

CARL EINSTEIN: A CONSTRUÇÃO DE UMA REALIDADE MITOLÓGICA

Raul Antelo*

Resumo: O texto abaixo apresenta o crítico dadaísta Carl Einstein, influente pensador do campo das artes modernas, ainda inédito em português. Seguem-se duas traduções de textos de Carl Einstein ligados às artes latino-americanas: "Os antipodas" (*Die antipoden*), dedicado ao livro *Barbaros e clássicos*, do historiador da arte Wilhelm Hausenstein, e "Tapeçaria peruana da coleção Gans" (*Peruanisches Bildgewebe der Sammlung Gans*), ambos publicados na revista alemã *Kunstblatt* em 1922.

Palavras-chave: artes modernas, Carl Einstein, Os antipodas, Tapeçaria peruana da coleção Gans.

1. Introdução

Carl Einstein (1885-1940) esteve ligado a duas revistas decisivas no debate sobre a modernidade: *Documents*, que ele animou junto a Georges Bataille, e *transition*, onde colaborou com seu editor, Eugene Jolas. Filho de um rabino, professor de hebreu e cantor, Einstein, que não chegou a obter um título de doutor, acompanhou, entre 1904 e 1908, as conferências de Georg Simmel na Universidade de Berlim, bem como as palestras de história da arte de Heinrich Wölfflin. Em 1907 viaja a Paris, onde descobre a obra de Picasso, Braque, Gris e outros modernistas. Vincula-se, então, ao círculo radical de seu sogro, Franz Pfemfert, que publicava o jornal *Die Aktion*, onde Einstein passa a colaborar. Em 1912, aparece sua novela *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, ilustrada pelo expressionista Wilhelm Lehmbruck.

Pouco depois e de maneira pioneira, em 1915, Einstein se notabiliza por um estudo sobre a escultura negra, *Negerplastik*, que abria o debate seguido, logo mais, por Marius de Zayas e Guillaume Apollinaire. O ensaio de Einstein, em particular, chegou a suscitar respostas por parte de autores como Ernst Bloch, Hermann Hesse e Hanns Johst, ou historiadores da arte como Hedwig Fechheimer e Wilhelm Hausenstein. Nesse ensaio desbravador de perspectivas, Einstein estabelece uma relação estreita entre a pintura européia, de procedência expressionista ou cubista, e a escultura africana. Propõe, em outras palavras, uma quarta dimensão da história, próxima, de resto, das teses benjaminianas em que documentos de cultura e documentos de barbárie se equivalem^[1].

Não é por acaso, portanto, que, sensível aos paradoxos da modernidade, Einstein opte, já nos anos de arregimentação dada, por se distanciar do valor de revolta na arte e critique a dimensão de propaganda ideológica, para insistir na tônica formal, percorrendo assim um amplo leque estético, que vai do abstracionismo ao verismo. E, nesse sentido, também não é fortuita a primeira referência brasileira ao pioneiro ensaio de Carl Einstein. Ela se encontra no livro de um jovem psiquiatra do Hospital do Juqueri, Osório César, quem se apóia em *Negerplastik* ao redigir, em 1929, *A expressão artística nos alienados*.

Em 1921, Carl Einstein adapta sua teoria tátil-quadrimensional para o verbete sobre arte absoluta e política absoluta, que redige para a *Grande Enciclopédia Soviética*, texto, infelizmente, nunca publicado, mas cujas idéias básicas focalizam a arte que ousa destruir a convenção pictórica em favor da criação do espaço como "estrutura imaginativa", a da arte cubista. Nela, segundo Einstein, a visão opõe-se de maneira ditatorial ao objeto, e o assunto do quadro passa a ser o sujeito ilimitado, ao passo que o eu desaparece no puro ato da visão, em direção ao absoluto, entendido enquanto função. Quanto à política, Einstein também define a revolução como a destruição do objeto, que é sinônimo de tradição, mito, memória e propriedade. Nesse sentido, o comunismo implicaria tanto a destruição do sujeito, quanto a destruição do objeto, forças ambas que alimentam a liberdade política. A revolução, a seu ver, supõe a instauração da ditadura do homem contra o objeto, uma "ditadura sem objetos", visando a função subjetiva em que o eu desaparece na ação.

Esses postulados desenvolvem-se em artigos posteriores escritos para a revista *Documents*. Nos "Aforismos metodológicos", estampados, à maneira de manifesto, logo no número inicial da revista, Einstein relembra que a visão foi frequentemente identificada com a apreensão de objetos rígidos, no mais das vezes, sem conteúdo. Esses objetos, que se manifestam através de palavras invariáveis, tornaram-se, assim, "afuncionais". Para Einstein, no entanto, transformar o espaço em uma função móvel psicológica requeria, de início, eliminar os objetos rígidos, meros recipientes passivos de convenções históricas, o que implicava questionar a própria visão como fiadora última do conhecimento. Considerava então que cabia aos cubistas o mérito de terem abolido as imagens mnemônicas. A tautologia criava, assim, a ilusão da imortalidade das coisas—dizia—e é por meio de imagens descritivas que se procura evitar o aniquilamento do mundo pelo esquecimento^[2].

Para Einstein, os objetos eram um obstáculo à imaginação alucinatória e ele considerava, pelo contrário, que um artista como Picasso, por exemplo, fugia, de fato, da alucinação fatalista estável de Freud, em que o inconsciente é representado, de modo metafísico, como uma substância constante^[3]. Ou argumentava que, em André Masson, as forças alucinatórias deveriam nos permitir resgatar processos autônomos, desautomatizados, de "a-causalidade"^[4]. Em última análise, a teoria de Einstein pretendia agir, através do olhar, sobre a consciência e, a partir dela, refluir sobre o real, provocando assim uma nova figuração do espaço e, conseqüentemente, uma transformação da consciência e das mentalidades. É a reflexão de Einstein, como se pode observar, um poderoso estímulo para as noções bataillanas acerca do olhar e, fundamentalmente, ela destaca sua contigüidade com as teorias da anamorfose mais tarde elaboradas por Lacan, donde toda uma deriva entre surrealismo etnográfico e teoria da escritura fica, assim, consolidada.

Como, para Einstein, todo quadro é uma contração e uma suspensão de processos psicológicos, a imagem funciona, na verdade, como uma defesa contra a passagem do tempo e contra a morte. Em sentido mais abrangente, caberia pensar que a própria arte visa representar a experiência de sua fugitiva finitude e que a função da imagem seria, portanto, garantir a sobrevivência imemorial da experiência. Decorrem desse princípio metodológico duas representações da morte. A representação naturalista, pautada pelo medo da morte, tenta eternizar o precursor e manter a sobrevivência da família em sua própria endogenia. Já a representação metafísica, ativa na arte primitiva e arcaica, busca, pelo contrário, uma interpretação tectônica da arte. Ambas, porém, propõem a imagem como memória fixada, vale dizer, que nelas o duradouro deixa de estar sujeito à morte e a imagem passa a ser mais poderosa do que os próprios viventes.

Na revista *transition* Einstein assinou o manifesto "A poesia é vertical", onde se defende a autonomia da visão poética, contra o positivismo funcionalista e em favor da desintegração do eu. O manifesto, que se abre com uma citação de Leon Paul Fargue, "On a été trop horizontal, j'ai envie d'être vertical", estipula:

Em um mundo dominado pela hipnose do positivismo, proclamamos a autonomia da visão poética, a hegemonia da vida interior sobre a vida exterior.

Rejeitamos o postulado de que a personalidade criativa é um mero fator na concepção pragmática do progresso, e que sua função é a delineação de um mundo vitalístico.

Somos contra a renovação do ideal clássico, porque isto inevitavelmente conduz a uma reacionária conformidade decorativa, a um fictício sentido de harmonia, a uma esterilização da imaginação viva.

Acreditamos que as forças órficas devam estar preservadas da deterioração, não importa o

sistema que triunfe afinal.

A determinação estética não é a primeira lei. Ela está na imediação da revelação estática, no ilógico movimento da psique, no ritmo orgânico da visão em que o ato criativo existe.

O caráter real da profundidade pode ser conquistado por uma conjuração mediúica voluntária, por um estupor que procede do irracional a um mundo além do mundo.

O "eu" transcendental com suas múltiplas estratificações deixando atrás de si milhões de anos é relacionado à completa história da humanidade, passado e presente, e é trazido à superfície com a erupção alucinatória de imagens no sonho, no devaneio, no transe gnóstico-mítico e até mesmo na condição psiquiátrica.

A desintegração do "eu" no ato criativo é possível pelo uso de uma língua que é um instrumento mântico, e que não hesita em adotar uma atitude revolucionária frente à palavra e à sintaxe, indo longe a ponto de inventar uma língua hermética, se necessário.

A poesia constrói um nexos entre o "eu" e o "outro" por conduzir as emoções do subterrâneo, profundidades telúricas ascendentes para iluminação de uma realidade coletiva em um universo totalizador.

A síntese de uma verdade coletiva é possível por uma comunidade de espíritos que aspira à construção de uma nova realidade mitológica.^[5]

O manifesto foi assinado pelos editores da revista, Eugene Jolas e Carl Einstein, bem como por Hans Arp, Samuel Beckett, Thomas McGreevy, Georges Pelorson, Theo Rutra, Ronald Symond e James Johnson Sweeney, este último, futuro diretor do Museu Guggenheim e, como tal, responsável pela entrada do expressionismo abstrato na arte americana.

Quanto a Einstein, digamos que talvez a sua monografia de maior fôlego, entretanto, tenha sido o volume sobre Bracque, de 1934, a rigor, um ensaio sobre o cubismo, mais do que uma análise sobre o artista em particular, ensaio esse em que Einstein polemiza sobre a artificialidade da modernidade e as acrobacias estéticas intelectuais que ela enceta. Frente ao mundo interior e os investimentos subjetivos sobrevalorizados—raciocina— a realidade vai paulatinamente se transformando numa ficção abjeta em que "os indivíduos, tornados abnormes graças às ficções, devem ser normalizados e absorvidos pela massa". Einstein entendia que a diminuição da realidade mecanizada se correspondia com um paulatino aumento da invenção mitológica e alucinatória. Para tanto, como em Benjamin, a fantasmagoria se tornava indispensável, porque no sonho e na noite residia a alternativa de uma imagem criativa realmente radical. Sua obra mais ambiciosa, entretanto, *Fabrikation der Fiktionen*, não foi conhecida em vida do Autor, já que só seria publicada em 1973.

Embora desiludido com o estalinismo, Carl Einstein lutou nas Brigadas Internacionais da Guerra Civil Espanhola, entre 1936-37. Após a derrota, ele retorna a Paris, mas foi preso, em 1940, pelos oficiais de Vichy, que o deportaram ao campo de concentração de Lager Gurs, onde, finalmente, se suicidou em 1940.

Resgatamos aqui dois pequenos textos do crítico dadaísta. Tanto "Die Antipoden" quanto "Peruanisches Bildgewebe der Sammlung Gans" foram estampados em *Das Kunstblatt* (nº 6, 1922) e mais tarde incorporados à *Obra Completa* de Einstein (*Werke*. Band 2. 1919-1928. Berlin, Medusa, 1981, p.223-7. A edição corresponde a Marion Schmid, Henriette Bense e Jens Kwasny). Autor ainda sem tradução ao português, os interessados em aprofundar o conhecimento de Einstein poderão consultar, além do prefácio de Lilian Meffre à tradução espanhola de *Negerplastik*, o relativamente recente ensaio de Rainer Rumold ("Painting as a Language. Why not. Carl Einstein in *Documents*". *October*, nº 107, winter 2004, p.75-94). A teoria anacrônica do tempo de Georges Didi-Huberman é profundamente marcada pelas idéias de Carl Einstein.

2. Tapeçaria peruana da coleção Gans^[6]

O tecido peruano publicado aqui foi sem dúvida produzido após a conquista do Peru; pois as cenas nele reproduzidas apresentam temas bíblicos. O trabalho deve ser uma peça do século XVI. Vê-se a criação de Eva que é tirada da costela de Adão e mais uma cena na árvore do conhecimento com a serpente. Os animais que se movem entre figuras humanas justificam talvez a suposição de que o jardim do paraíso esteja ali representado. A cor fundamental do gobelino é semelhante ao vermelho violeta tradicional dos antigos tecidos de Tihuanaco^[7] produzidos pelos caracóis. O clima extremamente seco do Peru permitiu a conservação dessa importante peça antiga; conta-se que nosso tecido foi desenterrado de uma ilha do lago Titicaca.

O tema da tapeçaria é também cristão, desta maneira o produtor mantém, com essas lendas figurativas, a tradição das tapeçarias peruanas em que, freqüentemente, são reproduzidas cenas míticas ou figurativas. Certamente, o caráter fascinante das imagens peruanas antigas é muito atenuado; foram também utilizados temas antigos na ornamentação e, especialmente, na representação de animais, pois a mitologia pagã teve de ceder à concepção cristã.

A sucessão de cenas assim como o ornamento se repetem verticalmente empilhados. As verticais são tiradas, sobretudo, das árvores ritmicamente desenhadas; as horizontais, marcadas pelas linhas de ornamento e pela série de cenas. O tapete começa em cima com uma franja marrom amarelada onde um pássaro e uma cesta de frutas se destacam pela cor.

Talvez esse pássaro aponte para o colibri dos tecidos da antiga Tihuanaco e Nazca^[8]. Sob essa franja amarela, estão sete listras estreitas tecidas umas sobre as outras e ornamentadas geometricamente. O número sete domina a disposição do tapete. Lembro-me aqui de Mead (Boas anniversary volume New York 1906), que declara que nos antigos tecidos peruanos se repetem seis unidades de cores e formas; assim é indicado o número de pontos cardeais incluindo alto e baixo. Possivelmente, esse simbolismo dos números tenha sido cristianizado na arte colonial e o número de sete séries de ornamentos, de sete cenas figurativas, assim como as sete cores aplicadas – que se originam abruptamente através da inserção das faixas centrais – estejam relacionados aos sete dias da criação, uma vez que são apresentados temas da história da criação. A tendência mítica da antiga arte da tapeçaria é comprovada, mas o conteúdo e o simbolismo mítico são alterados. Justamente isso caracteriza o estilo mesclado colonial. Aos sete galões ornamentados se segue um amplo campo de imagens com cenas figurativas. Entre as árvores, animais de todas as espécies. Na primeira árvore com a serpente, vê-se um espanhol vestido à ocidental, representando, talvez, deus pai que aconselha Adão. Depois, vem um músico, em seguida alguém ajoelhado com um cálice diante de uma mesa, talvez uma cena da ceia. A seguir, as cenas já nomeadas se repetem simetricamente resultando em uma série de sete representações figurativas.

Sob as séries de cenas figurativas há uma escala de sete séries de ornamentos como acima. Então vem o eixo horizontal colorido, decorativo e particularmente ressaltado. Essa faixa é pintada de azul-escuro e divide a peça claramente, então o mesmo azul não foi mais aplicado à tapeçaria. Depois, seguem em repetição precisa ornamento e faixas com figuras.

As composições ocorrem simetricamente; de cima para baixo, vemos linhas, encontramos o mesmo ornamento e o mesmo grupo. Uma lei de repetição dobrada que relaciona essa peça colonial com as peças autóctones de Nazca e Pachacamac.

Como o tema do gobelino é europeizado, assim também é o estilo. O estilo plano, austero, amplo e quase ornamental dos tecidos antigos é fortemente modificado pela naturalização e modelização europeias. A influência continental é comprovada. Compreensível: pois os espanhóis desenvolveram rapidamente as atividades de construção e de arte pela América do Sul e Central. Em quadros que se encontram nas igrejas sul-americanas, os gobelinos, como o aqui publicado, são pintados exatamente como ponchos. Veja a publicação de Ambrosetti.

3. Os antipodas^[9]

Com uma atitude pessimista, Hausenstein^[10] escreveu seu livro *"Barbaros e Clássicos"*; a recusa do presente restringe-se aqui à rejeição legítima do expressionismo. Hausenstein nos dá belos exemplos de arte exótica, mas a fatalidade geográfica o obriga a colocar arte chinesa ao lado da arte da Oceania e arte mexicana em seguida a miniaturas persas. Duvido que a combinação inteligente do autor justifique uma tal disposição. É compreensível que Hausenstein, que se entedia com o estilo moderno, veja o exótico com entusiasmo otimista.

Hausenstein justifica a série dos países na medida em que inclui o clássico no conceito de exótico; assim ele evita a freqüente identificação falsa de exótico e primitivo. A mim me parece algo enganoso o menosprezo à pintura. De qualquer jeito, não esquece os desenhos e pinturas dos índios, as diversas e belas pinturas da África, e uma tal produção é sem dúvida mais antiga do que as esculturas já muito danificadas. A opinião de Hausenstein de que o exótico não se diferencia da

escultura de ofício é incorreta, assim como, por exemplo, uma outra frase do espirituoso posfácio, a de que a arte da Oceania não é caligráfica. Se há boa arte caligráfica e ilustrativa, ali estão as de Matua, Totok, etc, mostrando a saga dos Manu em seus belos entalhes; já os ornamentos em casca de árvore da Oceania ou os desenhos das belas pelúcias do Congo, são criados com uma consciência totalmente objetiva. Hausenstein critica com justo direito a evolução mecânica da arte contemporânea, embora não devesse subestimar a dura convenção exótica que, por exemplo, sustenta os africanos em um mundo mortal que inspira muito medo.

No começo, Hausenstein nos dá imagens da Oceania sobre as quais é muito bem aconselhado em publicações de Dresden e Hamburgo. Legal que ele traga de Darmstadt outras peças africanas cujo melhor, uma cadeira, é um trabalho do leste de Baluba. Maiores dificuldades causam ao autor a cotação do marco para a parte americana, onde, ao lado de peças primitivas da Jamaica e de São Domingos, desaparecem as graciosas figuras de Kopan, os trabalhos em jade das ilhas Sacrificios, as clássicas cerâmicas de Trujillo, os mosaicos e os grandes tecidos de Pachacamac, assim como, talvez, na parte da Oceania, o Havai poderia nitidamente ter tido mais destaque. Certamente, Hausenstein tem de se resignar diante de um círculo de arte tão grande como China, Índia e Pérsia. Talvez, em uma nova edição do livro, o excelente escritor se contente com menos países. Apesar do necessário reconhecimento ao entusiasmo de pesquisa do autor, é preciso afirmar que, antes de abrir caminho para o exótico, devemos começar por estudos singulares, e é por isso que indico a "Arte Mexicana", de Walter Lehmann, como um exemplo instrutivo e bem-sucedido.

Recebido em 03/05/2008. Aprovado em 14/06/2008.

Title: Carl Einstein: the Building of a Mythological Reality

Author: Raul Antelo

Abstract: The present text introduces the Dadaist critic Carl Einstein, an influential thinker in the field of the modern arts, and still unpublished in Portuguese. Following the introductory text by Raul Antelo, one will find two translations of texts by Carl Einstein related to Latin-American arts: "Os antipodas" (Die antipoden), dedicated to the book *Bárbaros e clássicos*, by art historian Wilhelm Hausenstein, and "Tapeçaria peruana da coleção Gans" (Peruanisches Bildgewebe der Sammlung Gans), both published in the German magazine *Kunstblatt* em 1922.

Keywords: modern arts, Carl Einstein, Os antipodas, Tapeçaria peruana da coleção Gans

Titre: Carl Einstein: la construction d'une réalité mythologique

Auteur: Raul Antelo

Résumé: Le texte ci-dessous présente le critique dadaïste Carl Einstein, influent penseur du domaine des arts modernes, encore inédit en portugais. Par la suite, il y a deux traductions de textes de Carl Einstein, liés aux arts latino-américains: "Les Antipodes" (Die antipoden), dédié au livre *Barbares et classiques*, (Bárbaros e Clássicos) de l'historien de l'art Wilhelm Hausenstein, et "Tapisserie péruvienne de la collection Gans" (Peruanisches Bildgewebe der Sammlung Gans), tous les deux publiés dans la revue allemande *Kunstblatt* en 1922.

Mots-clés: arts modernes, Carl Einstein, Les Antipodes, Tapisserie péruvienne de la collection Gans

Título: Carl Einstein: la Construcción de una Realidad Mitológica

Autor: Raul Antelo

Resumen: El texto siguiente presenta el crítico dadaísta Carl Einstein, influyente pensador del campo de las artes modernas, aún inédito en portugués. Siguen dos traducciones de textos de Carl Einstein unidos a las artes latino-americanas: "Los antipodas" (Die antipoden), dedicado al libro *Bárbaros y clásicos*, del historiador del arte Wilhelm Hausenstein, y "Tapicería peruana de la colección Gans" (Peruanisches Bildgewebe der Sammlung Gans), ambos publicados en la revista alemana *Kunstblatt* en 1922.

Palavras-chave: artes modernas, Carl Einstein, Los antipodas, Tapicería peruana de la colección Gans

Notas:

* Doutor em literatura brasileira. antelo@iaccess.com.br

[1] EINSTEIN, Carl – "Negerplastik" in *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 344-353. Há tradução ao espanhol, *La escultura africana*, publicada pela editora Gili de Barcelona.

[2] IDEM – "Aphorismes méthodiques" in *Documents. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie*, n° 1, Paris, 1929, p. 32-4.

[3] IDEM – "Pablo Picasso. Quelques Tableaux de 1928" in *Documents. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie*, n° 1, Paris, 1929, p. 35-8.

[4] IDEM – "André Masson, étude ethnologique" in *Documents. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie*, n° 2, Paris, 1929, p. 93-114.

[5] ARP, Hans et al. – "Poetry is vertical" in *transition*, n° 21, The Hague, mar. 1932, p. 148-9: "In a world ruled by the hypnosis of positivism, we proclaim the autonomy of the poetic vision, the hegemony of the inner life over the outer life. We reject the postulate that the creative personality is a mere factor in the pragmatic conception of progress, and that its function is the delineation of a vitalistic world. We are against the renewal of the classical ideal, because it inevitably leads to a decorative reactionary conformity to a factitious sense of harmony, to the sterilization of the living imagination. We believe that the orphic forces should be guarded from deterioration, no matter what social system ultimately is triumphant. Esthetic will is not the first law. It is in the immediacy of the ecstatic revelation, in the a-logical movement of the psyche, in the organic rhythm of the vision that the creative act occurs. The reality of depth can be conquered by a voluntary mediumistic conjuration, by a stupor which proceeds from the irrational to a world beyond a world. The transcendental 'I' with its multiple stratifications reaching back millions of years is related to the entire history of mankind, past and present, and is brought to the surface with the hallucinatory irruption of images in the dream, the daydream, the mystic-gnostic trance, and even the psychiatric condition. The final disintegration of the 'I' in the creative act is made possible by the use of a language which is a mantic instrument, and which does not hesitate to adopt a revolutionary attitude toward word and syntax, going even so far as to invent a hermetic language, if necessary. Poetry builds a nexus between the 'I' and the 'you' by leading the emotions of the sunken, telluric depths upward toward the illumination of a collective reality and a totalistic universe. The synthesis of a true collectivism is made possible by a community of spirits who aim at the construction of a new mythological reality".

[6] Publicado em *Das Kunstblatt*, 6. Jg. 1922, S. 172 f. Tradução do alemão por Antonio Carlos Santos

[7] Tihuanaco é o nome de uma cidade em ruínas no lago Titicaca, na Bolívia.

[8] Nazca é uma cidade do Sul do Peru, localizada às margens do Rio Grande, conhecida por suas coloridas vasilhas de barro, têxteis e enfeites dourados.

[9] Publicado em *Das Kunstblatt*, 6, 1922, p. 86. Tradução do alemão por Antonio Carlos Santos

[10] O crítico arte Wilhelm Hausenstein (1882-1957) publica no próximo ano, 1923, um livro sobre Giotto e Fra Angélico. – Em seguida à resenha de Einstein ao livro de Hausenstein há um elogio de Paul Westheim sobre "Afrikanische Plastik", de Einstein, como exemplo desse estudo singular reivindicado.

