

## 6. Considerações finais

O corpo a corpo com a obra de Carl Einstein é, sem dúvida, uma experiência transformadora. O seu campo de atuação fora da Academia, o embate constante com a linguagem e um temperamento incompatível com posições rígidas ou ortodoxas o levaram a uma obra de difícil classificação. Ela teria mesmo uma dimensão fundamental de resistência, desde que tomemos o termo positivamente: um vigoroso contraponto a textos e obras de pronto consumo que acompanham a passividade do regime visual dominante no mundo atual.

O interesse e a preocupação de Carl Einstein pelo *espaço* permeiam a escolha dos textos com os quais trabalhamos nesta tese. Talvez a palavra “espaço” seja uma síntese bastante significativa de seu pensamento, daí por certo a nossa dificuldade ao tentar definir o termo e os debates que o enigma do *espaço* vêm suscitando, tanto quanto o problema filosófico que a noção apresenta. Apenas como amostra: os limites impostos pelas ciências, especificamente a física e a geometria; o pensamento que considera o espaço vinculado à consciência, um índice do desenvolvimento espiritual de um indivíduo ou de uma época; as indagações de Husserl sobre a relação entre espaço e objeto nos primeiros anos do século XX; a intensidade com a qual artistas como Cézanne e os cubistas se dedicaram à tarefa de sua representação – ou, talvez, apresentação.

Desde *Negerplastik* (1915), Einstein se depara com o espaço como instância inseparável da representação do volume na obra de arte. Seu modo de observar a escultura *negra* e o cubismo diz respeito a um objeto que, em vez de ocupar um espaço, se apropria dele; as bordas e os limites do objeto, suas penetrações e vazios, seja na pintura ou na escultura, *criam* espaço. Ainda assim, encontramos problemas para circunscrever a noção de espaço, e talvez aí esteja toda a sua potência. Por outro lado, em vista das preocupações com a linguagem, parece pertinente pensar que, assim como as noções de *visão* e *forma*, em Carl Einstein o *espaço* é tanto verbo como substantivo.

Se construir é uma atividade fundamental no desenvolvimento humano, a ligação dos distintos elementos seria uma das habilidades construtivas fundamentais e, possivelmente, uma das mais antigas. Delimitar, construir,

ocupar: a sequência admite como passo seguinte a instância de “dar sentido”. Ou, ainda, podemos trilhar o caminho inverso e concluir que o modo pelo qual compreendemos o mundo é fazendo, construindo. Carl Einstein olha para essas atividades humanas e propõe uma história da arte baseada na análise visual dos modos de construir o *espaço*, independentemente das categorias constituídas de pintura, escultura e arquitetura. Com isso, ele repotencializa o conceito de *tectônica*, desprovido agora de qualquer conotação ou referência à arquitetura grega, a das noções ideais de simetria e equilíbrio. A análise da transformação do conceito de *tectônica* em Carl Einstein implica a recusa ao conformismo, que começa justo por uma definição dada.

A obra de Carl Einstein exige sobretudo estimular a *visão*, para além da sucessão de imagens dadas e de qualquer tecnologia. Demanda o exercício da *visão*, ou seja, de uma experiência que determina o real. Talvez seja o momento de explicitar uma premissa que acompanhou este trabalho: a arte moderna não existe sem um observador do qual se exige participação; requer assumir a relação humana entre o artista e o Outro como elemento intrínseco ao processo artístico. Uma participação que nos leva a compreender o espaço como função, no sentido matemático, em relação com outros elementos, como fenômeno e não como lei geométrica. Na epígrafe de seu artigo em *Europa Almanach* (1925), El Lissitsky formula essa participação nos seguintes termos: “de fato, a *visão* é também uma arte”.<sup>353</sup> Sem dúvida, Carl Einstein encontrou um caminho próprio para tratar a questão: esta tese gostaria de ser a prova disso. Cabe a nós realizar a experiência de ver – cogitar, afirmar, duvidar com os olhos, percorrendo o *espaço*, a *forma*, a *tectônica*.

Einstein acompanhou a busca incessante de questões colocadas pelos pintores cubistas, para eles, mais valiosa do que “fazer” um quadro. Eles provaram que materiais diferentes podiam entrar no quadro ao introduzir os *papiers collés* – Picasso não estilhou os objetos simplesmente: ele reagrupou predicados cuidadosamente selecionados –; alcançaram a força do quadro por meio de ritmos e contrastes na tela e não pela via da semelhança. Várias vezes

---

<sup>353</sup> LISSITSKY, El. “K. und Pangeometrie”. In: EINSTEIN, Carl, WESTHEIN, Paul. *Europa Almanach* (1925), 1984, p. 103. Grifo meu.

nesta tese mencionamos a carta a Kahnweiler, com data de junho de 1923, na qual Einstein apresenta seu projeto e propõe um cubismo para além da pintura. Ao analisar o *Europa Almanach* (1925), a seleção de autores, intersecções e diálogos entre diversas manifestações artísticas e a multiplicidade de pontos de vista sobre um mesmo assunto, concluímos que Einstein pratica ele próprio uma história cubista da arte. Uma história da arte na qual “escrever não é descrever, pintar não é evocar, a verossimilhança não é mais que ilusão de óptica”.<sup>354</sup>

A proposta de Carl Einstein para uma história da arte permanece, ainda hoje, um desafio. Porém, não é suficiente colocar lado a lado objetos pertencentes a coordenadas espacotemporais diversas. É necessário analisar esses artefatos plasticamente, ver semelhanças e diferenças entre eles. Apreender sua obra requer enfrentar questões complicadas como a *forma*, buscar a experiência do espaço. A história da arte de Carl Einstein rejeita fórmulas fechadas e imutáveis, assim como qualquer tentativa simplista de historicizar sua teoria. Justamente, sua história da arte, como luta das representações de espaço, assim como sua proposta de criar novos mitos dizem respeito à mobilização da *visão* tanto quanto a meios que fogem do historicismo. Uma atividade para a qual as recomendações metodológicas expressas em *Negerplastik* são mais do que bem recebidas:

Dos imperativos absolutos, entretanto, um a respeitar, outro a evitar: é preciso ater-se à visão e progredir no registro de suas leis específicas. Sem, em nenhum momento, substituir a visão ou a criação pesquisada pela estrutura de suas próprias reflexões: abstenhamo-nos de deduzir teorias evolucionistas cômodas e de equiparar o processo de pensamento com a criação artística. É preciso nos desfazermos do preconceito de supor que os processos psíquicos podem ser afetados por signos contrários e que a reflexão sobre arte é oposta à que se refere à criação artística. Esta reflexão, muito pelo contrário, indica um processo geral diferente que ultrapassa justamente a forma e seu universo para integrar a obra de arte num amplo devir.

(EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* [1915], 2011, p. 33.)

A tarefa delicada de colocar Carl Einstein junto a outros nomes da história da arte que observaram, com visadas distintas, a questão do espaço impõe uma análise crítica de suas semelhanças e diferenças. Seria uma boa maneira de

---

<sup>354</sup> BRAQUE, Georges. “Aforismos. O dia e a noite (Cadernos 1917-1952)”. In: *Serrote*, nº 5, 2010, p. 142.

O aforismo, ilustrado, foi originalmente publicado em *Cahier de Georges Braque. 1917-1947*, s/d, p. 31. Citamos esta fonte justamente como exemplo de construção e organização entre desenho e texto.

recomeçar a pensar a história da arte e sua escrita nos dias de hoje. Uma tarefa que demanda revisar nossos preconceitos e nos aproximar com humildade a textos de difícil leitura, com o intuito de treinar o olhar e conquistar uma *visão* plástica. Quem sabe, devolver o poder às imagens e, ainda, exercer a liberdade de pensar em formas e cores.

Parece-me oportuno fechar essas “considerações finais” com as palavras de Lippenknabe, pintor-personagem de *Bebuquin*:

Porém, estamos encerrados na nossa memória e reduzidos a nos valer de tautologias – e dizendo isto faço abstração da existência da palavra “*forma*”.

A chave desta palavra é que contém Nada e Tudo e, no entanto, é mais do que um conceito ou um símbolo. Por um lado, vai bem além da lógica e desiste das características mais significativas da experiência; a *forma* tem movimento próprio. Ela abrange tanto a imobilidade quanto o movimento. O símbolo produziu o diante de – e junto à *forma*, o empírico e o estranho; a *forma* se esconde, invisível, entre esses dois elementos. A *forma* também aponta para além da causalidade, ao mesmo tempo que possui qualidades mais imediatas do que a ideia: ela é mais do que um processo. Sobretudo, ela é capaz de se associar a qualquer órgão e a qualquer objeto; como sua obrigação para com os objetos é das mais livres, ela os dirige sem violá-los. Na *forma* está consumada a negação cristã da figura; é precisamente aquela que você procura com todas as forças de sua mente.<sup>355</sup> O Cristo nunca teve um resultado final, pelo menos aparente, ele negou e violou convulsivamente. Talvez a *forma* faça nascer novos objetos; está mais afastada de suas origens que o conceito, e suas deduções certamente se distinguem das deduções conceituais. *Na forma, a visão ganha uma força que até esse momento tinha sido atribuída apenas ao conceito.*

(EINSTEIN, *Bebuquin* [1912], 1987, pp. 38-40. Tradução e grifo nosso.)<sup>356</sup>

Redimensionar e repensar a *forma* foram questões que atravessaram, exaustivamente, esta tese. É possível, de fato, pensar uma história do desenvolvimento da *visão*, categoria para a qual a diversidade de características individuais e nacionais não tem maior importância. A *forma* é um modo válido de nos aproximarmos da pluralidade no mundo contemporâneo, oferece campos de agenciamento nos quais torna-se viável pensar, atuar e trabalhar produtivamente. Entretanto, como aprendi com *Bebuquin* e *Georges Braque* – e com Einstein – as coisas não terminam, somos nós que, em um determinado momento, colocamos um ...

FIM

<sup>355</sup> Einstein distingue entre Forma (*Form*, em alemão) e Gestalt, o que faz pensar que por Gestalt ele se refere à “figura”, e assim entender a distinção em termos de “forma formante” e “forma formada”.

<sup>356</sup> A tradução não se refere exclusivamente à versão francesa. Foi consultada também a versão original em alemão. EINSTEIN, Carl. *Bebuquin* (1912), 1974, pp. 26-27.