

3. Cubismo

3.1. A arte do século XX (1931): suas premissas e introdução à visão plástica

Na arte moderna assistimos a uma ruptura com as convenções do ordenamento clássico do quadro e dos meios pictóricos; entre elas, na pintura ocidental tradicional, a de que cada objeto se situa em um lugar específico. Assim como num tabuleiro de xadrez duas peças não podem ocupar simultaneamente uma mesma casa, a construção perspectiva do “quadrado de base” se encarregou de localizar os corpos numa continuidade espacial homogênea, de extensão infinita na direção do olhar.

A impressão visual, racionalizada no Renascimento, se transforma em uma lei matemática que determina “quanto devia distar uma coisa de outra e em que relação deviam encontrar-se para que a representação não fosse obstaculizada pelo excessivo amontoamento nem pela escassez de figuras”.²¹⁵ Problema técnico-matemático, a perspectiva se transformou em problema artístico, a arte se aproxima da ciência. O espaço, antes um agregado, se transforma em um espaço sistematizado, organizado segundo a perspectiva central; abandona-se a ideia aristotélica de um espaço construído em torno a um centro e delimitado pela última esfera celeste e introduz-se o princípio de infinitude. A perspectiva permitiu um ordenamento temporal do espaço e do pensamento. Entretanto, surge uma ambivalência em relação ao ponto de vista: o quadro deve estar definido pela posição do observador ou o pintor deve se colocar de modo a permitir uma visão diagonal de todo o espaço?

Até hoje o enigma do espaço continua a nos interrogar. À medida que adentramos a questão, parece que a resposta estaria intimamente ligada à visão. Pensar na Perspectiva Renascentista nos mostra como é fácil nos tornarmos prisioneiros de um clichê e esquecermos que existem espaços de diferentes naturezas qualitativas. Simplesmente esquecemos que é parte da experiência humana: o espaço pode ser transformado a cada instante sob a condição de não sermos seduzidos pela uniformização e estabilização que inventamos a fim de

²¹⁵ PANOFKY, Erwin. *La perspectiva como “forma simbólica”* (1924), 1999, p. 46.

permitir sua medição que, na realidade, não é mais do que uma falsificação do mundo. A compreensão do espaço a partir da experiência nos coloca diante da questão do significado da ruptura moderna com a perspectiva e das consequências históricas de aceitar a naturalização da perspectiva.

Afinal, qual o alcance psíquico de um quadro?

Fiedler delimita a questão: “Os artistas não devem expressar o conteúdo da época, sua tarefa é, antes, dar conteúdo à época.”²¹⁶ Por um lado, Fiedler nos leva a situar essa pergunta em relação ao homem como elemento contribuinte da complexidade da vida e sua faculdade de preencher o mundo com sua convicção, uma vez que o artista apreende o mundo dando-lhe forma. Por outro, a descartar o simples jogo da imaginação – a menos que ela esteja a serviço de uma transformação – como gerador de uma obra de arte, e o sentimento como elemento suficiente para sua compreensão.

Com Fiedler a arte se emancipou da beleza e da subjetividade, escapando assim dos impasses do romantismo. “A arte é uma linguagem através da qual algumas questões são trazidas à consciência conhecedora do homem”.²¹⁷ Compreender uma obra de arte é reconhecer como a *forma* se constitui: um dos modos é por meio do processo que a torna visível, já que os artistas procuram possuir ativamente aquilo que enxergam, assim como continuar desenvolvendo os modos de apresentação plástica. Dito de outro modo, o movimento expressivo da arte enquanto produção, e não reprodução, é o modo pelo qual a vida mental ganha visibilidade. A atividade artística permite que a consciência ganhe precisão, e com a obra de arte o real adquire consistência. Portanto, o processo que torna uma obra visível pode ser um caminho para abordar a questão do alcance psíquico do quadro, que, numa primeira instância, estaria, sim, relacionado ao enigma da visão.

O pensamento de Fiedler diz respeito “às artes”, não a uma noção geral de arte ou à Arte; mas a arte, anterior à estética e à história da arte, não tem nada a ver com um sentimento estético nem com um discurso científico. Tampouco com

²¹⁶ FIEDLER, Konrad. *Aphorismes* (1914), 2004, p. 100.

²¹⁷ FIEDLER, Konrad. *Aphorismes* (1914), 2004, p. 53.

a procura de um ideal baseado na Antiguidade, como proposto por Winckelmann, ou com uma valorização de uma inteligibilidade fundamentada na continuidade, que resulta da redução do novo a um retorno. Todo movimento artístico definido pela sua relação com o passado não propõe outra coisa a não ser uma restauração dos valores do passado, e a possibilidade de um regime autônomo da visão não é outra coisa senão uma ruptura com interpretações da arte segundo as emoções ou segundo critérios naturalistas.

Com Fiedler, substitui-se o princípio de imitação pelo de produção; teoriza-se lado a lado com as obras de arte e com os artistas; a obra vale enquanto expressão realizada, cuja produção de visibilidade é desdobrada pela crítica. Sendo a visão uma atividade criadora de realidade, e, portanto, uma função, a ideia de “artista maldito”, dedicado a tornar visíveis suas fantasias e devaneios, assim como o cultivo da emotividade por parte do espectador passam a ser noções obsoletas. A verdadeira atividade artística se situa para além da percepção, se realiza nesse “movimento expressivo” que não é outra coisa que a produção de realidade. Suas ideias de “visão produtiva” e “movimento expressivo”, uma compreensão da prática artística como criação de novas realidades, nunca repetições, foram determinantes de uma *Kunstwissenschaft* representada por Wölfflin, Riegl e Worringer, entre outros. No âmbito artístico também encontramos ecos do pensamento de Fiedler. Claro exemplo é a frase de Klee: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível.”²¹⁸

A “visão produtiva” seria também uma visão expansiva, capaz de provocar experiências e de organizar uma nova configuração espacial cuja existência depende apenas das relações plásticas – descartando assim a concepção metafísica do espaço enquanto medida de valor espiritual. O espaço como valor plástico e a visão também foram importantes para Cézanne e os cubistas.²¹⁹ Assim como para a história da arte de Carl Einstein.

²¹⁸ KLEE, Paul. “Confissão criadora” (1920). In: *Sobre a arte moderna e outros ensaios*, 2001, p. 43.

²¹⁹ Thomas Zacharias estabelece um paralelismo entre a noção de “movimento expressivo” de Fiedler e a “realização” segundo Cézanne, e entende o pensamento de Fiedler como base das reflexões dos artistas do *Blaue Reiter*, do “tornar visível” de Paul Klee e da pintura americana de pós-guerra. (ZACHARIAS, Thomas. “L’expérience de l’art comme *poiesis*”. In: *La part de l’œil*, n° 15-16, 1999, pp. 129-136). Zacharias abre seu texto com uma frase de Cézanne, “a pintura é

Constatamos que existe um abismo entre a história da arte e a ciência da arte, e que essas duas disciplinas se tornaram precárias demais. Quando a história da arte quer ser mais do que um calendário, ela utiliza juízos e noções cujo fundamento não é dado, mas que tomamos emprestados muito ingenuamente. As obras específicas se fundamentam nessas noções e generalidades sem contornos, e o fato concreto se dissolve num tipo de esteticismo vago, ao passo que, por outro lado, as mil anedotas e datas de história da arte não dizem nada respeito às questões técnicas nem mesmo às formas da obra de arte. Chegamos assim a uma psicologia anedótica que transforma a história da arte num romance. No que diz respeito ao método pedante de descrever os quadros, destacamos que, pela própria estrutura da língua, a força simultânea do quadro é dividida, e a impressão destruída, pela heterogeneidade das palavras.

Um método psicológico apresenta outras dificuldades. Em primeiro lugar não conhecemos nenhum que seja impecável, capaz de conseguir definir seu objeto. A própria psicanálise nunca pretendeu constituir a totalidade de um método, e os psicólogos que antes tentaram criar uma psicologia tinham construído um objeto de modo tal que o propriamente psicológico se dissipou. A psicologia manteve-se em todo caso incapaz de dominar um fato tão complexo como a obra de arte com suas bases de polaridade psicológica – a gênese de um lado, o espectador de outro – visto que o psicológico, contrariamente à física quantitativa, admite efeitos totalmente contraditórios.

Subsiste ainda um fato não menos temível: o juízo e sua terminologia. As noções mudam assim como as pulgas mudam de homem; deveríamos, em primeiro lugar, escrever a história dos juízos estéticos para organizar esse museu das terminologias arbitrárias e começar a discernir as bases dessas noções de juízo, a fim de poder verificar se existe uma hierarquia desses valores. Acreditamos que em geral o quadro, que é uma realização concreta, desaparece na crítica por causa de fórmulas gerais para as quais o quadro não é mais do que um pretexto, quando queremos dar a uma opinião arriscada, por meio da generalização, um valor universal. Sobra apenas uma paráfrase espiritual devido à qual a obra é classificada entre as relações culturais, entre as quais ela desaparece como sintoma e perde sua especificidade técnica. Podemos falar ainda da paráfrase lírica, essa vingança dos poetas falidos – ou seja, os intermediários líricos.

O problema principal continua sendo a diferença entre essas duas categorias: a do quadro e a da língua.

(EINSTEIN, Carl. “Notes sur le cubisme” [1929]. In: *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, pp. 26-27. Tradução nossa.)

3.2. Olhar ou ver? Entre representação e construção

Com Fiedler, a verdade artística se emancipou do fato histórico: a partir daquele momento, só a verdade artística determina o valor das obras. O que interessa é o modo de construção da obra – sua produção, já que a reprodução, além de uma repetição, seria índice do regime do ilusionismo e da fantasmagoria.

antes que nada uma questão de visão. O conteúdo de nossa arte radica no que nossos olhos pensam”. (ZACHARIAS. In: *La part de l’œil*, nº 15-16, 1999, p. 129.) Contudo, a citação original e levemente diferente, diz “a pintura é, antes que nada, uma óptica. A matéria de nossa arte está ali, naquilo que nossos olhos pensam”. (GASQUET, J. *Cézanne* [1926], 1988, p. 144.)

Com o impressionismo começa a revolta contra a repetição de regras eternas e as estruturas e formas esclerosadas do classicismo: abandonam-se os cálculos da perspectiva, as anedotas históricas e mitológicas, os mundos imaginados, as racionalizações e regras acadêmicas; redescobre-se a luz e recupera-se o olhar. Os artistas abandonam as medidas eternas em favor do momento impressionista, do ideal da modernidade de figurar o que é atualmente visto, parte constitutiva do real. Abandona-se a imobilidade do olho ciclope da perspectiva renascentista em prol de um olhar fundado na luz e constituído por contornos, partes, reflexos, contrastes, ondulações. Renuncia-se ao modelado e à profundidade, cria-se um quadro a partir de relações de luz e cores valorizando-se assim o nascimento do quadro em detrimento da representação da profundidade.

Frente ao academicamente fixado, sublinhamos o lado animado e biológico, seu dinamismo e assim aquilo que, para essa época, tinha maior veracidade: a função luminosa. O estado de espírito científico do momento levava, uma vez passada a primeira agitação, a uma óptica quase científica. No impressionismo aprovamos a realidade com otimismo, mas, na mesma medida – que paradoxo – a diminuímos e sacudimos pela redução da formulação do quadro. Toda revolta é feita num primeiro tempo de destruição, de crítica, de ruína.

De novo temos nos revoltado contra o fato de que a arte seja uma repetição de regras eternas. Ao classicismo que procurava confirmar a eternidade dos tipos, opõe-se a emoção atual, essa experiência múltipla. Ao cânone da composição opusemos a relação dinâmica entre as partes coloridas.

Prefere-se a sensação em devir àquilo que estava acabado e concluído, sombra da eternidade [...] a luz ela mesma faz aparecer as coisas, elas são realmente sua própria criação, ela [a luz] as configura e, num sopro, as dissolve novamente.

(EINSTEIN, Carl. *L'art du XX^e siècle* [1931], 2011, pp. 21-22. Tradução nossa.)

As formas estáticas são substituídas por impressões; a luz é a força decisiva do quadro, busca-se o volume a partir de intensidades de luz que ora tentam se unir, ora lutam por se afastar. A cor local se transforma em luz direta colorida e o contorno se dissolve nos movimentos da luz. Os planos se fundem e servem apenas para uma relação de cores, as medidas eternas se dissipam no momento impressionista, aprecia-se a fugacidade do instante. O observador deve religar as pinceladas entre si, já que “o motivo, apenas indicado como forma luminosa, permanece fragmentário.”²²⁰

Portanto, uma possível definição de arte seria a criação de novos modos de olhar. Muitas vezes reduzido à percepção, outras vezes tomado no seu sentido

²²⁰ EINSTEIN, Carl. *L'art du XX^e siècle* (1931), 2011, p. 25.

amplo, o olhar do impressionismo detecta as múltiplas variações da luz e da cor, descobrindo tons e relações de tons antes ignorados. Distingue-se da *visão*, que inclui escolhas e reações a trabalhos de outras épocas; abarca a imaginação, a figuração e a composição, mas, para fazer sentido, deve estar enraizada na experiência. Contudo, a arte diz respeito à percepção tanto como à representação da experiência visual.

A mudança no modo de representar a *visão* depende de um campo mais amplo que a arte: envolve ideias, conhecimentos, métodos e valores arraigados na sociedade à qual pertence o artista. Por sua vez, os artistas investigaram a percepção com interesses e habilidades diversas e a partir de visadas diferentes. A percepção direta e aguda de algumas características escolhidas e o modo como a luz e a atmosfera se apresentam eram praticamente uma regra no impressionismo, embora seus quadros não se reduzam a uma cópia. Era, sim, um requerimento para estruturar os quadros e para escolher os elementos a representar, um encontro dinâmico com o visível, não apenas com aquilo que vemos, mas com o que surpreende e captura nossa atenção. A *visão* é tanto um modo de olhar como um conteúdo: contrariamente ao lugar comum da impressão em detrimento do conteúdo, o impressionismo se caracteriza por sua constância temática. Os artistas se comprometem com seu contexto social e tiram dele um repertório marcado pela liberdade de movimento, o impacto visual e o sensualismo da vida cotidiana. Nas palavras de Meyer Schapiro,

ainda onde os espectadores não aparecem, ou quando a imagem era de um trecho desolado de paisagem, os pontos de vista dos pintores-observadores eram os de andarilhos ou viajantes, cuja relação com o entorno não era a dos habitantes dos vilarejos ou agricultores e sim a dos espectadores em férias que desfrutavam da renovação dos sentidos na paisagem, sentimentos expansivos de liberdade e harmonia. Os pintores impressionistas representaram um mundo de caminhos abertos e céus brilhantes, com pontos de vista informais e cambiantes de um mundo recentemente encontrado.

(SCHAPIRO, Meyer. *Impressionism: reflexions and perceptions*, 1997, p. 20. Tradução nossa.)

O impressionismo se afastou de conhecimentos literários e históricos, das informações cifradas nos títulos e outras características das escolas neoclássicas e românticas. Embora desde o Renascimento os artistas tenham abordado o ambiente de modos diversos, a cidade, os artistas, os retratos individuais e grupais, a natureza, os terminais ferroviários participaram ativamente da

empreitada impressionista. A pintura abandonou a psicologia; a impressão, estágio embrionário da criatividade, aproximou-se do impacto emocional da experiência, desprovido das camadas de reflexão e abstração. Forças dinâmicas substituíram as figuras estáticas. O fluxo e o deslizamento da luz veiculam a sensibilidade – os impressionistas nos entregam um mundo instável, fugidio. O quadro, um fenômeno flutuante, recusa qualquer signo de permanência a favor do devir: o quadro não puxa sua força das convenções, e o mundo, inabalável até aquele momento, parece se derreter em lampejos luminosos.

Carl Einstein nota a indiferença dos artistas diante dos objetos. Contudo, a noção de objeto em Einstein é, no mínimo, ambígua, já que emprega indistintamente o termo, sem especificar qual o sentido: seja como tensão entre o quadro e as convenções, seja pelas qualidades de existência no espaço, criadas por essa tensão. Uma vez que os pintores impressionistas não inventaram nenhuma estrutura espacial nova, esta última compreensão é descartada. Assim, pelo dinamismo e mobilidade da luz e pelo tratamento dos seres humanos enquanto naturezas-mortas, os procedimentos dos pintores entram em sintonia com os processos do *poema em prosa*, o da musicalidade das palavras em detrimento do sentido (Mallarmé), o do agrupamento dos personagens para construir um discurso (Flaubert). “A estrutura feita de versos, de cesuras e de estrofes e que ligava o todo se desintegrou na escritura imediata dos acontecimentos psíquicos.”²²¹

O acabamento é descartado em favor da sucessão de imagens que tecem uma obra diferente; o conteúdo sentimental e a unidade do motivo se dissolvem num fluxo de signos. Pouco importa que o motivo seja um ser humano, uma paisagem ou uma natureza-morta: o motivo, no impressionismo, é um pretexto desprovido de *pathos* e de ideologia. Embora às vezes as partes do quadro pareçam decorativas, seu valor está no encadeamento psíquico, na participação ativa do espectador e não na recepção passiva de formas acabadas e de uma continuidade explicativa de ordem racional.

²²¹ EINSTEIN, Carl. *L'art du XX^e siècle* (1931), 2011, p. 24.

Tal interpenetração entre o psíquico e o físico diz respeito a um novo lugar para o espectador: no quadro clássico, o espectador é conduzido de modo passivo a uma ordem que pode aceitar ou rejeitar; no quadro impressionista, o espectador deve fazer o processo inverso ao do pintor, o que torna o quadro um cruzamento de funções psíquicas. A ênfase na sintaxe em detrimento das intenções individuais do autor e a analogia entre a técnica dos pintores e as palavras/imagens tecidas por Mallarmé – qualificado por Einstein como “impressionista-poeta” pela coragem com que ultrapassou os limites do literário e do decorativismo – abriram as portas às experiências formais autônomas e ao conceito operatório de função.²²² “Evita-se descrever banalmente os fatos imediatos e cria-se uma sucessão alucinatória de signos correspondentes a uma sequência visionária.”²²³

No impressionismo, a tensão entre o quadro e as convenções vigentes – que Einstein chama de objeto – se reduz a funções da luz e da cor. Embora os pintores impressionistas não tenham inventado nenhuma estrutura espacial nova, excluíram do quadro os truques acadêmicos e o falso volume. Talvez aí esteja sua maior conquista: ter encontrado uma técnica que acentua a planaridade, como as formulações ópticas e close-ups de Monet, mais tarde reformulados por Jackson Pollock e os pintores americanos. Ainda: o equilíbrio precário e instável entre ilusão de profundidade e signos superficiais, o plano de fundo trazido a um primeiro plano, a escolha dos signos decisivos, a intensidade das pinceladas, o abandono da existência dos corpos no espaço em prol da liberdade da técnica abriram caminho para os grafismos cubistas.

Os pintores impressionistas tiveram objetivos comuns, realizados individualmente e em diferentes medidas. Entretanto, agrupá-los permite ver mais claramente sua relação com a arte precedente, assim como sua relação com a arte

²²² Em *L'art du XX^e siècle* [1931], Mallarmé “impressionista-poeta” é mencionado várias vezes: em relação à operação de Van Gogh e Gauguin, uma correspondência entre cor e forma precisa (p. 47); em relação a Matisse, ambos pertencentes a um mesmo universo intelectual (p. 62); quando destaca o motivo como expressão dinâmica e o realismo subjetivo de Léger, um lirismo semelhante ao processo começado pelo poeta (p. 173); em relação a Marinetti e os futuristas, que dinamizaram a literatura que esbarrou no gosto lúdico do fastuoso com d'Annunzio (p. 214).

Em um texto posterior, Kahnweiler também menciona a poesia de Mallarmé em relação ao impressionismo e ao cubismo. (KAHNWEILER, Daniel-Henry. “Mallarmé et la peinture” [1948]. In: *Confessions Esthétiques*, 1963, pp. 214-221.)

²²³ EINSTEIN, Carl. *L'art du XX^e siècle* (1931), 2011, p. 27.

que surgiu depois: junto com as construções mais estáveis e firmes de Cézanne, o grupo dos impressionistas abre o caminho para um combate direto com o espaço.

A revolta impressionista abalou as formas rígidas, tradicionais, assim como os objetos que as aprisionavam. A redescoberta da luz trouxe outro significado para o ato de ver. Norteia o quadro e determina os momentos pictoricamente significativos: ao fixar a relação luminosa, os objetos se tornam relações de cor. Nos pintores do claro-escuro, o objeto servia como suporte para a luz, que estava limitada ao ateliê. A unidade da pintura através do claro-escuro é a passagem de uma multiplicidade de pontos de vista, que buscam uma melhor representação do volume, para uma única visada que permite ver a obra imersa no objeto-luz.²²⁴ Rembrandt é exemplo dessa operação.

Embora o impressionismo tenha realizado uma análise e uma decomposição científica da luz e tenha aberto o leque de possibilidades, os pintores não chegaram a uma formulação nova do espaço. Ainda se encontravam resquícios de uma perspectiva que hipnotizava um observador em repouso com o olhar perdido num ponto de fuga. Faltava a ruptura que substituísse o pressuposto do espaço fixo e homogêneo do quadro por um espaço a inventar, que acabasse com uma estrutura e proporções dadas com anterioridade. A experiência normatizada do espaço, limitada a uma alternância de modelos e conteúdos, ainda prevalecia sobre uma experiência vivenciada que transformasse o quadro em expressão e sinal de atividade humana.

Na mesma época que Carl Einstein, José Ortega y Gasset também frequentou a Universidade de Berlim.²²⁵ No ensaio intitulado “Sobre el punto de vista en las artes” (1924), ele afirma de saída que, no museu, o verniz conservou o cadáver de uma evolução. Trocar a ordem dos quadros seria um meio para

²²⁴ ORTEGA Y GASSET, José. “Sobre el punto de vista en las artes” (1924). In: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* 1993, pp. 175-195.

²²⁵ Ortega y Gasset frequentou a Universidade de Leipzig em 1905 e a Universidade de Berlim em 1906, na época em que Wilhelm Dilthey, Heinrich Wölfflin, Georg Simmel, Max Planck, Alois Riehl e outros ministravam cursos, e depois foi para a Universidade de Marburg, centro do neokantismo na época. Foi editor da *Revista de Occidente*, onde publicou textos de Worringer e Wölfflin.

detectar que, desde Giotto, os movimentos da pintura seguem uma única direção: na origem da diversidade de aspectos e estilos está o ponto de vista do pintor. Um ponto de vista que não estaria influenciado pela quantidade de distância que o separa do objeto e sim pela qualidade óptica dessa distância.

Para Ortega y Gasset, a diferença entre a visão próxima e a visão distante não é uma questão relativa: a distinção radica nos modos diferentes de olhar. Muito esquematicamente, a visão próxima organiza e impõe uma hierarquia ao campo visual; o objeto próximo se destaca e se articula com o campo circundante; o raio visual central, ao bater no objeto, se desvia e desliza abraçando o objeto. Já na visão distante, deixamos o olhar livre e o raio visual se prolonga até o fundo. A estrutura hierárquica desaparece, o campo ocular se torna homogêneo, o objeto perde sua corporeidade e solidez, torna-se uma superfície de luz, quase um espectro. A diferença entre as duas visões não quer dizer que olhemos para os objetos de distâncias diferentes. Na visão próxima, fazemos com que os raios visuais convirjam para o objeto, e na visão distante, intentamos abarcar todo o campo visual, inclusive suas bordas, evitando a convergência dos raios visuais. Diferenciação que o distingue de Hildebrand.

Ortega y Gasset percebe que, em Velázquez, a corporeidade dos objetos cede lugar à superfície. Desinteressando-se do objeto e descartando sua solidez, o pintor favorece uma visão distante, com um ponto de vista fixo. À diferença do claro-escuro, em que o olhar gira em torno de cada objeto buscando a luz, em Velázquez o movimento ocular é interrompido. Nessa modalidade de visão, os objetos devem se esforçar para alcançar o raio visual. Assim, o olhar transforma o corpo em uma superfície; entre o olho e o objeto distante se intercala a atmosfera, atravessada pelo raio visual. Consequência do raio visual central, o fundo seria o limite de uma concavidade que começa no olho, incluindo nela os objetos; uma vez eliminado o desvio do raio central ao encontrar o objeto, os corpos se transformam em superfícies.

A inovação de Velázquez foi radicalizada pelo impressionismo: antes do impressionismo, pintava-se a cavidade. Trazendo o fundo para um primeiro plano e eliminando o raio visual central, os impressionistas aspiram à superfície e à planaridade. Em vez de objetos, pintam sensações – estados subjetivos através dos

quais os corpos se apresentam. A arte, antes ocupada com o homem e suas tarefas, anota agora a atividade do sujeito-pintor. Porém, a liberdade conquistada pelos impressionistas foi perdida pela preocupação de fixar a “impressão” em detrimento da “pintura”.

Colocando lado a lado o impressionismo dos pintores e dos poetas, Kahnweiler destaca a complexidade da sensação de Mallarmé, que sabia que a poesia se faz com palavras do mesmo modo que a pintura se faz com unguentos e cores. As superfícies brancas de Manet, “são brancas antes de se converter em pano [...] O exemplo de Manet prova que salvaguardamos a pureza de uma arte tomando consciência dos meios dessa arte”.²²⁶ Elas se aproximam das invenções de Mallarmé, e se distinguem das telas dos impressionistas, que tentaram fazer aparecer uma paisagem tal como eles a viram em determinado horário em vez de uma superfície colorida.

Em linhas gerais, no impressionismo deixou-se de pintar objetos para pintar sensações e, por último, alucinações; da realidade externa passou-se ao subjetivo para finalizar no intersubjetivo: a visão. Embora a acentuação da superficialidade tenha excluído a ilusão do “escultórico”, a luta com o volume, que torna visível o dualismo entre quadro e convenção, e a formulação radical do espaço não foram abordadas. Mais tarde, a força luminosa do impressionismo foi substituída pela estrutura espacial do cubismo.

É em relação ao deslocamento do ponto de vista que, em “La montée du cubisme” (1916) – em uma analogia, inversa, aos pintores do *Trecento* –, Kahnweiler coloca Seurat de um lado, e Cézanne e Derain de outro, como pintores da transição sem os quais o cubismo não teria superado o antagonismo entre representação e construção. A solução de Seurat, semelhante à da arte egípcia no que diz respeito a suas tentativas de transformar as relações de profundidade em relações de superfície, não se desenvolveu provavelmente devido à morte prematura do pintor. Ou talvez pela incompreensão de sua obra por parte de colegas e discípulos, que substituíram sua busca da construção do quadro por uma harmonia decorativa da cor.

²²⁶ KAHNWEILER, Daniel-Henry. “Mallarmé et la peinture” (1948). In: *Confessions Esthétiques*, 1963, pp. 216-218.

Seurat ainda não tinha se libertado dos ensinamentos acadêmicos e ainda tinha uma ideia preconcebida do quadro; a atenção excessiva à luminosidade da paleta e a tendência a confundir liberdade com desordem colocam em um segundo plano a síntese arquitetônica e uma composição que abre mão do modelado. Com uma sensibilidade mais fria e menos audaz que a de Cézanne e Derain, Seurat observa e tenta fixar aquilo que é fugaz sem quebrar a superfície do quadro pelo contraste de planos. Porém, em vez de modelar o volume por meio da luz, ele cria uma imagem com existência própria, arquiteturada a partir das sensações, preexistentes e fixadas em numerosos estudos, como no *Dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (1884). Einstein destaca a importância de sua opção pela construção do quadro, mais relevante ainda em vista de que a pintura de sua época se contentava com linhas retas e a repetição de ângulos e superestimava a sensação da cor. A escolha pela construção tectônica e a interdependência entre estrutura e construção se evidencia na liberdade técnica frente ao objeto: formas geométricas como esferas, cilindros e cones, figuram seres humanos e árvores. Contudo, ainda preso ao método da Escola de Belas-Artes, partindo da experiência vivenciada ele aproximou-se de uma construção arquitetônica.

Sem que a maioria de seus contemporâneos tivesse conhecimento, uma concepção de mundo chegava a seu fim. Uma outra se anunciava. Nas obras que nos legou, Seurat não realizou a expressão pictórica dessa nova concepção de mundo. Encaminhou-se, sem saber, mas os meios fornecidos pela sua época eram pouco aptos para esse projeto. Foi o cubismo que a realizou, trinta anos mais tarde mediante meios novos, seguindo Cézanne.

(KAHNWEILER, D. “La place de Georges Seurat” (1947). In: *Confessions esthétiques*, 1963, p. 190. Tradução nossa.)

Embora não renuncie ao comportamento da luz, Cézanne faz ressurgir a *forma* dos corpos, utiliza um ponto de vista *en plongeant* e favorece uma *forma* mais vigorosa, sem com isso destruir a semelhança. Um dos seus méritos é o retorno à construção do quadro. Reduz a técnica a um modo mais essencial de ver e captura o volume entre meio de curvas que se desenvolvem no espaço. Elementos coloridos e modulações se relacionam e se submetem a pontos centrais; Cézanne vai da cor à totalidade, da sensação à estrutura num caminho inverso ao dos clássicos. Paradoxalmente, é no volume, na luta a favor de uma estrutura espacial, que reside o seu espírito clássico no sentido mais amplo, ou

seja, como elemento fundador de uma corrente artística e como força antagônica à busca de fixar as sensações da cor.

Para Carl Einstein, nenhum artista forçou tanto a pintura francesa quanto Cézanne. O pintor toma o caminho de um primitivismo tectônico: a sensação é forçada a assumir o caminho da construção arquitetônica. Extrai dela um núcleo tectônico indestrutível, embora nas suas últimas obras a cor se libere da forma tectônica. Procede de uma impressão passiva, da *petite sensation*, para alcançar uma tectônica ativa e voluntária, próxima do escultórico. Intensificando a tensão, ultrapassando o isolamento artístico e o apego à luz local do impressionismo, ele amplia o espaço psíquico e conquista assim um impressionismo de maior firmeza e determinação. Partindo da análise das cores, do enriquecimento formal e do adensamento, da subordinação da técnica a uma estrutura mais estável, conquista uma maior realização das formas e uma formulação mais precisa do espaço. Ao estruturar o motivo e conjugá-lo com uma técnica pictórica complexa, adquire um primitivismo estranho.

A necessidade de volume em Cézanne se manifesta desde seus primeiros quadros. Como nenhum outro de seus camaradas,

Cézanne sabia submeter a impressão à nascente do sopro original, e tal sensibilidade quase dolorosa devia a todo custo buscar uma forma estável, se não queria correr o risco de se evaporar. Talvez tenha sido essa fragilidade que exigiu uma lógica rigorosa; era necessário unificar as impressões múltiplas fanaticamente para não arriscar sua explosão. Há um grau de sensibilidade especializada levada ao paroxismo onde não sentimos mais do que um toque de cor. Nas aquarelas de Cézanne, que atestam essa maneira despojada de ver, que liberdade em relação ao motivo! Em seus estudos, Cézanne é talvez mais impressionista que todos, mas é justamente por isso que é menos dependente do motivo e se afasta deste; toda atitude sentimental face ao figurativo é descartada. Outra coisa surge então, isso que a cultura dos outros tem ocultado: o núcleo primitivo do impressionismo. Nas aquarelas de Cézanne apenas subsiste o sopro do visível, os últimos elementos coloridos; mas a partir daí o motivo é afastado e quebrado em contrastes simples de cor para criar o volume. A luz serve agora de meio de construção, e a sensação colorida é forçada a tomar o caminho da construção arquitetônica, destacando aquilo que não pode mais ser dissolvido e extraindo o núcleo tectônico indestrutível [...] O mérito de Cézanne consiste sobretudo na restauração clássica do impressionismo. Ele forçou o impressionismo a evoluir para um primitivismo tectônico, que retorna, em um modo mais acadêmico e burguês, no primeiro Derain.
(EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX^e siècle* (1931), 2011, pp. 31-32. Tradução nossa).

Tanto Einstein como Kahnweiler perceberam que o caminho pelo qual enveredou Cézanne era inverso àquele dos pintores do *Trecento*. Ele não começa por uma totalidade de figurações fechadas e sim de elementos coloridos, de suas relações e ondulações. Não dispõe de nenhuma visão de mundo colocada à sua disposição pelo contexto intelectual nem pela tradição. Começa o quadro definindo pontos centrais, ligando e subordinando a eles todos os elementos coloridos. Enquanto os antigos agregam cor à composição, ele realiza a forma a partir de outro viés: da cor à totalidade, da sensação à estrutura, até que, nos seus últimos trabalhos, a cor se libera da forma tectônica. Seja percebendo seus quadros pela sensação colorida, seja pelo seu resultado, Cézanne é tanto uma abertura para a autonomia da cor quanto um recomeço da luta por uma estrutura espacial. Contudo, atribuir a importância de Cézanne a uma ou outra seria desconhecer a problemática própria de sua pintura. Silenciar “a própria crise de sua pintura que [...] forneceu ao impressionismo um método lógico permitindo superar a impressão e obter uma composição mais estável” seria ignorar que “forçou os meios impressionistas até alcançar o escultórico”.²²⁷

A obra de Cézanne seria para Einstein a tensão entre impressão e tectônica, a partir da qual se constrói a *visão*. A tensão psíquica, juntamente com a intensificação dos procedimentos impressionistas, permitiu que Cézanne superasse a interiorização, mais ou menos imediata ou intelectualizada, de uma sensação. A pincelada do impressionismo, suscetível de despertar no observador uma ilusão óptica, se distingue da *forma* de Cézanne, capaz de alcançar o volume e, como consequência, o espaço. As pinceladas vibram, oscilam e se articulam com a ilusão do espaço e a matriz de manchas planas. Mas também buscam organizar-se para dar um contorno e uma noção de construção. Talvez a lição de Cézanne esteja condensada na palavra “contorno”. A pincelada e o contorno não necessariamente levam à construção, uma vez que o que satisfaz os olhos não necessariamente satisfaz o psiquismo.

O desenvolvimento do trabalho e da concepção pictórica de Cézanne, da impressão passiva à tectônica ativa e deliberada, ampliou o espaço psíquico consideravelmente. Percorremos as camadas antagonistas de uma vivência passiva e ativa, que conduzem a uma totalidade mais significante e mais rica em tensões psíquicas.

²²⁷ EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX^e siècle* (1931), 2011, p. 35; p. 36.

Cézanne quis ampliar a sensação para dotá-la de uma plenitude sólida. Ultrapassou a análise técnica do impressionismo; partindo de um modo de ver que contém a propriedade fundamental da representação dos corpos – a saber, o volume – ele chegou a um realismo formal. Nele, todo desenho procede da pintura. Os contrastes de cor se destacam de tal modo que, pelo jogo de reflexos, criam um contorno, resultado final de toques de cor muito finos. A impressão se torna precisa através de seus diferentes toques de cor; os contrastes se graduam a tal ponto que a delimitação e a forma nascem graças à modulação das cores. A cor se espacializa pela força de seus contrastes, e as oposições de direção resultam não apenas da cor e do fluxo da luz, mas também dos contrastes entre tipos de formas.

(EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX^e siècle* (1931), 2011, p. 34. Tradução nossa.)

Tanto Kahnweiler como Einstein consideram Cézanne um clássico às avessas, aproximando-o aos gregos primitivos; o pintor buscou construir como os Antigos, porém, não copiando nem se adaptando a eles. Em vez de empregar as regras da geometria, buscou o contorno tanto na natureza, na sensação, no confronto entre pinceladas e nuances de cores, quanto na imbricação entre visão e pensamento. Essa foi a sua tarefa: partindo de um mínimo de meios, forçou incansavelmente a sensação até conquistar o volume, sem apoiar-se na geometria ou na perspectiva. Articulou a problemática do volume com a técnica plana do impressionismo, e conseguiu assim um todo indivisível.

Qual é a lição de Cézanne? Como construtor, ele nos ensina a não nos adaptarmos às “intenções” ou “tendências” construtivas, a não nos acomodarmos a um método confortável. Incita-nos, sim, a construir incansavelmente, buscando reunir experiências opostas. Exemplo claro disso é o esforço de Carl Einstein de conciliar, em Cézanne, *la petit sensation* passiva com uma construção tectônica ativa, percebendo nessa tensão um alargamento do espaço psíquico. Desse modo, apresenta a singularidade da expressão e a crise própria de sua pintura.

3.3. Arquiteturas cubistas

Com o cubismo desaparece o conceito de objeto para dar lugar ao novo conceito de *forma* a partir da condensação das experiências do espaço, uma vez que o volume não se identifica com a massa e sim com a totalidade dos movimentos oculares descontínuos. Evitar o decorativismo na pintura exige a transposição do volume à tela e a preservação da superfície, uma operação bem mais complexa que a redução da profundidade à distância. Na escultura, o volume é mais do que a representação da profundidade por meio de planos paralelos e

vistas parciais. A massa é outra coisa além da forma que contém a experiência do volume. Para fugir da domesticação do espaço devemos distinguir, portanto, entre movimentos em profundidade e massa.

Assim como os cubistas, Carl Einstein defende uma formulação autônoma do espaço. A experiência do volume é dada pelo movimento ocular, nunca por uma massa tridimensional que liga linearmente perfis parciais. Na massa tridimensional, a profundidade

é timidamente evocada, menos pela forma plástica que pela massa dada mecanicamente. A dimensão de profundidade não está ligada à massa nem é idêntica a ela; porque, no domínio plástico, o tridimensional é menos criado pela massa que pelo movimento descontínuo de formas. A massa compacta está simplesmente em contradição com a função de profundidade; a profundidade nasce do acordo funcional e conceitual dos contrastes de movimento. A massa tridimensional é algo bem diferente da forma tridimensional, e revelar esse fato tornou-se justamente uma das tarefas principais da nova escultura. (EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX^e siècle* (1931), 2011, p. 73. Tradução nossa.)

Reação a uma pintura escrava da aparência, desejo de libertação, retorno à estrutura a partir do estudo da obra de Cézanne, da frontalidade do quadro e das relações entre planos que deram origem a formas abstratas, o cubismo é um modo de ver que decorre da experiência. É da análise minuciosa dos volumes, máscaras e esculturas africanas que os pintores identificam algo profundamente inquietante: o volume e o espaço dizem respeito à escultura mais do que à pintura. Como resultado dessa observação, o cubismo passa da imitação e do plano imitativo à construção plástica; estabelece-se assim uma distinção entre representação e forma pictórica. Com os papéis recortados e colados eles marcam a passagem para ordenamentos plásticos planares. Resultado: nenhum movimento artístico após o cubismo permaneceu alheio à pintura dos primeiros anos do século XX em Paris, compreendida, teorizada e explicada por poetas, escritores, teóricos e críticos.

Picasso e Braque são considerados os fundadores do cubismo. Embora muitas vezes se fale da sua parceria no primeiro cubismo, eles chegaram ao cubismo por vias diferentes. Portanto, não devemos esquecer as diferenças entre eles, nem as contribuições de Gris e Léger a respeito do espaço pictórico. Catálogo de experiências novas e de uma *visão* direta, sem preconceito, as *formas* cubistas anunciam que

Simultaneamente a uma realidade que entra em agonia, nasce o interesse pelas épocas arcaicas, míticas e tectônicas. Surge um dualismo longamente preparado entre a forma e o objeto; o real como critério do quadro é rejeitado; foi o fim da unidade otimista entre realidade e quadro; este não era mais uma alegoria nem a ficção de outra realidade. Desse modo foram estreitamente limitados os direitos desta última e, nesse sentido, pode-se falar da *força mortífera* da obra de arte. Diante desses dados imediatos, a realidade mista se desmorona; poderíamos falar de uma ascese análoga à dos místicos, de um recolhimento no território da visão autônoma. (EINSTEIN, “Notes sur le cubisme” (1929). In: *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, p. 28. Tradução nossa, grifo do autor.)

A transformação cubista é indissociável de uma visão nova e de um espaço pictórico gerado por soluções técnicas novas: mostra algo que inexiste antes do ato da *visão*. O cubismo distingue entre imagem e objeto, exclui a repetição, elimina a memória como mecanismo para adaptar objetos a noções, “o quadro torna-se não uma ficção de outra realidade, e sim uma realidade com suas próprias condições”.²²⁸

Elaborado por forças convergentes, impulsionadas por uma maturidade plástica constituída como movimento de conjunto, o cubismo resultou de um fazer pintura, de uma vontade de pintar com liberdade. Suas principais noções plásticas decorrem da busca de um valor construtivo, ou estrutura, que libera a *visão* da subordinação ao objeto. Foi esse ordenamento livre, sustentado pela visão e com intervenção da geometria, que afastou o cubismo da imitação e da aparência, abrindo assim a possibilidade de criação. O cubismo seria então um ordenamento realizado com valores plásticos.

Interessados na riqueza das possibilidades do ato visual, os pintores transformam os objetos “reais” em elementos abstratos, equivalentes plásticos e autônomos; a pintura volta a ser abstração e construção. Embora o ponto de partida seja uma paisagem ou uma figura humana, o cubismo realiza uma arquitetura plástica removendo partes do objeto e estabelecendo relações de equivalência entre planos de cor, contrastes, contrapontos e ritmos. A realidade não estaria mais no objeto e sim na pintura; a arte começa, precisamente, quando se abandona a imitação.

O cubismo pertence a um passado relativamente recente. Cada geração olha o passado segundo as necessidades de seu tempo ou na procura de

²²⁸ EINSTEIN, Carl. “Notes sur le cubisme” (1929). In: *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, p. 31.

justificativas para seu próprio trabalho. É verdade que o termo cubismo abrange produções desiguais. Portanto, é necessário distinguir: por um lado, os esforços de Braque, Picasso, Juan Gris e Léger, uma análise consciente dos elementos da percepção do espaço, que resultaram no afastamento dos meios expressivos convencionais. Por outro, a academia do retorno à Ordem, formada por aqueles que se instalaram confortavelmente em dados de ordem geral, caindo em uma imitação e simbolismo literário, desviando-se assim da pesquisa plástica na origem do cubismo. O eixo dessa distinção é formulado por Kahnweiler em “Rhétorique et style” (1949).²²⁹

Tanto Carl Einstein como Kahnweiler veem a pintura e a escultura como escrita, nunca a criação de um duplo do mundo exterior. A arte carrega a marca de seu tempo, e só um fluxo espiritual coletivo potente é capaz de dar lugar a um *estilo*, com uma retórica própria, acolhida por todos; contudo, quando o elemento individual predomina sobre o coletivo, a retórica diminui. A compreensão da pintura e escultura como “escritas” não só introduz a noção de arte como verbo: também problematiza aspectos teóricos e discussões de longa data. Com uma visada distinta da dos estetas alemães que tentaram delimitar os campos das artes (Kant, Lessing, Hegel), Einstein e Kahnweiler, em contato direto com a arte que lhes era contemporânea, se inserem obliquamente na discussão, posicionando-se a favor da interação e articulação entre as artes.

De um ponto de vista, o cubismo rompe com as tradições artísticas que começaram no século XV com o Renascimento e faz tábula rasa de todas as fórmulas utilizadas: os quatro pintores proporcionaram à pintura – e à escultura – uma base sólida ao mesmo tempo em que abriram o caminho para todas as liberdades. Com base na obra de Cézanne e a escultura *negra*, buscaram criar uma arte para além do esforço individual, inventando meios pictóricos impessoais que servissem a todos, descartando aquilo que era fortuito ou momentâneo. Kahnweiler e Carl Einstein foram testemunhas, em torno de 1914, do esforço coletivo e intercâmbio de ideias a fim de formular uma retórica que desse origem a um “estilo cubista”, assim como da influência que os quatro pintores tiveram na pintura que lhes era contemporânea. Não apenas Gleizes, Metzinger, Le

²²⁹ KAHNWEILER, Daniel-Henry. “Rhétorique et style” (1949). In: *Confessions Esthétiques*, 1963, pp. 138-153.

Fauconnier e Delaunay, mas também todos aqueles pintores agrupados sob a “Section d’Or”, buscaram sistematizar a visão intuitiva de Picasso e Braque: “todos eram – ou se achavam – cubistas”.²³⁰

Contudo, a retórica cubista não conseguiu engendrar um *estilo*, em parte porque apenas uma minoria era capaz de embarcar no universo desses quatro pintores, em parte devido à dispersão que resultou da Primeira Guerra Mundial.

O “cubismo analítico” parecia ser apto para engendrar um estilo. O “cubismo sintético” fez dizer aos ignorantes que “o cubismo estava morto”, precisamente porque os elementos comuns a todos os pintores cubistas se desvaneciam. Porém, a prodigiosa invenção de *signos novos* que constituem o cubismo sintético é uma contribuição muito importante para a nova retórica, esses signos estavam destinados a tornar-se bem de todos.

Não foi à toa que Braque escreveu numerosos pensamentos e reflexões, que Léger, além do que ensina no seu ateliê, redigiu vários artigos. Picasso não publicou escritos teóricos; mas aqueles que têm o privilégio de chegar perto dele sabem com que clareza fala dos problemas de sua arte. A retórica cubista não cessa de se fortalecer. Ela está na base de tudo o que foi feito para valer em pintura e escultura na nossa época [...] Constatar que Masaccio e Piero della Francesca seriam impensáveis sem Giotto não é diminuir sua originalidade.

A retórica cubista existe. Ela não pode ser afastada do desenvolvimento das artes plásticas. O que não existe é um *estilo* de nosso tempo, apto para sustentar os fracos e obter a adesão dos fortes, capaz de fazer comungar todos os homens em torno das obras de arte. Nem todos são sensíveis à beleza plástica, mas, uma época não dilacerada produz obras de arte que, embora valiosas do ponto de vista estético, carregam uma outra mensagem dirigida a todos. Já disse que somente a Rússia soviética, a meu ver, é atualmente capaz de dar à luz a uma tal arte, ou seja, de engendrar um estilo, sob condição de não aferrar-se aos escombros da arte zarista [...]

Os pintores que imitam o aspecto cubista provam, por isso mesmo, que não compreenderam o *espírito* cubista [...] Mais tarde, a retórica cubista se mostrou capaz de *ultrapassar* o cubismo e dar apoio a pintores que perseguiram objetivos que teriam sido considerados heréticos em 1916. Para citar um exemplo: as obras *para valer* da pintura *surrealista* derivam da retórica cubista a partir de um ponto de vista plástico. É, contudo, ignorar a retórica cubista colocar andaimes nos “quadros abstratos”, exemplos deploráveis de um *pseudo-estilo* cubista, porque a retórica cubista se considerava como base para uma escritura significativa, não como uma pura caligrafia. Essa *pseudo-arte* abstrata se revela como decoração e não pintura. (KAHNWEILER, Daniel-Henry. “Rhétorique et style” (1949). In: *Confessions Esthétiques*, 1963, pp. 150-152. Grifos do autor. Tradução nossa.)

Acabar com a tautologia – para Carl Einstein, uma repetição de fórmulas e métodos que condensam ordens do passado –, abandonar a reprodução do volume em prol de uma *forma* plana adaptada ao quadro, é para os pintores cubistas uma questão de liberdade humana. Eles investiram vigorosamente na transformação do

²³⁰ KAHNWEILER, Daniel-Henry. “Rhétorique et style” (1949). In: *Confessions Esthétiques*, 1963, p. 149.

quadro para além de uma interpretação. Em vez do olho ciclope da Perspectiva Renascentista, a jogada cubista foi anotar os movimentos oculares na tela, contrapondo uma multiplicidade de visadas. Contrariamente à lógica do tabuleiro de xadrez, no cubismo vários objetos parecem coexistir num mesmo lugar. O espaço não é mais um produto acabado e fixo; é uma experiência vivida, uma projeção variável do homem. O espaço deixa de ser um fator comum a todos os elementos do quadro: com o cubismo torna-se possível deformar, decompor e estilizar o espaço em planos agudos com ângulos vivos, ora opacos, ora transparentes. O espaço é tratado como arquitetura; os objetos se transformam em figuras pictóricas, sintonizados com a estrutura atual do homem. Embora o objeto cubista se apresente opticamente em duas dimensões, vale-se da experiência do volume vivenciada no espaço tridimensional. Como proposta de um retorno às experiências imediatas, o cubismo interroga e problematiza a noção de verdade depositada nos objetos e figuras, transformando assim a percepção do real.

3.4. A lição da arte *negra*

Entre aqueles que questionaram o determinismo mecanicista que julgava as civilizações não-europeias segundo sua tecnicidade encontramos Alois Riegl. Sua compreensão do termo “estilo”, uma vontade que se expressa através das limitações do objetivo, material e técnica com destaque no aspecto criativo, enfatiza a escolha de elementos formais, desligando assim a capacidade técnica de uma civilização de sua capacidade artística. A noção de “estilo” de Riegl permitiu considerar a escultura da África de um outro ângulo, uma vez que apresenta uma alternativa para a classificação de objetos que ingressaram nos museus europeus e questiona a hierarquia evolucionista das artes, que coloca a pintura como a arte mais desenvolvida.

Por outro lado, na capital francesa vários artistas, galeristas e colecionadores se interessaram pelas esculturas da África e da Oceania nos primeiros anos da década de 1900. Eles descobriram e entenderam sua riqueza plástica independentemente de sua classificação etnográfica, e souberam tirar lições de uma potência equivalente à da escultura da Grécia arcaica ou dos primitivos italianos. Porém, o público relacionou o cubismo de Picasso, aquele conhecido como “período *negro*” (1907-1909), com as esculturas *negras*, e não

com a de outros artistas. Tal afinidade de fato não existiu entre a arte *negra* e a de Matisse ou Derain, que, embora olhassem para esses objetos, não incluíram traços da arte *negra* em seus trabalhos. E ainda que Vlaminck apresente uma influência no “aspecto” de alguns de seus quadros, não é suficiente para dizer que compreendeu sua lição. Numa época em que os *connaisseurs* da arte eram aqueles que decifravam o “tema” do quadro, a ausência de referências iconográficas e literárias foi um estímulo para aqueles artistas que defendiam a autonomia plástica da arte. Com Picasso, Braque, Matisse, Derain, Vlaminck e, mais tarde, os colecionistas, a escultura *negra* começou a ser apreciada esteticamente e considerada como “arte”.

Em *Negerplastik* (1915), Carl Einstein fala da convergência das soluções entre os artistas do cubismo e a arte da África, não da influência. Essa convergência talvez resultasse da compreensão por parte dos cubistas da verdadeira intenção de Cézanne, levando-os a buscar exemplos de soluções semelhantes em artes de outras épocas e outras culturas para corroborar suas invenções, comparando seus achados com as esculturas e máscaras africanas. Exemplo disso é a representação simultânea do volume produzido pela interpenetração de planos transparentes. Assim, o cubismo enveredou pela *visão* ativa, incluindo diferentes representações do movimento, contrastes de direções e formas, experiências ópticas ou de outra ordem que estimulam a atividade psíquica. Uma visão bem distinta daquela dada por uma convenção.

Razões históricas, geográficas e uma massa crítica de jovens intelectuais fizeram com que Paris produzisse uma série de explosões culturais revolucionárias. Exemplo e sinal da ruptura com a proporção clássica para o corpo humano e o ilusionismo espacial de um único ponto de vista, duas qualidades que caracterizam a pintura europeia desde o Renascimento, *Les demoiselles d'Avignon* (1907) condensa as dificuldades enfrentadas por Picasso assim como uma compreensão das intenções de Cézanne. A liberdade de reorganização da figura humana, o abandono da fisionomia e da gestualidade não foram suas únicas qualidades. Retrospectivamente, em vista do desenvolvimento ulterior do cubismo, vale lembrar que Kahnweiler captou a importância de *Les demoiselles*

no tratamento do espaço e sua figuração.²³¹ Ele avalia que todos os problemas caros ao cubismo se sintetizam no quadro: a figuração de volumes coloridos sobre uma superfície plana, bidimensional, sem apelar à ilusão; a localização das formas no espaço; a unidade do quadro; o abandono da composição em favor da estrutura articulada; a formulação de valores plásticos; a articulação das superfícies coloridas evitando cair na decoração; a figuração do corpo humano, não modelado pelo claro-escuro e sim construído por meio de cortes e ângulos agudos e duros.

As tentativas de introduzir o relevo para evitar à sombra simulada do claro-escuro, o abandono da imitação, a busca da criação de novos signos plásticos e a superposição de planos dizem respeito à representação do espaço na pintura.²³² Ainda que os cubistas tenham se interessado basicamente pela pintura e buscado um modo não ilusionista de representar o volume, eles tiraram da escultura *negra* a lição fundamental para o espaço criado pela escultura e sua existência no espaço como volume. Embora na pintura apareça a deformação como conflito inevitável entre representação e construção, os gestos sincopados e geométricos da escultura *negra* remetem ao ritmo, com o qual fica descartada qualquer noção de deformação e de modelo.

O cubismo se apresenta como um realismo subjetivo, como representação concreta da experiência do espaço; buscava realidades plásticas e objetivas a partir de signos plásticos. O exemplo da escultura *negra* foi fundamental. Por um lado, a supressão de tudo que não era essencial, a construção de braços, pernas, torsos e sexos com um mínimo de meios, a busca de uma unidade total em que cada parte estava submetida estritamente ao conjunto, tudo isso era uma confirmação para a tendência à figuração precisa dos pintores. Por outro, a concepção da escultura *negra* – validada uma vez que, desde Alois Riegl, “toda arte é a expressão perfeita de seu contexto cultural e as diferenças e modificações no ‘estilo’ não eram mais consideradas como uma incapacidade (a de imitar o mundo exterior, por exemplo)”²³³ – ratificou a existência autônoma da arte.

²³¹ KAHNWEILER, D.-H. “La montée du cubisme” (1920). In: *Confessions Esthétiques*, 1963.

²³² Encontramos todas essas questões formuladas por Picasso na pintura também nas suas colagens e as de Braque.

²³³ KAHNWEILER, Daniel-Henry. “L’art nègre et le cubisme”. In: *Confessions Esthétiques*, 1963, p. 227.

Os esforços dos cubistas tendiam para uma liberação das artes plásticas pela afirmação de sua natureza como “escrita”.²³⁴ Os artistas captaram que a figuração dos objetos mediante signos produziam diversos sentidos, assim como peceberam a combinação, transformação e reformulação de signos e de grupos de signos na escultura africana. A respeito dessa relação imbricada entre signos e formas, um Jean Laude africanista nos chama a atenção para a revolução estética produzida pela aparição de um tipo de cultura não fundada na questão literária ou na relação tradicional entre texto e imagem.

Podemos dizer, agora, que os povos da *Falaise* (e, em geral, os africanos tradicionais) pensam com formas, no mínimo com signos, muito mais do que com palavras. Daí, a relação entre as obras esculpidas e os mitos orais deve ser revertida: o mito oral se produz a partir das obras esculpidas [...] Ou, se preferirmos uma fórmula menos provocadora: a relação do objeto e do mito deve ser apreendida dialeticamente; a temática da escultura se nutre do discurso produzido pelas formas e os sistemas de agenciamento das formas dos objetos figurados.

(LAUDE, Jean. “Dix courts fragments de la méthode”. In: *Pour Jean Laude*, Musée d’Art Moderne de Saint-Etienne, 1991, p. 26. Tradução nossa.)²³⁵

Por outra parte, as esculturas da África nos mostram aquilo que os artistas sabem, não apenas o que eles olham. As esculturas são objetos reais inseridos no mundo, não precisam de uma base, um muro ou uma arquitetura preexistente; as máscaras, associadas a um suporte humano, funcionam como esculturas em movimento. Desse modo, o mundo da existência de objetos cotidianos e pessoas se reúne com o mundo de implementos mágicos e deuses. Porém, distintamente da arte da Oceania ou da Europa dos séculos XV e XVI, a arte *negra* não é uma arte fantástica nem do imaginário. Na arte *negra* o corpo humano é o suporte

²³⁴ Yve-Alain Bois aproxima as *Guitars* de Picasso e as análises de Kahnweiler e de Einstein em *Negerplastik* com os estudos de Saussure e Jakobson, com *Iskusstvo Negrov* (A arte dos negros, 1919), de Vladimir Markov, com o formalismo russo e o círculo de Moscou (BOIS, Yve-Alain. “Kahnweiler’s Lesson”. In: *Painting as Model*, 1990). Se bem que tal afinidade possa, de fato, ser estabelecida, a relação estreita entre Kahnweiler e Einstein, a empreitada cubista de conciliar representação com construção do quadro e as referências à *experiência visual* em seus textos sugerem que ambos compartiam a crença na suficiência do elemento plástico e a abordagem visual do cubismo, tanto como da escultura *negra*. Por outro lado, na resenha da visita à galeria do escritor e crítico Jacques de Gachon (1912), a menção à coexistência de elementos pictóricos autônomos com citações do real fazem pensar que Kahnweiler descarta uma arte não figurativa. (Resenha publicada na revista *Je sais tout*, de 15 de abril de 1912. In: *Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain*, 1984, pp. 28-29.) A crença na *visão* pura, e a experiência vivenciada do espaço, que ele acompanhou diariamente junto a seus amigos pintores desde os anos cruciais de 1907 a 1914, estariam também na base da teoria de Carl Einstein.

²³⁵ Muito obrigada a Jean-Louis Paudrat por esta referência.

e podemos, a esta arte de agricultores cujo rigor plástico e força material atraíram os cubistas, opor as artes da Oceania, artes dos grandes navegantes, artes do maravilhoso com a qual se encantou a imaginação surrealista.
(LAUDE, Jean. *Les arts de l'Afrique noire*, 1966, p. 339. Tradução nossa.)

Muros, bases e arquiteturas foram “apoios” frequentes na escultura europeia, definida por Carl Einstein como “baixo-relevo”, que talvez tenha tido sua origem na proibição judaica de criar ídolos. Tais tendências iconoclastas atravessaram a arte cristã e fizeram da escultura um ornamento da arquitetura, com o qual se perdeu qualquer existência da escultura no espaço. Além dos múltiplos sentidos que a manipulação das esculturas *negras* admitia (por exemplo, a integração a outros conjuntos), as dimensões, a monocromia, assim como seu caráter de signo, distinguia essas esculturas dos seres vivos com os quais compartiam o espaço.

Estimulados pela arte *negra*, os cubistas intuíram que, na pintura, também era possível definir um objeto através da justaposição de múltiplas figurações. Contudo, para Kahnweiler, a escultura enquanto signo só foi compreendida mais tarde, com o cubismo sintético. Eles também olharam para as máscaras *negras*, das que tiraram lições decisivas para a invenção dos planos transparentes na pintura e escultura.

As máscaras Wobé, sabemos, representam, sob uma testa alta e levemente curvada para trás, a parte inferior de uma figura como uma superfície plana sobre a qual se fixam de modo saliente o nariz triângulo, a boca paralelepípedo e os olhos cilindros. Esses cilindros têm uma largura de cinco centímetros, e uma altura em torno de dez centímetros. Esses signos nada têm de imitativo – temos notado especialmente a figuração dos olhos por meio de cilindros em relevo – provocam na imaginação do espectador um rosto de uma grandeza surpreendente. Queremos pensar cuidadosamente o seguinte: a máscara Wobé não dá um esquema em relevo acabado ao espectador – mesmo que distorcido – desse rosto do modo como o fazem tanto a escultura romana como as artes sumérias ou egípcias. Os limites desse rosto se definem só pelo contorno da máscara, não pelo seu volume. A “forma” verdadeira do rosto figurado, tal como é lido, se modela na frente da máscara, propriamente dito, na extremidade dos cilindros. Desse modo, os olhos são “vistos” como cavidades.

Dito isso, consideremos os trabalhos de Picasso e Braque em 1912. Suas pinturas, com seus “planos superpostos”, são muitas vezes a transposição – diria mesmo a imitação – na pintura, de um meio escultórico que encontrou seu uso legítimo nos relevos em papel de Braque (que desapareceram) e nos relevos em materiais diversos de Picasso, dos quais alguns ainda subsistem. Examinando estes últimos (que datam de 1913 e 1914), não é possível duvidar do que afirmo, a saber, que as máscaras Wobé abriram os olhos desses pintores. O buraco na guitarra, por exemplo, está marcado em alguns relevos de Picasso por um cilindro de metal laminado saliente, em outros por um cone de plastilina. Quem não reconheceria

aqui o meio (idêntico, no primeiro caso) pelo qual os artistas da Costa de Marfim criam um volume, do qual indicam os limites apenas pela altura dos cilindros significando os olhos?

[...] Assim, a escultura emblema substitui, na arte europeia, à escultura derivada dos moldes sobre a natureza, abrindo o caminho a tudo que foi realizado depois: “desenho no espaço” das esculturas em arame, em vergalhões de ferro, em corda, em vime, construções em madeira, em ferro etc. Tal escultura cria não apenas volumes, mas também espaços, como a arquitetura, expandindo assim, magnificamente, seu campo. (KAHNWEILER, Daniel-Henry. “L’art nègre et le cubisme” (1948). In: *Confessions Esthétiques*, 1963, pp. 233-235. Tradução nossa.)

Nas máscaras Wobé, a figuração dos olhos, narizes e bocas não depende do sistema formal utilizado. O artista pode escolher com quais materiais trabalhar assim como sua organização, de modo a produzir uma repetição de signos e alcançar um todo unificado. As máscaras apresentam uma concepção distinta – outras qualidades de linhas e superfícies, de organização da massa – das habituais na tradição ocidental. Os agenciamentos entre as figuras que regulam os volumes (sejam contrastes entre vazios e cheios, simetrias, oposições ou contrapontos), dizem respeito às múltiplas possibilidades de combinações e justaposições, à diversidade de elementos (pregos, búzios) e ritmos utilizados. As partes constituintes das máscaras e esculturas *negras* admitem alongamentos, encurtamentos, curvaturas e engrossamentos; elas não são reguladas pelas proporções naturais e sim pela similitude com outras partes da peça, montadas com solidez estrutural nas três dimensões. Tal liberdade permite ritmos surpreendentes a partir de linhas espiraladas, retas, anguladas ou onduladas, assim como todo tipo de cilindros, esferas e cubos. O que interessa ao artista é a forma plástica.

Carl Einstein e Daniel-Henry Kahnweiler, contudo, não foram os únicos a olhar para a arte *negra* naquela época. Vincenc Kramář e Vladimir Markov, também vinculados ao cubismo, se interessaram pela arte africana.

Kramář frequentou Paris e os ateliês dos pintores cubistas entre 1910 e 1913, e tanto quanto Einstein e Kahnweiler, ele considera a espacialidade como componente essencial da pintura desde o Renascimento. Dessa época data seu “Caderno negro” (1913), um manuscrito inédito constituído por uma trintena de

croquis, a lápis, de esculturas africanas pertencentes à coleção de Charles Vignier, originárias na sua maioria da África subsaariana.²³⁶ Sensível aos aspectos plásticos da arte *negra*, “sem reduzir as obras a depoimentos pitorescos e exóticos da infância da arte, Kramář, pelos desenhos e comentários, visa, sucintamente – embora acompanhando as formas que afetam máscaras e estatuária –, uma avaliação comparativa e crítica de seu estilo”.²³⁷

Por sua vez, Vladimir Markov, pseudônimo de Voldemar Matvei, pintor, teórico da arte e membro fundador da *Sojuz Molodezbi* (Sindicato da Juventude) de São Petersburgo, organizou exposições, conferências, espetáculos, uma revista, textos e manifestos, entre eles *Iskusstvo Negrov* (A arte dos negros, 1919).²³⁸ Excluindo as reproduções dos Anais do Museu do Congo Belga de 1905 e duas fotografias de um mesmo objeto, da coleção de Joseph Brummer, as imagens de *Iskusstvo Negrov* pertencem a objetos de coleções etnográficas públicas de Leipzig, Berlim, Kiel, Copenhague, Oslo, Leiden, Londres e Paris, fotografadas pelo próprio Markov.²³⁹

O que mais chama a atenção na arte negra são suas formas inabituais, mas, por outro lado, a riqueza dos materiais plásticos utilizados é incomparável. É surpreendente a autonomia da criação, a riqueza e a variedade de associações de formas e linhas, assim como o rigor do estilo.

Essa arte não tem equivalente no mundo. Em nenhuma parte encontramos essa qualidade plástica. Não é estranho que as diferentes correntes artísticas que se sucederam na África, em particular a influência europeia, que durante quatro séculos a penetrou com seu realismo, não conseguiram fazer desaparecer a arte negra e que, mesmo nos objetos mais recentes, as tradições, os sentimentos e as concepções do Belo conservam-se quase intactos? A nova geração de pintores agradece à África por ter ajudado a Europa a sair da estagnação e quebrar o

²³⁶ 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.

²³⁷ PAUDRAT, Jean-Louis. “Le ‘Cahier nègre’ (1913) de Vincenc Kramář”. In: *Vincenc Kramář. Un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*, 2002, p. 311. Muitos dos croquis do “Cahier nègre” remetem a peças depois reproduzidas em *Negerplastik*.

²³⁸ Ultrapassa os limites desta tese abordar a questão das vanguardas artísticas e literárias russas entre 1911 e 1916, a recepção e difusão do cubismo na Rússia e as relações com os cubistas radicados em Paris. A primeira tradução de *Iskusstvo Negrov* (A arte dos negros) para o francês, de Jean-Louis e Jacqueline Paudrat, e uma apresentação de Markov por J.L. Paudrat, foram publicadas no dossiê sobre o Cubismo na Rússia, no *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, nº 2, 1979, pp. 319-327. Uma nova versão do texto de Markov foi publicada sob o título *L’Art Nègre* em 2006, com tradução de Nathalie Saint-Jean Lecompte.

²³⁹ Joseph Brummer, escultor húngaro estabelecido em Paris como galerista, financiou a primeira edição de *Negerplastik* (1915) e contribuiu para a difusão da *arte negra* em Praga e Budapeste antes da Primeira Guerra Mundial. In: PAUDRAT, Jean-Louis. “From Africa”. In: *Primitivism in the 20th Century Art*, 1984, pp. 125-175.

impasse em que se encontrava. Picasso tirou lições dessas esculturas, Matisse também.

[...] Certamente nosso olhar e nossos sentidos têm dificuldade em se adaptar a uma nova concepção estética e a uma linguagem plástica diferente.

Os Negros preferem as massas livres e autônomas e, na montagem, eles obtêm o símbolo do homem. Não visam o realismo, sua verdadeira linguagem é o jogo de massas que, por outro lado, desenvolveram à perfeição [...]

Devemos também sublinhar um traço essencial desse jogo, a saber, o caráter arbitrário das articulações das massas correspondentes a diferentes partes do corpo, a liberdade em relação às leis da anatomia. Estamos lidando com uma construção arquitetural na qual as ligações são puramente mecânicas; [...]

Não encontramos nenhum eco de vida orgânica, ligações orgânicas no sentido de ossos e músculos. Assim, a cabeça não está unida ao corpo e sim associada segundo uma relação mecânica, porque é uma massa autônoma. E se as proporções e os volumes dessas massas livres não se conformam segundo a natureza, elas obedecem estritamente às leis plásticas [...]

(MARKOV, Vladimir. *L'art des nègres* [1919]. In: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 2, 1979, pp. 323-324. Tradução nossa.)

Paradoxalmente, o cubismo começou a suscitar interesse na Rússia graças ao livro de Gleizes e Metzinger (traduzido em 1913), mais do que pela influência das obras originais. Por sua vez, os escritores russos se serviram do cubismo para reestruturar a linguagem poética: em 1913, o termo cubofuturismo se aplicava tanto ao grupo de poetas e pintores reunidos sob David Burljuk (entre eles, Vladimir Maiakovski), como à pintura que representava objetos, palavras, números e elementos planos num espaço restrito. Artistas e escritores, entre eles Burljuk, Mihail Matjusin, Vladimir Tatlin, Kazimir Malevitch e o próprio Markov, com visadas muito diferentes do cubismo, publicaram textos que eram expressão de suas próprias concepções e inquietudes.²⁴⁰

Poder-se-ia dizer, um pouco exageradamente, que o perfil espiritual de toda a arte russa moderna e seu aspecto mais original resultam de um posicionamento frente ao cubismo e suas relações com este. Por que os teóricos russos precisaram da tendência francesa para expressar suas próprias ideias? Por que não se libertaram da corrente francesa e por que não adotaram simultaneamente outra corrente internacional? Afinal de contas, o racionalismo do cubismo francês não está realmente próximo de suas ideias fundamentais; as doutrinas místicas de Ouspensky ou de Blavatsky certamente têm mais a ver com elas. No entanto, é evidente que no momento em que aspiravam a se juntar à arte internacional (ou a ultrapassá-la opondo-se a ela), os únicos modelos válidos para eles eram a arte francesa e a estética filosófica francesa. Já conheciam o futurismo e o criticavam, mas não o consideravam como modelo.

(PASSUTH, Krisztina. “Dossier: Le cubisme en Russie”. In: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 2, 1979, p. 281. Tradução nossa.)

²⁴⁰ Alguns desses textos foram publicados no dossiê “Le cubisme en Russie”. In: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 2, 1979, pp. 278-327.

Depois da revolução de 1917, o termo “cubofuturismo” foi substituído por “futurismo”, expressão aplicada a toda arte de vanguarda de tendência formalista que não se adequava à categoria de arte construtivista ou utilitária.²⁴¹

Na organização formal das esculturas e máscaras *negras* deixa-se entrever uma noção complexa de ritmo que, para Jean Laude, estaria profundamente associada a aspectos essenciais do pensamento e vida africana: a música, a dança e os sistemas de agenciamento dos volumes na escultura.²⁴² Do ponto de vista formalista, o termo “música” abrange um amplo conjunto de manifestações distintas. Na música – arte de pensar em sons –, o ritmo, no sentido geral, está associado a uma unidade de som ou pulso. No sentido restrito, inclui as sílabas da poesia. Ou seja, estaria ligado também a um tom. Nesse caso, o ritmo acontece quando se transforma a poesia em um elemento da música. O poder ordenador do ritmo, seja marcado por uma batida, seja colado ao tom, estaria na base da organização, combinação e distribuição dos elementos significativos segundo sistemas formais específicos. Tanto o sentido amplo como o restrito intuem a *forma* como operação, como relações de ritmo e sintaxe, como elementos relacionados e integrados numa obra como totalidade dinâmica.

Por outros caminhos, longe do laboratório do formalismo russo e do círculo linguístico de Moscou, Einstein chega às mesmas conclusões que Markov. Markov percebe o pensamento plástico da escultura africana e a define como uma “montagem dinâmica de materiais heterogêneos”.²⁴³ Einstein nomeia a articulação de signos pelo termo de “tectônica”, inserindo assim suas análises na história e teoria da arquitetura e na discussão sobre o espaço, na qual encontramos, entre outros pensadores, Edmund Husserl e sua coleção de notas para uma teoria do espaço. O que deflagrou essa pesquisa foi a questão da origem da representação do espaço, uma vez que ele tentou aproximar visão e geometria e percebeu as dificuldades de pensar geometricamente uma espacialidade que não seja aquela do espaço físico.

²⁴¹ DOUGLAS, Charlotte. “Cubisme français/cubo-futurisme russe”. In: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 2, 1979, pp. 184-193,

²⁴² LAUDE, Jean. *Les arts de l'Afrique noire*, 1966.

²⁴³ MARKOV *apud* PAUDRAT, Jean-Louis. “Vladimir Markov”. In: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 2, 1979, p. 318.

3.5. Cubismo e fenomenologia: espacialidade, campo visual e campo de objetos

Para o valor plástico formal, o valor da cor dos elementos da composição e a relação das *formas* entre si, para a criação de um ordenamento livre sustentado pela visão interna do artista, para o cubismo também foram fundamentais a avidez construtiva e a luta por conciliar naturalismo e construção de Cézanne; sua tentativa de geometrizar os objetos, sua renúncia à perspectiva clássica, à ambiguidade espacial; a multiplicidade de pontos de vista, seu uso estrutural da cor, sua libertação da forma natural e dos cânones acadêmicos. Tanto Picasso como Braque e Léger se apoiaram nos aspectos estruturais e não-ilusionistas da obra de Cézanne. Pesquisaram a herança cezanniana de modo significativo e criativo – os espaços côncavos, a introdução de planos e linhas arbitrárias, os pontos de vista *en plongeant*.

“Cubismo”, como termo genérico, foi o nome dado a uma modalidade de arte que se desenvolveu em 1907. Começou como um registro metuculoso e um ordenamento plástico da percepção e se intensificou até tornar-se ponto de partida de uma *forma* inédita, não-ilusionista e não-imitativa de descrever o mundo. Nesse processo, as colagens e pinturas de Picasso e Braque, de 1913-1914, registram um ponto de inflexão. Embora restritos a modelos oferecidos pela natureza, os papeis colados indicavam qualidades de espaço, cor e textura dos objetos; contudo, não incluíam todas as qualidades do objeto, apenas aquelas que permitiam reconhecê-los. Posteriormente, os pintores investigaram as propriedades estéticas de seus achados e invenções na busca de signos que permitissem realizar *formas* equivalentes – e não representações – dos objetos visíveis.

Em 1924, José Ortega y Gasset, em “Sobre el punto de vista en las artes”, estabeleceu um paralelismo entre o cubismo de Picasso e Braque e a redução fenomenológica de Husserl.²⁴⁴ Conhecedor das teorias de Fiedler, Wölfflin e Worringer, Ortega y Gasset se interessa pela visualidade; nos seus textos, ele aborda questões centrais da teoria de Fiedler: a tensão entre representação e formas artísticas e a noção de realidade do quadro, não do objeto copiado, e

²⁴⁴ ORTEGA Y GASSET, José. “Sobre el punto de vista en las artes”(1924). In: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1987), 1993, pp. 175-194.

propõe uma história da arte como história do modo de olhar. Distingue-se de Wölfflin, já que especifica que o modo de olhar é aquele do pintor; eventualmente se aproximaria de Hildebrand, já que também estabelece dois tipos de visão, próxima e distante. Porém, seu enfoque é bem diferente: Ortega y Gasset percorre o itinerário das modalidades da visão do pintor na história da arte, que vai do corpo ou volume, desloca-se pelo que há entre o olho e o objeto (a cavidade) e, com o cubismo, a visão se transforma naquilo que é imediato ao olho (o pintor-sujeito). Com base no paralelismo entre filosofia e pintura, Ortega y Gasset sugere que, em uma primeira instância, o que pareceria ter ficado como herança do cubismo foram os princípios formais e não o seu caráter fenomenológico. O que em Husserl é puramente descritivo e fundado na intuição, em Picasso e Braque é descrição das qualidades essenciais do objeto, sem estabelecer ligação alguma entre as *formas* e os objetos. A combinação de *formas* inventadas pelos cubistas se distingue assim do acúmulo do processo psíquico da experiência visual de Cézanne.

A partir de 1892, Husserl empreende uma série de indagações consagradas à filosofia da geometria, que o levam a considerar um projeto, descartado, sobre o espaço da intuição e da geometria.²⁴⁵ Visando à origem da noção formal do espaço, o projeto, intitulado *Raumbuch* (Livro do espaço), previa três grupos de pesquisas sobre o espaço: psicológicas, lógicas e metafísicas. As pesquisas psicológicas ocupariam o maior destaque, uma vez que tratavam da “representação pré-científica do espaço, que era basicamente descrever como é que de sua idealização se procede à representação científica na geometria”.²⁴⁶ O objetivo era uma psicologia dedicada à articulação da vida intencional em sua polaridade intuitiva e conceitual. A geometria encontraria suas condições de

²⁴⁵ Textos editados e publicados em *Husserliana*, vol. XXI (1983), por Ingeborg Strohmeier. Uma das partes do curso ministrado no semestre 1889-90 por Husserl resultou no artigo “Aperçu historique sur le développement de la géométrie”, que trata dos três períodos que marcaram a história do axioma XI de Euclides. Foi no terceiro período, com os estudos de Riemann-Helmholtz, que surgiu a ideia de uma geometria totalizante do plano e do espaço; a geometria euclidiana seria apenas um caso particular. A pesquisa de Husserl seria uma crítica ao valor filosófico das geometrias não-euclidianas: não seriam ciência e sim uma parte da lógica formal. (BRISART, Robert. “Les premières articulations du fonctionnement intentionnel: le projet d’un *Raumbuch* chez Husserl entre 1892 et 1894”. In: *Philosophiques*, vol. 34, n° 2, 2007, pp. 259-272. Disponível no site <http://id.erudit.org/iderudit/016988ar>. Acesso em: 03/06/2010.)

²⁴⁶ BRISART, Robert. “Les premières articulations du fonctionnement intentionnel: le projet d’un *Raumbuch* chez Husserl entre 1892 et 1894”. In: *Philosophiques*, vol. 34, n° 2, 2007, p. 266.

possibilidade nas representações conceituais do espaço; nelas, o espaço se imporia sempre como tridimensional.

Da construção cezanniana, uma substituição de objetos reais por volumes inventados, passa-se à construção cubista, uma aniquilação da forma fechada e a desaparecimento do espaço perspectivado e da geometria euclidiana como sistema de referencia. Fragmenta-se a continuidade e homogeneidade do espaço euclidiano, e a distância (ou proximidade) dos objetos representados dizem respeito ao espaço de ação de um observador que se desloca no espaço. A falta do observador idealizado e a falta de uma posição inicial, fixada no espaço por um único ponto de vista, fazem com que os objetos representados aparentemente não tenham lugar próprio. Assim, a nova espacialidade abandona a noção do próprio corpo como objeto, portador de propriedades visuais, para considerá-lo sujeito, um corpo vivo em movimento.²⁴⁷

Para Husserl, a espacialidade se constitui na tensão entre a aparição própria que preenche, recobre ou expõe um corpo e a aparição imprópria, uma fragmentação da aparição própria em visadas que correspondem à face do corpo na nossa frente.²⁴⁸ Distingue entre temporalidade e espacialidade do aparecimento, uma vez que

a extensão temporal da aparição corre, por assim dizer, ao longo de um fio, ao passo que a espacialidade é tridimensional e, em realidade, oferece múltiplas e numerosas possibilidades complexas de fragmentação. [...]

Há ainda algo mais a dizer sobre o preenchimento do espaço. As determinantes materializantes podem preencher o espaço de modo contínuo ou discreto, mais exatamente, por toda parte de modo contínuo, ou não, seguido discretamente por limites espaciais individuais, tais como “pontos”, linhas, superfícies individuais. Em tais lugares, a determinante preenchente dá um “pulo”. A este correspondem, tendo em conta a extensão pré-fenomenal e o pleno da extensão pre-fenomenal, acontecimentos paralelos.

(HUSSERL, E. *Chose et espace. Leçons de 1907* [1973], 1989, pp. 95-96. Tradução nossa.)

Resulta impossível não pensar em Cézanne, uma vez que Husserl define as continuidades e descontinuidades da linha e da cor, tomando como exemplo uma esfera amarela. Existiriam dois tipos de continuidade: uma continuidade da

²⁴⁷ Essas questões foram tratadas no curso ministrado por Husserl sobre a análise do objeto espacial, entre maio e agosto de 1907, em Gottingen.

²⁴⁸ HUSSERL, E. *Chose et espace. Leçons de 1907* (1973), 1989. “L’extension spatiale des qualités chosiques et des contenus exposants”, pp. 94-97.

extensão espacial, objetiva, geral, que não admite lacunas, e uma continuidade do pleno, que admite ser interrompida, estabelecida pela relação de tonalidades de cores e claridades. A cor antepredicativa no aparecimento de uma suposta esfera uniformemente amarela, considerando sua qualidade específica, oferece um esboço contínuo. Se a envolvente é uniforme, a cor se transforma em si mesma sem sobressaltos. Se a esfera está dividida em campos preenchidos de cores diferentes, as linhas antepredicativas que a delimitam se apresentam como descontínuas. Uma cor “pula” para outra, transformando-se uma na outra sem uma solução de continuidade.

No entanto, Husserl destaca duas questões. A primeira: a continuidade é extensão, comporta a faculdade de ser fragmentada e a possibilidade de diferenciação abstrata entre as fases. A segunda: uma vez que a extensão espacial encontra sua cobertura ou materialização por meio de quaisquer qualidades, esse preenchimento qualitativo é geralmente contínuo, embora possa apresentar rupturas em lugares isolados. A apresentação integral compreenderia, em uma unidade, tanto a apresentação do corpo como a de todos os corpos incluídos nessa percepção: a face aparente do mundo compreende as faces aparentes de todos os corpos envolvidos, tanto como o espaço entre os corpos. E aí reside uma unidade à qual aderem todas as “descrições” feitas até agora. Surge assim a noção de campo visual, uma multiplicidade bidimensional em si mesma coerente, finita, amarrada; um campo visual que não é mais a superfície de um espaço objetivo e homogêneo. Esse campo visual é um sistema de lugares, de transformações decorrentes dos movimentos oculares, da cabeça e do corpo no espaço, que admitem um desdobramento contínuo e bidimensional dos aspectos sensíveis do objeto no espaço uma vez que cada abertura estaria em relação direta com o ponto de vista do observador.²⁴⁹

As visadas do objeto se fusionam em um plano situado entre o observador e o objeto, independentemente do ponto de vista do observador. Esse plano só

²⁴⁹ Essas questões se articulam com as bases da geometria formuladas por Bernhard Riemann, e com as premissas do espaço topológico. A pesquisa de Husserl seria uma prova das relações estreitas entre filosofia e ciência. Na pintura, os impressionistas foram os primeiros a começar a romper com a herança da superfície perspectivada. Por outro lado, a rigidez do espaço euclidiano foi destruída por Gauss, Riemann e Lobatchevsky, científicos que também interessaram a Carl Einstein, conforme ele afirma na carta a Kahnweiler de junho de 1923.

existe porque existe o espaço, e não vice-versa. As modificações sucessivas desse plano não constituem o espaço, nem as variações dos perfis originados pelo movimento ocular são idênticas às alterações originadas por movimentos cinestésicos. Contudo, no caso de movimentos oculares e cinestésicos simultâneos, apresenta-se uma única multiplicidade de imagens (e não duas).

A constituição do campo de objetos transcende o campo visual. A percepção móvel e contínua de cada visada tem acesso a um campo mais amplo, uma vez que a continuidade das visadas está atravessada pela unidade da percepção; o encadeamento de complexos de objetos não tem fim. Ou seja, a constituição de um espaço e de um mundo infinitos se funda na unidade perceptiva, assim como o fluxo contínuo de imagens e seus complexos estariam induzidos pelos movimentos cinestésicos. Porém, os objetos parecem estar em repouso quando nós estamos em movimento. A ordem espacial estaria constituída pelas constelações de objetos e seus fragmentos diferenciáveis, pelas conexões estáveis e as modificações da multiplicidade de imagens em situações cinestésicas diferentes.

O estudo desses planos e campos e a constituição do espaço foram temas de reflexão e práxis dos pintores. Os cubistas se interessaram pelo espaço entre os objetos, não pelos objetos em seus lugares. O quadro, intersecção e interpenetração das diferentes visadas, evita a reconstrução do objeto, mantém uma dimensão criativa, uma ambiguidade deliberada e uma estrutura “instável”. O olhar se liberta do peso com que naturalmente se afunda nos objetos, penetrando-os.

Como o olhar não visa a reconstituição do objeto, emancipa-se das relações psicofísicas estabelecidas com os objetos através do corpo. O espaço euclidiano e o espaço perspectivado desaparecem como sistema de referência: a profundidade é restaurada introduzindo uma multiplicidade de aspectos.²⁵⁰ O observador ideal e o espaço homogêneo desaparecem, mas não a unidade do

²⁵⁰ Greenberg utiliza a expressão *shallow depth* (profundidade rasa) em relação ao cubismo sintético de Picasso. Embora a profundidade, a representação do espaço e do movimento estejam em contradição com o cubismo analítico, a possibilidade de múltiplos usos do termo seria também expressão da “instabilidade” da visão cubista. (In: GREENBERG, C. “*American-type painting*” (1955). In: *Art and Culture*, 1989, p. 211.)

quadro. A ausência do corpo, referência da ubiquidade espacial dos objetos na perspectiva, estaria na origem da instabilidade e ambiguidade cubistas. A um plano pictórico tradicional, seja como confinamento bidimensional ou como insinuação de uma transcendência, a invenção cubista contrapõe simultaneamente ajuste e tensão, um espaço não mensurável e um momento de realização da consciência.

Embora a tendência seja pensar que o campo visual dos objetos permanece constante, de fato os objetos se constituem no encontro entre o espaço que os envolve e nosso campo visual. Esquecemos que objetos situados no limite do campo visual tendem a desaparecer com determinado movimento ocular; pela mesma razão, aparecem outros. Como resultado dos movimentos oculares e corporais, um núcleo de objetos aparece rodeado de outros que ficam na periferia e, eventualmente, desaparecem do campo visual. Percebemos um amplo conjunto de objetos, embora nem todos estejam disponíveis em um único golpe de vista e algumas faces e aspectos do entorno estejam ocultos à visão. Porém, o campo de objetos se constitui como tal quando está imerso em um mundo mais próximo ou mais afastado e, finalmente, no espaço infinito.

A análise da percepção, quase sempre, é feita em circunstâncias cinestésicas constantes, ou seja, em repouso. O campo dos objetos se modifica no movimento, embora permaneça parcialmente idêntico; a sucessão contínua dessas visadas, embora limitadas, constitui a percepção de um campo mais amplo do que aquele percebido em repouso. A percepção, em repouso ou em movimento, tem um campo perceptivo com um entorno próprio e assim adquire unidade. Uma unidade que, na fenomenologia, se estende através do tempo antepredicativo e, nos quadros cubistas, resulta da construção plástica do quadro. Os signos plásticos, fruto da intersecção dos objetos com planos euclidianos, se correspondem com as diferentes visadas e deslocamentos.

No caso do cubismo, o novo ponto de vista estaria atrás da retina. Esse ponto de vista inverte toda a pintura: em vez de entrar no quadro, coloca nele objetos inventados. “Os olhos, em vez de absorver as coisas, se convertem em projetores de paisagens e faunas. Antes eram crivos do mundo real: agora,

supridores de irrealidade.”²⁵¹ Contudo, o cubismo não diz respeito apenas ao espaço; com ele se desenvolve uma temporalidade outra que não a da perspectiva renascentista: o momento se abre e se estende à sequência construtiva de movimentos ópticos. E, assim, o artista se liberta e pinta signos decisivos que “representam” o objeto no espaço de um modo mais amplo.

Picasso formulou uma enorme variedade de problemas formais. Talvez sua maior contribuição tenha sido mostrar uma falta de dogmatismo e apego a qualquer descoberta. A uma forma realista, opõe o realismo da forma: nem copia nem reproduz objetos, ele os cria: “a condição fundamental de suas pesquisas e descobertas é a destruição dialética da realidade”,²⁵² “ver é para Picasso uma luta dialética para suprimir a realidade mediata”.²⁵³ Entender Picasso exige recuperar a noção de *Erlebnis*, experiência vivida ou vivenciada. A experiência vivida é a experiência da consciência, é criar a realidade e reinventar o mundo, jamais a expressão de um sentimento ou qualquer conotação biográfica. Picasso nos faz ver que o valor da obra não é a monotonia ou a repetição de uma descoberta. Simultaneidade de movimentos oculares, planos transparentes que se interceptam, colagens.

Picasso inventa seu próprio bestiário, um mundo de seres mitológicos pertencentes a um imaginário coletivo simples, com configurações espaciais construídas disciplinadamente. Por um lado, esses seres mitológicos articulam processos psíquicos com formas estáticas. Por outro, permitem acessar as camadas mais profundas da psique, evitando experiências oníricas que isolam: a obra de arte se relaciona com o mundo enquanto objeto formal inserido *no* mundo.

Embora o Picasso do bestiário e o das colagens sejam diversos, consideramos ambos dentro do cubismo. Primeiro porque, de acordo com o próprio Einstein, ambas as fases pertencem ao cubismo. Segundo porque a ativação “das camadas psíquicas mais profundas” não está restrita a uma técnica.

²⁵¹ ORTEGA Y GASSET, José. “Sobre el punto de vista en las artes” (1924). In: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, 1993, p. 191.

²⁵² EINSTEIN, Carl. “Picasso”, publicado na revista *Documents*, nº 3 (1930), dedicada a Picasso. (In: EINSTEIN, *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, p. 38.)

²⁵³ EINSTEIN, Carl. “Picasso” (1930). In: *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, p. 39.

E por último, porque Kahnweiler se refere à *Bebuquin* como “romance cubista”, confirmando o entendimento de Einstein de um cubismo não restrito às artes visuais nem a um “estilo”. O cubismo seria, portanto, um modo de pensar.

Abordar o cubismo como uma “destruição dialética da realidade” significa liberar as *visões* cubistas de qualquer projeto de verificação para considerá-las uma manifestação das contradições sociais e um desafio às convenções do passado que persistem em condicionar a mesma experiência do mundo. Assim, a *visão* em Picasso se torna “uma luta dialética para suprimir a realidade mediata”. Na aparente incoerência e descontinuidade entre as colagens e o bestiário de Picasso descobre-se uma arte viva que assume o risco da metamorfose e da crise. Porque, como já havia descoberto *Bebuquin*, “no fim de uma coisa não encontramos o seu superlativo e sim o seu contrário [...] A dissolução, ela, a transformação, que seja para mim uma abertura”.²⁵⁴

Ter uma experiência é a interação entre a presença da obra e um aprendizado esquecido; resulta da reorganização do conhecimento recém-adquirido a partir de experiências passadas, da assimilação de significados de energias sedimentadas que interagem com a nova experiência; manifesta-se na relação mútua entre reorganizar e dar forma. Nessa interação, junção entre o presente e o passado, não interessa distinguir entre a experiência recente e a passada; o novo ganha *forma* e o material velho é revivido mediante o encontro com uma situação que apenas recentemente ganhou concretude.

Carl Einstein percebe no construtivismo russo uma adesão à lógica da construção assim como uma tentativa de reunir ciência e arte: o critério é a abstração. O espaço como substância absoluta não é outra coisa senão um espaço abstrato, uma subserviência a uma ciência mal compreendida. Ele vê em Mondrian, Malevitch e outros uma revolta contra a religião e o sentimentalismo, que deu lugar a uma pintura negativa, resultado da vontade de esquecer a existência burguesa e sua acumulação de objetos, tanto quanto de uma pintura anterior fraca demais para justificar ser combatida. No entanto ele detecta, nessa

²⁵⁴ EINSTEIN, Carl. *Bebuquin* (1912), 1987, p. 98.

tentativa de juntar um idealismo ultrapassado a uma nova estrutura social, uma ausência de ligação entre os artistas e as principais correntes ideológicas e políticas.

Com regra e compasso, atacam à *oblomovchtina*²⁵⁵ e aos Karamazov; uma mania formal hiperorganizada substitui a desordem. Eram totalmente puritanos, o mundo ou a imaginação criativa passavam por fraquezas condenáveis. Odeiam a curva, que recusam como linha reta degenerada ou como tentativa falha de uma linha reta. Acham-se modernos ao imitar as formas técnicas que montam em um quebra-cabeça agradável. Ao mesmo tempo, acreditam que as formas, menos carregadas de elementos figurativos no sentido convencional, são abstratas, não concretas. Esse modo de filosofar se perde nos elementos em vez de construir agenciamentos de formas. Todo impulso instintivo é descartado a favor da razão; [...]

Acreditam que os quadros podem adquirir importância quando eles se apoiam em ilusões matemáticas. A dimensão psíquica é reduzida a uma pura intelectualidade [...] contentam-se com fragmentos do cubismo analítico e afirmam poder apresentar quadros concluídos doravante. Não é mais do que uma farsa ingênua referente à evolução do espírito puro. Esses quadros higiênicos estandardizados se apresentam como os excessos de uma ordem maníaca. Por manter um tipo de contabilidade de formas se fabrica um substituto utópico de arquitetura.

O que nos interessa nos quadros é a questão: a pintura é ainda necessária? Porque, afinal de contas, tudo estava dirigido contra a pintura, considerada simplesmente como um luxo burguês. Purgam-se os quadros ao ponto em que só sobra a tela.

(EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX^e siècle* (1931), 2011, pp. 316-317. Tradução nossa.)

Embora tenha existido uma ruptura, continuar insistindo na ruptura não seria também a outra cara do continuísmo, uma outra modalidade de dicotomia que, além de reduzir o potencial criativo das obras e obrigar-nos a enxergá-las dessa visada, impede uma perspectiva aberta que decorre do presente e recupera aquilo que desapareceu de vista?

Não seriam os termos “intensificação” e “transformação” mais adequados para qualificar o cubismo? Ou ainda, “redimensionamento”, se consideramos a proposta cubista da predominância do plástico sobre o descritivo, assim como a organização das sensações brutas (cores e formas) e a indiferença frente ao sujeito do quadro, como características também de Brueghel, Greco ou Ingres, além das visões de espaço de Masaccio e Giotto?

²⁵⁵ Termo russo que remete ao romance de Ivan Goncharov, *Oblomov* (1859). Com tom de comédia, o romance critica questões enfrentadas pela sociedade russa da época, como a futilidade dos proprietários de terras e senhores feudais que não fomentavam nenhuma inovação, e as relações entre senhores e servos. O personagem principal, Oblomov, se caracteriza por uma atitude preguiçosa frente à vida cultivada ao extremo, pela indolência, apatia, tarefas adiadas, frouxidão física e mental. O personagem deu origem à *oblomovchtina*, sinônimo de preguiça contemplativa.

3.6. *Negerplastik* (1915) e a arte e escultura europeia

No campo da arte, ainda hoje, a noção de *forma* levanta discussões passionais tanto entre defensores como entre detratores. Sobretudo se consideramos o cubismo como instância na qual se questiona o conceito tradicional de objeto de arte para dar lugar ao novo conceito de *forma*. Tais contendas nos levam a aprofundar o problema da *forma* e a recuperar textos hoje esquecidos, uma vez que “o que assume importância histórica é sempre função do presente imediato”.²⁵⁶ As principais noções plásticas do cubismo decorreram, por um lado, da busca de um valor construtivo ou estrutural que liberou a visão da subordinação ao objeto, e, por outro, de uma relação das formas entre si em prol de um conjunto unificado. Foi esse ordenamento livre, realizado com valores plásticos e sustentado pela visão, que afastou o cubismo da imitação e da aparência, abrindo a possibilidade de criação autônoma. Cubismo que foi o ponto de partida e a justificativa da análise de Carl Einstein em *Negerplastik* (1915).

Para Carl Einstein, tanto o cubismo quanto a *escultura negra* lidam, de modos diversos, com a mesma dificuldade: o problema da profundidade enquanto resultado da experiência do espaço. O texto que, numa primeira abordagem, parece carente de dimensão poética, vai-se revelando aos poucos como um esforço consciente de recuperar a função da escultura: a *visão plástica* do espaço, enraizada na experiência vivida. A expressão imediata da representação do espaço resultaria de uma *visão plástica pura* que “absorve o tempo, integrando em sua própria forma o que nós vivemos como movimento”.²⁵⁷

Negerplastik é uma análise livre de preconceito e etnocentrismo que discute questões da tradição germânica da história da arte em diálogo com o cubismo e a escultura da África, os quais, segundo Carl Einstein, enfrentam por meios diferentes o mesmo problema. Construindo seu raciocínio através de cinco seções – “Observações sobre o método”, “O pictórico”, “Religião e arte africana”, “Visão do espaço em três dimensões” e “Máscaras e práticas semelhantes” –,

²⁵⁶ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915), 2011, p. 31.

²⁵⁷ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915), 2011, pp. 43-44.

Einstein declara a derrota da escultura europeia ao recorrer a “meios inteiramente impressionistas e pictóricos”.²⁵⁸

Contudo, o primeiro texto sobre escultura negra, *Iskusstvo Negrov* (A arte dos negros), foi escrito em 1914 por Vladimir Markov e publicado postumamente em Petrogrado em 1919, com a intercessão do poeta Maiakovski frente ao Comissariado de Lunacharsky.²⁵⁹ Mas *Negerplastik* (1915) é o primeiro texto publicado dedicado à escultura *negra* enquanto criação artística. Confronta o espectador com objetos originários das colônias francesas, alemãs e belgas que resolvem questões semelhantes às que os cubistas tentavam solucionar na pintura através de um modo não ilusionista de representar o volume: o espaço criado pela escultura e sua existência no espaço como volume. Cento e onze pranchas de 94 objetos diferentes acompanharam o texto original publicado em 1915.²⁶⁰ As imagens não ilustram o texto e sim o repotencializam: mais do que um simples agregado de imagens e texto, *Negerplastik* alarga a compreensão de *forma*, hoje muitas vezes banalizada e reduzida à morfologia, ao formato, à composição. A força dessas imagens faz com que *Negerplastik* seja também uma história da arte africana, baseada nas relações plásticas que esclarecem a *forma* e a tornam visível.

Todavia, Carl Einstein não se refere especificamente a nenhuma das imagens de máscaras e esculturas do texto. Ele interroga o modo como a *escultura negra* trata a forma e o espaço: falar de “deformação” na *escultura negra* e no cubismo é pressupor a existência de um modelo. Defende uma reestrutura da *visão*, sem referência a um repertório de imagens, próprias de um gênero de arte, artista ou período artístico. Coloca lado a lado soluções diferentes para o problema da representação do espaço, destruindo assim a homogeneidade da hierarquia estética dominante: objetos que, até aquele momento, eram considerados “de interesse” passam a ser considerados “arte”. Não por terem sido visualmente imitados por alguns ou por serem objeto de fruição estética por

²⁵⁸ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915), 2011, p.36.

²⁵⁹ *Iskusstvo Negrov* (A arte dos negros) e Vladimir Markov foram abordados neste mesmo capítulo, na seção “Por uma Arte do século XX: introdução ao problema do espaço”.

²⁶⁰ A diferença de *Iskusstvo Negrov*, as imagens de *Negerplastik* pertencem a objetos de coleções privadas. Na época, muitos dos fatos relativos à escultura *negra* puderam ser rastreados ou relacionados com Brummer, frequentador de colecionadores, artistas e marchands de arte moderna, entre eles, Kahnweiler, Paul Guillaume, Douanier Rousseau, Picasso e Braque. (PAUDRAT, J.L. “From Africa”. In: *Primitivism in the 20th Century Art*, 1984, pp. 125-175.)

outros e sim pela conexão com os objetivos estabelecidos pelos cubistas: a criação de realidades plásticas com existência autônoma, a objetivação e transmissão de uma experiência vivida. *Negerplastik* nos permite entender a *forma* como modo de pensar, problema a enfrentar: enfim, incita-nos a nos tornarmos visualmente ativos. Porque “na *forma*, a visão ganha uma força que até esse momento tinha sido atribuída apenas ao conceito”.²⁶¹

Negerplastik (1915), a obra teórica mais “dura” de Carl Einstein, procura redefinir a escultura através do paralelismo, não da influência, entre a problemática do cubismo e a arte africana. De fato, levanta o problema espacial da escultura e aponta para o caráter “pictorial” da escultura europeia. A obra de Hildebrand, *O problema da forma na arte* (1893), é, para Einstein, “o equilíbrio perfeito entre o pictórico e o plástico”; a de Rodin, um esforço por “fazer desaparecer a plasticidade”.²⁶² A partir da escultura europeia, tecida de sucedâneos pictóricos, Einstein distingue entre massa e volume, entre distância e profundidade. Ainda, a *visão plástica*, deflagrada tanto pelo cubismo como pela escultura *negra*, lhe permite opor *forma* realista ao realismo da *forma*.

“O desenvolvimento da pintura e o da escultura do século XX caminham lado a lado. Pode-se falar de um tipo de dependência; em todo caso, constatamos a unidade da evolução histórica.”²⁶³ Essa frase torna *Negerplastik* simultaneamente um manifesto cubista e uma crítica à escultura europeia, à sua dinâmica de transmissão de emoções e processos psicológicos, assim como à análise das obras segundo o seu efeito dramático sobre o observador. Não apenas pelas referências a Rodin e Hildebrand em *Negerplastik*, mas também porque pela reformulação da escultura segundo as características espaciais da escultura *negra*, qualifica a escultura europeia como “escultura impressionista”.

Em *A arte do século XX* (1931), com uma clara referência às categorias estabelecidas em *Negerplastik*, Einstein compara Cézanne com Rodin e enfatiza o

²⁶¹ EINSTEIN, Carl. *Bebuquin ou les dilettantes du miracle* (1912), 1986, p. 40.

²⁶² EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915), 2011, p. 35. Na nota 2, pp. 59-60, “Liliane Meffre explica que, em sua análise morfológica, Carl Einstein se fundamenta em duas noções centrais dessa obra: *das Malerische* (o pictórico) e *das Plastische* (o plástico). Referência em EINSTEIN, Carl, *La sculpture nègre*, trad. Liliane Meffre, Paris, Ed. Harmattan, 1998, p. 23.”

²⁶³ EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX^e siècle* (1931), 2011, p. 365.

caráter escultórico ou pictórico da obra, independentemente do meio utilizado.²⁶⁴ Enquanto o primeiro consegue integrar a técnica impressionista na concepção clássica do quadro e aborda o problema do volume e da articulação dos planos, o segundo acentua o drama do processo criador, traduz a luz por meio de toques, exacerba a pele e dissolve o elemento plástico no pictórico. A apreensão pictórica do volume seria consequência das experiências da perspectiva:

Compreende-se, pois, com facilidade que, desde o Renascimento, os limites indispensáveis e precisos entre escultura livre e relevo sejam cada vez mais apagados e que a emoção pictórica que nasce em torno apenas de um volume material (a massa) invada toda estruturação tridimensional da forma. Consequência lógica: foram os pintores e não os escultores que levantaram as questões decisivas sobre a tridimensionalidade.
(EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915), 2011, p. 35.)

Mesmo que no capítulo “Sobre escultura” (*A arte do século XX*, 1931) em momento algum encontremos referências à escultura *negra*, há, sim, uma redefinição da escultura a partir dos achados cubistas. A tridimensionalidade da escultura é muitas vezes associada à materialidade (massa), definida pelas três dimensões, levando à confusão entre massa e volume. Porém, na representação do volume, independentemente da massa, as partes devem se definir plasticamente, de modo que sejam síntese dos movimentos no espaço e não uma acumulação frontal. A solução cubista para a questão do volume resulta da figuração plana dos movimentos oculares. Com o cubismo, a profundidade não é mais uma cópia material: é a interpenetração de planos que, junto à imaginação, alcança o volume. O objeto não é outra coisa a não ser um condutor silencioso do olhar. Com *Negerplastik* no horizonte, “Sobre a escultura” reformula a escultura europeia: o deflagrador seriam as “escultopinturas” de Picasso, influenciadas pelas colagens de Braque e Picasso.

Aquilo que, no cubismo, significa montagem de planos de movimentos divergentes, é realizado aqui de modo semelhante pela reunião simultânea da massa com a forma plástica do ar pelo movimento dinâmico em profundidade. A ruptura e a fragmentação a três dimensões se convertem aqui em intervalo articulado na massa. As massas separadas são reunidas por um ato visual unificador. O ar, que divide e reforça o movimento em profundidade por contraste, se integra no efeito óptico – no entanto, a cor não deve ser subestimada. Os contrastes de profundidade dinâmica descompõem o bloco estático, o ar enquanto forma o cava, age nele. À exclusão do objeto corresponde a destruição do bloco; um lirismo plástico que dificilmente permite

²⁶⁴ EINSTEIN, Carl. “Sur la sculpture”. In: *L’Art du XX^e siècle* (1931), 2011, pp. 363-382.

intermediários compactos; autismo tridimensional. A abertura do bloco produz um enriquecimento em signos interiores tridimensionais; o percurso da linha interior se faz segundo uma curva tridimensional; afastamo-nos do pictórico. A profundidade torna-se um corpo formado pelo ar no bloco explodido. O ar não envolve mais, ele se tornou parte tridimensional do todo, uniu-se à estrutura da massa, sendo força de composição. (EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX^e siècle* (1931), 2011, p. 378. Tradução nossa.)

Negerplastik resume a ruptura de Einstein com o modo como arte, historiografia e história da arte eram consideradas na época. Em linhas gerais, ele busca estabelecer categorias que permitam analisar os elementos através dos quais a arte das vanguardas ganhou forma; discute as noções de escultura, reduzida ao relevo, e de espaço, extensão tridimensional delineada por objetos. Ao diferenciar “plástico” de “pictórico” e distinguir entre “massa”, “volume” e “forma”, ele libera a *visão* do objeto.

Aproximando arte moderna e *escultura negra*, analisando a arte africana a partir de categorias não-africanas, *Negerplastik* propõe um entendimento do objeto a partir da condensação das experiências do espaço. “A representação do volume como forma – só com ela, e não com a massa material, deve a escultura trabalhar – tem por resultado, de imediato, determinar o que constitui a forma.”²⁶⁵ Expressão acabada e real, a escultura *negra* diz respeito à forma, “identidade perfeita da visão e da realização particular, as quais, em virtude de sua estrutura, coincidem perfeitamente e não possuem o tipo de relação que há entre o conceito e o fato particular”.²⁶⁶

A complexidade do texto está implícita no título, uma vez que inclui o termo *plastik* – que significa literalmente a realidade concreta e objetiva da forma. O termo *Negerplastik* teria a função de relacionar a arte da África, a escultura como gênero e a qualidade da forma. Além disso, o termo pertence à tradição alemã e, portanto, vem carregado de ressonâncias clássicas e neoclássicas que inserem Einstein na tradição dos teóricos austro-alemães como Fiedler, Wölfflin e Riegl. Mas *Negerplastik* não é uma simples continuação do pensamento desses teóricos. É bem mais do que isso: é uma discussão sobre a *visão* plástica e o *espaço* nas artes, fundamentada no embate com as obras. “Foram os pintores e não os escultores que levantaram as questões decisivas sobre a

²⁶⁵ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915), 2011, p. 47.

²⁶⁶ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915), 2011, p. 48.

tridimensionalidade”: prova concreta disso é a exposição “Picasso-Negerplastik” na Neue Galerie (Berlim, 1913) e na galeria de Emil Richter (Dresden, 1914).²⁶⁷

3.7. *Negerplastik* (1915): historiografia e representações do espaço

Negerplastik é uma análise da *escultura negra* segundo postulados não explicitados no texto: a complexidade espacial cubista e as categorias de pictórico e escultórico, uma reformulação das categorias dos *Conceitos fundamentais da história da arte* de Wölfflin. Um entendimento da *visão* como construção cultural e da perspectiva como maneira de fixar processos instáveis da *visão* e do pensamento, junto à mudança na recepção da *escultura negra* (até aquele momento considerada objeto etnográfico), diz respeito a uma mudança de paradigma nos modos tradicionais de representação e da *visão*. Ou seja, *Negerplastik* é também um manifesto cubista tanto quanto uma resposta a Hildebrand e sua compreensão da representação artística como resultado de dois tipos de impressões, dependentes da distância entre observador e objeto.

A base do pensamento plástico de Hildebrand reside na definição do “artístico”, regido pelas leis da Forma, eternas e invariáveis, independentes da personalidade do artista ou dogmas acadêmicos, ainda que essas leis estejam intimamente relacionadas à visão. Por isso mesmo, o texto de Hildebrand é também uma psicologia rudimentar da percepção estética escrita por um artista: a essência do texto radica na relação do observador com a obra e com a natureza. Seu texto trata da “relação da forma com a aparência e suas consequências para a representação artística”,²⁶⁸ da representação enquanto construção e discute o tema da mimese. A tarefa do artista consistiria em transformar os volumes da natureza em profundidade mediante uma camada de planos paralelos tendo o relevo como referente. A escultura teria como origem o desenho, o qual conduziu ao relevo mediante a profundidade.

Como já foi dito, *Negerplastik* denuncia o caráter pictórico da escultura europeia e esclarece a confusão entre “pictórico” e “plástico”, termos empregados

²⁶⁷ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915), 2011, p. 35. A imagem da estatueta Baoulé, pertencente à coleção de J. Brummer e publicada em *Negerplastik*, foi reproduzida também na capa dos catálogos dessas exposições. (EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915), 2011, p. 173. Legendas estabelecidas por Jean-Louis Paudrat e Ezio Bassani.)

²⁶⁸ HILDEBRAND, Adolf. *El Problema de la Forma en la Obra de Arte* (1893), 1988, p. 21.

por Hildebrand. À visão plástica da arte africana, *Negerplastik* opõe uma escultura europeia “fortemente tecida de sucedâneos pictóricos [...] uma arte tão marcante como a plástica francesa parece, até Rodin, esforçar-se justamente em fazer desaparecer a plasticidade.”²⁶⁹ Em relação a um Rodin preso à concepção helênica tardia da escultura que Einstein diz, na *Arte do século XX*: “Rodin transpôs a escrita impressionista na escultura [...] acentua o drama do processo criador [...] ele traduz a luz em forma de toques [...] O elemento plástico se dissolve no pictórico.”²⁷⁰ Como par dialético, Maillol, que oculta qualquer reminiscência de desenho e “jamais submete a força do volume a uma linha, em cada lugar a profundidade da tridimensionalidade deve fluir, repousar e agir.”²⁷¹ Para Einstein, a recuperação da visão plástica na escultura estaria na preocupação com o volume de Cézanne, reformulada pelos pintores cubistas.

As categorias de “pictórico” e “escultórico” para analisar os elementos com os quais o cubismo ganhou *forma* também lembram os pares antitéticos de Wölfflin.²⁷² Porém, nem Einstein nem Wölfflin consideram esses pares como categorias que possibilitam uma reconstrução descritiva da história da arte. Em Wölfflin, esses pares estabelecem apenas “diretrizes, a partir das quais se possam determinar com maior precisão as transformações históricas (e os tipos nacionais).”²⁷³ Não abordaremos aqui a importância da publicação de ambos os textos como resistência aos embates políticos desse momento histórico dentro e fora da academia. Mas a publicação de Wölfflin foi, sem dúvida, um confronto consciente: ele rejeita os nexos entre as descrições formais e explicações históricas; defende a independência de uma abordagem visual numa época em que, na Alemanha, cultura e arte eram sinônimos de política e vontade do Estado. Talvez, o sentido de *Conceitos Fundamentais* esteja na sua relação com o momento histórico, na série de acontecimentos, conferências, palestras, mudanças de título e dúvidas que acompanharam a escrita e publicação, sua recepção por parte do público geral e a reticência nos âmbitos universitários, favoráveis a um

²⁶⁹ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915), 2011, pp. 35-36.

²⁷⁰ EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX^e siècle* (1931), 2011, p. 366.

²⁷¹ EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX^e siècle* (1931), 2011, p. 369.

²⁷² Carl Einstein assistiu aos cursos de Wölfflin durante o semestre de 1905-1906.

²⁷³ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (1915), 2006, p. viii.

discurso nacionalista.²⁷⁴ Tampouco devemos passar por alto pelo termo “fundamentais” (*Grundbegriffe*: conceitos básicos) incluído no título da obra. O antepositivo *Grund* refere-se às camadas mais profundas da arte, à visão e apresentação, nunca a valores supremos ou exigências que a arte deve cumprir. No caso de *Negerplastik*, não é um fato menor que seja também um manifesto cubista, portanto, uma atitude assumida frente à tradição dos intelectuais alemães que evitavam analisar e teorizar sobre práticas artísticas contemporâneas ou pertencentes a outras culturas.

Todavia, embora tanto Einstein quanto Wölfflin partam de um exame comparativo, suas abordagens conflitam. Einstein visa uma análise formal a partir de uma teoria da escultura; ele compara escultura africana e pintura moderna, estabelece relações entre pintura e escultura para diferenciar a escultura “cúbica” da escultura “pictórica”. Wölfflin examina as transformações plásticas operadas na pintura, escultura e arquitetura na passagem do Renascimento para o Barroco a partir de diretivas que dizem respeito a modos diferentes de apreender as obras segundo contornos e superfícies ou sua “aparência” visual.

Valendo-se de termos utilizados tradicionalmente pelos artistas, as categorias de Wölfflin, uma indagação sobre as condições de aparecimento do fenômeno e não de suas causas, leva a pensá-las como morfológicas e não como taxonômicas. Enquanto gama de possibilidades criativas, suas categorias visam a estrutura formal do objeto sem referir-se ao conteúdo ou expressão, se bem que ambos os aspectos, considerados dialeticamente, resultam inseparáveis. De certa maneira, os *Conceitos Fundamentais* recuperam a experiência sensorial de pré-guerra e o fluxo vital da arte entre o Renascimento e o Barroco numa época em que os objetos de arte desses períodos eram silenciados pelas contingências do presente.

²⁷⁴ Em “On Heinrich Wölfflin”, Martin Warnke menciona o estranhamento de Wölfflin com a adesão a um discurso nacionalista por parte dos professores e artistas e as manifestações a favor da guerra dos intelectuais. Ainda que os *Conceitos Fundamentais* tenham sido concebidos bem antes de 1915 (segundo Warnke, Wölfflin tratou do assunto em palestras em Berlim no semestre 1906-1907), ele levanta a questão da coincidência da publicação do texto com o começo da guerra. WARNKE, Martin. “On Heinrich Wölfflin”, *Representations*, n° 27, 1989, pp. 172-187. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/2928489>. Acesso em 13/01/2012.

De modos diversos, ambos entendem a *forma* como configuração entre objeto e sujeito e não apenas como configuração material ou composição, embora suas compreensões de forma sejam bem distintas. *Conceitos Fundamentais* entende a *forma* através dos afetos e da antropomorfização das características dos períodos em questão.²⁷⁵ De certo modo reúne visão, sentimento da forma e conformidade a generalidades culturais do lugar e insiste na existência de

uma imaginação germânica, que sofreu uma evolução geral do plástico ao pictórico, mas que desde o início reage ao estímulo pictórico muito mais fortemente do que os países do sul da Europa [...] As florestas rumorosas têm, para a imaginação, mais significado do que a estrutura tectônica fechada em si mesma.²⁷⁶

(WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte* [1915], 2006, pp. 326-327.)

Negerplastik se posiciona a respeito da representação como construção e superação dialética. Ao analisar obras que superam a diferença entre forma real e forma do objeto, *Negerplastik* toma partido contra a questão da *mimesis* enquanto paradigma da representação da realidade.

Publicados no mesmo ano (1915), visões diferentes em relação à história da arte também separam *Negerplastik* dos *Conceitos Fundamentais*. Wölfflin, preocupado com a periodicidade e a continuidade, visa uma história da arte descritiva e evolucionista. Sem intenção de analisar a arte do Renascimento e do Barroco, busca fixar um tipo nacional de imaginação e tenta reduzir as diferenças a um denominador comum: um esquema das possibilidades visuais e de configuração entre as quais se desenvolveu a arte nesses períodos. A partir do contraste entre clássico e barroco busca apreender a história interna das transformações da arte. A seu ver, elas respondem ao fato de que

o conteúdo do mundo não se cristaliza numa forma imutável [...] a visão do mundo não é um espelho que nunca se modifica, mas uma capacidade de compreensão, cheia de vida, que possui a sua própria história interna e passou por diversas etapas de evolução.

Essa mudança das formas de apreender o mundo é descrita aqui mediante o contraste entre o tipo clássico e o barroco. Não é nossa intenção analisar a arte dos séculos XVI e XVII – que é muito mais rica e cheia de vida –, mas apenas o esquema, as possibilidades visuais e de configuração entre as quais a arte

²⁷⁵ Abordamos essa questão em relação à arquitetura no capítulo 2.

²⁷⁶ Na versão francesa, o termo utilizado em relação às florestas é “bruissants”, expressão que diz respeito ao som quanto ao movimento (In: *Principes Fondamentaux de l’Histoire de l’Art*, 1952, p. 270.)

necessariamente se desenvolveu numa e outra época. Para ilustrarmos nossas considerações, certamente não tínhamos outra alternativa senão a de irmos citando obras de arte isoladas; entretanto, tudo o que dissemos sobre Rafael e Tiziano, Rembrandt e Velázquez, visava ao objetivo exclusivo de esclarecer um desenvolvimento geral, e não de evidenciar o valor específico da obra escolhida. (WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais para a História da Arte* (1915), 2006, pp. 313-314.)

Einstein, que considera a história da arte como a luta de todas as representações do espaço e do movimento, se interessa pela análise dessas representações.

Fora as diferenças entre visões da história da arte, a maior diferença radica em que os pares de Wölfflin mostram seus limites para dar conta da diversificação da arte desde o Romantismo, ainda que suas categorias e noções de autonomia da forma e emancipação da linha e da cor estejam enraizadas nas vanguardas artísticas da época.²⁷⁷ Por sua vez, as categorias de Einstein resultam da análise da arte que estava sendo produzida no momento, a necessidade de uma nova historiografia, uma nova crítica e novas metodologias e aportes teóricos. Cabe pelo menos levantar a questão: qual seria o resultado da leitura lado a lado de *Negerplastik* e *Conceitos Fundamentais* em um campo mais amplo, introduzindo um terceiro elemento, o *Almanach*²⁷⁸ do *Blaue Reiter*, todos publicados quase na mesma época? Não seria o resultado dessa leitura conjunta uma história das artes,

²⁷⁷ O contato entre Wölfflin e Franz Marc sugere a Martin Warnke a importância de buscar evidências que relacionem o texto de Wölfflin com a abstração do movimento do *Blaue Reiter*. (WARNKE, M. “On Heinrich Wölfflin”. In: *Representations*, nº 27, 1989, pp. 172-187.) Klaus Herding destaca o interesse de Wölfflin nas vanguardas e o possível emprego de noções alheias ao Renascimento e Barroco na formulação de sua teoria. Segundo Herding, foi Wölfflin, apreciador de Klee, quem estimulou o entusiasmo de Carl Einstein pelas vanguardas. (In: *Revue Germanique Internationale*, nº 2, 1994, pp. 151-164. “Carl Einstein: Toujours à refuser les astreintes d’un milieu déterminé”.)

²⁷⁸ Publicado em 1912 e reimpresso em 1914, o *Almanach* incluía arte chinesa, peças do Pacífico Sul e da África, desenhos japoneses, xilogravuras e esculturas medievais alemãs, arte “primitiva”, folclórica e das crianças, textos de artistas assim como obras de Cézanne, Picasso e Henri Rousseau.

Ron Manheim afirma que a correspondência entre Kandinsky e Franz Marc revela que Carl Einstein entregou, em fevereiro de 1912, um artigo para o *Blaue Reiter* e estava envolvido no projeto para um segundo número do *Almanach*. (MANHEIM, Ron. “Carl Einstein zwischen Berliner-Sezession und Sturm-Galerie”. In: BREDEKAMP, H.; GASSNER, H.; KUNST, H.-J.; VERSPOHL, F.; ZIEGLER, E. (orgs.). *Kritische Berichte*, 1985, pp. 10-19).

Por sua vez, Klaus Lankheit, na apresentação de *L’Almanach du Blaue Reiter* (1912), 1981, cita uma declaração de Kandinski de 1935, na qual o pintor justifica a inclusão de contribuições de Carl Einstein, Worringer e Paul Kahle no segundo volume do *Almanach*. A justificativa responde à decisão programática para a edição de 1912 de dar a palavra somente aos artistas.

com múltiplas vozes e abordagens, não evolucionista nem eurocêntrica, que diz respeito às transformações nos meios expressivos e na *visão*?

Em *Negerplastik*, Einstein libera a representação do espaço de qualquer continuidade geográfica ou temporal, comparando soluções formais de artes diferentes, para além de técnicas e estilos nacionais. Enquanto Einstein defende uma arte capaz de ativar as camadas arcaicas da psique, uma arte viva e mágica como alternativa à normatização da realidade convencional, Wölfflin se interessa pela questão de uma psicologia nacional da forma e seus modos de apresentação.

Wölfflin reconhece as diferenças entre Renascimento e Barroco, “partimos do pressuposto errôneo de que todos os estados de espírito sempre tiveram a sua disposição os mesmos meios de expressão”,²⁷⁹ e destaca um ponto crucial: a existência de um esquema visual diferente, com raízes mais profundas do que o desenvolvimento da imitação. A respeito de uma psicologia nacional, nos *Conceitos Fundamentais* Wölfflin apela ao humanismo: “por mais diferentes que sejam os caracteres nacionais, o elemento humano, universal, que os une é mais forte do que tudo o que os separa”.²⁸⁰

Negerplastik levanta também outras questões. A autonomia da análise em relação a técnicas e materiais; a importância que Einstein adjudica ao cubismo tanto quanto à escultura negra; a recusa a estabelecer sucessões cronológicas e análises de estilos segundo teorias evolucionistas; a renúncia à individualidade do artista em favor de um movimento coletivo. São pontos que revelam um horizonte mais próximo às pesquisas de Alois Riegl sobre obras consideradas “decadentes” segundo o cânone clássico.²⁸¹

²⁷⁹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais para a História da Arte* (1915), 2006, p. 16.

²⁸⁰ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais para a História da Arte* (1915), 2006, p. 329. Segundo Heinrich Dilly, Wölfflin voltou da Itália em julho de 1914, e repara na mecanização, repetição e futilidade das tarefas universitárias em relação aos antagonismos sociais crescentes. Warnke e Dilly mencionam o estranhamento de Wölfflin com o engajamento e *pathos* nacionalista de intelectuais, amigos e alunos, o que daria sentido à frase citada e seu apelo ao humanismo. (DILLY, H. “Heinrich Wölfflin: Histoire de l’Art et Germanistique entre 1910 et 1925”. In: *Revue Germanique Internationale*, n° 2, 1994, pp. 107-122; WARNKE, M. “On Heinrich Wölfflin”. In: *Representations*, n° 27, 1989, pp. 172-187.)

²⁸¹ Carl Einstein não ficou indiferente ao pensamento de Riegl, contemporâneo da descoberta da arte africana no começo do século XX. (MEFFRE, L. *Carl Einstein (1185-1940). Itinéraires d’une pensée moderne*, 2002.)

Enquanto Wölfflin tenta estabelecer as leis que regem a arte, Riegl separa a arte de outras atividades humanas como estratégia metodológica. A partir do estudo de uma série de objetos considerados “menores” da Antiguidade tardia, sem interesse e numa primeira abordagem pouco “informativos”, desentranha um processo mental e uma intencionalidade precisa. Libera o ornamento do compromisso de ser imitação e estilização da natureza. Recusa a distinção entre “grande arte” e artes aplicadas e faz da arte decorativa e arte industrial o principal campo de observação da história da arte. Toma partido a favor de uma interrogação séria de obras características, consolidando a arte como território específico, e assegura a contribuição da história da arte às ciências sociais. Ainda: a tensão que ele estabelece entre prática e teoria perturba um sistema que costuma explicar as obras mediante determinantes externas (sociológicas, religiosas etc.) em vez de analisá-las de modo imanente. Aproximando valor estético e importância histórica das obras, Riegl rejeita o conceito de “decadência”, uma vez que o valor estético de uma obra independe da importância do período histórico ao qual pertence: seu valor estético seria o próprio valor histórico.

Por um lado, sua noção de *Kunstwollen*, traduzida como *vontade artística*, embora também envolva uma compulsão a ultrapassar limitações técnicas, relaciona a arte a um determinado período com seu clima espiritual no sentido mais amplo do termo (uma concepção do mundo que abrange não apenas religião, filosofia e ciência, mas também o sistema de governo e leis). Por outro, *Die Spätromische Kunst-Industrie* (A arte industrial tardorromana, 1901) destaca o surgimento de novos valores e transformações radicais como particularidades da arte tardorromana e, portanto, torna necessário a criação de novas categorias que permitam análises orientadas à percepção de outras características.²⁸²

Um exemplo disso seria a emancipação e isolamento das obras do seu plano de fundo ao suprimir o uso da sombra como modo de relacionar os objetos no plano, características que dizem respeito a uma Antiguidade que “conheceu a

²⁸² De algum modo a questão está incluída no título: Riegl percebe a dificuldade de nomear o período incluído dentro dos limites temporais dos reinados de Constantino o Grande e Carlos Magno e opta pelo termo “tardorromano”. Assim, contempla tanto a passagem da concepção da forma no plano para o espaço como o Império Romano – o de Ocidente tanto como o de Oriente, não apenas a cidade de Roma, os itálicos ou qualquer outro povo da metade ocidental do Império. (RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano* (1901), 1992. “Introducción”.)

unidade e o infinito no plano, enquanto a arte moderna busca ambas as coisas no espaço”.²⁸³ Embora não guarde relação com a perspectiva linear que pautou a concepção do espaço desde o Renascimento, a arte tardorromana abriu novos caminhos e preparou o terreno para a emancipação moderna do indivíduo. Porque a modernidade exige das artes plásticas que relacionem as formas individuais dentro do espaço, o que a torna mais próxima do período tardorromano, ainda que este último careça da projeção de sombras que caracteriza a modernidade. O abandono das sombras, que a princípio pode ser visto como um possível retrocesso frente à arte da Antiguidade, cobra um aspecto positivo, uma vez que “o que assume importância histórica é sempre função do presente imediato”.²⁸⁴

A Antiguidade buscava a relação entre formas individuais exclusivamente no plano. Nós, pelo contrário, exigimos das artes plásticas, e também da projeção de sombras, que relacionem formas individuais dentro do espaço. Para conseguir isto foi necessário que a forma individual se desligasse do plano, para o que era necessário, entre outras coisas, que se suprimisse a projeção de sombras, meio que relacionava a forma com o plano. A arte tardorromana foi a que precisamente consumou essa dissociação e, embora conceba a forma individual como espacialmente cúbica (certamente, sem reconhecer o espaço aberto como tal), se aproxima mais da arte moderna do que da Antiguidade clássica, helenística e romana anterior, submetida ao plano.

(RIEGL, A. *El arte industrial tardorromano* [1901], 1992, p. 23. Tradução livre.)

Embora Riegl e Hildebrand aceitem uma noção de espaço prévia à construção de formas, suas abordagens se distinguem. Riegl se interessa pelas transformações e diferentes representações segundo a criatividade da percepção visual de cada época, desde a arte egípcia até a arte tardorromana. Hildebrand separa “observação do mundo” e “busca de valores formais constituintes do mundo” por parte dos artistas. A percepção vem conformada pela combinação de sensações táteis e visuais e o artista deve recapturar essas experiências na obra de arte.

Hildebrand enxerga na obra de arte um incentivo para construir o espaço universal a partir de elementos plásticos. Grande parte de sua teoria baseia-se na ideia de espaço estruturado por relações (distâncias) e não por corpos sólidos, embora desconsidere o espaço entre o observador e o objeto artístico. Ele define o espaço ideal, apreensível visualmente, com um plano anterior e outro posterior.

²⁸³ RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano* (1901), 1992, p. 23.

²⁸⁴ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915), 2011, p. 31.

Na pintura, o plano anterior da tela e da moldura é facilmente captado; na arquitetura, é mais fácil assinalar o plano posterior. Na escultura, que entende como relevo, seria uma sucessão de planos paralelos. Assim, a tarefa do artista seria transformar os valores espaciais de profundidade em planos paralelos. *O problema da forma na obra de arte* (1893) “trata de como a necessidade de expressão clara do espaço e a forma da aparência conduz o artista a um modo determinado de representação”.²⁸⁵

De saída, o prólogo explicita o tema central de seu trabalho, “a relação da forma com a aparência e suas consequências para a representação artística”.²⁸⁶ Sua teoria distingue dois tipos de percepções que permitem apreender o objeto: a “óptica”, que corresponde ao olho em repouso, portanto, com uma visão à distância, e a “cinestésica”, que diz respeito a um movimento que se serve apenas do olho e corresponde a uma visão próxima. A representação artística estaria no controle dos dois tipos de percepções, e só as artes visuais seriam capazes de conciliar as duas modalidades perceptivas numa unidade. A percepção dessa unidade seria o cerne do prazer da contemplação da obra de arte. O problema do escultor seria criar uma representação coerente a partir da impressão visual e dos movimentos oculares que, por sua vez, deve oferecer a força expressiva da “forma real” (para ele, a forma da natureza possível de ser medida e quantificada matematicamente) ao retroceder suficientemente e captar a imagem distante dessa forma.

A tarefa do escultor, assim como a do arquiteto, é realizar uma forma em três dimensões que produza efeitos de uma imagem planimétrica. Ainda que, várias vezes, ele mencione uma preocupação com o movimento, sua compreensão visual do espaço faz com que o eixo de sua teoria seja a transformação de um objeto tridimensional em uma forma bidimensional, tendo o relevo como modelo. No que concerne à relação entre arquitetura e escultura, elas nunca devem enfrentar-se como partes integrantes de uma ação: ou a escultura aceita ser o remate da arquitetura, ou a arquitetura vira um elemento que serve à escultura (por exemplo, como pedestal).

²⁸⁵ HILDEBRAND, Adolf. *El problema de la forma en la obra de arte* (1893), 1988, p. 23.

²⁸⁶ HILDEBRAND, Adolf. *El problema de la forma en la obra de arte* (1893), 1988, p. 21.

Buscando emancipar a escultura do psicologismo e recuperar o volume, *Negerplastik* arremete contra “uma escultura fundada sobre a perspectiva”, contra uma concepção de espaço em termos de figura/fundo e a identificação do escultor com o observador.

O espectador foi integrado à escultura da qual se tornou, a partir de então, função inseparável (por exemplo, para a escultura fundada sobre a perspectiva); tomando parte ativa na reviravolta dos valores, de ordem essencialmente psicológica da pessoa do criador, quando não a contestava em seus julgamentos. A escultura era objeto de diálogo entre duas pessoas. O que deveria antes de tudo interessar a um escultor com tal orientação era determinar com antecedência o efeito e o espectador; para antecipar o efeito e o testar, ele foi levado a se identificar com o espectador (como o fez a escultura futurista), e as esculturas deveriam ser consideradas perífrases do efeito produzido. O fator psicotemporal dominava completamente a determinação do espaço. Para atingir o objetivo (na maior parte das vezes, aliás, inconscientemente buscado), fabricou-se a identidade do espectador e do criador, pois só assim seria possível um efeito ilimitado. (EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915), 2011, pp. 37-38.)

Para Hildebrand, a única ação que o artista deveria representar é essa visão planimétrica, resultado da experiência e da percepção, da conjugação da forma como espaço delimitado, a luz, as sombras e as cores. Por trás dessa operação surge a distinção que faz entre “forma real” e “forma ativa”, distinção descartada por Konrad Fiedler como erro da filosofia ocidental e carente de sentido. Uma vez que as formas de nossas representações constituiriam as formas da realidade, a realidade seria o mundo de nossa experiência: “Em que poderia a forma que nossa consciência não pode perceber ou representar como visível interessar à forma gerada pelo olho e para o olho?”²⁸⁷

Fiedler foi contemporâneo de Cézanne, Courbet e Manet, de Flaubert e Zola; do lado alemão, de Richard Wagner, Adolf von Hildebrand e Hans von Marées, com eles manteve estreitos laços de amizade. Do intercâmbio com os artistas surgiu sua teoria das artes visuais, construída sobre a distinção entre os sentidos e suas linguagens: as artes visuais seriam a formação da visualidade, assim como o pensamento se constitui através de sua expressão linguística. “Os artistas não devem expressar o conteúdo de sua época, sua tarefa é antes dar um conteúdo à época.”²⁸⁸

²⁸⁷ FIEDLER, Konrad. *Sur l'origine de l'activité artistique* (1887), 2008, p. 43.

²⁸⁸ FIEDLER, Konrad. *Aphorismes* (1914), 2004, p. 100.

Como elemento expressivo e configurador do mundo, a linguagem não seria um meio de comunicação do real, nem representação. Valemo-nos da linguagem para transmitir uma experiência, mas não devemos restringir a experiência vivida às palavras nem acostumar a mente à versão falada da experiência. Por outro lado, “a linguagem não é só verbo e escrita, é também um método, uma tática de pensamento, um projeto de compreensão”,²⁸⁹ passível de ser pensada como forma simbólica. As *sensações* resultantes da relação polarizada entre a imagem e o signo, as diferentes reações segundo as épocas, confirmam que a linguagem não é inocente.

“As obras de arte do passado são fonte inesgotável de cultura, mas o artista dedicado a uma obra vê apenas pontos de vista ultrapassados”.²⁹⁰ Fiedler não conheceu a agitação libertadora das vanguardas das primeiras décadas do século XX, mas acabou referência dos artistas, críticos e teóricos da arte alemães antes de ser engavetado pelo regime nazista, talvez pela origem judaica. Pela época e pelo contexto no qual atuou, em vistas do eco que muitas de suas questões tiveram em Carl Einstein, é importante nos determos em alguns aspectos de seu pensamento e mencionar determinados pontos relevantes de seus escritos.

Para Fiedler, a estética não diz nada a respeito da arte; captar o que é o artístico exige considerar a relação entre arte e ciência, uma vez que ambas seriam representações; a arte é conhecimento intuitivo; a arte tem uma relação com a verdade de ordem experimental. O conceito de verdade é fundamental para entender a arte e a história da arte, já que não é uma verdade científica e sim uma verdade artística na qual, ao contrário da verdade científica, podem coexistir o verdadeiro e o falso. A verdade da arte radica em sua capacidade expressiva, a produção da realidade, nunca na beleza.

Embora simpatize com a teoria formalista, Fiedler desacredita a abordagem estática da forma. Tampouco adere ao formalismo estético, que diz respeito a um produto acabado, portanto, seqüela de um dogmatismo que

²⁸⁹ BRITO, Ronaldo. “Fato estético e imaginação histórica”. In: *Cultura: substantivo plural*, 1996, p. 197.

²⁹⁰ FIEDLER, Konrad. *Aphorismes* (1914), 2004. Aforismo §69, p. 58.

considera arruinado. Ele postula um formalismo artístico que visa a autonomia da arte.

O exame do ateliê interior no qual nascem as componentes da imagem do mundo antes de adquirir consistência para nós não oferece um estoque garantido de figuras concluídas. Ao contrário, revela uma constante geração e corrupção, uma infinidade de processos dos quais emergem os elementos de tudo que existe sob os aspectos mais diversos e em estados de elaboração os mais variados, sem que nunca o material efêmero e renovado incessantemente se fixe em formas estáveis e imutáveis.

(FIEDLER, Konrad. *Sur l'origine de l'activité artistique* (1887). 2008, p. 13. Tradução nossa.)

Forma, em Fiedler, seria produção de formas. Uma ciência da *visão* e um pensamento da *forma*, a *imaginação* como força enraizada no real, na verdade do real, como poetização do mundo. Não há que confundir *imaginação* e *fantasia*, musa a quem Goethe e os românticos confiam o destino das artes. É insuficiente uma recepção passiva, esforço e tensão são necessários para *ver*, que não é uma capacidade e sim uma tarefa. Ver é tornar visível, uma vez que só vemos o que produzimos. Olhar sem produzir seria o equivalente a nos conformarmos com fantasmagorias.

É um erro crer que é suficiente abrir os olhos para apreender o mundo como representação. É a suposição geral de que basta com abrir as portas dos nossos sentidos para possuir o mundo de modo sensível, e que a atividade intelectual só começa quando se trata de alcançar um conhecimento conceitual.

(FIEDLER, K. *Aphorismes* (1914), 2004, §124, p. 73. Tradução nossa.)

Sobre a origem da atividade artística (1887) questiona a abordagem dessa atividade segundo os efeitos exercidos na mente dos homens. De saída, Fiedler busca uma solução nova para o problema antigo da diferença entre essência e origem. Reexamina nesse intuito o modo habitual da relação do homem com o mundo exterior e conclui que a simples existência dos objetos não é suficiente para fazer deles um objeto de percepção: a faculdade de sentir e de perceber exigem a participação da consciência. Há que se voltar à relação do homem com o mundo exterior para entender como o homem engendra essa atividade. Descarta assim a dualidade sujeito/objeto uma vez que o domínio da realidade depende de nossas percepções: a linguagem seria um produto dessa organização psicofísica chamada percepção. A linguagem como exercício expressivo indica um processo interno, e a expressão seria uma fase desse processo. Como elemento expressivo e

configurador do mundo, a linguagem não seria um meio de comunicação do real, nem representação. Portanto, a realidade não é dada: toda realidade consiste em construções mentais, constitutivas da consciência.

Gostaríamos de crer que apreendemos a realidade absoluta através do nosso pensamento e nosso conhecimento realizado na linguagem, mas só acessamos aquela realidade que desenvolveu sua existência por meio da forma da linguagem [...]

Todo “fora de nós” provém de um “em nós”, e só é razoável falar de um ser na medida em que tal ser aparece na nossa consciência. Desse modo se destrói a ilusão de que seria suficiente enfrentar um mundo, que existe diante de nós e em torno de nós, com nossos órgãos físicos e capacidades psíquicas, para tomar posse dele. Descobrimos que não conhecemos a realidade pelos processos que operam em e através de nós, supomos que eles começam nas percepções sensoriais, e apreendemos os resultados ali onde eles se desenvolvem em formas definitivas [...]

É um movimento de ir e vir, no qual sensações, sentimentos e representações surgem e desaparecem, formam-se e se dissolvem, é um jogo não interrompido, que não se estabiliza nem um instante, de transformações incessantes. Nenhuma necessidade de buscar o fluxo eterno das coisas fora de nós, ele está em nós. Mas o rio que nos atravessa é confuso e raramente cruza o limiar de nossa consciência: formações de contornos incertos se sucedem uma após a outra para afundar no instante seguinte na escuridão. (FIEDLER, Konrad. *Sur l'origine de l'activité artistique* (1887), 2008, pp. 12-13. Tradução nossa.)

O mundo do pensamento é um produto da atividade humana, sujeito a erros. Já no mundo sensorial, parece que a experiência é dada imediatamente. O mundo da *forma* é relativo, longe de ser estável, permanente, avesso à existência absoluta dos objetos. Porque, quando um signo ocupa o lugar de uma imagem, nada da imagem permanece. A realidade é uma construção e, portanto, a atividade artística estaria enraizada em um novo entendimento da *visão*. As *formas* visíveis da arte conformam a *visão*: surgem de modo semelhante ao pensamento, que não existiria antes de sua expressão linguística. Fiedler chama esse surgimento de *visualidade pura*, para o qual seriam necessárias duas faculdades: a imaginação e o movimento expressivo. Os efeitos se explicariam pela obra de arte, mas a origem da obra não se explica pelos efeitos nem pelo que ela poderia ser para nós.

Teorizar é o exercício de uma faculdade análoga à atividade artística, a compreensão que temos da arte depende de nossa força no momento do embate com a obra. Entender a linguagem do artista e sua obra é o maior estímulo que ela nos oferece. É um novo modo de nos relacionarmos com o mundo e de nos apropriarmos do mundo. O desenvolvimento e a organização psicofísica e mental

do homem começam no momento em que se considera a realidade percebida como matéria-prima a se trabalhar e transformar. Fiedler elimina assim a distinção entre atividade mental e os objetos dessa atividade, uma vez que individualizar esses dois elementos é um modo de separar o pensamento da representação – ou seja, soltar a especificidade dos conceitos do movimento permanente e dos estados de consciência flutuantes.

3.8. *Negerplastik* (1915), Carl Einstein e Daniel-Henry Kahnweiler: escritas do espaço

Com um enfoque que redimensiona as noções fiedlerianas de *forma* e *visão*, Carl Einstein se vale da escultura *negra* para abrir diante de nós o problema do espaço. A *forma* deixa de ser um equilíbrio sem antagonismos; ela se torna um momento produtivo da expressão humana. A *forma* é a transformação contínua da *visão*, uma crítica à percepção normatizada e à herança de convenções. Questões que também ecoam na sua compreensão do cubismo para além da pintura, na analogia funcionalista entre o *eu* e o espaço cubista, na busca de uma escrita que “não pode se sustentar sem criar equivalentes psíquicos [...] eu sei há muito tempo que é possível não somente transformar a percepção, mas também transformar o equivalente linguístico e as sensações”.²⁹¹

Se pensarmos a arte moderna como orientada e vinculada às manifestações coletivas, e entendermos que a experiência cubista “não é uma questão de teoria e sim modificação progressiva das sensações”,²⁹² *Negerplastik* é, sim, uma etnologia da arte, dado que um sistema de *formas* permite articular duas cosmovisões diferentes, entendidas em seu sentido mais amplo. No início do século XX, as questões decisivas da tridimensionalidade foram levantadas pelos pintores. A abordagem crítica dos cubistas resultou numa apreensão imediata do espaço, dada pela fixação formal da *visão* tridimensional e não pela ilusão óptica e valorização da frontalidade. Isso reforçou o caráter analítico de sua arte.

Einstein constrói sua teoria a partir do cubismo e da arte *negra*, isto é, a partir de obras concretas. Expande o cubismo para além da pintura: *Negerplastik*

²⁹¹ EINSTEIN, C. *Carl Einstein - Daniel Henry Kahnweiler. Correspondance 1921-1939*, 1993, p. 48.

²⁹² EINSTEIN, C. *Carl Einstein - Daniel Henry Kahnweiler. Correspondance 1921-1939*, 1993, p. 49.

(1915) libera a escultura da predominância do plano pictórico frontal de Hildebrand e estimula uma *visão* ativa.

Na série de notações e conceitos que resumem suas pesquisas, ele dá forma a um *Tratado da Visão*, provavelmente escrito entre 1939 e 1940.²⁹³ Por trás desse tratado está seu entendimento do cubismo, as diferenças entre espaços construídos e espaços imaginados, a possibilidade de uma visão subjetiva, autônoma e criadora de uma nova realidade. Pensar essas questões significa também interrogar-se sobre a possibilidade de recuperar, para a atualidade, a dimensão conceitual da experiência que caracterizou as investigações espaciais de Masaccio e Brunelleschi assim como as de Picasso e Braque.

Negerplastik (1915) também é uma ruptura com o que mais tarde Einstein qualifica, em *Georges Braque* (1934), como “o dogma da perspectiva como regra de seleção e avaliação histórica da arte”, que “tornou a arte em meio a serviço da ordem, o que levou à rejeição e desprezo de todas as camadas inquietantes ou ativas fora do domínio da razão”.²⁹⁴ Um preconceito foi canonizado pela Academia, que impulsionou a imitação de uma “escrita”, não de uma “arquitetura”, como modo de construção pictórico. O resultado da intervenção do Estado, através da Academia, foi o esquematismo, a imposição de uma visão de mundo e a perpetuação de uma visão morta e carente de lirismo.

A essa arte segundo regras prescritas, Einstein contrapõe uma arte em constante mudança, imprevisível, autônoma. Mais ainda: analisando as visões inovadoras dos quadros de Braque, ele avalia que “a interpretação estética do motivo do quadro, que serve de fio condutor, é simplesmente uma limitação das capacidades criadoras.”²⁹⁵ Argumenta a favor de uma arte que é mais do que uma decisão inteligente, problematizando assim a noção de *Kunstwollen* como fundamento dos processos criadores.

Todo querer não significa outra coisa senão uma seleção consciente entre os acontecimentos mais complexos e uma limitação desse querer. Sob o efeito do racionalismo, a vontade era boa demais na interpretação da arte, negligenciando-

²⁹³ EINSTEIN, Carl. “Traité de la vision”. In: *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, nº 58, 1996, pp. 30-49. Texto apresentado por Liliane Meffre.

²⁹⁴ EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* [1934], 2003, p.71.

²⁹⁵ EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* (1934), 2003, p. 143.

se aquilo a que nos submetia a visão. Porém, todo querer significa apenas uma demarcação e um arranjo das representações ou de coisas já conscientes, enquanto que o artista está, agora, invadido pelo que não é ainda visível e, pressionado pelo destino e com a ajuda da criação figurativa, ele o introduz como que por magia naquilo que é. Contudo, a experiência da visão é numa visão solitária, mas isto é necessário a fim de libertar-se da massa de paráfrases. (EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* [1934], 2003, p. 143. Tradução nossa.)

A proposta cubista de desmontar rigorosamente o espaço unificado da perspectiva segue um outro processo visual por parte do observador, que remonta um espaço diferente, aberto, descontínuo e heterogêneo. O objeto cubista resulta desses dois processos e torna-se autônomo, resistindo às convenções que normatizam a experiência. A exigência formal do cubismo passaria pela redefinição dinâmica da experiência espacial e pelo estímulo ao pensamento. Diz respeito à *visão*, à intensificação dos sentidos, a um estado de consciência.

Defender uma *visão* ativa e autônoma é posicionar-se contra a crença ingênua de que o espaço e a *visão* repousam estáveis, constantes, e contra as variações metafóricas de um modelo idealizado ou observado de modo naturalista. A questão da *visão* implica que distingamos entre “visão pragmática”, instrumento útil na vida cotidiana mediante o qual exploramos um mundo de forças, e “visão plástica”, que diz respeito a um mundo de imagens. Embora hoje tenhamos incorporado as propostas dos pintores, talvez seja necessário lembrar que com o impressionismo, o fauvismo e o cubismo a pintura ficou quase ilegível para o espectador médio. Ou seja, uma visão pragmática, normatizada, baseada na tautologia entre objeto e quadro, acarreta uma “cegueira plástica”.

No que respeita ao volume, a perspectiva renascentista prejudicou a visão plástica ao confundir massa e volume, resultando em uma profundidade que “é sugerida, mas raramente dada de modo imediato como forma”.²⁹⁶ Einstein chama essa confusão de “preensão pictórica do volume”.²⁹⁷ Para ele, o volume se identificaria com a totalidade dos movimentos oculares descontínuos.²⁹⁸

O cubismo incorpora os movimentos oculares, inconscientes até então, ao trabalho. Na construção do espaço, a solução da escultura negra reencontra o

²⁹⁶ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915), 2011, p. 46.

²⁹⁷ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915), 2011, p. 35.

²⁹⁸ Em “Notes sur le cubisme”, de 1929, Einstein define o volume como “uma totalização dos movimentos ópticos descontínuos”. In: EINSTEIN, *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, p. 30.

cubismo. Em ambas as propostas, um entendimento do objeto como resultado da experiência do espaço, livre das convenções que o enrijecem, libera a *visão*: o ato de ver recupera sua categoria de verbo, a realidade deixa de ser apenas aquilo que é dado e se restauram as visões que nos inundam e transbordam.

Se a proposta cubista é a figuração pictórica dos processos visuais e mentais, a escultura *negra* é a figuração espacial desses mesmos processos. “Como sempre, um processo artístico atual criou sua história: em seu centro, elevou-se a arte africana.”²⁹⁹ É com essas palavras que Carl Einstein abre o paralelismo entre a construção formal do espaço pelo cubismo e pela escultura *negra*. Na base dessa afirmação estaria incluída uma nova noção de *forma*: como operação ou ato de ver. Assim como a arte africana, o cubismo eliminou o motivo e visou o processo visual, passando pela análise e destruição do motivo até chegar a diversas sínteses. Ao recuperar a *visão* como processo, não mais um mecanismo predeterminado e normatizado, o espectador se liberta do cárcere construído ao aceitar o conforto do esquema da perspectiva renascentista, pagando-lhe o preço de condicionar sua experiência subjetiva.

No cubismo, o olhar fixo do Renascimento, estruturado segundo um eixo, se descompõe em movimentos oculares organizados segundo vários eixos, ao qual se soma o movimento do corpo no espaço. O cubismo, como a arte africana, restitui a tridimensionalidade através de direções contrastantes do espaço, interrompidas bruscamente: utilizando procedimentos próprios à pintura e à escultura, ambas evitam a sugestão de profundidade e recusam uma *visão* passiva que identifica volume com massa. Tanto o cubismo como a arte africana pressupõem uma *visão* ativa, resultado da experiência e não da verificação, distanciando-se assim das convenções. “Não é o movimento das coisas que importa e sim a multiplicidade de direções de nossa própria visão”.³⁰⁰ A uma obra regida por normas, segue a inteligência da obra, enraizada numa razão enriquecida pela intuição e na experiência.

²⁹⁹ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (1915), 2011, p. 30.

³⁰⁰ EINSTEIN, Carl. *L'art du XX^e siècle* (1931), 2011, p. 102.

Por último, encontrar a diferença entre pintura e escultura em termos de uma bidimensionalidade e tridimensionalidade não parece suficiente. A questão ganha outra dimensão se pensarmos essa diferença em relação à luz. Na pintura ela é representada, fictícia: a luz real torna o quadro visível enquanto superfície. Só é possível falar de luz real na pintura quando o pintor recorre ao relevo, lançando mão de recursos escultóricos para fins próprios da pintura. Exemplos de que o pintor nem sempre renuncia à corporeidade fictícia da representação seriam a pintura egípcia e a pintura bizantina do século IX.

Na escultura, a luz é real. É o efeito recíproco entre forma e luz que confere corporeidade à escultura. Hildebrand entende a diferença entre elas segundo a visão: a pintura resulta de uma única visão plana, e a escultura de uma multiplicidade de visões planas. Como já foi dito, tal classificação baseada na visão leva a considerar o relevo como modelo de escultura. Nada disso diz respeito à profundidade, nem à face oculta do volume. Portanto, parece mais razoável pensar a diferença a partir das suas faces visíveis: três no caso do relevo (uma frontal e duas laterais), e quatro no caso da escultura (uma frontal, duas laterais e uma posterior).

Para Kahnweiler, “toda obra de arte surge da experiência vivida pelo artista”.³⁰¹ Com uma visada diferente de *Negerplastik*, “L’essence de la sculpture” (1919) também trata as categorias de “pictórico” e “escultórico”. O texto critica duramente a proposta de Hildebrand de estabelecer uma diferença de visão nos artistas, uma vez que tais visões não seriam obrigatórias e sim procuradas. Introduce uma noção importante: “olhar é sempre avaliar, ou seja, acumular o que é importante e descartar aquilo que não é”.³⁰² Não é a realidade extraordinária que faz de alguém um artista; é artista sim aquele que transforma a realidade trivial num acontecimento e o transmite.

Porém, pensar as diferenças entre pintura e escultura exige ir além da diferença material com a qual se apresentam, uma vez que, sendo superfícies cobertas por traços e cores, ou massas de pedra ou metal, uma e outra tendem a

³⁰¹ KAHNWEILER, Daniel-Henry. “L’essence de la sculpture” (1919). In: *Confessions esthétiques*, 1963, p. 85.

³⁰² KAHNWEILER, Daniel-Henry. “L’essence de la sculpture” (1919). In: *Confessions esthétiques*, 1963, p. 91.

suscitar imagens pragmáticas no observador. Kahnweiler enxerga a verdadeira diferença no estado seguinte da criação artística: na transformação da experiência visual em obra de arte. Tanto a pintura de cavalete quanto o relevo reproduzem grupos de objetos e parte do mundo circundante visível; criam seu espaço próprio: destroem a profundidade e se afastam dos outros objetos no espaço ao serem exibidos sobre um muro. Os objetos representados vivem nesse espaço emoldurado, do qual apenas sobrevive a superfície, uma vez que a relação com os outros corpos do espaço real é abolida. Essa distinção entre meios faz com que Kahnweiler considere como escultura apenas a *ronde-bosse*, aquela que aceita ser colocada no espaço como mais um objeto.

A diferença entre pintura e escultura não radica na quantidade de impressões visuais recebidas pelo espectador, resultado da escolha, técnica e trabalho do artista e chamadas por Hildebrand de “imagens planas”. Enquanto artes figurativas, que Kahnweiler distingue das artes aplicadas, a escultura se relaciona e se confronta com outros objetos do espaço real e admite ser colocada em qualquer lugar. Portanto, a escultura não tem necessidade de criar uma atmosfera por meio de uma base que delimite um espaço nem de outro recurso que funcione como invólucro, recinto ou ambiente. Além de ocupar um lugar no espaço real e coexistir com outros objetos, a escultura assume existência autônoma: apresenta formas primárias estruturadoras da experiência do espaço.

Hildebrand fala da angústia da forma cúbica quando critica o modo como as esculturas de Canova se descolam do túmulo e parecem ser homens e mulheres petrificados, confirmando assim o aniquilamento da corporeidade da escultura. A escultura nos termos de Hildebrand seria o remate do conjunto arquitetônico, ou seja, funciona como relevo de uma arquitetura, que é seu plano de fundo. Um espaço estruturado por relações (distâncias) e não por corpos sólidos é um espaço que assume os princípios do sistema para medir distâncias, baseados nas hipóteses da geometria euclidiana. Descarta-se assim o espaço entre o observador e o objeto artístico, continua operando a distinção entre espaço fictício (ou ideal) apreensível visualmente, e espaço real. Um espaço que, por hábito, temos identificado com o espaço perspectivado e reduzido aos princípios da geometria euclidiana.

O espaço do cubismo é o espaço da experiência. No primeiro cubismo, Picasso destrói a forma fechada e anota traços dela em planos euclidianos. No cubismo dos centauros e acrobatas, tão real quanto o analítico, o que difere é o modo de representação do espaço e dos movimentos no espaço. No caso das esculturas “abertas” de Picasso (as guitarras), o espaço entra nas formas e, à diferença das esculturas segundo Hildebrand, elas não são engolidas pelos objetos no espaço real. São elas, as guitarras, que esculpem o espaço real. Portanto, segundo as categorias de “pictórico” e “escultórico”, mais ou menos explicitamente, Carl Einstein e Kahnweiler qualificariam Picasso como escultor.

Para a topologia, os problemas geométricos não dependem da forma exata dos objetos e sim das propriedades que são preservadas depois de submeter tais objetos a deformações. Intuitivamente, parece possível pensar as relações entre o cubismo *metamorfótico*,³⁰³ termo utilizado com frequência por Carl Einstein, e o espaço topológico. Desse modo, poderíamos entender, não explicar, o espaço do bestário e das guitarras de Picasso, o espaço dos *papiers collés*, as arquiteturas de Juan Gris e as máquinas de Léger. Variante do espaço do cubismo analítico, o cubismo metamorfótico faz pensar nas diferentes representações das sensações de espaço. Esse cubismo alargado participaria, sim, de uma história da arte enquanto “luta de experiências ópticas, espaços inventados e figurações”.

Para Kahnweiler, “pintura” é toda obra que não afirma sua existência no espaço real, toda obra que cria um espaço fictício e elimina a relação com outros objetos do espaço. Já a escultura deve se levantar livremente no espaço, sem receio de incluir outros objetos no campo visual do espectador. As formas regulares e primárias se afirmam no espaço como criação do homem. A escultura deve confrontar o espaço e não proteger-se no espaço fictício; apoiando-se no muro, ela expressa medo do espaço. Talvez não seja apenas agorafobia e, sim, medo de perder-se no mundo dos objetos e de apagar as fronteiras entre espaço real e espaço da arte. Aspecto que tanto Kahnweiler como Carl Einstein defendem: a potência mítica da escultura, destruída pela hostilidade cristã à idolatria.

³⁰³ Expressão utilizada por Einstein. Segundo Liliane Meffre, neologismo criado e utilizado frequentemente por ele para expressar o poder de transformação, de metamorfose própria à arte. (In: EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* [1934], 2003, p. 32, nota 4.)

Tal compreensão da potência da escultura admite aproximar-se ainda mais da arte africana, especificamente das placas e estátuas que representam os portugueses nos bronzes do Benim. Embora o estudo dos bronzes escape ao recorte da tese, é oportuno lembrar esse exemplo para entender a importância da afronta levantada por *Negerplastik* para a historiografia. Colocadas nos altares do Palácio do Oba (máxima autoridade política e religiosa do Benim), as esculturas e placas encarnam uma noção – a relação de igualdade com o estrangeiro. Essa noção é absorvida pela religião, dirigida à corte e ao povo, uma vez que as estátuas se inserem no panteão e não numa cronologia ou numa crônica. O resultado é uma arte produzida na ocasião da religião, e não a serviço da religião, que se nutre de um discurso que, por sua vez, está formado por essas mesmas estátuas.³⁰⁴ Contudo, parece oportuno citar a recomendação de Jean Laude:

Como notou Tynianov, o estudo da arte deve ser o estudo dos “aspectos característicos que distinguem a arte de outros territórios da atividade intelectual, que funcionam simplesmente como material ou ferramenta para esse estudo. Todo objeto de arte representa uma interação complexa de diversos fatores, e nosso objetivo é definir o caráter específico dessa interação” [...]

Os Dogon (e em geral, os africanos tradicionais) pensam diretamente em formas, no mínimo com signos, mais do que por meio de palavras. Neles, inverte-se a relação entre obras esculpidas e mitos orais: os mitos orais se produzem a partir das esculturas e o sistema de agenciamento dos objetos figurados. (LAUDE, J. “Style and Metaphysical Foundation”. In: *African art of the Dogon*, 1973, pp. 25-27.)

Analogamente, parece razoável pensar *Negerplastik* (1915) como um mito construído a partir de uma modalidade de representação do espaço, que insere a arte africana e o cubismo no panteão da história da arte e sua escrita. Como esculturas, Einstein analisa sua linguagem e as “ideias” sobre o espaço que elas produzem, independentemente das funções atribuídas a elas pelos seus usuários. Pensar a história da arte e sua escrita a partir de *formas* que, por sua vez, criam mitos, não crônicas ou cronologias (ou seja, palavras), é o desafio que Einstein colocou com o texto de 1915:

O deus já está inventado e sua existência é indestrutível, seja qual for a aparência que ele tome. Seria quase como contradizer esse sentimento artístico tão radical sobre o plano da *forma*, esgotar-se no nível dos conteúdos concretos e não consagrar todas as suas forças a adorar a *forma* – a própria existência do deus. Pois apenas a *forma* na arte está à altura do ser dos deuses. Talvez o fiel queira prender o deus ao homem ao representá-lo como tal e talvez assim o faça por

³⁰⁴ LAUDE, J. “La statuaire”. In: *Les arts de l’Afrique noire*, 1966, pp. 259-303.

piedade; porque ninguém é mais egoísta do que o fiel que tudo oferece ao deus, mas, sem o saber de fato, o faz homem.
(EINSTEIN, C. *Negerplastik* [1915], 2011, p. 58. Grifo nosso.)

Negerplastik, o cubismo e a arte *negra* incitam a pensar que, no final das contas, a liberdade não é outra coisa senão o exercício da liberdade da consciência.