

Introdução

O projeto inicial para ingresso no Doutorado em História Social da Cultura, PUC-Rio, intitulava-se “Para repensar a forma: um diálogo com Carl Einstein e Gordon Matta-Clark”. Como se verá a seguir, ele contou com uma redefinição considerável. Sob o risco iminente de acabar por ter que redigir duas teses, além do cruzamento entre elas, decidi concentrar-me em Carl Einstein. Mas as questões que deflagraram o projeto inicial continuam a agir e demandar respostas.

O encontro com os *foto-trabalhos* de Gordon Matta-Clark, à época do mestrado na Uerj, me levaram a pensar as semelhanças e diferenças entre as colagens de Braque e Picasso e as arquiteturas fantásticas das *Carceri d’Invenzione* de Piranesi, os cruzamentos críticos com os postulados do Movimento Moderno, o fato de os *foto-trabalhos* terem sido considerados pejorativamente como “formas institucionalizadas” na década de 1970. Além disso, o incômodo frente à dificuldade de apreender em profundidade o cubismo, o impacto dos objetos na exposição “Arte da África” no CCBB, logo de minha chegada ao Rio de Janeiro (dezembro 2003) e, ainda, meu primeiro contato com os textos complexos e inquietantes de Carl Einstein influenciaram minha decisão. A resistência que uns e outros oferecem à *visão* alimentaram meu desejo de assimilar, existencialmente, obras e textos.

Matta-Clark agiu sobre arquiteturas abandonadas e destinadas à demolição; nenhuma delas desabou por conta dos cortes efetuados. Ele opera na área dos prédios mediante esvaziamentos, remoções e extrusões: “criar uma complexidade espacial com leituras de novas aberturas em oposição a velhas superfícies [...] mais do que utilizar a linguagem, valer-se das paredes”.¹ Suas “intervenções” tocam o aspecto material da arquitetura tanto quanto a arquitetura como discurso e representação. Ele nos interroga: por que aceitar a arquitetura como objeto estático?

¹ MATTA-CLARK, Gordon. “Completion through Removal” (s/d), verbete para catálogo (In: MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark*, 2006, p. 89).

De modo similar às colagens cubistas, suas colagens fotográficas – ou *foto-trabalhos* – desafiam o espaço da perspectiva renascentista ao excluir qualquer referência espacial. Escolha consciente, os *foto-trabalhos* se apresentam como alternativa à constante da perspectiva e do ponto de vista na fotografia. Enraizados na experiência do espaço, dizem respeito à relação entre destruição e construção nos processos artísticos. Matta-Clark utilizou a fotografia para estabelecer um diálogo: enquanto Picasso e Braque utilizaram o papel jornal – cuja duração válida é de um dia – Matta-Clark, em embate com a temporalidade da arte, utilizou a fotografia como contraste temporal com a técnica da colagem cubista, embora a fotografia provavelmente tenha significado, para Picasso, o colapso da análise da *visão*.

Os *papiers collés* de Picasso e Braque estimularam a tensão entre planaridade e profundidade, gerando uma multiplicidade de planos que simultaneamente avançam e recuam. As colagens se circunscrevem às mesas dos cafés com os objetos necessários (copos, jornais e garrafas), guitarras e janelas, restringindo o tema e buscando um máximo de invenções criativas para figurar tais objetos. Encontramos essa mesma relação inquietante entre arquitetura, espaço e visão nos textos de Carl Einstein.

Assistimos no momento a uma redescoberta febril da obra de Carl Einstein. Além dos dossiês e diversos artigos sobre sua obra em revistas internacionais, duas obras importantíssimas foram publicadas recentemente: *Negerplastik* (1915) – no Brasil, em 2011 –, com a identificação definitiva das imagens;² e na França, também nesse ano, veio à luz a primeira tradução de *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1931).³ Publicações que não só recolocam Carl Einstein em discussão, para além das fronteiras nacionais e linguísticas, como tornam o debate em torno de sua história da arte inadiável.

Poeta de vanguarda que se tornou historiador e teórico da arte, mediador cultural entre França e Alemanha, Einstein colaborou com diversas publicações

² EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915). Florianópolis: Editora UFSC, 2011. Publicado sob a direção de Liliane Meffre. Legendas estabelecidas por Ezio Bassani e Jean-Louis Paudrat. Tradução de Inês de Araujo. Apresentação de L. Meffre. Anexo de Roberto Conduro.

³ EINSTEIN, Carl. *L'art du XX^e siècle* (1931). Tradução de L. Meffre e M. Staiber; apresentação e notas de L. Meffre. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2011.

(entre as quais *Die weissen Blätter*, *Die Aktion*, *Das Kunstblatt*, *transition*). Foi coeditor, com Georg Grosz, de *Der blutige Ernst* (1919) e, com Paul Westheim, de *Europa-Almanach* (1925), além de cofundador da revista *Documents* (1929) junto com Georges Bataille, Michel Leiris, Georges Wildenstein e Georges-Henri Rivière. Pertenceu ao círculo de Daniel-Henry Kahnweiler; conheceu Picasso, Braque, Gris e Léger.

Aproximando as invenções cubistas à escultura negra, analisando a arte africana a partir de categorias não-africanas, Carl Einstein aspira a uma reestrutura da visão sem referência a um repertório prévio de imagens, próprias de uma obra ou gênero de arte, de um artista ou de um período artístico. Critica ainda o conceito de “primitivismo”, no sentido utilizado à época – estado arcaico de um desenvolvimento artístico ou cultural progressivo. Para ele, a noção de primitivismo ultrapassa o preconceito eurocêntrico do termo, destacando o aspecto plástico dos objetos, resultado de uma experiência dinâmica não mediada por convenções e preconceitos. Trata-se do processo visual enquanto experiência original e constitutiva do real: a imagem resultante desse processo não é um resíduo inerte da sensação ou da percepção.

Carl Einstein adjudicou à arte e à linguagem a tarefa de liberar o homem de imagens ossificadas e modos de pensar rígidos. Ele defende uma arte na qual o artista modifica a realidade e não está preso a um excesso de racionalização, normatização ou a uma linguagem aprendida; uma arte engajada na transformação social, na qual a *forma* reconfigura a subjetividade, que não se limita à crítica social. As novas formas artísticas reformulariam os limites do mundo, e das visões de mundo, na procura de novas fronteiras do real, tarefa na qual o real é redimensionado como a soma de todos os processos vitais. A visão ultrapassa assim o arranjo compositivo. Considerando que a discussão sobre *forma* era tão densa e intensa no começo do século XX, é de se perguntar por que hoje em dia a questão da *forma ativa* vem sendo inviabilizada por leituras estéreis que reduzem a forma à morfologia e à composição?

No início da pesquisa, o uso que Carl Einstein faz do termo *arquitetura* em relação à escultura negra e ao cubismo se revelou bem mais complexo do que podíamos imaginar pelas seguidas referências à tectônica. Por exemplo: a frase “a

arte que depende da qualidade envolve uma questão de intensidade; o volume deve manifestar-se na subordinação das imagens como intensidade *arquitetada*”.⁴ Em “Giorgio de Chirico”, texto de 1928, Einstein se refere várias vezes à tectônica, seja em relação aos cones, triângulos e cubos de Cézanne, seja em relação à natureza dos sonhos de Giorgio de Chirico.⁵ Nesse artigo ele qualifica a “arquitetura, que começou com as estruturas temporárias e a tenda, como mãe das artes plásticas”, uma referência direta aos tipos arquitetônicos de Quatremère de Quincy no *Dicionário Histórico da Arquitetura* (1832).⁶ A menção aos tipos coloca outra questão no horizonte: a distinção que o teórico francês faz entre *tipo* e *modelo*. O *tipo* surge no momento em que a arte do passado deixa de se tornar obrigatória ou indispensável como *modelo*, instância que caracteriza a arte e a arquitetura das primeiras décadas do século XX. É a partir dos três tipos de Quatremère que Gottfried Semper formula “Os quatro elementos da arquitetura” em 1851, que mais tarde desenvolve, com uma visada diferente, em sua teoria sobre o estilo nas artes técnicas e tectônicas (1860-1863).

Desde o início estavam incluídas as noções de *forma*, *espaço*, *visão* e *tectônica*. E, com elas, a discussão acirrada na Alemanha de fim do século XIX e princípio do XX em relação ao espaço, a construção do pensamento de Einstein e seus interlocutores, assim como uma historiografia germânica que lentamente começa a ser traduzida para outras línguas. Em vistas da importância estruturadora que a noção de tectônica cobrou na abordagem de Einstein do cubismo, tornou-se imprescindível abrir a discussão e incluir os debates dos defensores do espaço e aqueles da tectônica. A experiência fenomênica dos textos se tornou assim tão intensa quanto a das obras, desvendando um Carl Einstein que não precisava negar a tradição, tampouco aderir a qualquer ortodoxia, com uma liberdade invejável em qualquer artista ou intelectual. Contudo, parece necessário explicitar que as noções de cubismo e tectônica não devem ser entendidas como sinônimos e sim como pares indissociáveis.

⁴ EINSTEIN, C. *Negerplastik* [1915], 2011, p. 51. Grifo nosso. A expressão original é “*tektonisierte Intensität*”, traduzido como “*intensité architecturée*” por Liliane Meffre (In: EINSTEIN, C. *Negerplastik* (1915), 1998, p. 72 e p. 40, respectivamente). Retomamos esta questão no capítulo 2, na seção “*Tectônica*: entre história da arte e história da arquitetura”.

⁵ EINSTEIN, Carl. “Giorgio de Chirico”. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. 61, 1928, p. 260.

⁶ Arqueólogo e teórico da arquitetura, Quatremère de Quincy define três *tipos*: a caverna primitiva dos caçadores, a tenda dos pastores e a cabana das comunidades sedentárias.

Achamos oportuno mencionar que, além dos pensadores com os quais Carl Einstein dialoga e que incluímos nesta tese, há outra referência, implícita, citada por muitos dos estudiosos da *forma*, a destacar: Ernst Mach, um dos fundadores do empiriocriticismo. Einstein registra sua importância no plano teórico na carta a Kahnweiler, com data de junho 1923.⁷ Esboçamos aqui rapidamente seu pensamento com a finalidade de oferecer mais uma ferramenta para entender a noção de *forma* em Carl Einstein.

Filósofo e cientista, escrevendo em um alemão desprovido de jargão técnico, Mach se posiciona contra uma filosofia que tenta responder a questões profundas mediante a razão especulativa. Ele sugere desenvolver criticamente a experiência, visando ultrapassar a barreira entre o psíquico e o físico. Crítico da relação causal entre eventos, defensor da conexão indissolúvel entre sujeito e objeto, conclui que os conceitos, assim como as representações, surgem das sensações e da combinação delas. A matéria-prima da construção dos conceitos, pertencentes tanto ao senso comum quanto à ciência, seriam os dados da experiência sensorial imediata.⁸

Em vez de uma relação de causalidade, Mach propõe uma dependência funcional – no sentido matemático – dos dados da experiência, que denomina “complexos de elementos” ou sensações. Embora seja útil sua agrupação segundo três tipos – “objetos externos”, “meu corpo” e “o ego” –, nenhuma delas é estável. Tal instabilidade admite que “consciência” e “matéria” não sejam duas realidades diferentes, inalteráveis, e sim duas modalidades de organizar os dados da experiência. Como resultado dessa instabilidade, aquilo que mais tememos, a aniquilação da permanência pela morte, de fato acontece inúmeras vezes durante a vida.

⁷ EINSTEIN, Carl. *Carl Einstein-Daniel Henry Kahnweiler. Correspondance 1921-1939*, 1993, p. 54.

⁸ Para Mach, a experiência precede a distinção entre o físico e o psíquico e a abordagem crítica da experiência evitaria tanto idealismos como materialismos. A crítica de Mach à alegoria da caverna, razão pela qual os homens se sentem separados do mundo, resulta da divulgação do platonismo naquela época. O dualismo atribuído a Platão seria uma ilusão retrospectiva decorrente do cristianismo e de Descartes. (MEFFRE, L. *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques*, 1989.)

Percepções, apresentações, vontades e emoções: o mundo interno e externo estaria composto por um número reduzido de sensações com diferentes graus de efemeridade e permanência. O hábito de designar e apreender complexos relativamente permanentes por um único nome e um único conceito, tanto como a imagem vaga que fazemos deles, imutável ainda quando um ou outro componente é retirado, nos levam a pensar que tais complexos existem por si mesmos e são permanentes.

Porém, os mesmos elementos dos “complexos de sensações” também constituem o “eu”. Diferentes graus de permanência fazem do *eu* uma unidade indefinida, flexível, imprecisa. Mach intui o *eu* como função, não como substância metafísica: “das Ich ist unrettbar” (não é possível salvar o *eu*) refere-se à uma ênfase nas sensações e não no *eu*.⁹

O Eu não pode, em nenhum caso, ser salvo. De algum modo esta intuição, e o medo que ela suscita, é o que conduz aos absurdos mais extravagantes, pessimistas ou otimistas, religiosos, ascéticos e filosóficos [...] Renunciamos de bom grado, neste caso, à imortalidade *individual*.

(MACH, E. *L'Analyse des Sensations* (1922), 1998, p. 27. Grifo do autor.)

O que interessa a Mach é a continuidade, o meio pelo qual se assegura o conteúdo do *eu*, que é preservado nos *outros* depois da morte dos indivíduos. Conteúdos de consciência de alcance universal transgridem os limites do indivíduo e cobram existência impessoal e supra-individual, ainda que permaneçam ligados aos indivíduos. Como função, a continuidade preservada nos *outros* seria a contribuição dos artistas e sábios. A rápida menção à influência de Mach em Einstein ajuda a entender a noção de tectônica enquanto atividade profundamente humana.

Carl Einstein buscou eliminar as barreiras entre objeto e sujeito quando aproximou as camadas psíquicas do *eu* ao cubismo. Tal supressão é bem mais complexa se a consideramos como uma opção frente à ideologia da *Bildung* enquanto preservação de uma imortalidade individual, que levou à própria superestimação, à valorização do acessório e ao desprezo pelo “outro”. A

⁹ MACH, E. *Die Analyse der Empfindungen* (1885), 1919, p. 20. MACH, E. *L'Analyse des Sensations* (1922), 1998, p. 27. Grifo do autor.

tectônica, da qual “surge a arte autônoma”,¹⁰ também explicaria a crítica violenta a Goethe, considerado o protótipo da *Bildung*, publicada na revista *transition*, sob o título “Obituary: 1832-1932”.¹¹ Ou como modo de evitar o historicismo e o inventário na história da arte e da imitação de fórmulas *ready-made* na arte; ou ainda, como modo de eliminar a realidade regida por convenções e um real como *continuum*.

Não devemos esquecer características específicas da língua e do pensamento alemão. A questão da *Bildung*, muitas vezes identificada com a noção de cultura, não é um problema menor, já que diz respeito à influência de uma tradição intelectual sobre a sociedade, atingindo a literatura e a estética. Autor representativo da literatura alemã, o exemplo de Goethe como poeta é de humildade e persistência na procura do objeto supremo, do núcleo vital do mundo, da força natural pulsante que toma as formas mais diversas, aquilo ao qual apenas podemos fazer alusão, mas nunca capturar ou conquistar.

Para entender o que significa Goethe na tradição alemã é necessário distinguir entre *Bildung* como processo e como resultado.¹² Louis Dumont toma como exemplo *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, criticado pelo fato de ser considerado exemplo de romance da *Bildung*, embora Wilhelm Meister não realize sua transformação como artista. Foi Simmel quem compreendeu o desvio de Goethe de transformar a passagem da formação de si em recomendação de abertura à comunidade, que Goethe considera a verdadeira conquista de Wilhelm Meister no final do romance.

Dumont analisa a diferença entre a Alemanha e o resto de Europa a partir do estudo sociológico de Ernst Troeltsch, “Die deutsche Idee der Freiheit” (1916). O alemão vive em uma comunidade com a qual se identifica, uma comunidade ante tudo cultural: é homem enquanto é alemão. O intelectual alemão se desvia da sociedade civil, formada por indivíduos, ao mesmo tempo em que, no seu interior, pensa como indivíduo e se dedica a cultivar-se e desenvolver-se. Esse é o ideal da

¹⁰ EINSTEIN, Carl. “Giorgio de Chirico”. In: *Werke, Band 3*, 1985, p. 64.

¹¹ EINSTEIN, C. “Obituary: 1832-1932”. In: *transition*, vol. 21, março de 1932, pp. 207-214; *Werke, Band 3*, 1985, pp. 535-541.

¹² DUMONT, Louis. “La *Bildung* autour de 1914” e “Aux sources de la *Bildung*”. In: *L'idéologie allemande. France-Allemagne et retour*, 1991, pp. 59-92 e pp. 93-248, respectivamente.

Bildung: por um lado a sobrevivência da comunidade com uma tendência a obediência e submissão à autoridades políticas e sociais e, por outro, um desenvolvimento interior zelosamente cultivado. Os termos *Bild* (imagem), *bilden* (representar, formar), *gebildet* (culto, instruído, educado), *gebildete* (elite intelectual), *Vorbild* (modelo), *Ausbildung* (formação por desenvolvimento), *Anbildung* (formação por adaptação), *Bildsamkeit* (flexibilidade ou plasticidade), *Nachbild* (cópia, reprodução) e *Urbild* (arquétipo), expressões que pertencem à mesma família, sugerem a complexidade do ideal da *Bildung*.

Questões que se entrelaçam tanto com a arremetida contra o *eu* hipertrofiado, contra o *eu* como retrospectiva, com a luta pela liberdade quanto na preocupação com a linguagem em *Bebuquin* (1912), *Negerplastik* (1915), *A arte do século XX* (1931) e *Georges Braque* (1934).

A tese se estrutura em quatro capítulos, cada um deles privilegiando uma visada que se entrelaça com as outras – espaço e visão, cubismo e tectônica –, seguidos por um quinto “capítulo” de imagens e considerações finais. No conjunto, buscamos nos aproximar dessa incontornável questão que é a *forma* na arte, apresentando e acompanhando suas complexidades. A opção por uma abordagem segundo tais eixos temáticos me pareceu inevitável, dadas as múltiplas relações e referências a esses temas que encontramos nos textos de Einstein desde os seus primeiros artigos sobre arte em 1910.¹³ Consideramos oportuno incluir citações, às vezes longas, dos autores que trataram desses assuntos pela convicção de estarmos frente a uma temática insuficientemente pesquisada.

No primeiro capítulo, “Carl Einstein e a história da arte”, apresentamos a figura histórica de Einstein e a riquíssima e conturbada ambiência cultural na qual ele atuou, assim como um mapeamento de algumas das questões críticas que distinguem seus escritos e que, eventualmente, surgem também em autores posteriores. Incluímos uma publicação da qual foi editor, *Europa Almanach* (1925): a imbricação tensa entre textos e imagens e a estrutura da revista

¹³ EINSTEIN, Carl. “Arnold Waldschmidt”; “Schmitt-Reute”. In: *Werke, Band 1*, 1980, pp. 36-40 e 43-48.

permitem aberturas para uma escrita atual da história da arte. Uma segunda parte do capítulo busca alargar o que habitualmente entendemos por produção cubista através de aproximações e diferenças com o pensamento de outros dois teóricos com os quais manteve relações estreitas, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramář. Concluimos o capítulo com uma visada tangencial: os impasses e contradições que acompanharam os debates do pós-guerra quanto da primeira *documenta* de Kassel (1955), e que dizem respeito à necessidade de critérios para pensar as complexidades da tarefa que Carl Einstein atribui à história da arte.

O segundo capítulo, intitulado “Tectônica”, apresenta algumas discussões e dificuldades que surgiram da classificação dos objetos de outras culturas e sua entrada nos museus depois de 1850. O alvo é estabelecer as relações teóricas entre arte e arquitetura, assim como as articulações e tensões entre obra artística e construção. O debate incluiu a obra de Semper, fundamental para a teoria da arte e da arquitetura, obra retomada, entre outros, por Alois Riegl nos seus estudos sobre o estilo e os períodos considerados até aquele momento como “decadentes”, e por August Schmarsow na sua pesquisa sobre a essência da criação arquitetônica. A ênfase reside no processamento, transformação e reformulação da noção de tectônica por vários teóricos da arquitetura e historiadores da arte, até o sentido profundamente humanista que distingue o conceito tal como é formulado por Carl Einstein, que desenvolveremos também nos capítulos terceiro e quarto. Uma “arqueologia” dessa noção apontou para um problema muito mais amplo, tratado também aqui: o do espaço, sua conformação e relação com o homem e os objetos.

O terceiro capítulo, “Cubismo”, mediante uma concepção da *forma* entendida como operação, introduz a discussão da arte como linguagem, o aporte de Fiedler para uma autonomia da arte e o modo pelo qual os artistas trataram a representação do espaço e a visão na virada do século XX. A teoria de Einstein teve como particularidade a análise da arte *negra*; ele observa a convergência entre as soluções africanas e as descobertas cubistas para o problema da representação do espaço.¹⁴ As consequências dessa aproximação abriram

¹⁴ Grandes nomes da arte moderna, e da história da arte, descobriram valores plásticos nos objetos africanos e se aproximaram deles sem preconceitos. Gostaria de incluir no horizonte de *Negerplastik* (1915) três exposições. Duas, sob o título “Picasso – Negerplastik”, tiveram lugar em Berlim (1913) e em Dresden (1914). A terceira acontecerá em Düsseldorf, em 2015, comemorando

diretrizes para uma história da arte que redimensiona obras esquecidas ou fora do horizonte canônico habitual e abordam o cubismo segundo uma compreensão abrangente. A multiplicidade de recursos plásticos das esculturas e máscaras *negras* apresentaram novas soluções para o problema do volume, soluções distintas da tradição ocidental. Com uma visada diferente, o texto de Vladimir Markov e as discussões de *Negerplastik* (1915) com a historiografia daquela época nos esclarecem a respeito da compreensão que Einstein tinha do cubismo, “muito mais do que uma simples questão óptica”. O exame minucioso da pintura e escultura que Einstein inaugura tanto em *Negerplastik* (1915) quanto em *A arte do século XX* (1931) tem como interlocutores, entre outros, Hildebrand, Fiedler, Riegl e Wölfflin. Aproximações e divergências com distintos referentes teóricos e artísticos esboçam as noções de *forma* e *espaço* de Einstein e Kahnweiler.

O quarto capítulo, “Espaço, *visão* e tectônica”, diz respeito à operação cubista, à qual Einstein credita a mesma importância das descobertas de um Giotto, um Masaccio ou de um Paolo Ucello. Ainda que o nome “cubismo” inclua Picasso, Braque, Léger e Gris, aceitar passivamente o rótulo pode conduzir a uma cegueira plástica. A primeira parte do capítulo aborda algumas questões processadas pelos cubistas (Cézanne e a arte *negra*) e pelos quatro pintores, avistando algumas diferenças entre suas linguagens. A segunda parte aprofunda algumas das mudanças na concepção do espaço que distinguiram tanto o Renascimento quanto o Cubismo, assim como a transformação que Einstein opera na noção de tectônica, que corresponde à mudança na *visão*, para, finalmente, incluir a dimensão social.

O quinto e último “capítulo” consiste em um amplo conjunto de imagens que me ajudaram a entender as questões tratadas, embora não sejam mencionadas no corpo da tese. Algumas delas foram publicadas nos textos de Einstein. Contudo, não nos limitamos ao recorte espaçotemporal delimitado na tese; é apenas uma entre tantas outras escolhas possíveis, na qual incluímos algumas imagens que deflagraram o projeto inicial e uma mais recente, uma pintura de

os 100 anos da publicação de *Negerplastik*. Soube dessas exposições em março de 2013, no colóquio sobre Carl Einstein, em Lisboa, que foi precedido por um ciclo no qual foram apresentados seu filme *Toni* (1935), a peça de teatro *Die Schlimme Botschaft* (O mau evangelho, 1921), o documentário sobre *Der Bebuquin – Rendezvous mit Carl Einstein* (2000), de Lilo Mangelsdorff, e as “ações cênicas concertantes” de Juan Allende-Blin.

Georg Baselitz de 2003. Resultam de associações livres, do exercício imaginativo e de distintas modalidades de determinar e representar o espaço. Pretendem apenas deixar em aberto aquilo que poderia ser chamado o “método” de Einstein, um processo que se esforça por não reconhecer valores determinados *a priori*.