

1. Carl Einstein e a história da arte

1.1. Carl Einstein entre 1885 e 1940: aberturas atuais

Poeta, historiador e teórico da arte, editor e tradutor, representante e intérprete das vanguardas artísticas, literárias e políticas do começo do século XX, mediador cultural entre França e Alemanha, Carl Einstein nasceu em Neuwied, perto de Karlsruhe (Alemanha), em 1885. De família judia, estudou arte e filosofia na Universidade de Berlim, sendo aluno de Georg Simmel, Alois Riehl, Otto Hintze, Heinrich Wölfflin, Ulrich von Wilamowitz e Kurt Breysig, professores universitários que se destacaram pela originalidade de pensamento e pelo não-conformismo. Riehl ministrava cursos sobre Schopenhauer, Nietzsche e Kant; Simmel, de filosofia em geral e de psicologia, assim como um curso particular sobre estética; Wölfflin organizava trabalhos práticos nas coleções dos museus de Dahlem; Breysig apresentava suas ideias sobre a evolução da cultura com uma abordagem sociológica e antropológica, incitando seus alunos a interessar-se pela literatura medieval.¹⁵

As cartas ao escritor Karl Henckell, de 1904-1905, atestam o interesse de Einstein pela literatura e a organização de *soirées* literárias na associação de estudantes *Berliner freie Studentenschaft* (União de estudantes livres de Berlim). Dessa época data sua curiosidade por Paul Scheerbart, um escritor de literatura fantástica vinculado ao expressionismo, precursor do surrealismo e dadaísmo. Suas visões e imagens de um futuro utópico, em oposição ao reformismo burguês e à cultura do Estado industrial, serviram para consolidar as aspirações que surgiram pela primeira vez em Munique em 1909, com a fundação do *Neue Künstlervereinigung* (Nova associação de artistas), movimento artístico liderado por Kandinsky, apoiado pela *Der Sturm* e pela *Die Aktion*, publicações que

¹⁵ Einstein frequentou a Universidade de Berlim em 1905, 1906 e 1908 e os cursos em que se matriculou no semestre 1905-1906. (MEFFRE, *Carl Einstein (1885-1940). Itinéraires d'une pensée moderne*, 2002, pp. 32-34.)

Wölfflin visitava os ateliês dos artistas e Warnke menciona o contato entre Wölfflin e o *Blaue Reiter*. (WARNKE, M. "On Heinrich Wölfflin". In: *Representations*, nº 27, 1989, pp. 172-187.) Segundo Herding, Wölfflin estimulou o entusiasmo de Einstein pelas vanguardas; Breysig, defensor de uma teoria sobre a personalidade criativa, introduziu Einstein a Picasso; e Simmel contribuiu para desenvolver sua capacidade de análises sociológicas. (HERDING, K. "Carl Einstein: toujours à refuser les astreintes d'un milieu déterminé". In: *Revue Germanique Internationale*, n. 2, 1994, pp. 151-164.)

promoveram a oposição à cultura estatal iniciada com a fundação da *Deutscher Werkbund* (1907).¹⁶

A obsessão com o movimento e a iluminação permeia os textos de Scheerbart, caracterizados por uma dissolução do real e do banal, pela abertura para a alucinação, com uma atenção aguda para com questões e problemas arquitetônicos como contraponto. Seu livro *Glasarchitektur* (Arquitetura de vidro, 1914) é o desdobramento infinito de um muro formado por lâminas de vidro colorido; pressupõe muros livres de cargas, tabiques móveis e reguláveis independentes de um sistema estrutural de aço e concreto. O texto, de capítulos breves, sóbrios, com títulos que remetem a manuais construtivos, não está de modo algum isento de humor e estranheza. Scheerbart não menciona nem descreve suas visões futuristas de arquiteturas baseadas em catedrais góticas e estruturas vidradas do século XIX. Porém, ele as introduz ao leitor através de experiências e sensações dos personagens. De algum modo, nessa alegoria realista, a intersecção de planos invisíveis do cubismo está presente.

Glasarchitektur, livro dedicado a Bruno Taut, estaria também no eixo da divergência da *Werkbund*, que visava estabelecer laços estreitos entre os artistas e a indústria. A cisão ideológica dentro da *Werkbund*, entre forma normativa e vontade de forma expressiva, ficou em evidência na exposição de Colônia (1914), com dois exemplos que apresentam a disposição poética da industrialização. Por um lado, o prédio para a fábrica da Fagus, de Walter Gropius e Adolf Meyer, caracterizado por sua fachada de vidro sem apoios estruturais visíveis; por outro, a cúpula de concreto e vidro colorido de Bruno Taut, síntese de possibilidades arquitetônicas do vidro e da arquitetura gótica, com clara referência aos aforismos de Scheerbart.¹⁷

¹⁶ A *Der Sturm* foi publicada entre 1910 e 1932. Seu diretor, Herwarth Walden, abriu uma galeria com o mesmo nome em 1912. Revista e galeria se dedicaram à difusão do expressionismo nas artes plásticas, poesia, música e teatro, assim como de outras vertentes das vanguardas. Inspirado no Salão de Paris, Walden promoveu o Salão de Berlim em 1913, com uma seleção de 366 obras que representavam as vanguardas do pré-guerra.

A *Die Aktion* foi publicada entre 1911 e 1932. (Abordaremos a publicação mais à frente.)

¹⁷ Depois do armistício de novembro de 1918, Bruno Taut e Adolph Behne organizaram o *Arbeitsrat für Kunst*, grupo que se juntou ao *Novembergruppe*, fundado na mesma época. A introdução que Gropius elaborou para a exposição de obras visionárias organizada em 1919 por alguns integrantes do *Arbeitsrat für Kunst* exortava os artistas a rejeitar a arte dos salões e formar

Encontramos referências ao uso do vidro na arquitetura – uma ação recíproca e ativa de reflexos que não estimula efeitos e jogos de luz e sombra – no romance *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* (Bebuquin ou os diletantes do milagre, 1912), de Einstein, que explicaria seu interesse por Scheerbart. Redigido entre 1906 e 1908, *Bebuquin* é um texto de menos de cinquenta páginas. Peça literária crucial da literatura alemã e fonte de inspiração para dadaístas, é considerado um romance cubista por Daniel-Henry Kahnweiler, que chega a qualificar Einstein como “literato alemão cubista”, distinguindo-o dos expressionistas. Publicado na *Die Aktion* em 1912 e como *Aktionsbücher der Aeternisten* em 1917, o editor Franz Blei expressou seu desejo de que o livro permanecesse trinta anos nas prateleiras da editora, porque esse seria o tempo necessário “para ocupar-se dos livros que formaram a literatura de nossa época”.¹⁸

Poeta de vanguarda, homem de letras que se tornou crítico de arte, Carl Einstein adjudicou à arte e à linguagem a tarefa de libertar o homem de imagens ossificadas e modos de pensar rígidos. Contrariando a literatura de formação da *Bildung*,¹⁹ *Bebuquin* não se baseia no desenvolvimento intelectual ou espiritual do personagem principal; não admite narrador, intriga ou história. O protagonista/anti-herói é uma hipótese implausível de ser comprovada: Bebuquin não é um personagem de carne e osso. O “romance” consta de vários episódios, complementares e díspares, sem origem nem fim precisos, atravessados por reflexões sobre a morte, a ideia platônica, Deus e outros conceitos. Personagens grotescos, extravagantes, absurdos e caricatos agem em um espaço imaterial, sem perspectiva, em constante metamorfose. Relato que combina o real e o fantástico e apaga as fronteiras entre ambos, contra a representação e a descrição realista que caracterizam o século XIX, *Bebuquin* exige a participação ativa do leitor. A presença do autor, sugerida pelo emprego constante de espelhos e reflexos que veiculam funções e disfunções do psiquismo vivenciadas pelo protagonista, atua como uma sombra que se gruda ao leitor. As imagens fraturadas ou deformadas

um novo grêmio de artesãos sem barreiras nem distinções de classe. Essa introdução foi o primeiro rascunho do programa da Bauhaus de Weimar. (FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*, 1980.)

¹⁸ Carta de Franz Blei a Carl Einstein, que acompanhou as publicações de *Bebuquin* na *Die Aktion* (1912 e 1917). In: EINSTEIN, C. *Bébuquin ou les dilettantes du miracle* (1912), 1987, p. 10.

¹⁹ Não aprofundaremos nesta questão, apresentada na Introdução.

pela ação da luz remetem à problemática cubista: ultrapassam a realidade imediata e alcançam realidade plástica própria.

Contrário a uma cultura da subjetividade, da metáfora e da interioridade, o “romance” desafia as leis da escrita na busca de renovação do signo. Carl Einstein participa do acontecimento vivenciado pelo protagonista com sua preocupação de encontrar um modo de escrever sobre sensações e experiências vividas, sem reduzi-las a uma descrição convencional. Inquietação que, junto com a questão – concreta e teórica – da possibilidade de criação artística absoluta e o empenho em teorizar uma experiência visual imediata, atravessa seus escritos sobre arte.

Tão importante quanto a liberdade de pesquisa e pensamento de alguns professores da Universidade de Berlim foi a descoberta da França e sua cultura.²⁰ Seus primeiros ensaios literários sobre obras e autores franceses – como Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire – foram publicados nas revistas nas quais colaborou: *Hyperion*, *Der Demokrat*, *Die Opale*, *Pan*, *Die weissen Blätter*, *Die Aktion*, *Die Pleite* e *Das Kunstblatt*. Conjuntamente a críticas de arte e resenhas de exposições, em revistas francesas e alemãs, suas atividades em círculos artísticos provam a intensa atividade de Einstein como mediador cultural entre França e Alemanha antes de 1914. Bem antes do exílio em Paris, em 1928, seu texto “Lettre sur le roman allemand” foi publicado em *La Phalange* (Paris, 1912), assim como alguns extratos de *Bebuquin*, traduzidos por Ivan Goll e publicados no número 5 da *Action*, *Cahiers de philosophie et d’art* (Paris, 1920).

Na Alemanha, Carl Einstein manteve uma relação estreita com Franz Pfemfert, redator-chefe do *Der Demokrat* e criador da revista expressionista *Die Aktion*. Além da parceria na revista, havia laços familiares e de amizade: Pfemfert era casado com Alexandra Ramm e Einstein com sua irmã, Maria. De origem russa, Maria Ramm e suas irmãs participaram ativamente da vida cultural em Berlim, traduzindo vários autores russos publicados na *Die Aktion*, entre eles Trotski. A revista tinha como traços distintivos três domínios bem específicos: política, literatura e arte. Criada em 1911 e publicada semanalmente até 1919,

²⁰ Kahnweiler menciona em 1946, a propósito de seu suicídio em 1940, que eles se frequentavam e foram amigos durante 35 anos. (KAHNWEILER *apud* MEFFRE, L. *Carl Einstein (1885-1940). Itinéraires d’une pensée moderne*, 2002, p. 37.)

quando se tornou quinzenal, a revista denunciou tanto as ameaças e os conflitos do militarismo como a indecisão da social-democracia. Coordenada por Walter Serner, Adolphe Basler, Ludwig Rubiner e Carl Einstein, a arte apresentada na revista não era neutra: sua função social e política e o estímulo para uma nova concepção do artista na sociedade eram explícitas.

Embora a *Die Aktion* veiculasse as ideias dos partidos de esquerda alemães, Pfemfert não estava afiliado a nenhum deles. Defendeu a função da revista de organizar a inteligência assim como a de contestar os hábitos da imprensa pseudoliberal, que valorava novos movimentos culturais de um ponto de vista comercial, com a intenção de abafá-los. Pfemfert aderiu à luta com os spartakistas e, assim como Carl Einstein, juntou-se a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg. Em 1919, juntos, confrontaram Gustav Noske, então ministro de Defesa da República de Weimar, arquiteto e símbolo da repressão da época. Tendo se dedicado à formação política do proletariado e à difusão das ideias do comunismo, Pfemfert rejeitou a construção do socialismo através da força do Estado. Decepcionado com a aplicação do comunismo na União Soviética, aproximou-se de Trotski e continuou editando a revista até 1932, quando se exilou no México.²¹ A livraria *Die Aktion*, fundada em 1917, tornou-se ponto de encontro de poetas e pintores, visitantes notórios ou clandestinos, pensadores da esquerda e da vanguarda.

Os escritos de Carl Einstein requerem um olhar amplo, uma vez que entender seu pensamento exige colocar lado a lado vanguarda artística e vanguarda política e incluir questões como a “responsabilidade política dos intelectuais”.²² Por trás dessa palavra de ordem estaria a questão dos privilégios

²¹ Em “Lenin’s *Infantile Disorder...*and the Third International”, publicado na *Die Aktion*, 7 de agosto de 1920, Franz Pfemfert critica a postura de Lenin e acusa a Terceira Internacional de criminosa e contrarrevolucionária por servir de instrumento do poder central e obedecer às táticas do Partido Comunista Soviético. (Disponível em <http://www.marxists.org/archive/pfemfert/1920/08/07.htm>. Acesso em 24/07/2012.) A questão dos privilégios dos intelectuais a serviço do poder foi abordada em “The function of intellectuals in society and their task in the proletarian revolution”, de Franz Seiwert e Franz Pfemfert, publicado na *Die Aktion*, 14 de junho de 1923. (Disponível no site <http://libcom.org/library/function-intellectuals-society-their-task-proletarian-revolution-franz-seiwert-franz-pfe>. Acesso em 8/8/2011.)

²² Em discurso do 14 de maio de 1919, na Filarmônica de Berlim, a favor da criação de uma Federação dos Conselhos de Soldados. In: MEFFRE, L. *Carl Einstein (1885-1940). Itinéraires d’une pensée moderne*, 2002, p. 84.

dos professores universitários que, entre 1890 e 1933, enxergavam o conflito social como a marca da sociedade industrial.²³ Embora essa tensão tenha tido aspectos destrutivos e levado à transformação da *Bildung* em quase um título nobiliárquico, também produziu resultados criativos.

Contudo, embora seja necessário ler textos e acontecimentos em diferentes estratos, aqui tratamos apenas de compreender a realidade na origem da “responsabilidade política dos intelectuais”. Tais considerações exigem pensar a complexidade e diferenças entre “liberdade” no sentido político e “liberdade” na especulação filosófica, assim como a tendência das sociedades ocidentais a enxergar a liberdade a partir da dicotomia escravidão/autoritarismo, e não da ausência de liberdade. De fato, a noção de liberdade está muitas vezes permeada por uma devoção social e política espontânea a uma comunidade, definida como Estado, sem distinção entre o Sacro Império Romano-Germânico, o Estado prussiano e o Estado alemão, e que tanto o império como o estado continuaram sendo chamados de *Reich*. O que permitia, talvez, que os intelectuais se identificassem com uma Alemanha em guerra, guardassem silêncio ou mostrassem falta de interesse diante da situação política.²⁴

O ativismo e a luta pela liberdade de Carl Einstein se evidenciava fundamentalmente na escrita, para ele indissociável de um posicionamento frente ao clima político e à ideologia dominante.²⁵ Uma escrita que resultava da combinação de uma liberdade criativa, do processamento da situação objetiva e da conjuntura histórico-social, que passou da opressão do império wilhemiano ao inferno nazista, com um breve intervalo durante a República de Weimar. Para ele, como para tantos outros intelectuais daquela época, uma das tarefas

²³ RINGER, Fritz. *The decline of the German Mandarins: the German Academic Community 1890-1933* (1969). Londres: Wesleyan University Press, 1990. “Introduction: the Mandarin type”, pp. 1-13. Para Ringer, os “mandarins alemães” constituem uma elite social e cultural que deve seu status às qualificações intelectuais e não à herança ou à riqueza. Eles argumentavam que a legitimidade do estado não deriva do direito divino nem dos interesses da sociedade e sim dos serviços intelectuais e espirituais da nação, ou seja, dos desejos de uma elite intelectual.

²⁴ Ver “Manifesto of the Ninety-three German Intellectuals”. (Disponível em: http://wwi.lib.byu.edu/index.php/Manifesto_of_the_Ninety-Three_German_Intellectuals. Acesso em: 03/03/2011.)

²⁵ Esta fora dos limites desta tese aprofundar nas condições de possibilidade da bancarrota política alemã e o antisemitismo latente nas universidades.

impostergáveis da classe em ascensão – o proletariado – era deixar de lado as concepções burguesas de cultura, de moral, de ética e estética.

Em uma pequena autobiografia, escrita depois de 1928 e publicada em 1930, ele narra a sua experiência em uma sociedade estratificada e hierarquizada: a falta de charme de sua cidade natal; as lembranças dos prédios lúgubres da escola que, no passado, eram a prisão do castelo; a sensação duradoura da ignorância de professores que, em virtude de sua religiosidade, não acreditavam na lei de gravidade. O texto finaliza com a sua ida para Berlim, a entrada na Universidade e a publicação de *Bebuquin*, época na qual, diz ele, “tinha 20 anos e assim entrei na literatura”.²⁶

Embora sua atuação intelectual anterior ao autoexílio em Paris (1928) esteja entremeada com questões políticas, tais questões dizem respeito a um horizonte de expectativas. Enveredar por uma leitura política da arte, ou pelas relações entre arte e política, seria não compreender seu esforço por constituir uma história da arte em ressonância com as metamorfoses operadas na arte pelos pintores cubistas e uma nova teoria da arte ancorada na *Kunstwissenschaft*. Em sintonia com a busca dos artistas por constituir – e não reconstituir – fatos plásticos independentemente do tema do quadro, Einstein defende o exercício de uma *visão* ativa: aos novos meios descobertos pelos pintores cubistas, que libertaram o espaço das travas da perspectiva que a ciência impusera à arte desde o Renascimento, Einstein responde reformulando as categorias de análise para dar conta dessas invenções. Seu desafio, ao que tudo indica, era recuperar a experiência inicial da arte e “ampliar” os conceitos, abrindo assim uma brecha para uma história da arte livre de genealogias e descrições amadoras, bem como para uma prática artística vital, criativa e de qualidade.

Porém, atribuir à arte uma função política no sentido amplo é bem diferente de submeter a arte a uma ideologia política simplesmente por serem ambas uma modalidade de resposta à conjuntura daquele momento. Tanto quanto confundir uma atitude ativa em relação à arte com engajamento político meramente por compartilharem a estratégia de dissolver instituições consolidadas. Ou, ainda, incluir

²⁶ EINSTEIN, Carl. “Kleine Autobiographie”. In: *Werke*. Band 3, pp. 109-111. (Agradeço a L. Meffre pela tradução francesa, não publicada.)

dentro da arte uma comunicação efetiva, na qual a política lança mão de componentes criativos dando lugar a operações estetizadas. Para Einstein, a pintura ideológica é capaz de aniquilar qualquer tentativa de ultrapassar estruturas envelhecidas, e o alvoroço em relação à política é frequentemente signo de falta de talento.²⁷ O exercício da *visão* ativa que ele defende não visa a massa: diz respeito a uma experiência individual pela qual o homem pode acessar uma verdade compartilhada por outros homens e defendida ainda hoje por alguns críticos.

Não há multidão em museu que me convença da expansão da experiência pessoal da arte no mundo do consumo absoluto. Também é assustadora a desvalorização da linguagem verbal e do pensamento discursivo em favor da propagação mediática do conhecimento [...]

Poesia não é panaceia, nem relíquia metafísica. Não há como (nem por que) retornar ao páthos da alta espiritualidade que se exprimia pelo tom altivo – mas, já notava Adorno, um tanto *schizo* – de Hölderlin. Muito menos, contudo, há por que acatar passivamente um onipresente populismo pós-moderno, que transforma a democracia quase em sinônimo da tirania do frívolo.
(BRITO, Ronaldo. “Terrorismo do frívolo”.)²⁸

Contrariamente à opinião de alguns autores, que hoje avaliam que Carl Einstein se afastou da política ao escrever sobre arte, entendemos que seus textos interferem, sim, criticamente na ideologia dominante, defendem a conquista de uma linguagem artística, esquivam e subvertem as categorias e hierarquias próprias de uma arte burguesa e decadente. São, por isso mesmo, textos políticos, uma vez que a expressão grega *politeia* diz respeito à qualidade e direitos dos cidadãos e ao governo dos cidadãos por si mesmos.²⁹

Uma ênfase exagerada na abordagem política da arte acarreta o risco de apagar as fronteiras entre arte e cultura: muitos dos textos “críticos” de hoje, que em outras épocas aproximavam o leitor às obras, agora se limitam a constatar tendências ou fazer conexões externas, afastam-se dos trabalhos e propiciam uma cegueira plástica. Será que com o pós-modernismo as premissas da arte moderna – recuperar a interpenetração entre *visão* e psiquismo, revigorar as forças mágicas e a potência plástica das obras – continuam sendo hoje atos subversivos frente ao

²⁷ EINSTEIN, Carl. Vorwort im Katalog “Sechste Ausstellung Neue Sezession in der Neuen Galerie”, Berlin, 12. April – 12. Mai 1914”. In: BREDEKAMP, H.; GASSNER, H.; KUNST, H.-J.; VERSPOHL, F.; ZIEGLER, E. (orgs.). *Kritische Berichte*, 1985, p. 8.

²⁸ Texto disponível em http://www.seminariosmv.org.br/2008/textos/ronaldo_brito.pdf. Acesso em 12/07/2012.

²⁹ Polit-: antepositivo do grego *polis*, “a cidade por excelência” [...] É a *politia* da República de Platão, e a *politeia* de Aristóteles”. (*Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*)

velho academicismo, agora chamado de arte contemporânea? Será que o medo de ser qualificados como “reacionários” impede juízos de valores sobre a arte? O significado de “valor” agora só diz respeito a operações financeiras?

Por outro lado, os horizontes delineados em *Negerplastik* (1915) e *Afrikanische Plastik* (Escultura africana, 1921) colocam questões que permitem uma leitura etnológica no sentido amplo, como “estudo ou ciência que estuda os fatos e documentos levantados pela etnografia no âmbito da antropologia cultural e social, buscando uma apreciação analítica e comparativa das culturas”.³⁰

A etnografia alcançou seu primeiro objetivo de pesquisa ao colocar, na sua complexidade, todos os problemas étnicos. Logo mudou o método e a visão ao tratar de questões individuais. Resultado da diferenciação da etnologia, o historiador da arte ganhou novos desafios.

(EINSTEIN, Carl. *Afrikanische Plastik*, 1921. In: *Werke*, Band 2, 1981, p. 62. Tradução nossa.)

Encontramos tal concepção ampla de etnologia quando defende uma arte que estimule novas formas de pensamento e quando reivindica o lugar sociocultural da arte em *A arte do século XX* (1931) e *Georges Braque* (1934): ressalta a ruptura com tradições que obrigam a aceitar estágios sociais superados; enfatiza o perigo de imobilizar as massas em uma cultura ultrapassada como resultado do abuso de um meio educativo por parte dos intelectuais; incita a “abster-se de impor às massas um academicismo proletário, mas acostumar-se à ideia de que períodos onde a arte está temporariamente suspensa são possíveis e necessários”.³¹ Ainda: distingue entre objetos cubistas e objetos como uma acumulação de preconceitos herdados, que

não são outra coisa senão a condensação de atos mecânicos, costumeiros e esgotados. Hoje trata-se de um intervalo, de não mais adorá-los [os objetos] como um fim ou um objetivo, abandonando-nos a sua descrição mas, sim, de sua dissolução nos acontecimentos. (EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* [1934], 2003, p. 77. Tradução nossa.)

Pareceria que, por caminhos distintos, Carl Einstein se deparou com questionamentos que mais tarde Giulio Carlo Argan levantaria em relação a uma

³⁰ Definição do *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

³¹ EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* [1934], 2003, p. 37.

visada antropológica da crítica da arte.³² Por sua vez, em relação a uma teoria da História, Koselleck define o “espaço da experiência” em termos que ecoam as premissas de Einstein:

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias [...]

Tem sentido se dizer que a experiência proveniente do passado é espacial, porque ela se aglomera para formar um todo em que muitos estratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes, sem que haja referência a um antes e um depois. Não existe uma experiência cronologicamente mensurável – embora possa ser datada conforme aquilo que lhe deu origem –, porque a cada momento ela é composta de tudo o que se pode recordar da própria vida ou da vida dos outros.

(KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado* [1979], 2011, p. 309-311.)

Argan e Einstein chamam de “mito” a função social da arte e sua relação com a cultura. Por um lado, o italiano avista em Jackson Pollock um demiurgo que, enxergando através da amálgama de hipocrisia, racismo e conivência com o poder da história de seu tempo, instaura novos ritos pelo ritmo quando “reage desesperadamente opondo uma violência positiva a uma violência negativa”.³³ Por outro, o alemão descobre nas obras tardias de Braque, que chama de “figuras míticas”, uma transformação da *visão* que, ao penetrar progressivamente o real diurno, converte a arte em um instrumento mágico.

Embora uma análise das aproximações e diferenças entre Argan e Einstein escape aos limites desta tese, nem por isso deixaremos de citar o texto de Rodrigo Naves. Formado sob Lionello Venturi, que soube incorporar

elementos analíticos de várias correntes da teoria da visibilidade pura – Fiedler, Hildebrand, Wölfflin e, em parte, Riegl – que sirvam de contrapeso à influência crociana predominante na Itália e deem conta dos novos movimentos artísticos [...]

³² ARGAN, Giulio Carl. “Crítica de arte – uma perspectiva antropológica” (1976). In: *Concinnitas*, nº 8, 2005, pp. 30-39.

“Antropologia: ciência do homem no sentido mais lato, que engloba origens, evolução, desenvolvimentos físico, material e cultural, fisiologia, psicologia, características raciais, costumes sociais, crenças etc.” (*Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*)

³³ ARGAN, Giulio Carlo. “Pollock et le mythe”. In: *Jackson Pollock*. Catálogo do Centro Georges Pompidou, 1982, p. 96.

Argan afirma que, depois de Venturi, Erwin Panofsky foi sua maior influência entre os teóricos ligados diretamente às artes visuais [...] Tornaram-se amigos e voltam a se encontrar depois da II Guerra, quando Argan é convidado para um período de estudos em Londres, no Instituto Warburg, o principal centro de estudos iconológicos.

Embora um emprego canônico da iconologia para fins de interpretação da arte moderna fosse praticamente impensável – em virtude da irrelevância dos temas para a grande maioria das obras de arte moderna, da pouca importância dos contextos eruditos na determinação do significado dos trabalhos e da própria mudança do papel da tradição, sem falar das vertentes abstratas –, Argan soube encontrar uma aplicação enriquecedora desse método, tanto nos estudos clássicos quanto nos que abordavam a produção mais recente. Em sua interpretação, que até certo ponto combina Wölfflin a Panofsky, “os sistemas das formas [...] são também, a seu modo, iconologias, e portanto o método iconológico é generalizável, como aquele que, aplicado à arte moderna, permitiria historicizar igualmente, sem contrapor-las, as mitografias de Picasso e as geometrias de Mondrian”.

Em busca de um procedimento que unisse rigor formal ao estabelecimento dos mais amplos nexos, Argan haveria realmente de encontrar em Panofsky o mérito de ter “compreendido que, malgrado a aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo ordenado e que é possível fazer a história da arte como história das imagens”. No entanto, com frequência Argan se vê forçado a insistir nos traços específicos das artes visuais, preservando-as do envolvimento excessivamente culturizante da iconologia.

(NAVES, Rodrigo. “Prefácio”. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, (1988), 2008, p. xiv.)

A meu ver, os “novos desafios” mencionados por Einstein em *Afrikanische Plastik* (1921), embora sem especificar quais, estariam sintetizados na frase “a história da arte é a luta de todas as experiências ópticas, dos espaços inventados e das figurações”.³⁴ Com essa premissa amplia as abordagens da arte, da história da arte e de sua escrita, restituindo uma dimensão psíquica, afastada de qualquer psicologismo, aos significados de “subjetividade” e “imaginação”. E talvez desse modo seja possível questionar criticamente algumas tendências da arte de hoje, como, por exemplo, o exagero de uma “subjetividade” que não é outra coisa senão autoadoração; obras que ainda entendem a “experiência vivida” segundo um viés sentimental e biográfico; uma prática artística seduzida por uma tecnologia autoritária de efeito hipnótico, por trás da qual continua se escondendo a crença da superioridade de uma determinada classe social; obras ainda aprisionadas a uma cenografia de teatro clássico. Indícios de uma época em que a arte volta a ser apreciada antes de tudo como produto estético, ou seja, em função de seu modo de representação.

³⁴ EINSTEIN, Carl. “Aphorismes méthodiques” [1929]. In: *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, p. 17.

O exílio em Paris, em 1928, certamente está relacionado com o momento sociopolítico. Não é irrelevante que, em 1923, a inflação e a desvalorização monetária chegassem a níveis alarmantes. Nem que, em 1924, o governo recém-eleito (conservador e de direita) da Turíngia declare a Bauhaus inviável, reduza os subsídios e pressione para que a escola seja fechada; nem tampouco o traslado da escola para Dessau em 1925.³⁵ Nem o processo de blasfêmia contra Einstein, em 1922, pela publicação, em Berlim, de sua peça de teatro *Die schlimme Botschaft* (O mau Evangelho, 1921), uma crítica à situação sociocultural daquela época que inclui os atores da sociedade de Weimar: escritores, jornalistas, filósofos, críticos, artistas, colecionadores, comerciantes, burgueses, industriais, o povo, verdugos, mercenários e espiões desfilam frente ao Cristo crucificado em uma Alemanha de pós-guerra.³⁶ Fatos que contrastam com a indulgência diante da emergência de Adolf Hitler e a publicação de *Mein Kampf* (1924), em Weimar, e que, junto com o “retorno à ordem”, a consigna de servir à pátria, de cuidar a família e dos negócios e a incapacidade de julgar esteticamente uma obra, esboçam o clima político e a hipocrisia da época.

Desde sua chegada a Paris (1928), Carl Einstein vinculou-se a duas iniciativas interessantes: a revista *Documents* (1929), da qual foi cofundador junto com Georges Bataille, Michel Leiris (ambos dissidentes do surrealismo), Georges Wildenstein e Georges-Henri Rivière, e a *transition*, revista de mediação cultural entre Europa e Estados Unidos, concebida por Eugène Jolas (1926). Além de Georges Bataille e Michel Leiris, a revista *Documents* contava com Marcel Griaule, Alfred Metraux, Paul Rivet, Marcel Mauss e outros participantes da missão etnográfica de Dakar-Djibuti, cuja consequência foi a reorganização do museu do Trocadéro (reaberto em 1937). Do lado da etnologia alemã, a revista

³⁵ DROSTE, M. *Bauhaus*, 1990; HINZ, B. *Art in the Third Reich* [1974], 1979.

³⁶ MEFFRE, L. *Carl Einstein (1885-1940). Itinéraires d'une pensée moderne*, 2002. “Le théâtre en jugement: *La mauvaise nouvelle*”, pp. 150-165). Einstein fez uma leitura pública da peça, que foi encenada pela primeira vez em 30/03/1994, em Lübeck. Uma leitura encenada e traduzida para o português teve lugar em Lisboa, em 01/03/2013, dentro do ciclo dedicado a Carl Einstein, seguido de um colóquio.

publicou textos de Leo Frobenius, Eckart von Sydow, Hans Reichenbach e Emil Waldmann, e contou com Erwin Panofsky e Fritz Saxl entre seus colaboradores.³⁷

Antes da *Documents*, Einstein já observara a morte natural dos objetos de arte em razão de sua entrada em museus e o perigo de isolar o fenômeno estético do objeto artístico em dois artigos de 1926. “Das Berliner Völkerkunde-Museum. Anlässlich der Neuordnung” (O museu de etnologia de Berlim. Na ocasião da reestruturação) denuncia o risco de tirar um objeto de seu ambiente vivo: o objeto fica desprovido de seu efeito, modifica-se seu caráter cultural e resta apenas sua valorização formal.³⁸ Signos de povos derrotados, vencidos e colonizados, da cobiça e da curiosidade, Einstein acusa o imperialismo científico e econômico do museu europeu e, no caso específico do Museu Etnológico de Berlim, ressalta a necessidade de um departamento de História da Arte e um Instituto de Investigação. Em “Schausammlung und Forschungsinstitut” (Coleção permanente e instituto de investigação), destaca que a coleção do Museu de Etnologia é resultado de pesquisas científicas, questiona o esteticismo próprio das produções artesanais como modo de exposição por reduzir a eficácia da coleção etnológica em vez de ampliar o modo de enxergar a arte, e critica a cisão entre institutos, museus e universidade.³⁹

Ainda hoje tratamos o imenso tema da arte africana mais sucintamente do que a história da arte de não importa que cidade europeia. No entanto, devemos tratar essa arte historicamente, e não apenas considerá-la unicamente do ponto de vista do gosto ou da estética. Reunir as várias tradições das tribos e os diferentes mitos, para formar uma mitologia comparada da África. Levando em conta, acima de tudo, os mitos das migrações que explicam as diferentes camadas culturais e históricas da África.

(“À propos de l'exposition de la Galerie Pigalle [1930]”. In: EINSTEIN, Carl. *Ethnologie de l'art moderne*, 1993, p. 67. Tradução nossa.)

³⁷ Em relação à importância de Einstein na *Documents*, ver MEFFRE, L. *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, 1989; *Carl Einstein (1885-1940). Itinéraires d'une pensée moderne*, 2002 (“L'aventure Documents”); “Surrealismo e pintura: a perspectiva de Carl Einstein e da revista *Documents*” (In: CAMPOS, M.; BERBARA, M.; CONDURU, R.; SIQUEIRA, V.B. (orgs). *História da Arte: Escutas*, 2011); EINSTEIN, C. *Ethnologie de l'art moderne* (2003, “Introduction”); DIDI-HUBERMAN, G. *La ressemblance informe*, 2003; JOYCE, C. *Carl Einstein in Documents and his collaboration with Georges Bataille*, 2003.

³⁸ EINSTEIN, C. “Das Berliner Völkerkunde-Museum. Anlässlich der Neuordnung” (*Der Querschnitt* 6, 1926). In: *Werke. Band 2*, 1981, pp. 324-328; *El arte como revuelta*, 2008, pp. 129-133.

³⁹ EINSTEIN, C. “Schausammlung und Forschungsinstitut” (*Der Querschnitt* 6, 1926). In: *Werke. Band 2*, 1981, pp. 329-331; *El arte como revuelta*, 2008, pp.135-137.

Embora seja tangencial a nossa pesquisa, poderia pensar-se um possível cruzamento entre esses textos e o documentário encomendado a Alain Resnais e Chris Marker pela revista *Présence africaine*, em 1953. A partir de uma pergunta – “Por que os objetos africanos se encontram no Musée de l’Homme e os objetos gregos no Louvre?” –, o curta-metragem *Les statues meurent aussi* discute a morte dos objetos de arte *negra* uma vez que entram no museu como uma “fabricação de um mundo negro sonhado pelo branco”.⁴⁰ Sobretudo em vistas de um estudo – não realizado – sobre a criação de mitos, superstições e hábitos eróticos dos europeus, tratados como um povo extinguido, uma “etnologia do branco”, mencionada na resenha sobre Carl Einstein de B. J. Kospoth, publicada no Chicago Sunday Tribune (1931).⁴¹

A favor de uma revolução linguística, *transition*, revista de orientação basicamente literária, publicou fragmentos de *Finnegan’s Wake*, de James Joyce, e contou com a participação de Fernand Léger, Joan Miró, Paul Klee e Hans Arp, entre outros. Incluiu traduções de autores franceses, alemães, austríacos, búlgaros, checos, suecos, polacos, russos: entre eles, Novalis e Kafka.⁴² Jolas destaca o posicionamento de Einstein a respeito das obras de autores jovens que aderiram à megalomania teutônica. No número 16/17, de junho de 1929, Jolas anuncia a criação de uma seção sobre arte sob a direção de Carl Einstein, projeto que não prosperou. Nos números seguintes, publica fragmentos de *Bebuquin*, o poema “Entwurf einer Landschaft” (Design of a Landscape, *transition* 19-20, junho de 1930), *Obituary 1832-1932*, um texto iconoclasta na ocasião do centenário da morte de Goethe, e o manifesto “Poetry is vertical”, assinado entre outros por Hans Arp, Samuel Beckett e Carl Einstein (*transition* 21, março de 1932).

Ainda: Carl Einstein comparou analiticamente e articulou distintas manifestações artísticas, evidenciando suas especificidades. Como autor, inseriu

⁴⁰ RESNAIS, A.; MARKER, C. *Les statues meurent aussi*, 1953. O documentário foi censurado durante oito anos por seu viés anticolonialista.

⁴¹ Informação publicada no suplemento dominical do Chicago Sunday Tribune, 17 de janeiro de 1931. KOSPOTH, B.J. “Eine neue Philosophie der Kunst”. In: EINSTEIN, Carl. *Werke. Band 3 (1929-1940)*, 1985, pp. 568-570.

⁴² “Foi Einstein o primeiro a me falar de Kafka, ele tinha uma biblioteca espetacular na qual uma vez introduzido, estava liberado para me deleitar [...] a revista pode com certeza reivindicar que ajudou a engendrar o culto de Kafka que desde então se estendeu pelo mundo ocidental.” (JOLAS *apud* MEFFRE, L. *Carl Einstein (1885-1940). Itinéraires d’une pensée moderne*, 2002, pp. 250-251.)

uma cena de filmagem na obra de teatro *Die schlimme Botschaft* (O mau Evangelho, 1921) e, em “Die Pleite des deutschen Films” (A bancarrota dos filmes alemães, 1922), criticou a “idiotice canonizada do cinema” alemão, uma mistura da incapacidade dos diretores, acontecimentos sentimentais banais e imbecilidade dos protagonistas.⁴³ Como editor, juntou textos e imagens de diversas manifestações artísticas em *Europa Almanach* (1925).

Foi corroteirista e realizador, junto com Jean Renoir, de *Toni* (1934), um filme sobre a imigração no sul da França, rodado em exteriores e com atores não profissionais. Produzido por Marcel Pagnol, tinha Luchino Visconti como assistente de direção.⁴⁴ Mais do que um argumento em si, pela relação entre forma e conteúdo, a latinidade aparece como alternativa à Alemanha da época. A estrutura criada através da composição plástica, da iluminação, das notas de humor, dos enquadramentos enviesados e em movimento, dos jogos de sombras, das diferentes línguas e dialetos, do som, permite a formação de uma realidade estética que questiona convicções, desmaterializa pontos de vista fixos, dissolve os *a priori* e aprofunda níveis de percepção. O filme articula consciência e experiência, juntando o homem com o mundo dos acontecimentos e com outros homens; em vez de isolá-lo, cria um mundo público. O filme também articula noções de movimento, espacialidade e temporalidade: o resultado é uma interação das artes visuais tal como defendiam as utopias da época. Analisado em seu conjunto, o filme permite ser qualificado como ação “cubista” ou, ainda, com outra visada, como “tectônica”.

Combatente na Primeira Guerra Mundial, Carl Einstein foi transferido para a administração civil do governo-geral de Bruxelas em 1916; colaborou na repatriação de Adolphe Max, símbolo da resistência belga, e na organização da retirada ordenada dos soldados alemães em 1918. Em Berlim, juntou-se à Liga Spartakista e participou da revolução em dezembro de 1918. Foi um dos seis

⁴³ EINSTEIN, Carl. “The Bankruptcy of German Film (1922). In: McCORMICK, Richard; GUENTHER-PAL, Alison (editores). *German Essays on Films*, 2004, p. 58.

⁴⁴ Sobre projetos anteriores em relação ao cinema e detalhes da filmagem e distribuição de *Toni*, ver MEFFRE, L. “Approche de l’art cinématographique: *Toni*”. In: *Carl Einstein (1885-1940). Itinéraires d’une pensée moderne*, 2002, pp. 274-290.

oradores no funeral de Rosa Luxemburg (1919) e engajou-se na Guerra Civil Espanhola (1936). Detido como resultado da aplicação das medidas do governo francês contra habitantes alemães na França, foi internado no campo para estrangeiros de Bassens, perto de Bordeaux, em 1940, e liberado junto com outros internos quando os alemães estavam próximos à área. Impossibilitado de escapar pela Espanha devido a sua participação na Guerra Civil (junto aos anarcossindicalistas na coluna Durruti), cometeu suicídio perto de Lestelle-Bétharram, França, em 1940. Foi enterrado em Boeil-Bézing (Pireneus).

A história é uma construção cultural “que, em cada época, determina um modo específico de relacionamento entre o já conhecido e experimentado como passado e as possibilidades que se lançam ao futuro como horizonte de expectativas”.⁴⁵ Não consideraremos as tentativas de historicizar o discurso político de Einstein, nem as leituras de autores que destacam uma abordagem política da arte em seus textos, porque, por um lado, encontramos uma dimensão política – entendida no seu sentido mais amplo – nos textos sobre arte e, também, porque a história da arte enquanto disciplina é basicamente tectônica, termo que Carl Einstein entendia como “expressão de humanidade”. E, enquanto historiador e teórico da arte, esclareceu a confusão entre conceitos e os reformulou para dar conta da arte que lhe era contemporânea: *Negerplastik* é prova disso. Por outro lado, porque, na placa colocada por Daniel-Henry Kahnweiler e Michel Leiris em 1968, com a aprovação de Nina Auproux, filha de Einstein, as palavras expressam muito claramente sua condição.

À memória de Carl Einstein / Poeta e Historiador da Arte / Combatente da Liberdade / Nascido em 26 de abril de 1885 em Neuwied, Alemanha / Pôs fim a sua vida em 5 de julho de 1940 / para escapar à perseguição nazi.⁴⁶

1.2. A *Europa Almanach* (1925), uma história (cubista) das artes

Abordaremos a história da arte, e sua escrita, pelo viés da *Europa Almanach*, uma compilação de imagens e textos sobre pintura, literatura, música, arquitetura, escultura, teatro, cinema e moda editada por Carl Einstein e Paul

⁴⁵ JASMIN, M. “Apresentação”. In: KOSELLECK, R. *Futuro passado* (1979), 2011, p. 9.

⁴⁶ In: MEFFRE, L. *Carl Einstein (1885-1940). Itinéraires d'une pensée moderne*, 2002, p. 305.

Westheim. Publicação frequentemente citada entre os trabalhos de Einstein e representativa das diferentes opiniões na Europa de 1925, a *Europa Almanach* se distingue pela relação imbricada entre imagens e textos. De modo semelhante a *Negerplastik* e *A arte do século XX*, as imagens não ilustram os textos, nem os textos fazem referência às imagens. À diferença das obras tradicionais de história da arte, Liliane Meffre observa que as imagens não foram incluídas como revestimento: seriam, sim, “um verdadeiro trabalho de educação visual e psíquica do espectador, implementação inegável para a descoberta e apreciação da arte moderna”.⁴⁷ Diferentemente de *Negerplastik* e de *A arte do século XX*, em *Europa Almanach* as imagens se intercalam nos textos. A *forma* não é dada pela soma de artigos e imagens, tomados individualmente, e sim pela rede de diálogos, confrontos entre os distintos textos, ou entre textos e imagens. Encontramos artigos de Rimbaud, Bertolt Brecht, El Lissitzky, Le Corbusier, Henri Rousseau, René Allendy intercalados com imagens de Brancusi, Matisse, Picasso, Tatlin, Malevitch e Sonia Delaunay, entre outros.

Antes de tratar de *Europa Almanach*, destacamos algumas particularidades de seu pensamento. Carl Einstein manifesta-se a favor da criação de “uma realidade com suas próprias condições”.⁴⁸ Seria a função do artista determinar um real que não seja interpretação nem preconceito acadêmico e sim fato plástico. *Arquitetura* e *tectônica* são termos que Carl Einstein utiliza recorrentemente em seus textos sobre arte, antes e depois de *Europa Almanach*. Pelas referências constantes ao espaço, pelo modo como os textos são construídos, mais de uma vez nos deparamos com o aspecto arquitetônico de seus textos. E no rascunho para o *Traité de la Vision*,⁴⁹ ele menciona várias vezes os edifícios e a arquitetura, seja em relação às obras de arte, seja como conjuntos espaciais compostos. No entanto, ainda que não tenha escrito textos especificamente sobre *arquitetura*, percebemos, sim, uma outra “arquitetura” na sua obra.

A ideia de espaço foi discutida e reformulada por artistas, arquitetos, filósofos, matemáticos e cientistas na virada do século XX. A passagem da

⁴⁷ MEFFRE, L. “Les rapports du texte et de l’image dans les trois éditions du *L’Art du XX^e Siècle* de Carl Einstein”. In: *Die visuelle Wende der Moderne*, 2003, p. 256.

⁴⁸ EINSTEIN, C. “Notes sur le cubisme” [1929]. In: *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, p. 31.

⁴⁹ EINSTEIN, C. “Traité de la vision” (1939-1940). In: *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, n° 58, 1996, pp. 30-49.

construção cézanniana para os planos intersectados do cubismo teve um impacto forte nos primórdios do Movimento Moderno, na disciplina da História da Arte e também no pensamento daquela época. Carl Einstein é um dos que enxerga o cubismo em um fluxo mais amplo: na carta com data de junho de 1923 esboça seu projeto teórico a Kahnweiler e escreve que “há muito tempo que isso que chamamos de *cubismo* supera de longe a pintura”.⁵⁰ Esta frase, em relação a Picasso, nos leva a incluir dentro do cubismo sua reação contra uma solução única baseada em regras e preceitos, seu trânsito por diversos “estilos”, sem fixar-se em nenhum deles. Seria um modo de não tornar o cubismo um método fechado em si mesmo, nem reduzir o cubismo a um período dado, e sim de vislumbrar uma mudança de paradigma nos modos tradicionais de representação, da *visão* e do pensamento.

A discussão dos pioneiros da arquitetura moderna e seus diversos posicionamentos sobrevivem nos escritos e projetos daquela época. Do lado dos artistas, encontramos “Les origines de la peinture contemporaine et sa valeur représentative” (1913), de Fernand Léger, uma aproximação entre pintura e arquitetura em uma época em que críticos e historiadores, com exceção de Einstein, utilizavam a poesia ou a música como referência.⁵¹ Outro exemplo é a resposta de Mondrian, em “Deve a pintura ser inferior à arquitetura?” (1923), uma defesa da integração entre pintura e arquitetura. Entre os críticos, Carl Einstein se refere à arte de Léger como “a arte de um construtor, de um finalista, de um fabricante [...] compreendemos assim sua influência na arquitetura, no urbanismo e a arte das vitrines contemporâneas, para ele a pintura não é outra coisa senão o meio de criar e acentuar os standards”.⁵²

⁵⁰ EINSTEIN, C. *Carl Einstein-Daniel Henry Kahnweiler. Correspondance 1921-1939*, 1993, p. 48.

⁵¹ LÉGER, F. “Les origines de la peinture contemporaine et sa valeur représentative” (1913). In: *Fonctions de la peinture* (1965), 2009, pp. 25-38. Em textos posteriores, incluídos no livro, Léger continua fazendo aproximações entre arte e arquitetura, incluindo cenografias e cinema. Em “Architecture in Léger’s essays, 1913-1933”, Robert Herbert nota que Léger “utilizou os termos *arquitetura*, *arquitetural* e *arquiteto* como elogio durante sua vida, mais frequentemente que qualquer outro pintor europeu de sua geração, exceto El Lissitzky (inicialmente formado como arquiteto)”. (In: BLAU, Eve e TROY, Nancy (eds.). *Architecture and cubisme* (1997), 2002, p. 77.)

⁵² EINSTEIN, Carl. “Léger: oeuvres récentes” (1930). In: *Ethnologie de l’Art Moderne*, 1993, pp. 45-48.

A experiência violenta da guerra e seus efeitos devastadores atravessaram o debate com uma dimensão social. Tocando a definição de Le Corbusier em *Por uma arquitetura* (1923), “o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz”,⁵³ Mondrian objeta o aspecto prático da discussão. A pintura era avaliada na época como

um jogo, uma fantasia. Comparada à arquitetura, à qual se atribui uma importância prática, “social”, ela não passa de mera “amenidade da vida” [...] Em geral, a arquitetura, embora não seja vista como um “jogo”, também não passa, por outro lado, de mera comodidade da vida. Em geral, a arquitetura se mostra como a manifestação prática e a pintura como a manifestação ideal da subjetividade humana, em lugar da expressão da emoção plástica. A emoção plástica é atualmente secundária e não primária – assim como na arte antiga – visto que toda plástica da forma prevalece sobre o puramente expressivo. O puramente expressivo não é uma reprodução da vida. É o seu oposto. Ele é o invariável, o *absoluto*, em oposição ao caprichoso, ao mutável.

(MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura* [1917-42], 2008, p. 147-148. Grifo do autor.)

A polêmica foi incorporada tanto na *Europa Almanach* (1925) como no *Almanach d'Architecture Moderne*, resposta de Le Corbusier aos detratores do pavilhão de *l'Esprit Nouveau* na Exposição de Artes Decorativas de Paris (1925). Os dois almanaques compartilham um mesmo texto de Le Corbusier: “Architekturwende”, que na publicação francesa aparece sob o título “Un tournant”.⁵⁴ Apesar das semelhanças nos títulos e de ter um artigo em comum, existem poucas similitudes entre elas: a *Europa Almanach* entende a arquitetura como operação, como verbo, em sentido amplo; o *Almanach d'Architecture Moderne*, como substantivo, restrito à disciplina. Além disso, diferem substancialmente no que diz respeito ao uso das imagens.

Ainda que muitas das descobertas inovadoras tenham começado na pintura, a *Europa Almanach* resulta do entendimento da arte como um todo, da discussão de vários expoentes de diferentes países com tradições e cunhos ideológicos distintos, sem estabelecer hierarquias nem fronteiras entre as categorias; a publicação discute e processa os limites da arte moderna. Interessa a

⁵³ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura* (1923), 2002, p. 13.

⁵⁴ A publicação da *Europa Almanach* antecedeu a do *Almanach de l'Architecture Moderne* por alguns meses. Na Fondation Le Corbusier em Paris consta a subscrição de Paul Westheim à revista *L'Esprit Nouveau* (publicada entre 1920 e 1925), e três artigos de Westheim sobre o arquiteto francês, com data de 1923, 1934 e 1938 (Arquivos A2-8 688-723; X1-2 99, X1-12 178 e X1-13 90, respectivamente).

concepção ampla da Europa delineada por Einstein e Westheim, uma proposta que, aproximando pintores, arquitetos, músicos, *designers*, poetas e escritores para além de fronteiras e nacionalismos, também apaga os limites entre os distintos campos do saber. Por isso mesmo, a *Europa Almanach* também é um manifesto contra o isolamento dos intelectuais na época do surgimento de um provincianismo atávico na Alemanha e, ainda, capta um dos problemas éticos colocados à época: a busca de novas formas que resultem do momento histórico.

As imagens, intercaladas nos textos, condensam e enraízam o debate em uma dimensão coletiva e impedem que os textos sejam tomados isoladamente; constroem uma relação tensa e criam uma instância intermediária entre o par inaceitável sensível e inteligível. Mas também envolvem e colocam o leitor/observador em um papel central. O conjunto de artigos, não ordenado tematicamente nem agrupado segundo a nacionalidade dos autores, abre uma discussão entre as diferentes propostas, reorganizando-se à medida que o leitor escolhe os temas de seu interesse. Um dos percursos possíveis seria justamente acompanhar a discussão em torno da arquitetura e do urbanismo.

Como ponto de partida, tomaremos duas imagens de Gut Garkau, um projeto de Hugo Häring, construído entre 1924 e 1926, inseridas no artigo de Fernand Léger, “Conférence über die Schau-Bühne” (Conferência sobre as artes cênicas), com a particularidade de não haver menção alguma a elas no texto.⁵⁵ Arquiteto, teórico defensor de uma arquitetura livre e funcional, Häring foi aluno de Theodor Fischer e compartilhou durante alguns anos o escritório com Mies van der Rohe. Junto com Mies, Häring foi um dos fundadores de *Der Ring* em 1926, grupo heterogêneo com uma agenda funcionalista e contra a arquitetura historicista e políticas reacionárias de Ludwig Hoffman, arquiteto da cidade de Berlim. Foi também um dos membros fundadores do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) no congresso de La Sarraz (1928).⁵⁶

As imagens do estabelecimento agrícola inovador projetado por Häring não se reduzem a volumes retilíneos que interceptam seções curvas ou a estruturas de concreto intercaladas com tijolos e madeira. Elas também atestam uma

⁵⁵ EINSTEIN, C.; WESTHEIM, P. *Europa Almanach* (1925), 1984. Planta e axonometria do projeto, pp. 122-123.

alternativa aos postulados universalistas de Mies e Le Corbusier. Defensor de uma arquitetura livre e funcional, Häring considera a imposição da geometria ao projeto um dos maiores obstáculos para a arquitetura. A complexidade das soluções estruturais e a implantação de Gut Garkau, no terreno e na paisagem, sugerem que o arquiteto valeu-se de modelos exploratórios como ferramenta para desenvolver relações complexas de espaço e forma. Insinuam, ainda, que seguiu de perto a construção e resolveu muitos dos problemas *in situ*,⁵⁶ e dizem respeito a um projeto teórico inacabado de Häring, *Die Ausbildung des Geistes zur Arbeit an der Gestalt* (O treinamento da mente para trabalhar sobre a forma).⁵⁷

Contudo, as duas imagens, plano e perspectiva, também sintetizam outros debates, como as discussões entre Norma e Forma que fragmentaram a *Deutscher Werkbund*; a disputa entre funcionalismo e expressão de individualismo; a predominância das exigências funcionais sobre os aspectos expressivos; a reivindicação da “arquitetura orgânica” como uma das vertentes do Movimento Moderno.⁵⁸

A atitude assumida por Häring se articula com o artigo de J.J.P. Oud, arquiteto da cidade de Rotterdam e integrante do *De Stijl*, movimento que reuniu arquitetos e pintores com o objetivo de buscar uma criatividade coletiva. O texto de Oud, “Ja und Nein: Bekenntnisse eines Architekten” (Sim e não: confissões de arquiteto), é constituído por uma série de frases breves e afirmativas com as quais, a princípio, concorda, abordando temas que também refletem uma preocupação com aspectos visuais e filosóficos em relação à mecanização, ou as dúvidas em relação às aspirações para um internacionalismo e universalidade.⁵⁹ Porém, a

⁵⁶ WILLIAMS, A. “Architectural modeling as a form of research”. In: *Arq: Architectural Research Quarterly*, vol. 6, n° 4, 2003, pp. 337-347. Disponível em <http://journals.cambridge.org>. Último acesso: 16/03/2011.

⁵⁷ Os desenhos, projetos, fotografias e escritos desse trabalho teórico se encontram arquivados na Akademie der Künste, Berlim.

⁵⁸ HÄRING, H. “Approaches to Form” (1925). In: BENTON, T. & C.; SHARP, D. (Editors). *Form and Function*, 1975, pp. 103-105.

⁵⁹ OUD, J.J.P. “Ja und Nein: Bekenntnisse eines Architekten”. In: *Europa Almanach* [1925], 1984, pp.18-20.

De Stijl “recusava o expressionismo por ser uma modalidade ultrapassada da era do individualismo e do artesanato, mas também reconhecia a Wright como um de seus guias [...] se concentraram no caráter espacial e na intersecção de planos flutuantes [de Wright], que perceberam quase totalmente divorciados do seu contexto físico e social original” (CURTIS, W. *Modern architecture since 1900*, 1996, p. 152. Tradução livre). Mais tarde, Oud abandona as premissas do *De Stijl*.

imagem do *Siedlung* (conjunto habitacional) de Oud-Mathenesse (1920-23), em Rotterdam, insere no artigo suas reflexões sobre design e standardização da construção, técnica, tipologia, racionalismo, arte moderna, novos estilos e forma em uma discussão muito concreta. Mas também dizem respeito às transformações pelas quais atravessava a arquitetura: a ruptura com o esquema axial clássico, com a lógica dos muros sólidos nos quais se inseriam vazios e com a forma fechada. Uma ruptura que teve como consequência equilíbrios dinâmicos e assimétricos, tensões entre forma e espaço e a projeção de planos coloridos no exterior.

Da técnica:

Eu entendo porque os silos americanos são mostrados como exemplos de arquitetura contemporânea, porém, pergunto-me onde foi que a construção escondeu à arte.

Disseram-me que os artistas estão a serviço da máquina, mas sou ciente de que a máquina deve servir à arte [...]

Da arte moderna:

Eu posso sentir a agitação ao observar uma obra de arte moderna, mas nem sempre posso distinguir se é pela sua modernidade ou pela sua arte.

Do estilo:

Eu gosto do quadrado pelo seu desprezo à desordem decorativa e abandono da mera imitação, porém, não vejo porque a nova arquitetura deveria abandonar o círculo.

(OUD, J.J.P. “Ja und Nein: Bekenntnisse eines Architekten”. In: EINSTEIN, C.; WESTHEIM, P. *Europa Almanach* (1925), 1984, p. 18-19. Tradução nossa.)

A imagem do *Siedlung* inserida no texto também abre uma brecha para a arquitetura holandesa: seja a oficina temporária do diretor de obras de Oud-Mathenesse ou o café *Die Unie* (1925), a arquitetura de Oud é uma fusão da arquitetura de Wright com a pintura de Mondrian, contrária à arquitetura expressionista holandesa representada por Michel de Klerk. Contudo, as frases ganham outra densidade e impacto se as pensamos como resposta aos postulados de Le Corbusier em *Por uma arquitetura* (1923), ou ainda, com as imagens inseridas no artigo de Le Corbusier, “Architekturwende” (Uma virada na arquitetura): quatro croquis da cidade do futuro do próprio Le Corbusier e um desenho em nanquim de Moise Kisling.

Na sua declaração, Le Corbusier expressa-se a favor de uma arquitetura como combinação harmônica de tecnologia, *confort* e aspirações espirituais, independente de cânones estéticos ultrapassados nem criadora de frivolidades decorativas. Sua proposta, um chamado à sistematização e coordenação entre

arquitetos, engenheiros e industriais, visando uma produção moderna, racionalizada, estandardizada, de qualidade e preços baixos, responde às exigências do debate urbanístico: a arquitetura do futuro deveria, para ele, ser tratada como uma questão de paisagem urbana. Textos, imagens e projetos, colocados lado a lado, abrem o debate sobre arquitetura, técnica, serialização e busca de protótipos para resolver o problema habitacional do entreguerras. Porém, o desenho de Kisling, uma vista de uma cidade tradicional que a princípio não se justificaria no artigo de Le Corbusier, junto com os questionamentos de Oud, nos apresentam duas realidades coexistentes. Por um lado, a arquitetura moderna, produzida em massa e estandardizada, construída e pensada como paisagem urbana. Por outro, a arquitetura e cidade tradicionais, resultado das culturas regionais e do patrimônio do passado.

Outro artigo da *Europa Almanach*, “Aesthetisches Résumé” (Síntese Estética), de Gino Severini, além das obras de Willy Baumeister, Carlo Carra e do próprio Severini, inclui uma fotografia em preto e branco do modelo para o concurso do centro de negócios em Haifa (1924), de Arthur Korn, arquiteto e urbanista alemão, sócio de Walter Gropius e Ernst May na década de 1920.⁶⁰ Como Häring, Korn também participou do *Der Ring*.⁶¹ Enquanto teórico, publicou um ensaio sobre o aspecto simbólico da arquitetura, destacando a estrutura imbricada entre forma e espaço, na revista dirigida por Westheim, *Das Kunstblatt* (1923).⁶² A fotografia do projeto de Korn, segundo lugar no concurso mencionado, também foi publicada no seu livro *Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand* (O vidro na construção e como objeto de uso, 1929). O livro, uma história – em fotografias – da arquitetura inovadora da década de 1920 e das múltiplas possibilidades do vidro, inclui as primeiras obras de Mies, os conjuntos habitacionais de Weissenhof (Stuttgart) de Mart Stam e Le Corbusier, a Bauhaus de Gropius em Dessau. Korn também inclui a cenografia de Naum Gabo para o balé de Diaghilev, a lâmpada de 500 volts da Pinstch AG, uma mesa de

⁶⁰ SEVERINI, G. “Aesthetisches Résumé”. In: *Europa Almanach* [1925], 1984, pp. 80-87.

⁶¹ Exilado em Londres desde 1938, Korn participa do MARS (Modern Architectural Research), variante inglesa do *Der Ring* e do CIAM, e na elaboração do projeto de reconstrução de Londres depois da Segunda Guerra Mundial.

⁶² KORN, A. “Analytische und utopische Architektur”. In: *Das Kunstblatt*, vol. 11/12, 1923, pp. 336-339.

(Disponível em <http://modernistarchitecture.wordpress.com/2010/10/31/arthur-korn>. Acesso em 09/02/2013.)

Marcel Breuer, as lâminas de vidro de Joseph Albers. Exemplos da incorporação de usos mais “poéticos” do vidro, as imagens remetem à *forma* como problema produtivo, às inovações didáticas da Bauhaus e ao design do objeto.

Korn qualifica o vidro como um material “perceptível ainda que não inteiramente visível. É uma grande membrana, cheia de mistério, delicada embora resistente”.⁶³ O uso do vidro na arquitetura estimula uma ação recíproca e ativa de reflexos que exclui jogos de luz e sombra. Apesar de sua potência ornamental, até aquele momento o vidro era considerado material secundário. Mas o projeto de Korn não é apenas uma referência às arquiteturas citadas acima: propõe o vidro como membrana envolvente, uma alternativa ao muro sólido com janelas, deixando visível a profundidade do prédio.

O livro e o projeto de Korn também podem ser pensados em relação a outras arquiteturas, por exemplo, permitindo recuperar o impacto das inovações do design modulado e pré-fabricado do Palácio de Cristal (1851), de Joseph Paxton. Ou como opção frente a visões mais românticas, como a de Bruno Taut e seu Pavilhão de Cristal (1914), na exposição da Werkbund. Ou ainda, ao encontro dos textos de Taut de 1919, utopias baseadas nas visões de pré-guerra de Paul Scheerbart, que pretendem dar corpo a um socialismo apolítico e a uma sociedade livre da divisão de classes em uma Europa arrasada pela Primeira Guerra Mundial.

Os postulados do Movimento Moderno visavam um espaço livre, contínuo, transparente e abstrato, organizado em torno de um protagonista estrutural e formal, o pilar. Trazer ar e luz aos prédios foi uma estratégia utilizada pela arquitetura moderna, desde o plano de Le Corbusier para Paris e os conjuntos habitacionais para operários, até os prédios de aço e vidro, símbolos do sucesso econômico. Contudo, vale lembrar outros dois arquitetos que marcaram a história da arquitetura: Louis Sullivan, para quem o artista devia estar profundamente integrado na sociedade e ser intérprete do seu “espaço vital”, e Frank Lloyd Wright, para quem o projeto não devia nascer de uma teoria abstrata do espaço e sim da prioridade de libertar as forças criadoras da sociedade. O ditado de Louis

⁶³ KORN, A. *Glass in Modern Architecture* [1929], 1967, p. 6.

Sullivan, “a forma segue à função”, e o de Wright, “a forma é a função”, não se referem à configuração material da forma nem reduzem a forma a um espaço delimitado: dizem respeito à *forma* como configuração entre arquitetura e sujeito.⁶⁴ Se por arquitetura, em relação à pintura, entendemos uma construção plástica que impõe uma nova *visão*, descartando a perspectiva e o sentimentalismo representativo, é possível incluir o espaço cubista, aquele da experiência, dos movimentos oculares e corporais, em permanente transformação, como uma das qualidades buscadas pela arquitetura moderna. Mas a compreensão cubista de espaço e as pesquisas dos pintores caracterizaram também outras expressões artísticas incluídas na *Europa Almanach*.

Em “Conferência sobre as artes cênicas”, artigo já mencionado, Léger divisa possibilidades plásticas nos ambientes populares, oportunidades para encontrar um “realismo” despidido de vaidade ou psicologismo na vida cotidiana. Entanto pintor, Léger, criador do cubismo e defensor de um estado de “invenção constante”, constrói corpos humanos como se fossem máquinas e inventa sua própria arquitetura. Distinguindo entre os artistas que arriscam invenções e aqueles que, instalando-se confortavelmente em dados de ordem geral, caem na imitação e no simbolismo literário, ele defende a pesquisa plástica nas artes cênicas. Ainda, incita a reconhecer e cultivar a realidade plástica dos fatos e gestos cotidianos e “não cessar de denunciar essas Escolas de Belas Artes oficiais e outras, inúteis e ridículas, dedicadas a restaurar épocas já desaparecidas e que mal se destacam”.⁶⁵

Não é uma questão menor que, no artigo citado, Léger realce a força plástica e o papel preponderante do elemento mecânico no filme de Abel Gance, *La Roue* (1922). No cinema, a força da imagem projetada não está na imitação dos movimentos da natureza e sim na capacidade de fazer as imagens ganharem vida e de tornar de fato visíveis aspectos antes apenas entrevistos. O enquadramento visual dos fragmentos, a potência expressiva e o ritmo acelerado, alternado com tomadas longas que articulam distintas cenas, fazem com que a locomotiva se

⁶⁴ Carl Einstein tem um entendimento semelhante da forma: como função, a partir da teoria de Ernst Mach (ver “Introdução”).

⁶⁵ LÉGER, F. “Conférence über die Schau-Bühne”. In: *Europa Almanach* [1925], 1984, p. 131. (Publicada também como “Le spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle” [1924]. In: LÉGER, F. *Fonctions de la Peinture* [1997], 2009, pp. 111-131).

torne um “ator-objeto”, que colabora lado a lado com o ator do drama. Autor do cartaz do filme, Léger avalia que “Abel Gance, com *La Roue*, levou a arte cinematográfica ao plano das Artes Plásticas”.⁶⁶ Assim como no cubismo, os objetos não seriam apenas uma cenografia para um drama em termos de figura-fundo.

La Création du Monde (1923) é outro exemplo da pesquisa cubista nas artes cênicas, citado também no artigo. O balé tem cenografia e figurino de Léger, roteiro de Blaise Cendrars, coreografia de Jean Börlin, dançarino dos *Ballets Suédois*, música de Darius Milhaud e o valor poético de uma cosmogonia africana. Um detalhe: Darius Milhaud chegou ao Rio de Janeiro no carnaval de 1917, como secretário de Paul Claudel na embaixada francesa. Seu balé sinfônico *O boi no telhado*, composto poucos meses depois de sua partida do Brasil, em 1919, tomou o título emprestado de um tango de José Monteiro, um sucesso no carnaval de 1918.⁶⁷ A composição

está totalmente estruturada sobre 30 peças brasileiras [...] inaugurando um caminho que faria dele um dos compositores clássicos mais sensíveis aos sons populares no século XX, do jazz ao folclore francês, da música do Caribe às tradições judaicas [...] “O boi no telhado” é uma peça leve, de um compositor jovem (então com 26 anos), que se utiliza de citações de músicas populares brasileiras em uma engenhosa construção musical, de caráter praticamente cubista.

(“A música que ferve nas ruas – Quatro perguntas a Paulo Aragão sobre *O boi no telhado*”).⁶⁸

Se a *Europa Almanach* não restringe o cubismo à pintura, tampouco reduz a criação de espaço à arquitetura. A publicação inclui dois exemplos de propostas para um espaço vivo e dinâmico, criado pelo corpo em movimento: um artigo sobre o figurino do “Triadisches Ballett”, de Oskar Schlemmer, um poema e uma recitação poética a respeito das *roupas simultâneas* de Sonia Terk Delaunay.⁶⁹

⁶⁶ LÉGER, F. “*La Roue*, sa valeur plastique” (1922). In: *Fonctions de la Peinture* [1997], 2009, p. 56.

⁶⁷ ARANHA CORRÊA do LAGO, M. (org). *O boi no telhado*, 2012, p. 169.

⁶⁸ “Entrevista com Paulo Aragão”. Disponível em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/a-inspiracao-brasileira-de-darius-milhaud/>. Acesso em 06/02/2013.

⁶⁹ SCHLEMMER, Oskar. “Der theatralische Kostümtanz”. In: *Europa Almanach* (1925), 1984, pp. 189-191.

CENDRARS, B. “La Robe Simultanée”; DELTEIL, J. “La mode qui vient à Mme. Sonia Delaunay”. In: *Europa Almanach* (1925), 1984, pp. 206-210.

Professor da Bauhaus, Schlemmer investigou as possibilidades expressivas dos elementos da criação teatral: espaço, forma, cor, movimento e luz. O figurino, concebido como configuração espacial dos movimentos corporais, seria também expressão visível de uma anatomia interna. Vidro, metal, borracha e celuloide nas vestimentas teatrais possibilitam construções dinâmicas e estranhas que transformam a figura humana em uma figura artística, evitando qualquer intenção ilusionista ou expressão individual. Os elementos teatrais combinam o

abstrato formal e a cor;
o estático, o dinâmico e o tectônico;
o mecânico, o automático e o elétrico;
o ginástico, o acrobático e o equilíbrio;
o cômico, o grotesco e o burlesco;
o sério, o patético e o monumental;
o político, o filosófico e o metafísico.
(SCHLEMMER, Oskar. “Der theatralische Kostümtanz”. In: *Europa Almanach* (1925), 1984, p. 191.)

Os movimentos contínuos e imprevisíveis de objetos e artistas no espaço e na luz geram uma multiplicidade de formas. O resultado é uma dança, síntese entre indivíduo e marionete, que deixa de ser teatral e abre novas possibilidades expressivas e configurações espaciais.

Crítica ao aspecto estático do cubismo analítico, a pesquisa têxtil de Sonia Terk Delaunay procurou sugerir um movimento vital e poético, fruto do contraste de cores intensas e formas geométricas. A sensação visual do ritmo das listras, zigue-zagues e espirais ultrapassaram a fronteira entre arte e artes aplicadas e libertaram a moda de formas rígidas. O poema “La Robe Simultanée”, de Blaise Cendrars, e a recitação poética “La mode qui vient à Mme. Sonia Delaunay”, de Joseph Delteil, abrem um campo ampliado da pintura: dizem respeito a uma colagem que inclui movimento, tecidos e poesia.

A complexidade do encontro entre formas verbais e formas visuais que atravessa a *Europa Almanach*, seja pelo uso de tipografias distintas, seja pela tensão entre imagem e textos, estaria resumida no título do poema de Cendrars, “La Robe Simultanée”. Além de fazer alusão à “La Prose du Transsibérien” de Cendrars e Delaunay, o título sintetiza a polêmica em torno do “simultâneo” como conceito estético. Na literatura, alguns defendiam a possibilidade do simultâneo

na performance oral do poema; outros, no arranjo pictórico do poema na página. Nas artes visuais, o simultâneo admitia distintas compreensões: como síntese entre a lembrança e o visível, como interpenetração entre os objetos e o espaço circundante, ou ainda como representação do movimento e do fluxo temporal, associado ao futurismo. Em relação à *Europa Almanach*, o conceito estético de simultâneo diz respeito à multiplicidade de leituras que a publicação incita, assim como o *Europa* do título fala de uma configuração que, em um espaço transnacional e multilinguístico, buscou renovar as artes para além de qualquer regionalismo.

Estrutura, possibilidades poéticas subjacentes, modo específico de construção e junção de elementos diversos são termos que resumem o conteúdo da *Europa Almanach*. Mas, na verdade, são expressões recorrentes no livro *O estilo nas artes técnicas e tectônicas*, de Gottfried Semper, um edifício intelectual consequência das reflexões provocadas pela Grande Exposição de Londres de 1851. Além de abrigar a exposição, o Palácio de Cristal de Paxton é uma expressão da insatisfação com as tendências ecléticas da época, da consciência do confronto da arquitetura com as condições da modernidade, da leveza, da repetição ordenada e de uma rede de tensões visuais. É possível pensar a publicação de Einstein e Westheim nesses termos, uma vez que a *Europa Almanach* evita descrever a arte e arquitetura modernas. Restrita a um recorte espaçotemporal – a Europa de 1925 –, defende a arte moderna como totalidade, tanto mais sólida na medida em que resiste às conceitualizações do leitor/observador. Na medida em que o *subject matter* da arte é a configuração da *visão*, cabe levantar a pergunta: qual é o *subject matter* da publicação de Carl Einstein e Paul Westheim?

A *Europa Almanach* foi uma revista de apenas um número. Pensar suas múltiplas discussões como instâncias de coexistência de posturas opostas autoriza também uma analogia com a solução espacial dos cubistas e da escultura *negra*. Será que podemos pensar a *Europa Almanach* como totalidade? Uma resposta afirmativa faz pensar que essa totalidade está dada pela articulação entre imagens e textos.

Os ecos da teoria e prática da arquitetura nos movimentos artísticos dos começos do século XX tornam relevantes os questionamentos a respeito dos usos que tanto críticos como historiadores fizeram de termos pertencentes à disciplina. Construir é uma das atividades primárias do desenvolvimento do ser humano, um modo de ocupar um território desconhecido; portanto, de transformação. Ao mesmo tempo que possui uma originalidade intensa, também deveria ser acompanhada pela delicadeza da tradição.

Pela articulação complexa entre textos e imagens, a *Europa Almanach* exige uma leitura ativa, capaz de superar tensões e contradições. Demanda também o que Ronaldo Brito chama de “imaginação histórica”, uma perspectiva aberta que decorra do presente e recupere aquilo que desapareceu de vista.⁷⁰ O deslocamento do ponto de vista na procura de uma compreensão mais ampla das questões, as relações abertas e dinâmicas que não implantam uma única visão, a tentativa de capturar uma diversidade, a busca da *forma* mais eficiente para transmitir uma ideia, a potência de incluir o leitor como partícipe da produção de realidade – são algumas das características que nos permitem afirmar que, pela relação entre forma e conteúdo, a *Europa Almanach* praticou uma história cubista da arte.

Por outro lado, a tectônica como problema plástico exige pensar para além de sua expressão material. Relacionada à construção, ainda que não limitada a ela, a tectônica é expressão de humanidade. Ao considerar a cabana indígena do Caribe como origem da arquitetura e por incluir artes e arquiteturas de outras civilizações, o texto de Semper libera a tectônica de qualquer referência à arte grega.⁷¹ Por sua vez, a *Europa Almanach* resulta em uma história cubista da arte, produzida em 1925, decorrente do agenciamento entre textos, imagens e projetos, desatando assim a noção de tectônica de qualquer intento de normatização, especificidade disciplinar ou catálogo visual envelhecido.

⁷⁰ BRITO, Ronaldo. “Fato Estético e Imaginação Histórica”. In: DE PAIVA, Márcia; MOREIRA Maria Ester. *Cultura. Substantivo plural*. São Paulo: Editora 34, 1996.

⁷¹ A questão da tectônica será tratada em mais profundidade no capítulo 2.

Para Carl Einstein, “a tectônica é nossa condição mais humana, e dela surge a arte autônoma”.⁷² Assim como Semper, Einstein coloca lado a lado manifestações artísticas diferentes com uma mesma procura da invenção, demonstrando “conhecer como poucos o segredo da livre aproximação de analogias”.⁷³ Esse aspecto preocupa Carl Einstein desde *Bebuquin*, e se apresenta sob diversas formas na sua escrita. Índice de um alargamento do campo da tectônica, antes restrito à arquitetura e outras artes figurativas, concluímos que a *Europa Almanach* é um exemplo da compreensão singular da noção de tectônica de Carl Einstein.

E talvez por esse viés, apesar das diferenças entre as publicações, encontraríamos um diálogo entre os almanaques de Einstein e Le Corbusier: enquanto um reformula a noção de tectônica para teorizar sobre a arte que lhe era contemporânea, o outro cria espaços novos a partir de uma releitura das *villas* de Palladio. Um privilegia a “armação” da publicação e a articulação de elementos diferentes para dar conta da arte que lhe interessava como um todo, enquanto o outro reorganiza os elementos constitutivos da arquitetura renascentista para criar uma nova espacialidade.

1.3. Carl Einstein entre textos e contextos

A tentativa de Carl Einstein de alargar o campo da história da arte mediante relações vivas, plásticas, que questionam preconceitos colonialistas tanto como os limites do discurso estético da arte, ainda hoje é uma proposta válida e oportuna. É indispensável pensar hoje uma história da arte que reconheça a transformação perpétua do homem, valores e conceitos, baseada nas condições de possibilidade das obras. Portanto, uma história da arte atenta à transformação: crítica das tentativas de sistematizar a produção artística, da fruição esnobe e sem sentido, crítica das repetições, das análises viciadas em visões teleológicas, pensamentos evolucionistas, alinhamentos históricos ou descritivos e crítica das idealizações.

⁷² EINSTEIN, C. “Giorgio de Chirico” (1930). In: *Werke, Band 3*, 1985, p. 64.

⁷³ EINSTEIN, C. “Giorgio de Chirico”. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. 61, 1928, p. 259.

A obra de Carl Einstein, porém, exige um embate com questões sobre as quais estamos atualmente, ao que tudo indica, proibidos de refletir. Uma dessas questões é a *forma* como era entendida pelos teóricos alemães da virada do século XX. Ele apresenta o problema no modo de pensar a história, crítica e teoria da arte, quando argumenta que “é evidente que a elaboração das obras de arte admite muitos elementos de crueldade e de assassinato. Porque toda *forma* precisa é um assassinato de outras versões: a angústia mortal faz interromper o fluxo”.⁷⁴ Ou ao enunciar “a história da arte é a luta de todas as experiências ópticas, dos espaços inventados e das figurações”,⁷⁵ uma abertura a novos questionamentos, resultantes de uma contínua reformulação de conceitos.

Entender a história da arte para além de transformações temporais e para além de narrativas sobre a influência de uma obra nos força a fazer uma análise das obras e rejeitar juízos que identifiquem a arte com a beleza e a pensar qual o valor que faz da atividade artística uma manifestação indispensável da vida. Para Fiedler, “apenas aqueles que não colocam a arte a serviço de objetivos estéticos ou simbólicos faz-lhe plena justiça; porque a arte é mais do que um estímulo estético e mais do que uma ilustração, é uma linguagem ao serviço do conhecimento”.⁷⁶ Dito de outro modo, seria uma história da arte como confronto de todas as invenções que modelaram o imaginário através dos séculos. Para isso é necessário modificar a visada desde a qual enxergamos a arte e buscar novos pontos de vista que recuperem a atividade artística como meio de apropriação do mundo.

Carl Einstein enraíza seu pensamento na *Kunstwissenschaft* e nas descobertas científicas contemporâneas; ele toma emprestadas ferramentas conceituais de Konrad Fiedler, particularmente no que diz respeito à autonomia da arte e à visão. Segue o cubismo de perto e transforma seus conceitos *pari passu* às metamorfoses cubistas. Inventa uma escrita atuante, pouco compreendida por seus contemporâneos, em um espírito de revolta permanente contra estruturas esclerosadas e fixadas no passado, que se sintetiza em frases como “o valor da

⁷⁴ EINSTEIN, Carl. “L’enfance néolithique” [1930]. In: *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, p. 55.

⁷⁵ EINSTEIN, Carl. “Aphorismes méthodiques” [1929]. In: *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, p. 17.

⁷⁶ FIEDLER, K. “Art et Science”. In: *Aphorismes* (1914), 2004, § 36, p. 47.

visão reside sobretudo na revolta metamorfótica contra o que é dado”.⁷⁷ Busca dar forma ao mundo, à realidade e a si mesmo, sem veicular preconceitos, fazendo públicas suas convicções. Entender a história da arte a partir dessa visada exige, sim, confrontar-se com o desafio que apresenta o cubismo.

Para Carl Einstein, a arte é um modo de tornar visível a dimensão poética do mundo e o cubismo seria capaz disso: diz respeito à *formação*, à experiência de fixar uma emoção (“experiência vivida” no sentido fiedleriano) em uma superfície plana. A imagem plástica surge da experiência vivida e cobra existência como objeto inserido no mundo. Tal imagem não é de modo algum cópia de uma imagem mental: é a transformação de uma imagem mental difusa e flutuante em uma imagem materialmente visível sobre uma superfície plana de dimensões dadas.

Apesar de sua contribuição para o reconhecimento e valorização da arte moderna, entre 1940 e 1960 a obra de Carl Einstein caiu em silêncio profundo. O interesse na sua compreensão da arte surgiu durante os anos 1960: uma primeira tradução francesa de *Negerplastik* (1915) foi publicada na revista *Médiations* (1961), apresentada por Jean Laude.⁷⁸ Um ano depois, na Alemanha, uma antologia de sua obra, *Gesammelte Werke*, organizada por Ernst Nef. Inaugurado em 1966, o Carl-Einstein-Archiv (Akademie der Künste, Berlim), reúne textos e manuscritos encontrados em Berlim e Paris; a primeira monografia sobre sua obra, de Sibylle Penkert, *Carl Einstein: Beiträge zu einer Monographie* foi publicada em 1969, na Alemanha. Na década de 1970 publicaram-se textos inéditos na revista *alternative* nº 75, um romance inacabado, *Laurenz*, o manuscrito *Die Fabrikation der Fiktionen*, editado por Sybille Penkert. Na

⁷⁷ EINSTEIN, C. *Georges Braque* [1934], 2003, p. 150. Segundo L. Meffre, o termo é “um neologismo forjado por Einstein para expressar o poder da transformação, de metamorfose própria da arte. O emprega frequentemente nos textos dos anos 30, seja em alemão ou em francês. Ainda, o conceito de metamorfose é onipresente na arte da época” (In: EINSTEIN, C. *Georges Braque* [1934], 2003, p. 32, nota 4). A noção se aproxima do termo geológico “metamorfismo”, segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss*: “diretamente associada a intrusões ou extrusões de magma, ocorre nas áreas de contato do material vulcânico com as rochas preexistentes na região adjacente ou mais ou menos próxima a esse contato; um conjunto de processos ao qual se atribui modificação ou alteração na natureza de uma rocha após a sua consolidação”.

⁷⁸ LAUDE, J. “L’Esthétique de Carl Einstein”. In: *Médiations*, nº 3, 1961.

Jean Laude (1922-1984), poeta, etnólogo, historiador e crítico de arte francês, especialista em primitivismo, fauvismo, cubismo e arte negra. Publicou, entre outros, *Les arts de l’Afrique noire* (1966), *La peinture française (1905-1914) et « l’Art nègre »* (1968), edição revisada e apresentada por Jean Louis Paudrat em 2006.

França, Liliane Meffre dedicou grande parte de seu trabalho à obra de Carl Einstein.⁷⁹

A exposição “Tendenzen der Zwanziger Jahre” (Tendências dos anos 1920), organizada em 1977 pelo Conselho Europeu em Berlin, apenas menciona a atividade para-dadaísta de Carl Einstein junto a Georg Grosz; no catálogo *Paris-Berlin* (1978), aparece somente na lista de escritores que colaboraram em uma ou outra revista de vanguarda.⁸⁰ No primeiro número de *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* (1979), o dossiê *Paris-Berlin* conta com uma seção dedicada a Carl Einstein.⁸¹ No Brasil, em 2008, a revista *Concinnitas* (Instituto de Artes da Uerj) publicou a primeira tradução para o português de *Negerplastik*.⁸² Em 2011, as revistas *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* nº 117 e *Gradhiva* nº 14 (Quai Branly) dedicaram o número a Carl Einstein. E em 2012, a revista *Caleidoscópio* nº 11/12 (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias) publicou um dossiê sobre ele.

Porém Carl Einstein continua, em larga medida, um autor esquecido.⁸³ Talvez pela complexidade e estranheza de sua escrita ou pelas múltiplas referências teóricas com as quais dialoga e debate; pela dificuldade da época em lidar com as circunstâncias que levaram ao inferno nazista tanto como pela dispersão de testemunhas e destruição de documentos durante a Segunda Guerra Mundial; pela desconfiança, dificuldade e resistência a falar dos intercâmbios entre Alemanha e França durante o pós-guerra; ou ainda pelo simples fato de ele não ter escrito no âmbito da Academia. Além disso, estudar Carl Einstein exige

⁷⁹ Liliane Meffre, pesquisadora francesa em Estudos Germânicos e em História da Arte-Estética. Publicou *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques* (1989) e *Carl Einstein (1885-1940). Itinéraires d'une pensée moderne* (2002). Editou vários volumes do autor na França, Alemanha, Bélgica, Espanha e Brasil; traduziu *Negerplastik* (1915), *Georges Braque* (1934) e *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1931).

⁸⁰ LAUDE, J. “Un portrait de Carl Einstein”. In: *Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº 1, 1979.

⁸¹ O dossiê inclui o texto de Laude, “Un portrait de Carl Einstein”, e uma apresentação e extratos traduzidos por Meffre, “Aspects de la théorie de l'art de Carl Einstein”.

⁸² Revista *Concinnitas*, nº 12, 2008, pp. 163-178. Texto apresentado por Roberto Conduru, “uma crítica sem plumas – A propósito de *Negerplastik* de Carl Einstein”.

⁸³ Para Georges Didi-Huberman, o “esquecimento” de Carl Einstein decorre das dificuldades de tradução, do condicionamento do meio universitário a uma língua facilmente traduzível resultante do modelo anglo-saxão, da “falta” ou “olvido” de um modo de conhecimento com o qual a história da arte não sabe mais como lidar. DIDI-HUBERMAN, G. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein” (In: ZIELINSKY, Mónica. *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios*, 2003, pp. 19-55); “Tableau = coupure. Expérience visuelle, forme et symptôme selon Carl Einstein” (In: *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n. 58, 1996, pp. 5-27).

recuperar textos e autores quase abandonados na história da arte atual, assim como revisar preconceitos arraigados.

A publicação de *Negerplastik* (1915) no Brasil em 2011, com as a identificação definitiva das imagens por Jean-Louis Paudrat e Ezio Bassani, incluindo textos de Liliane Meffre e Roberto Conduru, e, na França, também nesse ano, a primeira tradução para o francês de *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1931), não só recolocam Carl Einstein numa discussão para além das fronteiras nacionais e linguísticas como tornam o debate em torno de sua história da arte inadiável.

1.4. Os cubismos de Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramář: aproximações e diferenças

Em 1929, Carl Einstein afirma que “a história da arte é a luta de todas as experiências ópticas, dos espaços inventados e figurações”.⁸⁴ E, em 1934, que “a tarefa da história da arte deve consistir no exame das condições de possibilidade das obras”.⁸⁵ À medida que nos aprofundamos em seu pensamento, percebemos que ele evitou considerar as condições de possibilidade das obras em termos de causas e efeitos e rejeitou o alinhamento histórico e descritivo das obras. Também recusou uma noção fixa de cubismo: acompanhou suas transformações e metamorfoses para além da pintura.

Entender a história como uma reconstrução consciente, *a posteriori*, permite a cada presente criar seu passado. Com essa visada, Einstein descarta qualquer passado que não seja uma construção decorrente do momento presente. Ao escolher dois momentos não pertencentes a uma mesma configuração espaçotemporal para sua análise formal, em *Negerplastik* (1915), evita qualquer noção de evolução ou de desenvolvimento racional e dialético. Sua maneira particular de ver a tectônica como princípio não racional, garantia da autonomia da arte tanto quanto expressão de humanismo, assim como o fato de libertá-la da referência à arte grega, o posiciona à contracorrente da historiografia dominante

⁸⁴ EINSTEIN, Carl. “Aphorismes méthodiques” [1929]. In: *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, p. 17.

⁸⁵ EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* (1934), 2003, p. 19.

na Alemanha. Portanto, a questão “Carl Einstein e a história da arte” demanda interrogar suas relações com a historiografia e com o cubismo.

O começo do século XX foi atravessado pelas descobertas da ciência, da psicanálise, das geometrias não euclidianas, da antropologia, da etnologia. A um primeiro cubismo caracterizado pela destruição e modificação da orientação espacial segue-se um segundo cubismo em que se busca a transformação e o reagrupamento das forças psíquicas. Porém, distinguir esses dois cubismos exige discutir outros dois termos intimamente relacionados ainda que aparentemente opostos: continuidade e mudança. Continuidade significa o que persiste, perdura, com a mesma forma, com o mesmo valor. Mudança concerne àquilo que sofre mutação, embora não se refira a um tipo de transformação instantânea. Ambos os termos são fundamentais no que diz respeito tanto à arte quanto às relações sociais. No entanto, os achados de Picasso, Braque, Léger e Gris se caracterizam por serem a *forma* mais eficiente de expressar ideias mais do que apenas um câmbio formal ou uma ruptura com a continuidade da tradição. Neles, a continuidade se manifesta no esforço com que abordaram criticamente a arte e o engajamento com que se dedicaram a explorar os elementos da percepção do espaço, que resultou no achado de novas *formas* plásticas.

Por outro lado, é lícito pensar o cubismo enquanto potência de um movimento que se opõe a um positivismo conservador, limitado à descrição. Os pintores cubistas, junto a críticos e teóricos como Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramář, desafiaram as leis da pintura na tentativa de renovar o signo e incluir o espectador como partícipe da produção de realidade, trabalharam para fazer nascer uma nova realidade a partir da *forma*. Transgrediram um sistema hierárquico que subordinava a imagem ao texto e trabalharam nas fronteiras e cruzamentos entre palavra e imagem, em um espaço privilegiado no qual o olhar apreende outros recursos e *formas* de estruturação. Porém, falar de transgressão pede fazer uma distinção: transgressão não significa recusa ou negação e sim transformação. A densidade da transgressão está intimamente relacionada à densidade da *forma*: a transgressão sem *forma* carece de valor. A transgressão enquanto ação pode entender-se como uma recusa à fixação da *forma*, uma ação crítica que questiona regras e cria novas *formas*. A

transgressão seria um outro modo de pensar, uma insubordinação ao academicismo, às *formas* fixadas e às ideias como ponto de chegada. Enquanto modalidade de trabalho, visa processos abertos e dinâmicos em vez de *formas* fixas e fechadas, atitude que caracterizou as vanguardas de começos do século XX.

No cubismo, o deslocamento do ponto de vista gerou uma sucessão de signos que se correspondem com um desenvolvimento da visão, que Picasso distingue entre variação e evolução. Para Picasso, a arte não evolui por si mesma; o que muda são as ideias, para melhor ou para pior, e, com elas, o modo de expressão. Contrário a uma ideia evolucionista da pintura e da arte, Picasso entende que não há na arte, nem no trabalho individual de um artista, um progresso ascendente; há, sim, altos e baixos que ocorrem em qualquer momento.⁸⁶

A dimensão política e a sombra histórica da Primeira Guerra Mundial na Europa não foram questões menores. Entre elas, apenas como amostra da situação em Paris: a comoção do caso Dreyfus; as pressões a Frantz Jourdain, presidente do Salão de Outono naquela época, para que limite a presença de pintores cubistas e artistas estrangeiros; as polêmicas entre artistas e intelectuais para definir o que é cultura; as tentativas de simplificar as relações entre discursos políticos e vanguardistas; o esforço empreendido para discutir o cubismo na Câmara de Deputados em 1912.

Para muitos dos artistas e teóricos das vanguardas, as noções de tradição e classicismo estavam intimamente ligadas a um nacionalismo cuja genealogia e limites vinham sendo construídos por ideólogos e ativistas de direita. O debate em torno da noção de decoração, semelhante àquele do classicismo, levantou questões sobre gosto, tradição, progresso e democracia; o medo de conflitos internacionais e de classe fez com que surgissem discursos tradicionalistas e nacionalistas nas vanguardas artísticas e literárias. Porém, a hegemonia dos discursos nunca foi

⁸⁶ “Picasso speaks”. Depoimento a Marius de Zayas, publicado em *The Arts*, Nova York, maio de 1923. In: FLÓ, Juan (org.). *Picasso. Pintura y Realidade*, 1973, pp. 50-56.

absoluta. A história das vanguardas, e entre elas a do cubismo, foi construída pelos discursos que lidavam com o impacto da modernidade e pelos confrontos entre defensores e detratores, críticos, escritores e artistas. Mas, sobretudo, pelas invenções e achados dos artistas.

No momento da explosão do cubismo na pintura, em 1906, época na qual também frequenta a Universidade de Berlim, Carl Einstein escreve *Bebuquin*, publicado em 1912. Obra literária engajada com novas formas de ultrapassar as barreiras impostas pela linguagem para dar conta da experiência espaçotemporal, *Bebuquin* critica o equilíbrio sujeito/objeto estabelecido por Kant e, embora reconheça sua importância, interroga as teorias do conhecimento baseadas na constatação da existência do objeto e do sujeito.⁸⁷ O que interessa é a relação entre obra e artista e o embate com a obra. A noção de consciência enquanto síntese de Kant lhe parece atrativa, mas questiona sua infinitude; não busca reformular a relação sujeito/objeto e sim provocar a ruptura dessa tradição.

Através de uma leitura não acadêmica de Kant, Einstein conclui que a dicotomia sujeito/objeto seria o problema fundamental para uma teoria da arte. Aproximando conhecimento e experiência, visa ultrapassar os limites do pensamento. Inverte a noção de conhecimento – já não mais uma instância posterior – e liberta a arte do domínio metodológico da filosofia. A obra de arte não é mais o resultado das leis de uma ciência que a ultrapassa: agora a obra de arte detém a verdade e a configuração e organização da *visão*.

Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramář formaram uma constelação excepcional.⁸⁸ Além de participar do momento da reformulação da

⁸⁷ O pensamento de Kant constituiu uma parte significativa das disciplinas nas universidades alemãs desde 1860. A topografia do neokantismo na virada do século XX era formada por H. Rickert e E. Lask em Heidelberg, E. Cassirer em Marburg e W. Dilthey e G. Simmel em Berlim. A passagem mencionada corresponde a EINSTEIN, Carl. *Bebuquin* (1912), 1987, pp. 29-33.

⁸⁸ Ver Carl Einstein – Daniel-Henry Kahnweiler. *Correspondance 1921-1939* (1993); MEFFRE, L. “Carl Einstein et Daniel-Henry Kahnweiler: leur conception du cubisme” (In: *Umeni*, vol. XLIX, nº 2, 2001, pp. 132-136); “Daniel-Henry Kahnweiler et Carl Einstein: les affinités électives” (In: MONOD-FONTAINE, I. *Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain*, 1984, pp. 85-90); “Entre Prague, Paris et Berlin, Vincenc Kramář, collectionneur et historien de l’art” (comunicação apresentada no colóquio “Prague et les courants culturels européens”, Dijon, 25-27 abril 2002, não publicada. Agradeço a L. Meffre pelo texto); KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Minhas galerias e meus pintores* (1961), 1989; MONOD-FONTAINE, I. *Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain*, 1984; CLAVERIE, J; KLEIN, H et al. *Vincenc Kramář. Un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*, 2002.

pintura nos primeiros anos do século XX, eles compartilham referências de uma *Kunstwissenschaft* pouco conhecida fora da Alemanha e da Áustria. Acompanham o cubismo desde as primeiras descobertas em Paris, defendem seu caráter concreto frente às críticas que enxergam apenas abstração e formalismo, fazem parte dos primeiros colecionadores de arte *negra* e teorizam em contato direto com as obras cubistas.

Embora com enfoques teóricos diferentes, os três abordaram questões essenciais do cubismo, trabalharam em parceria com os artistas e interpretaram criticamente seus trabalhos em textos publicados naquela época.⁸⁹ Tiveram a capacidade de distinguir entre a criação artística que oferece valores novos e aquela que se reduz a imitações ou jogos mais ou menos formais. Ainda, os três participaram ativamente do surgimento de uma empreitada muitas vezes oculta sob uma etiqueta geográfica: apesar de ter surgido em Paris, o cubismo envolve artistas, críticos e historiadores de várias nacionalidades e com visões próprias. Além do interesse pela arte *negra* na sua passagem por Paris em maio de 1913, atestado no *Cahier nègre*,⁹⁰ Kramář colaborou com cinco ou seis telas de Picasso nas exposições da Neue Galerie de Berlim organizadas por Otto Feldmann, sócio de Kahnweiler. Einstein colaborou com os prefácios dos catálogos da exposição em outubro de 1913 e abril-maio de 1914. Em novembro e dezembro de 1913, também na Neue Galerie, teve lugar a exposição “Picasso. Negerplastik”, que em janeiro e fevereiro de 1914 foi exposta na Kunstaustellung Emil Richter, em Dresden.⁹¹ A capa dos dois catálogos conta com uma figura Baule, da antiga

⁸⁹ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915); *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (A arte do século XX, 1926, 1928 e 1931); *Georges Braque* (1934). A coletânea de textos de Einstein na *Documents* foram editados por L. Meffre em 1993, sob o título *Ethnologie de l'Art Moderne*.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Der Weg zum Kubismus* (O caminho que leva ao cubismo, 1920), traduzido como “La montée du cubisme” em 1963.

KRAMÁŘ, Vincenc. *Kubismus* (Cubismo, 1921), traduzido pela primeira vez em 2002.

⁹⁰ PAUDRAT, Jean-Louis. “Le *Cahier nègre* (1913) de Vincenc Kramář”. In: *Vincenc Kramář. Un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*, 2002, pp. 311-319. Muitos dos croquis do “*Cahier Nègre*” são de peças depois reproduzidas em *Negerplastik*.

⁹¹ Agradeço a Kay Heymer por esta informação e pelo envio dos prefácios de Einstein para os catálogos das exposições em Berlim em 1913 e 1914, assim como os catálogos das exposições sobre “Picasso. Negerplastik”. Heymer afirma que a tese de Heike Neumeister sobre a participação de Einstein, Kahnweiler e Brummer na organização dessas exposições ainda é válida.

Em relação à colaboração e relação entre Kramář, Otto Feldman e Heinrich Thannhauser, ver os documentos publicados em “Chronologie”. In: CLAVERIE, Jana, et al. *Vincenc Kramář, un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*, 2002, pp. 226-235.

coleção de Brummer, publicada em *Negerplastik* (1915).⁹² O que insere o trabalho teórico de Carl Einstein em um circuito de exposições sobre a escultura *negra* e a obra de Picasso, e o torna muito mais do que uma discussão teórica sobre a historiografia da época.⁹³

Os textos de Kahnweiler e Kramář, *La montée du cubisme* (1920) e *Le cubisme* (1921), se referem a trabalhos realizados entre 1907 e 1914.⁹⁴ Excluem a incursão em figurações clássicas de Picasso, que causou confusão por não serem percebidas como uma linguagem formal estruturada e sob o controle do artista. O *Negerplastik* (1915) de Einstein coteja o cubismo com a potência plástica da escultura *negra*. Os textos não buscam, entretanto, recuperar o impulso de uma prática artística interrompida pela Primeira Guerra Mundial: constituem um esforço para recuperar a *visão*.

Com uma temporalidade descontínua e desafiando fronteiras territoriais e artísticas, comparando as soluções da pintura cubista e da escultura africana ao problema da representação do espaço, *Negerplastik* endereça a confusão existente entre as categorias de “pictórico” e “escultórico” na arte ocidental. As soluções apresentadas não supõem um mundo imóvel nem um espectador que contemple um mundo criado por Deus. No entanto, para a sobrevivência da arte, é ainda necessário que ela transforme a visão do mundo e preencha o vazio de sentido e conteúdo deixado pela religião. Com Einstein, a “revolução cubista”, revolta do artista frente a convenções preestabelecidas e representações tradicionais do espaço, cobra uma dimensão mais ampla. Sua condição de poeta, historiador e teórico da arte inserem a reivindicação de uma nova compreensão da *visão* como constitutiva da participação ativa do homem na criação de seu futuro.

Galerista, editor, autodidata e interlocutor privilegiado dos quatro pintores cubistas assim como de Carl Einstein, Kahnweiler coloca o cubismo sob uma concepção kantiana: “em vez de uma descrição analítica, o pintor pode também, se assim o prefere, realizar uma síntese do objeto deste modo, ou seja, segundo

⁹² A estatueta na capa do catálogo corresponde às figuras 54, 55 e 56 de *Negerplastik* (1915), 2011, pp. 169, 171, 173.

⁹³ Analisaremos *Negerplastik* no capítulo 3.

⁹⁴ Por sua vez, as obras de Einstein, *A arte do século XX* (1931) e *Georges Braque* (1934), assim como os textos publicados na *Documents* entre 1929 e 1930, incluem trabalhos posteriores a 1914.

Kant: adicionar umas a outras as suas diferentes representações e apreender sua multiplicidade em um saber”.⁹⁵ O cubismo descartaria uma arte “facilmente agradável”, desprovida do drama e da desordem criadora experimentada pelo artista e teve a capacidade e a lucidez de reconhecer em *Les demoiselles d’Avignon* a importância da substituição da composição agradável por uma estrutura rigorosa. A apresentação dos valores plásticos criados por Picasso é o que constitui sua “beleza”. O uso da expressão arrisca confundir juízo estético com prazer hedonista, que acontece em outro nível; Kahnweiler, como Kant, distingue entre o belo e o agradável, e avalia que o espectador médio apenas manifesta seu prazer ou desprazer frente ao conteúdo de uma sensação óptica. Sendo “feio” o oposto de “bonito”, avalia que em confronto com o “belo”, encontramos apenas sua ausência. Ainda, “o artista não sonha com a beleza ao criar, contrariamente ao que pensa a estética vigente. Temos visto o que procura: fixar uma emoção vivenciada, transmitir sua *Erlebnis* aos outros homens”.⁹⁶ A percepção pessoal do aspecto extrínseco dos valores plásticos e as sensações provocadas no espectador antes da apreensão total foram reduzidas por preguiça e pela rotina verbal ao termo “beleza”.

Contudo, o kantismo de Kahnweiler talvez seja mais evidente na distinção entre “visão prática” e “visão pura” do que na concepção da obra de arte como um todo coerente. A visão pura exigiria de nós um desapego – que ele distingue de uma falta de interesse ou eliminação da vontade – de qualquer atividade prática e demandaria um máximo de “concentração do interesse e a vontade de suscitar essa imagem”.⁹⁷ O poder das imagens seria o resultado desse aprofundamento da *visão* e não da necessidade de conceitos e seus possíveis efeitos, próprios das preocupações da vida prática. Com essa distinção da *visão*, Kahnweiler coloca em questão o modo com o qual a história da arte analisa os “estilos” e discrimina entre produções artísticas semelhantes e não semelhantes à natureza, para ele uma classificação carente de fundamento. Ecoando a compreensão de Fiedler em relação à arte enquanto extensão de uma experiência, as visões do mundo seriam uma “recriação” e as mudanças dessa visão, um produto de nossa *imaginação*. O

⁹⁵ KAHNWEILER, D.-H. “La montée du cubisme” (1920). In: *Confessions esthétiques*, 1963, p. 34.

⁹⁶ KAHNWEILER, D.-H. *Juan Gris*, 1946, p. 86.

⁹⁷ KAHNWEILER, D.-H. “Forme et vision” (1919). In: *Confessions esthétiques*, 1963, p. 113.

cubismo diz respeito à busca de novas soluções continuadoras da tradição na medida em que a reinventam e enriquecem o mundo.

Se hoje me pergunto a respeito de quais foram os novos aportes do cubismo, não descubro outra coisa a dizer: com a invenção dos signos que figuram o mundo exterior, [o cubismo] forneceu à arte plástica a possibilidade de transmitir ao espectador experiências visuais do artista sem imitação ilusionista. [O cubismo] reconheceu que toda arte plástica não é outra coisa senão uma escrita, na qual o espectador lê os signos, e não um reflexo da natureza.

(KAHNWEILER, D.H. “La montée du cubisme. Préface à la nouvelle édition allemande [1958]. In: *Confessions esthétiques*, 1963, pp. 9-10. Tradução nossa.)

Contudo, o quadro como escrita é uma noção complexa.⁹⁸ A arte como escrita não foi abordada verbalmente e sim plasticamente por Picasso, Braque, Léger e Gris. Picasso nunca escreveu sobre sua pintura, limitou-se a conversar sobre ela; Braque, Gris e Léger escreveram sobre sua arte só depois de 1918. Como já foi dito, a história do cubismo seria o conjunto das soluções encontradas pelos quatro pintores. Porém, Gleizes e Metzinger, assim como Apollinaire, escreveram sobre o cubismo desde 1913; em relação a poetas e ensaístas, Kahnweiler diz a Francis Cremieux:

Não, não se pode dizer que tenha havido combates estéticos porque tudo isso, todas essas inovações, essas descobertas, ou como você quiser chamar isso, não era formulado em palavras. Foi só bem mais tarde que, de início, os cubistas menores as formularam e que Apollinaire escreveu *Os Pintores Cubistas*, onde ele também tentou levantar algumas ideias que diziam mais respeito aos pintores menores, eu creio, do que aos verdadeiros grandes pintores. (KAHNWEILER, D.-H. *Minhas galerias e meus pintores* [1961], 1990, p. 46.)

La montée du cubisme (1920) de Kahnweiler apresenta a gênese de uma arte pouco compreendida pelos frequentadores de museus, uma vez que estes

⁹⁸ Em “Mallarmé et la peinture” (1948), Kahnweiler afirma que, junto a Baudelaire, Mallarmé estaria entre os poucos poetas que tiveram contato real com as artes plásticas. Ainda que em 1920 ele qualifique o cubismo como “pintura lírica”, em 1946 acrescenta: “hoje, depois do surrealismo, resulta mais difícil que nunca compreender o que devemos entender por uma pintura poética, por um lirismo *plástico*, um lirismo de formas, não de ideias. Para o surrealismo – e, acrescentaria, para o simples – a única pintura poética é uma pintura ‘literária’, tomemos este adjetivo em seu sentido pejorativo ou não. Dito de outro modo: a poesia de um quadro de Masson nasce sobretudo da associação de ideias, de sentimentos, de lembranças de leituras e outros, provocados no espectador pela assimilação do quadro, fora de qualquer elemento puramente plástico [...] os pintores cubistas concordavam nessa época [em torno de 1912] em que o elemento plástico da pintura era em si mesmo suficientemente capaz e que a mensagem transmitida por seu meio estava completa” (KAHNWEILER, D.-H. *Juan Gris*, 1946, p. 134. Tradução nossa).

olhavam para as telas cubistas com os mesmos pressupostos da arte do passado.⁹⁹ Por um lado, é uma alternativa frente à prática de alguns críticos, provenientes da literatura, que traduziam as criações plásticas em termos filosóficos para elaborar seus próprios sistemas. Por outro, o texto defende o esforço dos artistas em criar um mundo exterior de acordo com seu tempo. A arte como confronto com opiniões estabelecidas e a criação como dever do artista seriam, para ele, análogos a seu empenho como galerista e teórico.¹⁰⁰

Vincenc Kramář está entre os primeiros compradores e colecionadores do cubismo antes de 1914.¹⁰¹ Frequentou Paris e os ateliês dos pintores cubistas entre 1910 e 1913, manteve uma amizade até o fim de sua vida com Kahnweiler e cartas atestam sua colaboração com Carl Einstein na época da *Documents*. Entre 1919 e 1939 foi diretor do museu que mais tarde veio a se chamar Galeria Nacional de Praga, e organizou a primeira exposição de Picasso em 1922. Sua condição de historiador o distingue de outros colecionadores da época que também escreveram sobre o cubismo, como Wilhelm Uhde e Gertrude e Leo Stein. Sua formação em História da Arte na virada do século XX em Viena, sob Alois Riegl e Franz Wickhoff – na época, empenhados em reabilitar a arte de períodos considerados decadentes –, explica o seu interesse em pesquisar como a arte moderna recupera a arte da antiguidade. Segundo Vojtech Lahoda,

O essencial não é apenas seguir a conceitualização de Kramář, mas também os objetos a partir dos quais se elaboram estes conceitos, a saber, os quadros de Picasso e Braque. Muito provavelmente pertencem a sua coleção, em meio à qual vive.

⁹⁹ Da mesma época, *Après le Cubisme* (1918), de Le Corbusier e Amédée Ozenfant reivindica a necessidade da predominância do plástico sobre o descritivo; porém a abordagem difere substancialmente: os autores avaliam o cubismo como uma arte decorativa, não representativa dos avanços da indústria e da ciência daquela época e visam subordinar a *forma* às leis da geometria.

¹⁰⁰ Maurice Jardot, colaborador na galeria Kahnweiler/Leiris durante quarenta anos, diz que “para Kahnweiler, uma galeria não podia ser outra coisa senão uma comunidade espiritual e de interesse, reunindo em torno de um marchand alguns artistas pouco conhecidos ou desconhecidos, possuidores, contudo, de uma originalidade suficientemente forte e verdadeira [...] Foi a honestidade o que o levou até lá: a vontade de esclarecer [...] a vontade de dotar a sua galeria de uma real autoridade moral e o desejo, talvez inconsciente, de afastar um *métier* do qual estava orgulhoso dos truques [...], truques que ele admitia, rindo, jamais ter podido descobrir” (JARDOT, M. “D.-H. Kahnweiler ou la morale d’un métier”, pp. 14-15. In: MONOD-FONTAINE, I. *Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain*, 1984, pp. 11-16. Tradução nossa).

¹⁰¹ UHROVÁ, Olga. “Vincenc Kramář et D.-H. Kahnweiler: des *affinités électives*” (In : CLAVERIE, J.; KLEIN, H. et al (orgs.). *Vincenc Kramář, un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*, 2002, pp. 26-38; KLEIN, Hélène. “Du cubisme comme éthique. Une lettre de Daniel-Henry Kahnweiler à Vincenc Kramar”, *idem*. pp. 147-155; “Choix de correspondance”, *ibidem*, pp. 320-338.

Todos os quadros de Picasso e Braque, assim como as gravuras e desenhos em seu acervo e cujas datas remontam a 1901, recorrem a um conjunto de imagens as mais clássicas: naturezas-mortas nas quais muito frequentemente se figuram instrumentos de música, às vezes também um cachimbo, um copo, uma maçã, ou ainda figuras, músicos, mulheres (nus) ou homens (fumador, Arlequim, Polichinelo, o Capitão Matamoro). Eles remetem a temas tradicionais, definidos desde o século XVII, notadamente na pintura holandesa, mas também na pintura rococó do século XVIII [...].

(LAHODA, Vojtech. “Dans le miroir du cubisme”. In: *Vincenc Kramář, un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*, 2002, p. 15. Tradução nossa.)

Kubismus (1921) é uma leitura crítica de *La montée du cubisme* (1920). Kramář insiste no valor do livro de Kahnweiler por não abandonar o mundo da arte em prol da erudição e por esclarecer, empregando termos simples, a gênese do cubismo e as tentativas de resolver, desde o Renascimento, o antagonismo entre representação do objeto e construção do quadro. Contribui com os autores que destacaram a importância para os artistas da arte *negra*.¹⁰² E destaca a simplicidade das obras de Picasso, que

exaltam aqueles objetos mais modestos, ou ainda, essas figuras cujo aspecto primitivo faz pensar nas esculturas *negras*. Notar, a este respeito, a afinidade interna que motiva o interesse de Picasso por essas madeiras esculpidas de além-mar e sua apreciação – logo compartilhada por outros – de seu valor estético, contrariamente à opinião, ditada por uma concepção grosseiramente materialista da arte, que atribui ainda hoje, equivocadamente, a esses objetos uma influência fundamental na gênese do estilo do pintor em 1908. Evidentemente isto não significa que em uma segunda instância Picasso não tenha tomado emprestados alguns traços desses artefactos.

(KRAMÁŘ, V. *Le Cubisme* (1921), 2002, p. 11. Tradução nossa.)

Contudo, sua abordagem se distingue claramente daquela de Einstein e Kahnweiler, e embora o cite ou faça alusão a ele, sua escrita resulta estranha se comparada à de Riegl. Como Einstein e Kahnweiler, ele formula seus conceitos acompanhando as obras e segundo critérios de espacialidade e conclui que, com Picasso, assistimos a uma verdadeira mudança dos valores que regem nossa visão do mundo; porém, à diferença deles, inclui também a luminosidade, a linha e a organização da cor.

¹⁰² Comprador de duas esculturas negras a Émile Heymann, *Au Vieux Rouet*, em 1913, Kramář acrescenta em nota de rodapé: “Matisse e Picasso estavam entre os primeiros colecionadores de arte *negra*. Eles as encontravam na rue de Rennes, *Au Vieux Rouet*, antes de se fornecer com o antiquário e escultor Brummer, boulevard Raspail”. In: KRAMÁŘ, V. *Le Cubisme* (1921), 2002, p. 11, nota 8).

Como Einstein e Kahnweiler, Kramář defende a espacialidade como componente essencial da pintura durante os últimos quinhentos anos assim como o cubismo de Picasso e Braque para além de uma simples questão óptica. Destaca o comentário de Braque, “a pintura é um modo de representação; o objetivo não é reconstituir cuidadosamente um fato anedótico e sim constituir um fato plástico”, para diferenciar o cubismo das tentativas subjetivas e superficiais de apresentar os objetos na sua realidade.¹⁰³

No momento em que a arte da Idade Média era vista a partir de uma concepção plástica, e a perspectiva central como uma convenção desconhecida no Oriente, Kramář avalia que, com o cubismo, a pintura escapa da trilha na qual estava havia quinhentos anos. Espaço e objeto não seriam para Picasso entidades diferenciadas; objetos banais se transformam em “belos” pelas linhas nervosas, vivas, precisas, concisas, resultantes de uma nova visão na qual todo elemento anedótico é excluído; o quadro exige do espectador uma ruptura com hábitos ilusionistas e que apele a percepções visuais tanto quanto a experiências tácteis e musculares.

O espaço do ilusionismo, que se estende até o infinito no sentido da profundidade, é banido: em Picasso, o espaço é figurado pela estrutura do quadro, que insere os objetos no espaço e constitui um fato plástico. O realismo absoluto do cubismo radicaria na ausência de decorativismo e na multiplicidade de visadas de um mesmo objeto, uma vez que um simples objeto, normalmente despercebido, preenche todo o quadro. A moldura, em vez de uma janela para o mundo, é um recorte do campo visual. O quadro, arquitetado na medida em que constrói volumes e espaço, estaria fundado nas operações complexas que constituem nossa apreensão dos corpos e do espaço.

O que distingue *Kubismus* de *La Montée du Cubisme* é o paralelismo que Kramář estabelece com a Alta Idade Média, enquanto Kahnweiler recorre às construções espaciais de Masaccio e Uccello. Pela aversão a um espaço infinito, o tcheco julga a revolução no pensamento que caracterizou os começos do século XX como equivalente à da Alta Idade Média. Na sua análise, compara os quadros

¹⁰³ BRAQUE *apud* KRAMÁŘ, V. In: *Le Cubisme* (1921), 2002, p. 14, nota 11.

cubistas com Rembrandt e estabelece o paralelismo entre a “deformação” moderna e aquela que resulta da subordinação da escala das figuras medievais a um critério positivo. Institui uma “afinidade feita de contrastes” para tentar destrinçar as condições de possibilidade da obra de Picasso, seu arcabouço artístico e qual seu lugar no desenvolvimento da arte.¹⁰⁴

Pode-se falar de um verdadeiro parentesco íntimo, de uma tradição herdada por Picasso – sem contestar a influência direta de El Greco, natural em um espanhol – sob a forma moderna dada por Cézanne. Picasso encontra também em El Greco o cuidado na construção do quadro, a redução dos volumes a uma superfície, a luz (que nos quadros de El Greco também emana de várias fontes) utilizada em parte como meio de ressaltar a forma, a acentuação da cor que dá a suas obras um ar de painel medieval. A arte dos dois mestres está igualmente interiorizada. Por outro lado, com certeza, suas diferenças não são menos numerosas. Assim, El Greco não [...] é o mestre adequado para ilustrar a relação de Picasso com a arte do passado.

(KRAMÁŘ, V. *Le Cubisme* [1921], 2002, p. 27, nota 19. Tradução nossa.)

Além de recuperar o discurso cubista anterior à Primeira Guerra Mundial, *Kubismus* expressa a inquietude provocada pela ressurgência de uma arte “nacional”, regionalista e nostálgica na Checoslováquia de 1918. Testemunha de um retorno a valores étnicos singulares em detrimento de um diálogo entre a tradição local e o modelo oferecido pelos cubistas, Kramář critica a pintura excessivamente subjetiva, anedótica, ilusionista, que não tem nada a dizer sobre o real. *Kubismus* seria também um manifesto a favor de uma arte dinâmica, enraizada na vida contemporânea, com uma abertura para além das fronteiras; uma alternativa frente à recuada conformista e defensora da tradição eslava e russa, hostil aos radicalismos cubistas que surgiram em uma Checoslováquia marcada por mudanças e transformações políticas.

Escritos no momento em que surge uma arte que possibilita experiências visuais não “ilusionistas”, os três textos insistem no primado da *visão*. Revelam o engajamento dos autores com a arte e com as ideias que defendiam, um entendimento profundo do desafio enfrentado pelo cubismo, o empenho em desvincular o cubismo (e a arte) de qualquer tradição nacional assim como uma intimidade com as obras de “não apenas os ‘quatro grandes’, mas provavelmente

¹⁰⁴ KRAMÁŘ, V. *Le Cubisme* (1921), 2002, p. 27.

os únicos cubistas”.¹⁰⁵ Porém, uma questão terminológica coloca Kahnweiler e Kramář de um lado e Einstein de outro. “Belo” e “beleza”, expressões que remetem às categorias do juízo estético kantiano e utilizadas por Kahnweiler e Kramář, dizem respeito a um acordo entre a forma percebida e o pensamento, são expressões evitadas por Einstein. Entrar a elucidar o motivo dessa recusa está fora de nosso alcance nesta tese, mas isso não justifica que deixemos de mencionar o fato.

1.5. A arte do século XX e a primeira documenta: impasses políticos e teóricos entre 1926 e 1955

Em 1928, Paul Schultze-Naumburg, pintor, arquiteto e teórico nazista publicou *Kunst und Rasse* (Arte e raça), uma combinação de uma estética baseada nas noções de saúde e patologia com uma mitologia fascista enraizada no naturalismo e no erotismo soft-pornô do século XIX. Ilustrando um caráter nacional fraco e uma identidade nacional falha com uma paisagem física arrasada, colocando lado a lado a tradição arquitetônica de 1800 e o nacionalismo, Schultze-Naumburg publicou uma série de livros intitulada *Kulturarbeiten* entre 1900 e 1917; foi também diretor da Vereinigte Kunstlehranstalten (União de Institutos para a Instrução das Artes), com sede na Bauhaus de Gropius, em Weimar, logo de seu traslado a Dessau. A partir de 1931, Schultze-Naumburg atravessa a Alemanha proferindo palestras e propagando sua visão da arte, uma associação da arte moderna com degenerações físicas e psicológicas, e o ideal de alcançar a integração entre arte e indústria da Bauhaus foi substituído pelo ideal obsoleto do grêmio medieval. Berthold Hinz resume assim as acometidas nazistas na década de 1930:

Um decreto com data de 4 de maio, intitulado “Contra a cultura negra – por uma herança germânica nossa”, legitimou um ataque frontal contra a arte “Bolchevique”. Filmes de Eisenstein e Brecht e o filme de Pabst “A opera de três centavos” foram proibidos; à companhia de teatro Piscator de Berlim foi negada a entrada a Turíngia; a música de Hindemith e Stravinsky foi tirada dos programas. Um dos maiores atos de barbarismo contra a cultura aconteceu em outubro de 1930 com a destruição dos frescos de Schlemmer na escadaria da Bauhaus, um prédio projetado por Henri van der Velde. Poucos dias depois dessa demonstração, setenta obras de arte moderna foram retiradas das galerias do Schlossmuseum, em Weimar. Entre os trabalhos banidos se encontravam obras de

¹⁰⁵ KAHNWEILER, Daniel-Henry. “La montée du cubisme. Préface à la nouvelle édition allemande” (1958). In: *Confessions esthétiques*, 1963, p. 11.

Ernst Barlach, Otto Dix, Lyonel Feininger, Erich Heckel, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Wilhelm Lehmbruck, Franz Marc, Johannes Molzahn, Emil Nolde, Oskar Schlemmer e Karl Schmidt-Rottluff.

Esta ação específica se fundamentou em que Weimar, a cidade de Goethe, Herder, Schiller e outros escritores do período clássico da Alemanha, era o lugar ao qual viria um grande número de peregrinos, alemães e estrangeiros, para “vislumbrar o passado da alma e espírito alemão”. O resto da Alemanha reagiu mais com ironia e desprezo que com protestos. Os crimes da Turíngia foram interpretados como atos de provincianismo filisteu, e a seriedade das implicações não foi reconhecida. Ninguém percebeu que não eram atos de um nacional-socialista fora de controle, e que Hitler estava ciente das ações de seu primeiro ministro oficialmente nomeado [Wilhelm Frick] e que ele as apoiava.

(HINZ, Berthold. “Degenerate Art”. In: *Art in the Third Reich* (1974), 1979, pp. 25-26. Tradução nossa.)¹⁰⁶

As medidas, baseadas na incompreensão e rejeição popular da arte moderna, transformaram essa negativa em ódio, e mais tarde removeram a arte “ofensiva”, com o intuito de difamar a República de Weimar, à qual estava associada. A partir de 1933, a arte moderna foi combatida e substituída por uma arte cheia de clichês e símbolos populares cuja finalidade era definir o posicionamento individual em relação ao regime. Essas ações seriam prova de que as políticas culturais nazistas começaram antes mesmo da ascensão de Hitler ao poder.

A propaganda deu vazão às ambições artísticas de Hitler: em 1934, culpa judeus e bolcheviques da decadência intelectual e espiritual; em 1937, inaugurou a exposição “Renascença da arte alemã” e um dia depois, sob o comando de Goebbels, a exposição intitulada “Arte Degenerada”. As exposições funcionaram como um treinamento exagerado que visava uma compreensão ideológica, e não estética, da arte. Guiadas pelas ideias predominantes e agrupadas na “Kampfbund für Deutsche Kultur” (Liga de combate para uma cultura alemã), as ações culturais recrutaram artistas e pessoas familiarizadas com o campo da arte, capitalizando o ressentimento pela falta de reconhecimento profissional dos aliados. Estimulou-se a ideia, falsa, de uma falta de consenso entre os próprios artistas e se fomentou a crença de que a partir dessa discussão surgiria a verdadeira arte. Mais tarde, seus membros foram substituídos por tecnocratas que

¹⁰⁶ Como resultado das eleições de 1929 na Turíngia, Wilhelm Frick, diretor da polícia política de Munique, foi nomeado para o Ministério do Interior e da Cultura, o primeiro nacional-socialista a ser ministro. Pela quantidade de excessos ilegais, foi destituído em 1931. Para imagens da construção e implementação da ideologia nazista na arte dessa época, ver COHEN, Peter. *A arquitetura da destruição* (DVD), Suécia, 1992.

almejavam ascender na hierarquia administrativa apoiando as políticas governamentais.

Em vez de visar os oponentes políticos no campo da arte, os nacional-socialistas combateram qualquer tipo de arte anterior a 1933, seja abstrata ou figurativa, socialmente crítica ou não. Para tal fim, limitaram-se a olhar para os estudos existentes sobre arte moderna e os artistas que eram considerados importantes. *A arte do século XX* de Carl Einstein ignora simbolistas, realistas e acadêmicos alemães; a obra foi qualificada pelos nazistas como “quase uma autodefinição de seus oponentes e utilizado para esclarecer a linha entre amigos e inimigos no campo das artes visuais”.¹⁰⁷ O livro foi utilizado por Ludwig Troost, o conselheiro mais confiável em matéria de arte de Hitler e arquiteto da “Haus der Deutschen Kunst” (Casa da arte alemã), “para explicar para Hitler e Goebbels o elemento marxista na arte moderna”.¹⁰⁸ Poucos anos antes, em 1926, Kahnweiler avalia que seu autor escreveu “coisas absolutamente definitivas sobre a arte de nosso tempo [...] sua leitura é reconfortante depois de toda a tagarelice ociosa que constitui a matéria do que tem sido publicado sobre o tema”.¹⁰⁹

O desdobramento da política cultural nacional-socialista é conhecido: as demissões dos professores da Bauhaus e dos diretores dos principais museus; as expropriações sem compensações; o discurso de Hitler contra qualquer tentativa de sabotar seu projeto cultural; os efeitos do decreto relativo à crítica de arte de 11 de novembro de 1936, substituindo a figura do crítico pelo editor de arte uma vez recebido o treinamento adequado; os saques em 1936, por parte da Câmara das

¹⁰⁷ MEFFRE, L. *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*, 2002, p. 145; nota 217. HINZ, Berthold. *Art in the Third Reich* (1974), 1979, p. 24.

¹⁰⁸ MEFFRE, L. *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*, 2002, p. 145; nota 217. HINZ, Berthold. *Art in the Third Reich* (1974), 1979, p. 25. Hinz coloca como prova a carta de 9 de junho de 1933 de Josef Achmann, pintor e gravurista expressionista, para Ludwig Justi, diretor da Nationalgalerie de Berlim desde 1909 e demitido em 1933 (p. 228, nota 22).

¹⁰⁹ Carta de Daniel-Henry Kahnweiler para Carl Einstein, com data de 20 de abril de 1926, depois de ter recebido um exemplar da primeira edição de *A arte do século XX* poucos dias antes. In: *Carl Einstein – Daniel-Henry Kahnweiler, Correspondance 1921-1939*, 1993, pp. 69-70. Einstein agradece a carta em 26 de abril de 1926, e diz que nenhuma outra crítica é mais importante para ele que a de Kahnweiler.

Artes Visuais, de obras anteriores a 1910 dos museus para a exposição da Arte Degenerada; as perseguições; o extermínio.¹¹⁰

As características com que o desastre político e os horrores morais da época marcaram a sociedade e a cultura – o modo como a “esfera pública” atacou a existência individual – provocaram uma discussão acirrada na Alemanha de pós-guerra. Alguns historiadores defenderam um antimodernismo herdado do regime nazista. Em 1948, Hans Sedlmayr, simpatizante do Partido Nazista e diretor do Instituto de História da Arte de Viena em 1936, publicou *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit* (A perda do centro: as Belas Artes dos séculos XIX e XX como sintoma e símbolo da época).¹¹¹ No livro, considerado por alguns como uma extensão natural da exposição “Arte Degenerada” de 1937, Sedlmayr define a arte moderna como uma doença, uma condição urbana e cosmopolita da qual todos os países são igualmente responsáveis, situando a origem do problema no surgimento dos estados-nação. Da mesma data, *Über Malerei und das Schöne* (Sobre a pintura e o Belo), de Richard Seewald, condena a pintura modernista e recomenda olhar para os *frescos* cristãos. Um ano depois, em *Was bedeutet die moderne Kunst?* (Que significa a arte moderna?), Wilhelm Hausenstein identifica um niilismo em todos os movimentos modernos desde 1900 e aconselha os artistas “a deixar as ferramentas de lado e rezar por um longo período”.¹¹²

Decorrente da margem estreita entre ações políticas e culturais do regime nazista, um antimodernismo programático continuou influenciando a cultura

¹¹⁰ A apreensão ilegal de obras foi sancionada no decreto com data 31 de maio de 1938. Conhecido como a “lei da arte degenerada”, autorizava a apropriação de obras expostas ao público sem pagar compensação; uma vez terminado o regime nazista, o decreto não foi anulado em nenhuma das três zonas ocidentais ocupadas. Portanto, os novos donos das obras expropriadas ou vendidas a preços ridículos contavam com títulos de propriedade ainda válidos (HINZ, Berthold. *Art in the Third Reich* [1974], 1979).

¹¹¹ WOOD, Christopher. *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930's* (2003), “Introduction”. Uma resenha do livro de Sedlmayr inglês foi publicada em *The Burlington Magazine* (1958), destacando a intolerância de uma época que considerou a Revolução Francesa como causa de todos os males, o efeito tranquilizante do texto em leitores desavisados e o risco de abraçar a ideia de arte circunscrita às próprias crenças de Sedlmayr (ETTLINGER, L. “Art in Crisis”. In: *The Burlington Magazine*, vol. 100, nº 669, 1958, pp. 443-444. Disponível no site <http://www.jstor.org/stable/872606>. Acesso em 10/11/2011.

¹¹² WALLACE, Ian. “The First Documenta 1955”, conferencia “The triumph of pessimism”, University of British Columbia, 26 de setembro de 1987. Disponível no site <http://d13.documenta.de/panorama/#/research/research/view/the-first-documenta-1955>. Acesso em 14/11/2011.

popular e a recepção das artes visuais até bem depois de finalizada a Segunda Guerra Mundial. Contudo, a cena artística da Alemanha de pós-guerra funcionou como trégua e reunia artistas das duas Alemanhas: em 1946, Will Grohmann organizou uma exposição de artistas contemporâneos em Dresden, na época uma cidade devastada pela guerra, e outra em 1947, em Augsburg, na Alemanha Ocidental, reunindo artistas da Alemanha Oriental. Com o bloqueio da Guerra Fria em 1948, e a Guerra de Coreia em 1950, a ideia de uma comunidade artística alemã unificada tornou-se inviável. A divisão ideológica entre capitalismo e socialismo, o bloqueio de Berlim em 1948 e o endurecimento das políticas durante a Guerra Fria esquentaram consideravelmente o debate em torno ao modernismo. Seja por conformismo ou por medo de lidar com um passado recente, a ameaça à liberdade foi amplamente utilizada tanto pelo capitalismo como pelo socialismo.

Para Ian Wallace, a primeira primeira *documenta* de Kassel (1955) funcionou como “utopia”, uma tentativa de reabilitar a arte moderna entre 1905 e 1950 no contexto internacional a um “outro” que, pouco tempo antes, era desprezado por ser considerado “degenerado”.¹¹³ Organizada por Werner Haftmann e Arnold Bode, a mostra foi uma tentativa de reintegrar tanto a arte moderna como os artistas modernistas e expressionistas à vida cultural alemã e de restaurar o diálogo interrompido. O desafio de liberar a arte moderna de pré-guerra da classificação de “arte degenerada” e de articular a arte do passado com o futuro resultou numa exposição que, simultaneamente, evocava e apagava uma memória.

O perfil da primeira *documenta*, intitulada “Arte do século XX”, segue o livro de Haftmann de 1954, *Malerei im 20. Jahrhundert* (A pintura do século XX), que Ian Wallace qualifica como uma duplicação quase exata de *A arte do século XX* (1931) de Einstein; no prefácio, o próprio Haftmann avalia o livro de Einstein como “insuperável”. Porém, o reconhecimento dos valores plásticos na época em que essa arte era produzida – *A arte do século XX* (1931) – é algo bem distinto da tentativa de reintegrar a arte moderna à cultura alemã e recuperar um diálogo interrompido. A lista de obras escolhidas pelo comitê de seleção,

¹¹³ WALLACE, Ian. “The First *documenta* 1955”.

adjetivada por Wallace como politicamente neutra, era constituída principalmente por artistas reconhecidos na época da República de Weimar. Embora Arnold Bode fosse receptivo à inclusão da fotografia e do cinema, Haftmann restringiu a *documenta* à pintura, escultura e artes gráficas, descartando as inovações da Bauhaus. Contudo, a primeira *documenta* foi considerada uma resposta à exposição “Arte Degenerada” de 1937, e essa comparação destaca a origem da *documenta* como fenômeno alemão, mais do que internacional; mais especificamente, como emblema da Alemanha ocidental.¹¹⁴

Além do antimodernismo, outro problema relacionado à reconstrução histórica surgiu no centro da *documenta*. Os artistas favoráveis ao conteúdo político e ao realismo social, alinhados com o bloco oriental, acusaram os abstracionistas de desistir do engajamento político e da revisão do passado recente por rejeitar a ênfase política no conteúdo artístico. A polarização e radicalização política foi reproduzida na luta travada entre abstração moderna e realismo social. Entre os intelectuais que participaram dessa discussão encontramos T. Adorno. A autonomia da arte, e a autonomia do sujeito na arte abstrata, seriam uma resposta a duas experiências históricas: 1) a submissão da arte à política, no regime nazista, que causou um repúdio instintivo a uma arte de resposta social e 2) o silêncio e o recolhimento dos artistas modernos “proibidos” durante esse período, conhecido como “migração interna”.¹¹⁵ A um conformismo embutido dentro da noção de “saúde social”, ele contrapôs o princípio de que uma sociedade saudável não pode ser ideológica ou institucionalmente ordenada.

Porém, embora a primeira *documenta* tentasse dar uma visão da arte moderna desde 1905 e contasse com a simpatia dos curadores, a ausência dos construtivistas russos e dos dadaístas de Berlim, entre outros, revelou a dificuldade de lidar com as noções de vanguarda, seus contextos políticos e suas marcas, assim como de *Kunstwollen*, *forma*, *estilo*, *visão* e *tectônica*. Evitar o passado, suas cicatrizes e suas produções artísticas não caracteriza apenas a

¹¹⁴ GRASSKAMP, Walter. “To be continued: periodic exhibitions (*documenta*, for example)”. In: *Tate Papers*, n. 12, 2009. Disponível no site <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7263>. Acesso em 19/02/2013.

¹¹⁵ Nos Estados Unidos, na mesma época, Clement Greenberg também defende a autonomia da arte. A exposição itinerante “Non-Representational Painting in America” visitou várias cidades alemãs em 1948.

primeira *documenta*. A ausência de artistas pertencentes à Bauhaus, assim como as lacunas em relação à arte da República Democrática Alemã e à arte oficial do nazismo na exposição “German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905-1985” na exposição na Royal Academy of Arts, Londres (1985), são exemplo da armadilha de uma história da arte que tenta estabelecer (ou evitar) continuidades, da dificuldade de lidar com produções de regimes totalitários, da necessidade de buscar novos modos de analisar as obras tanto como da ineficácia de uma mostra que tenta ser abrangente mas não consegue integrar nem discutir temas espinhosos.¹¹⁶

Anterior à *documenta*, o debate entre abstracionismo lírico, modernismo vanguardista e humanismo figurativo tradicional distinguiu as discussões sobre o futuro da arte alemã. A questão foi amplamente tratada no primeiro colóquio de Darmstadt, em junho de 1950, organizado na ocasião da exposição “Das Menschenbild in unserer Zeit” (A imagem humana em nossa época). O colóquio reuniu artistas, historiadores da arte, filósofos, sociólogos, teólogos e cientistas. Hans Sedlmayr e Johannes Itten foram os dois palestrantes; Theodor Adorno estava entre os participantes e Willi Baumeister entre os expositores.

Com algumas diferenças, Willi Baumeister e Adorno se posicionaram contra o conservadorismo de Sedlmayr. A proposta de Baumeister, defensor do impacto visual das forças liberadas pela criação artística como meio para superar espiritualmente a decadência, em particular a “caligrafia mística” desenvolvida desde 1930 por Paul Klee, resistiu à “imensa catástrofe interna e declínio artístico” de Sedlmayr.

Paradoxalmente, Adorno e Sedlmayr, de perspectivas diferentes e por razões díspares, tomaram partido contra aqueles que defendiam a função reconciliadora da arte sem interrogá-la seriamente.¹¹⁷ No cerne dessas

¹¹⁶ WALLACE, Ian. “The First *documenta* 1955”. Para uma resenha da exposição em Londres, ver ELLIOT, D. “A view from The Bridge: German Art of the Twentieth Century, 1905-1985”. In: *The Burlington Magazine*, vol. 127, nº 993 (dezembro de 1985), pp. 849-855. Disponível no site <http://www.jstor.org/stable/882257>. Acesso em 15/11/2011.

¹¹⁷ WOOD, C. (ed.). *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930's*, 2003. “Introduction”.

aproximações e diferenças estava a *Kunstwollen*, noção sobre a qual ambos se debruçaram, direta ou indiretamente, nas suas abordagens da arte. Em Adorno, a verdade da arte não é uma ideia metafísica nem uma construção humanista: a verdade da arte se manifesta no juízo crítico que apreende a dinâmica interna da obra (forma e conteúdo) em relação aos conflitos histórico-sociais da sociedade à qual pertence a obra. Por sua vez, Sedlmayr associa a *Kunstwollen* à psicologia da Gestalt e entende que a verdade da arte radica em seu valor de documento histórico: uma época se expressa através de um estilo e este reflete as ideias da época. Embora Adorno reconheça o valor da *Kunstwollen* para libertar a experiência estética de qualquer norma atemporal, raramente a potência da obra responde à vontade do artista. O que leva a uma revisão da noção de Riegl – uma transformação artística e mudança de estilo em relação a uma modificação na visão do mundo, compartilhada pela cultura, tradição ou sociedade e sobre a qual os artistas agem criativamente.

Através da análise de um período controvertido da história da arte, considerado carente de capacidade criadora e decadente, abordando o tratamento da forma e da cor no plano e no espaço da pintura, escultura e arquitetura, Riegl desenvolve a teoria da *Kunstwollen*. Termo difícil de traduzir, Riegl o constrói à medida que examina o problema da interpretação do espaço, desde os egípcios até os primeiros cristãos.¹¹⁸ Conclui que o desenvolvimento de um estilo em uma época dada responde a uma vontade artística que admite ser analisada detidamente e reflete a visão de mundo de uma raça e época, um argumento possivelmente considerado “inócuo” quando publica *Spätrömische Kunstindustrie* (A arte industrial tardorromana), em 1901. Republicado em 1927, o texto cobrou outras dimensões ideológicas com as reinterpretações de Sedlmayr.

Em “A quintessência do pensamento de Riegl” (1929), Sedlmayr apoia-se na teoria da Gestalt de Wertheimer (1925) e os princípios estruturadores subjacentes ao estilo e propõe uma nova metodologia: associando a *Kunstwollen* à psicologia da Gestalt, evitar-se-ia uma análise subjetiva (da qual acusa Riegl).¹¹⁹

¹¹⁸ Mais tarde, a interpretação do espaço incluiu a interpretação da cosmovisão do homem.

¹¹⁹ SEDLMAYR, H. “The Quintessence of Riegl’s Thought”. (Prefácio à coletânea de ensaios de Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, 1929). In: WOODFIELD R. (org.). *Framing Formalism. Riegl’s Work*, 2001, pp. 11-32.

O resultado dessa aproximação é que a real dimensão da noção se perde de vista e origina, por um lado, uma *Kunstwollen* abstrata, que permite criar sua própria história desvinculada do contato com a obra. Por outro, uma *Kunstwollen* apoiada na Gestalt reduz a multiplicidade de fatores que criam uma obra de arte à ação de um “princípio”. Entender a *Kunstwollen* segundo a lógica das partes e da totalidade permitiu a Sedlmayr adjudicar as transformações estilísticas a uma “vontade coletiva objetiva” numa acepção bem distinta daquela de Riegl, que defendia o estilo como resultado da *Kunstwollen*. A reinterpretação ideológica de Sedlmayr é ainda mais evidente em relação às afirmações explícitas de Riegl de romper com o preconceito de qualificar o período tardorromano como decadente, de abandonar critérios de evolução e superestimação excessiva da iconografia.

Embora essa discussão seja importante e nos permita perceber e distinguir entre uma arte autônoma e uma arte a serviço de uma ideologia, assim como as complexidades e impasses dos posicionamentos, resulta evidente que a definição de uma noção não é suficiente para abrir novas possibilidades para a história da arte. Além do perigo de reduzir a história da arte à classificação segundo um conceito, arriscamos perpetuar uma cegueira plástica e uma preguiça no nível da imaginação. O que torna ainda mais necessário redimensionar a empreitada teórica de Einstein, Kahnweiler e Kramář e voltar para a *visão*.

1.6. Uma escrita cubista: entre *forma* e *visão*

Se a invenção cubista cria novas *formas* plásticas que transformam a *visão* e, portanto, o *pensamento*, em uma primeira instância qualificaríamos o pensamento de Einstein de um “cubismo expandido”. Sua empreitada concentra-se no sentido amplo da *visão*: como prática, transformadora do homem e constitutiva da realidade.

Na arte, luta travada entre objeto e sujeito, a subjetividade se expressa na imaginação: a descrição seria a vitória do objeto. Na escrita, o desafio consiste em criar relações e processos entre objeto e sujeito, em fixar a instabilidade da imaginação. Por um lado, a interpenetração do físico e do psíquico ultrapassa o dualismo antagônico entre sujeito/objeto, eu/mundo e espaço/tempo. Por outro, a investida contra conceitualizações ilusórias da realidade desvendam a amplitude

do conceito operatório de *função* em Carl Einstein: o resultado de todas as realidades intelectuais, espirituais e práticas. Consciente e inconsciente apenas revelariam uma dinâmica indeterminada do real.

O cubismo destrói o objeto como referência e aponta para a superioridade plástica do homem vivo frente à redução ao plano projetivo dos movimentos corporais e das representações desses movimentos. O objeto cubista rompe com a ideia do quadro enquanto dependência metafórica do objeto e com o “discurso” da visão desde o achado da perspectiva renascentista, um “discurso” que permaneceu quase intocável até as descobertas dos pintores cubistas. Em um processo inverso àquele que caracteriza o Renascimento, o cubismo recupera o espaço da experiência e abandona as verdades “objetivamente científicas” que tornam “verdadeiro” aquilo que é método. A perspectiva, originalmente uma tarefa viva da qual surgiu um método, tornou-se uma técnica transmitida por herança. Uma vez esvaziada de um pensamento e sentido próprios, sua necessidade deixou de ser percebida e interrogada.

O cubismo surge, evidentemente, no momento em que a visão do mundo dominante entra em crise. As idealizações, a causalidade e a sucessão se revelaram como ficções e constituíram a bancarrota do conhecimento objetivo. O primeiro cubismo “em vez de mostrar o resultado de uma observação, mostra o resultado de uma visão não interrompida pelos objetos”.¹²⁰ O ato de ver não está mais limitado a um arranjo compositivo: a dificuldade de fazer a experiência da obra radica na solicitação de uma intensa ginástica óptica e intelectual. Seria uma ampla questão visual, que designa tanto o ato de ver como aquilo que é visto, muito mais do que uma simples questão óptica.

O que interessa é o ato de ver, a *visão* como ato criativo e o encontro com o real. Intenta-se definir um real segundo os critérios da *visão*, separando a imagem do objeto e eliminando o mecanismo de reconstrução do objeto a partir do já conhecido. A experiência visual se libera de ser um simples “efeito” ou “resultado” da obra: passa a ser parte fundamental da *forma*, “olhar é agir e ver

¹²⁰ EINSTEIN, Carl. “Notes sur le cubisme” [1929]. In: *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, p. 30.

significa ativar o real ainda invisível”.¹²¹ As mudanças nos modos de ver o mundo levam à reinvenção do mundo, do ato de ver e do espaço. A possibilidade de transformação do real, uma nova formulação do espaço, a reestruturação dos objetos e uma história da arte que recupere a dimensão visual e potência das obras são algumas das questões cruciais que Carl Einstein aborda em *Georges Braque* (1934).

O cubismo diz respeito à *formação*, não à *reprodução*. Enquanto experiência visual não é um formalismo: a *visão* cria uma nova realidade em vez de uma metáfora. A *visão*, indissociável do espaço, torna-se um modo específico de criar novos espaços: o espaço como “visão interior” (*innere Anschauung*).¹²² Ao defender a autonomia do quadro e a capacidade de invenção e transformação do real, indissociáveis de um novo modo de olhar, Einstein não quer menos do que restituir ao homem sua capacidade criadora.

A arte é um modo de tornar visível a dimensão poética do mundo. Pensar a arte como agente capaz de desencadear uma visão implica distinguir, em uma primeira instância, entre *duplicação* e *corporificação*. O que está em jogo é a diferença entre *visão*, observação e percepção, articuladas com a *forma*.

À percepção oporemos a *visão* subjetiva. A *forma* não é mais um equilíbrio ou uma eliminação das partes antagonistas do motivo adotado, ela não é mais um compromisso entre partes de percepção separadas no tempo; pelo contrário, a forma é agora a totalidade do ato subjetivo ininterrompido. Nesta totalidade de funções subjetivas, criativas e primárias repousa atualmente o fator decisivo da *visão*; evita-se assim o que predetermina, a fatalidade daquilo que é dado. (EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX^e Siècle* [1931], 2011, p. 99. Tradução livre, grifo nosso.)

O ato de ver não é mais observação, uma observação marcada pela clivagem dualista entre um sujeito preocupado com sua própria superioridade e um objeto engessado pelas convenções, conflito que não encontra solução sem um compromisso. O observador abandona sua posição tangencial e torna-se um centro submetido às metamorfoses. Agora não há mais objetos desprovidos de

¹²¹ Citação agregada à mão no manuscrito alemão de *Georges Braque*. MEFFRE, L. “Note sur le *Traité de la Vision* de Carl Einstein”. In: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº 58, 1996, p. 29.

¹²² EINSTEIN, C. “Das Problem des Anfangs” (1905). In: PENKERT, Sibylle. *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie*, 1969, p. 46. Entendemos que Einstein se refere mais a uma síntese visual do que a uma síntese da intuição, entre outras razões, por se posicionar explicitamente contra Kant no texto citado. Por isso privilegiamos a tradução do termo “*Anschauung*” como *visão*. Einstein utilizou frequentemente o termo “*vision*” emprestado do francês enquanto verbo e substantivo, portanto mais abrangente, em detrimento dos termos *schauen* e *sehen* (MEFFRE, L. “Note sur le *Traité de la Vision* de Carl Einstein”. In: *Les Cahiers du Musée nationale d'art moderne*, nº 58, 1996, p. 29).

qualquer funcionalidade, trata-se, sim, de uma extensão da realidade, especificamente *a produção da forma*. (EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* [1934], 2003, p. 163. Tradução nossa, grifo nosso.)

O termo *forma* aparece repetidamente nos textos de Carl Einstein. A *forma*, hoje inviabilizada, banalizada e reduzida à morfologia, um formato ou uma composição, conheceu também outros sentidos. Segundo um dos monólogos de seu antirromance *Bebuquin*, escrito *pari passu* com o cubismo e publicado em 1912,

talvez a *forma* faça nascer novos objetos; está mais afastada de suas origens que o conceito, e suas deduções certamente se distinguem das deduções conceituais. *Na forma, a visão ganha uma força que até esse momento tinha sido atribuída apenas ao conceito.*

(EINSTEIN, Carl. *Bébuquin* [1912], 1987, p. 40. Tradução nossa, grifo nosso.)

A *forma* em Einstein é um problema a enfrentar, um dado conceitual, um modo de pensar e, portanto, criar novas dimensões da experiência: a *forma* nos torna visualmente ativos. O artista deve criar e determinar um real que não seja interpretação ou preconceito acadêmico e sim um fato plástico, “uma realidade com suas próprias condições”, e assim, restituir ao homem sua capacidade criadora.

O último trabalho de Einstein publicado em vida, *Georges Braque*, de 1934, não é uma simples monografia. É um estudo do cubismo e suas transformações no contexto histórico e cultural de 1930, um apelo à função básica da arte de ser subversiva, perigosa e mortal, nunca uma utopia otimista do progresso, tampouco ficção. Contra uma arte fabricada, normativizada e estandardizada, regulada por conceitos que domesticam a dimensão vital da arte, Einstein acusa os estetas de idealizarem a obra de arte (base sobre a qual se formulou o ensino da arte) e acusa a historiografia de falsear o devir da arte sob uma perspectiva idealista. A história da arte resumia-se a contabilizar proezas técnicas.

A obra de arte que interessa Einstein é aquela que tem a capacidade de “modificar o real, a estrutura do homem e as visões do mundo, ou seja, na medida em que levantam a questão principal de como as obras de arte podem ser

integradas numa visão de mundo ou como elas a destroem e ultrapassam”.¹²³ Se a arte é um campo de batalha entre sujeito e objeto, portanto, experiência vivida, uma história da arte melancólica, concebida como retornos ou continuações de tradições do passado torna evidente que a maior parte das obras de arte consideradas modernas seria simplesmente reacionária. Distinção que talvez nos leve a tomar consciência de que, no mundo institucional da arte, a obra de arte é a exceção.

Portanto, fica descartada uma interpretação otimista e padronizada da história, que esquece regressões e tensões contrárias a um valor dominante e evolucionista. A história da arte de Carl Einstein é aquela das obras que informam o caráter catastrófico das crises em vez de atenuá-las, história com “oposições” e “desvios”, com uma perspectiva aberta que decorre do presente e redimensiona o que desapareceu de vista.

Se, por um lado, sua definição de história da arte enquanto “luta de experiências ópticas, espaços inventados e figurações” se aproxima dos modos de visão de Wölfflin e Riegl, por outro, também se afasta das polaridades e repetições de Wölfflin e do desenvolvimento histórico e contínuo de Riegl. À diferença deles, Einstein abre novas possibilidades para a história da arte.

O recalque da realidade morta é substituído pela formação poética do real. Sublinhamos mais uma vez que somos absolutamente contra a idealização da alucinação ou de processos ditos imanentes, e recusamos pura e simplesmente essa hierarquia idealista com a qual o homem é induzido a acreditar numa realidade superior. A *visão* não é mais do que uma fase do real, ou seja, o começo de uma nova realidade.

A acentuação romântica do irracional acarreta uma regressão para um estado primitivo e ainda, se quisermos, para um estado de barbárie. Enfim, não nos contentamos mais com deduções sublimes e uma superestrutura cultivada excessivamente excludente das forças fundamentais do homem e dos acontecimentos. A necessidade de destino e obsessão nos reconduz.

Nessas *formas*, é verdade, cria-se antes um mundo privado em oposição à *ficção* de um mundo perfeito que exclui o perigo, o acaso e o destino. Nós nos defendemos precisamente da estandardização da sociedade ou do conceito ao produzir, em isolamento, mitos. Nesse isolamento atingimos camadas coletivas, profundas e arcaicas. Neste lugar, uma massa excessiva de regressões poderia ameaçar, um historicismo de estratos primitivos poderia se deflagrar. Na obra de Braque, tal perigo está descartado. Tal alteração do ato de olhar assim como a força dos estratos psíquicos aqui ativados estarão na origem de uma escolha totalmente modificada da história.

¹²³ EINSTEIN, C. *Georges Braque* [1934], 2003, pp.15-16.

O mito tem sido reintegrado no real, e a poesia se torna o elemento originário da realidade. (EINSTEIN, *Georges Braque* [1934], 2003, pp. 163-164. Tradução livre, grifo nosso.)

As transformações do cubismo, que Carl Einstein acompanha com uma metamorfose do significado dos termos que emprega, exigem de nós um acompanhamento tanto do cubismo como da discussão historiográfica. *Forma, visão, tectônica*, ainda que submetidos a uma torção que os libera da sua carga historicista, torna necessário voltar aos textos de teóricos austro-alemães nos quais Einstein enraíza seu pensamento.

Daniel-Henry Kahnweiler, Clara Malraux, Michel Leiris e Georges-Henri Rivière estavam entre os poucos que conheciam Carl Einstein na França.¹²⁴ Com exceção de Kahnweiler, os teóricos austro-alemães eram desconhecidos no circuito de Paris e mundo germânico afora, excetuando a Itália.¹²⁵ Portanto, é inevitável entrar nessa discussão para compreender a originalidade do pensamento de Carl Einstein. Hoje, por sua densidade e complexidade, alguns dos textos e autores com os quais dialoga são por isso mesmo descartados. Uma das dificuldades será a de enfrentar textos complexos, não traduzidos para o português ou apenas recentemente traduzidos para outras línguas e manter vivo o estranhamento que tais textos produziam.

A *forma* vai além da causalidade: detém propriedades imediatas, ultrapassa o processo, pode se tornar “visível” ainda que não dependa exclusivamente do olho. A *forma* não se reduz à identificação ou repetição de *patterns*; ela é capaz de gerar novos objetos. Carl Einstein distingue entre *forma* e

¹²⁴ MEFFRE, L. *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques*, 1989, pp. 8-10.

¹²⁵ Na Itália, os teóricos germânicos eram conhecidos por Benedetto Croce, Ranuccio Bianchi-Bandinelli e Carlo Ragghianti, fundadores da revista *Critica d'Arte* em 1935, assim como por Giulio Carl Argan. (Bianchi-Bandinelli, marxista, professor das universidades de Florença e Roma; Ragghianti, professor na Universidade de Pisa, destituído por se recusar a afiliar-se ao Partido Fascista). Croce menciona K. Fiedler em *Estetica como scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902) e retoma o pensamento de Hildebrand e Fiedler em um artigo de 1911, republicado no *Nuovi saggi di estetica* (1919). Ragghianti publicou textos de Fiedler na *Critica d'Arte* (1955) e apresentou a tradução italiana de sua obra (1963); *Die Spätromische Kunst-Industrie*, traduzido por Licia Collobi Ragghianti, foi publicado na Itália em 1959. C. Ragghianti traduziu *Negerplastik* (1915), publicado no suplemento de *Critica d'Arte*, “Crítica d’arte Africana”, Anno 2, nº 2, 1985, junto com o primeiro capítulo de *Afrikanische Plastik* (1921). (In: *Scultura Negra* [1915], BASSANI, E.; PAUDRAT, J.L. (orgs.). 2009). Argan inclui os teóricos alemães em *Arte e Crítica de Arte* (1988), 1995; muitas das questões tratadas por Einstein ecoam nos seus artigos escritos entre 1930 e 1964 e publicados em *Projeto e Destino* (2004), assim como a visada de *Clássico Anticlássico* (1984).

conceito, afastando assim a arte das teorias e construções conceituais.¹²⁶ Ainda que nada impeça que as obras de arte respondam a leis, como tentavam demonstrar os modernos, de fato, às vezes, a arte responde espontaneamente a elas, independentemente e muitas vezes por motivos contrários à intenção dos críticos. Mas a *forma* à qual se refere Einstein não suporta qualquer adequação a um cânone acadêmico. Ancorado na *Kunstwissenschaft*, ele constrói uma teoria da arte na qual a *forma* se vale da *visão*, da *tectônica* e do *espaço* para se apresentar. É justamente esse aspecto da arte que ele defende incondicionalmente.

¹²⁶ EINSTEIN, Carl. *Bebuquin* [1912], 1987, p. 40.