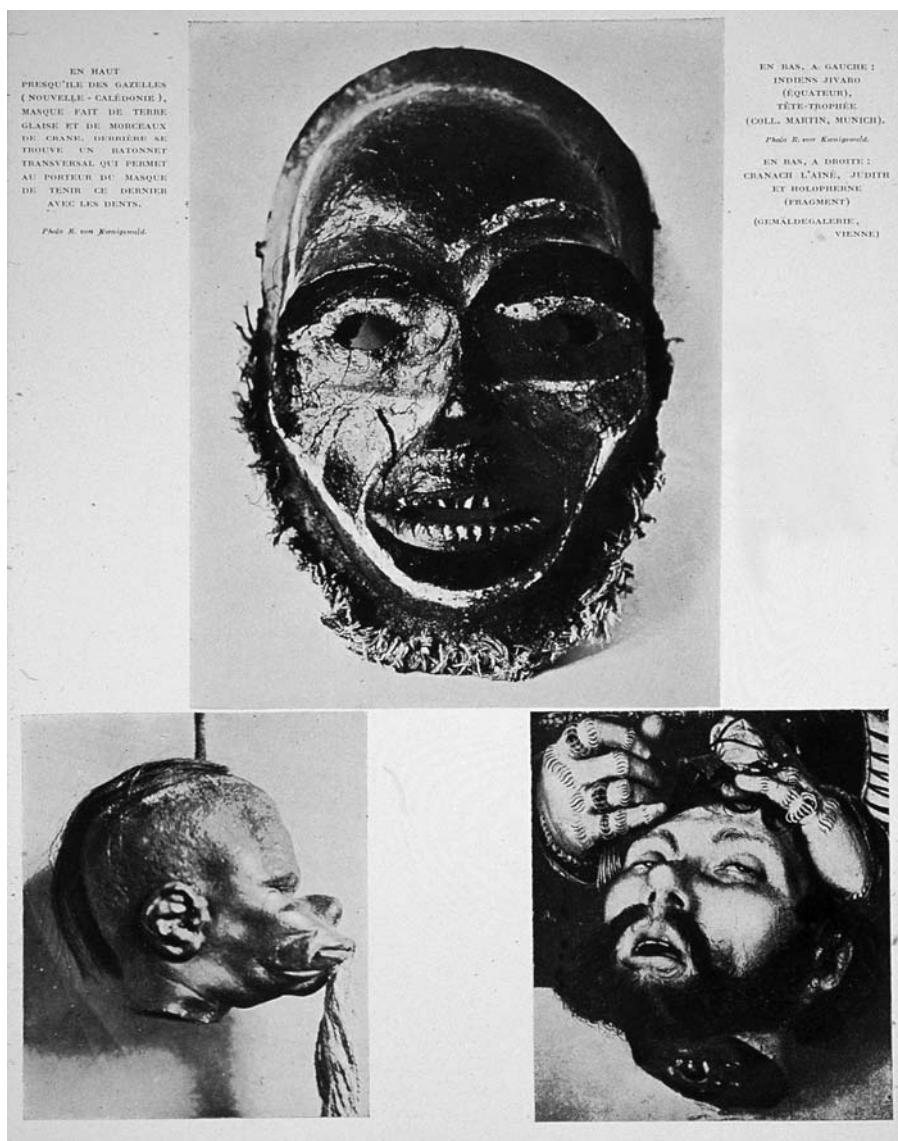


Ilustração 13

Máscara da Nova-Caledónia, cabeça-troféu índia e Lukas Cranach d. Æ.: Judith und Holofernes, circa de 1535 (excerto), lâmina de Documents, 1930

⁵¹ Fleckner 2005, p. 22.

A inusual retórica gráfica de Einstein baseia-se num profundo cepticismo diante das possibilidades descritivas da linguagem, que em sua opinião fracassa diante da supremacia da expressão gráfica. Um dos textos epistemológicos chave da *Documents*, as *Notas sobre o cubismo* (Junho de 1929), expressa abertamente essas dúvidas metodológicas dentro do âmbito da história da arte: “No que diz respeito ao método pedante que consiste em descrever os quadros, reparamos que devido à estrutura da língua a força simultânea do quadro se divide e que a impressão é destruída pela heterogeneidade das palavras”⁵². Nos seus *Aforismos metódicos*, também de 1929, que constituem um manifesto do seu próprio trabalho científico, Einstein chega a uma nova e mais ampla compreensão da história da arte como luta de todas as experiências visuais; uma compreensão da história da arte com argumentos surrealistas que a *Documents* encenou melhor que qualquer outra revista do século XX: “A história da arte é a luta de todas as experiências ópticas, dos espaços inventados e das figurações”⁵³.

Alucinação, metamorfose, primitivismo

Para alcançar uma teoria surrealista que transcenda os manifestos ortodoxos Einstein reúne – nos seus textos sobre os dissidentes que se agruparam em redor de Masson e Miró – uma ampla lista de categorias com as que quer vincular os pressupostos estéticos e antropológicos da arte. Chama a atenção que os artigos monográficos sobre os heterodoxos do movimento surrealista na *Documents*, bem como o importante capítulo sobre Paul Klee na *A arte do século XX*, girem em torno de uns poucos princípios estéticos capitais: a alucinação, a metamorfose, o primitivismo. Estes conceitos-chave têm em comum a ideia de uma mitologia actual, viva, fundada nos aspectos temático e formal dos pilares do cubismo, contribuindo para uma expressão figurativa daquelas forças da acção criativa que irrompem desde camadas espirituais arcaicas ou que estiveram sepultadas até ao presente.

Einstein não conseguiu, mesmo com os seus trabalhos dos anos vinte e do início dos trinta, atingir a sua meta, escrever uma *Ethnologie du Blanc*⁵⁴, ainda que tivesse ampliado investigações etnológicas relativamente à arte. Em diferentes textos dessa época – talvez em todos –, a sua reflexão sobre a fundamentação etnológica da estética deixou repetidamente impressa os seus vestígios, ainda que provisionais e fugazes. Mas essa ampliação metodológica não significa o abandono do âmbito artístico. Pelo contrário: a concepção pictórica surrealista que Einstein obteve das suas pesquisas sobre as obra de Miró, Masson, Arp e Klee, bem como dos quadros pós-cubistas de Picasso e Braque, guarda uma relação imediata com os seus conhecimentos etnológicos e revela também traços escatológicos claros (*Ilustração 14-17*). Em 1929, no primeiro número da *Documents*, nos seus programáticos *Aforismos metódicos*, Einstein escreve que tendo em conta o medo da morte frequentemente por ele conjurado durante esses anos a única salvação residia na arte: “O quadro é uma contracção, uma paragem dos processos psicológicos, uma defesa contra a fuga do tempo e assim uma defesa contra a morte”⁵⁵.

⁵² Carl Einstein: *Notes sur le cubisme*, in: *Documents. Doctrines – Archéologie – Beaux-Arts – Ethnographie* I/1929, pp. 146-159, p. 146; sobre a teoria da linguagem de Einstein, consulte-se Rainer Rumold: *Painting as a Language. Why Not? Carl Einstein in Documents*, in: *October* 107/2004, pp. 75-94.

⁵³ Carl Einstein: *Aphorismes méthodiques*, in: *Documents. Doctrines – Archéologie – Beaux-Arts – Ethnographie* I/1929, S. 32-34, p. 32.

⁵⁴ *Etnologia do branco* (NdT).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

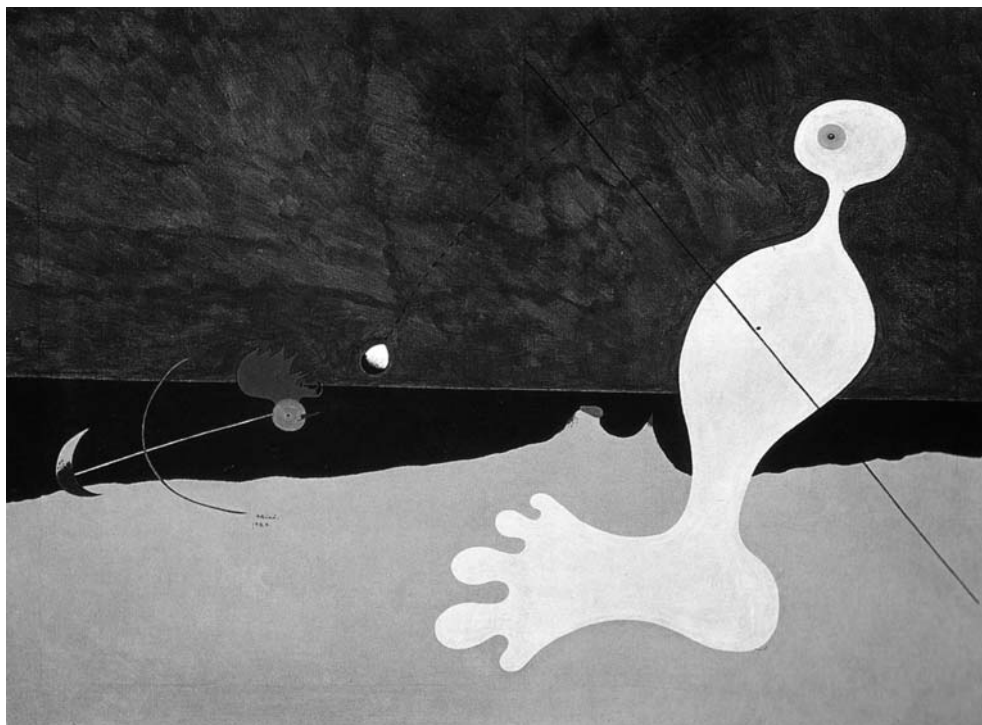


Ilustração 14

Joan Miró: Personnage lançant une pierre à un oiseau, 1926, óleo sobre tela, 73 x 92 cm, New York, Museum of Modern Art

Numa surpreendente proximidade histórica e intelectual com o historiador da cultura de Hamburgo, Aby Warburg, cujo trabalho Einstein conhecia bem, a obra de arte tinha de servir como uma espécie de remédio visual contra o inexplicável, como protecção contra o invisível e o irrepresentável⁵⁶. Consequentemente, a arte do seu século tinha que ser capaz de protestar contra a inevitável lógica biológica da morte: Einstein espera que a pintura dos seus companheiros de viagem surrealistas se rebele, nada mais nada menos, que contra a morte, sendo precisamente nesse acto existencial – existencialista mesmo – de rebelião que fundamenta, em última instância, a sua esperança na liberdade humana⁵⁷.

As obras de arte, a partir de cuja contemplação e com a ajuda das quais Einstein continua a desenvolver por esses anos a sua teoria estética, realizam, em última instância, uma espécie de crítica pictórica do conhecimento: espaço e objecto, existência e essência das coisas e do homem não são aceites por elas – qualquer que seja o estilo – como imposições da natureza, mas são antes concebidos como resultado de processos psíquicos. O nosso conhecimento do mundo é desmascarado

⁵⁶ Sobre do conhecimento de Einstein da Biblioteca de Ciências da Cultura de Warburg e sobre do convite para Warburg para colaborar com *Documents*, cf. Fleckner 2006, pp. 339 e seguintes.

⁵⁷ Cf. Carta de Daniel-Henry Kahnweiler a André Masson, 7. November 1939, in: André Masson: *La rebelle du surréalisme. Écrits*, Paris 1976 (Collection savoir), p. 261.

como convenção e, conseqüentemente, o acto de conhecimento visual e os seus requisitos psíquicos são os que produzem as realidades continuamente mutáveis; a visão já não depende ilimitadamente do mundo percebido e devém “mais autónoma, mas mais autista e mais humana”⁵⁸. Na sua pesquisa sobre o cubismo, um factor decisivo para Einstein foi o de poder caracterizar o acesso cognitivo e crítico à realidade dessa arte, o que lhe permitiu mencionar os quadros de Picasso –dos finais dos anos vinte – como testemunhos do processo que o surrealismo dissidente tinha já encajado contra a realidade. É óbvio que com as obras do “seu” surrealismo, Einstein vê justificado, de facto, a possibilidade da liberdade humana, já que essas obras eram capazes de eliminar e ultrapassar as determinações biológicas. Na obra de Picasso, por exemplo, o alucinatório não tende ao passado, mas antecipa-se a uma realidade de raízes científicas: “Picasso não está submetido às tendências retrógradas da imaginação, porque os seus quadros representam elementos psicológicos que ainda não estão adaptados e cuja velocidade ultrapassa o conservadorismo biológico”⁵⁹. A força pictórica do artista fundamenta-se na sua disciplina tectónica. Pouco tempo depois, com o motivo de uma crítica a uma exposição com obras de Picasso, Braque e Léger na galeria Paul Rosenberg, Einstein define este princípio de um encontrar de formas claro e estável como um dos decisivos “meios para se defender da morte e do medo da morte”⁶⁰. Em 1933, Einstein dirá das actuais obras de Georges Braque que estas esquivam subversivamente a realidade estabelecida. Mais, fala de uma “rebelião contra o corpo que nos é coercivamente imposto e contra toda estrutura fatal”, fazendo patente desse modo que a transformação do mundo não se detém sequer diante da destruição total das ideias tradicionais do EU⁶¹.

Einstein responsabiliza as transformações políticas e económicas da modernidade pelo facto de uma nova classe social, a classe operária, poder pôr em questão as tradições culturais e o “primitivismo da civilização” inerente a ela, liquidando a ideia de que a imagem do homem é transformável. De mãos dadas com os mais recentes conhecimentos filosóficos, científicos e psicológicos, a mudança social encarrega-se de que, em última instância, perca terreno a “imagem clássico-estática do mundo”⁶². Com isto, torna-se questionável o papel e a existência da arte, sendo o cubismo o único que rompe com o esteticismo da modernidade para realocar a obra de arte ao nível de um meio de orientação intelectual. Com o seu renovado conceito de espaço, o cubismo escapou dos âmbitos artísticos até então vigentes, libertando o “olhar livre, místico” da sua anterior dependência de um mundo objectual – tomado como verdadeiro e efectivo – e activando as “forças de destruição e desordem” pictóricas, convertendo a pintura e a escultura em ferramentas da epistemologia⁶³. Na actualidade, este processo histórico desemboca numa visão da arte radicalmente nova, o surrealismo: “se o discurso psíquico já não coincide com o ‘real’, quebra-se a crença numa causalidade unitária, esgota-se o aliciente das estruturas e esquemas de fluxo lógico, despertando-se forças psíquicas ainda não adoptadas. Deste modo abre-se caminho para a expressão de processos aparentemente ilógicos. Os quadros actuais revelam uma con-

⁵⁸ Einstein 1929 (Aphorismes méthodiques), p. 34.

⁵⁹ Carl Einstein: *Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928*, in: *Documents. Doctrines – Archéologie – Beaux-Arts – Ethnographie* I/1929, pp. 35-47, p. 38.

⁶⁰ Carl Einstein: *Picasso, Braque, Léger. Ausstellung Galerie Paul Rosenberg, Paris*, in: *Die Kunstauktion* 22/1930, pp. 3-4 & p. 6.

⁶¹ Carl Einstein: *Braque der Dichter*, in: *Cahiers d'Art* 1-2/1933, pp. 80-82.

⁶² Einstein 1996 (Die Kunst des 20. Jahrhunderts), pp. 157 e seguintes.

⁶³ *Ibid.*, p. 160.

siderável falta de inibição, desenha-se alegremente os processos no seu transcorrer, ou seja, segue-se o automatismo interno em analogias livres e constata-se sem medo que escassamente coincidem com os fenómenos exteriores”⁶⁴.



Ilustração 15

André Masson: Figure, 1925, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, coleção privada

Técnicas psicográficas, os protocolos pictóricos do sonho e do inconsciente, obsessões e alucinações psíquicas convertem-se em métodos para uma arte que centra agora a sua atenção não na lógica formal, mas por meio de uma escolha consciente das formas,⁶⁵ perturbados a auto-imagem do homem –aparentemente unitária e constante –, os processos psíquicos contraditórios e reprimidos e as perversões sexuais reconhecem-se como condições de uma capacidade de expressão criativa e alucinatória: “O alucinatório – diz Einstein em insinuada sátira à teoria da arte idealista de André Breton – não tem nada a ver com a ridícula abstracção dos estetas nem com o idealismo vago; definimos estes artistas como realistas do imanente”⁶⁶. O medo humano da morte, culpável da imagem estática do mundo, recua agora diante do confronto aberto com a morte, mostrando-se os artistas dispostos a quebrar com a ideia tradicional do EU. Já não têm

⁶⁴ Ibid., pp. 160 e seguintes.

⁶⁵ Ibid., p. 162.

⁶⁶ Ibid., p. 164.

que procurar opor, por muito mais tempo, a duração inutilmente fixada da obra a uma época em declínio: “Pinta-se por crueldade contra si mesmo, e tais quadros são etapas para a morte, marcos da autodestruição”⁶⁷.

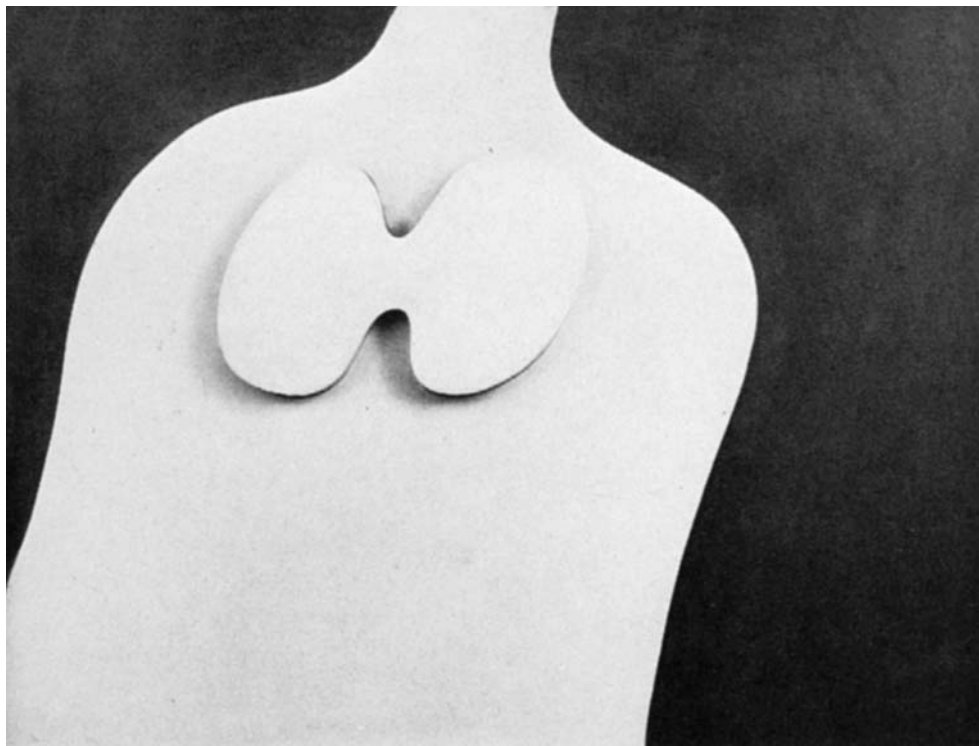


Ilustração 16

Hans Arp: Plastron et cravate, 1928, madeira pintada, 80 x 100 cm, New York, coleção privada

A obra de arte surrealista é, em última análise, caracterizada por Einstein, um pouco como por Hans Arp, como um documento memorial das vivências traumáticas da infância; o seu carácter frequentemente regressivo alberga o perigo de uma confrontação fatalista e escapista com a realidade sofrida: “Percebemos por toda a parte sinais de primitivismo e de fuga à civilização técnica”.⁶⁸ No entanto, pela primeira vez no seu *Fabrico de ficções* – um prestar de contas inexorável que permaneceu inédito toda a sua vida – Einstein extrai a fatal conclusão de que a arte, mesmo quando “reivindica a modernidade”, é “negativa e reaccionária”⁶⁹. Ao comprometer-se com a luta armada por uma República espanhola, Einstein levou finalmente à prática política a sua permanente chamada de atenção para a revolta contra a realidade.

⁶⁷ Ibid., p. 165.

⁶⁸ Ibid., p. 168.

⁶⁹ Carl Einstein: *Die Fabrikation der Fiktionen* (editado por Sibylle Penkert), Reinbek bei Hamburg 1973 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben), p. 54.

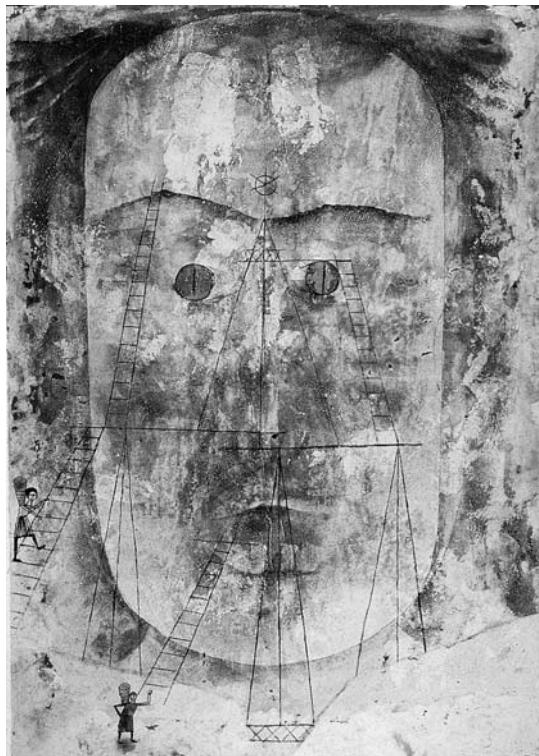


Ilustração 17

Paul Klee: Monument in Arbeit, 1929, camada de gesso, aguarela e caneta sobre papel, 56,3 x 38,6 cm, USA, coleção privada

Tradução: Bruno Antunes e José Gomes Pinto