

**Elena O'Neill\*****Visadas cubistas: Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramář.**

Tackling Cubism: Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler and Vincenc Kramář.

**palavras-chave:**  
cubismo; forma; visão;  
teoria da arte

Três textos centrais sobre Cubismo escritos nas primeiras décadas do século XX se distinguem pelo esforço de acompanhar de modo original as descobertas e formulações de Picasso, Braque, Léger e Juan Gris. Seus autores, Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramář, fizeram leituras criativas do cubismo e defenderam a busca dos pintores por estabelecer novas compreensões do espaço baseadas na experiência vivenciada. Eles descartaram a concepção metafísica do espaço enquanto medida de valor espiritual, se esforçaram por evitar descrições baseadas em sentimentos e entenderam a experiência da arte a partir da interpenetração de elementos físicos e psíquicos. Apresentamos aqui algumas características desses três textos.

**keywords:**  
cubism; form; vision;  
art theory

Three central texts on Cubism written in the first decades of the 20th century distinguish themselves by the effort of following the discoveries and formulations of Picasso, Braque, Leger and Juan Gris in an original way. The authors, Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler and Vincenc Kramář, made creative readings of Cubism and defended the painters' quest for establishing new understandings of space based on experience. They discarded the metaphysical conception of space as an indication of spiritual value, strove to avoid descriptions based on feelings, understood the experience of art from the interpenetration of physical and psychic elements. Here are some characteristics of these three texts.

\* Universidade do Estado do Rio de Janeiro [UERJ].

**Elena O'Neill**

Visadas cubistas: Carl

Einstein, Daniel-Henry

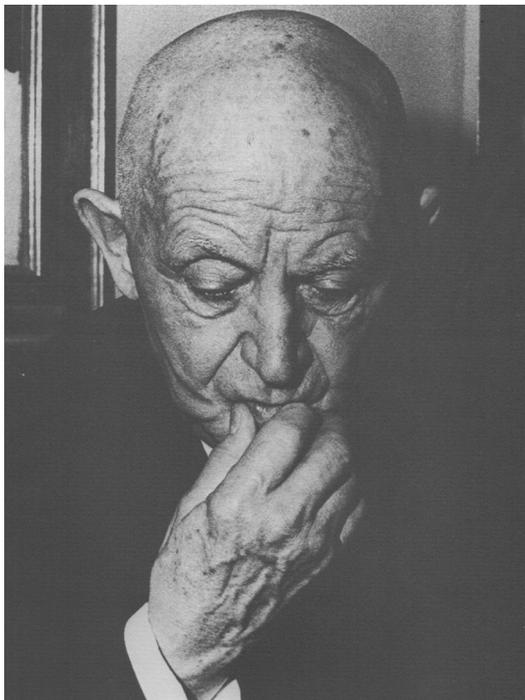
Kahnweiler e Vincenc Kramář.

---



**Fig. 1**

Carl Einstein em Ibiza, 1923.  
(foto Autor desconhecido)



**Fig. 2**

Daniel-Henry Kahnweiler,  
[s/d]. (foto Ingeborg Sello)

Fig. 3

Apartamento de Kramáf em Praga-Dejvice, rua Studentská, 1931. No muro, de Picasso, as obras *Autorretrato* (1907), *La mandoline et le Pernod* e *La femme et la guitarra* (1911). Na biblioteca, um pequeno bronze antigo e dois gessos de Gutfreund, *Estudo para a angustia* e *Job* (1911). Kramáf segura uma figura yombé do Congo nas mãos. (foto Vlado Bohdan)



1. Poeta, historiador e teórico da arte, editor, tradutor, representante e intérprete das vanguardas artísticas, literárias e políticas do começo do século XX, Carl Einstein (1885-1940) estudou arte e filosofia na Universidade de Berlim. Foi aluno de Heinrich Wölfflin e Georg Simmel, entre outros, e mediador cultural entre França e Alemanha, contribuindo à divulgação, reconhecimento e valorização da arte moderna. Entre seus principais trabalhos teóricos sobre arte encontramos EINSTEIN, Carl. **Negerplastik**. Leipzig: Weissen Bücher, 1915; Idem. **Die Kunst des 20: Jahrhunderts**. Berlim: Propylaen, 1926; Idem. **Die Kunst des 20: Jahrhunderts**. 2. ed. Berlim: Propylaen, 1928; Idem. **Die Kunst des 20: Jahrhunderts**. 3. ed. Berlim: Propylaen, 1931; Idem. **Georges Braque**. Paris:

Nos primeiros anos do século XX, uma série de expressões culturais revolucionárias aconteceram em Paris. Entre elas, o cubismo (que reuniu jovens artistas como Picasso, Braque e, mais tarde, Léger e Juan Gris) ocupou lugar de destaque. Em diálogo com esses quatro artistas, os críticos, teóricos e historiadores da arte Carl Einstein<sup>1</sup>, Daniel-Henry Kahnweiler<sup>2</sup> e Vincenc Kramáf<sup>3</sup> fizeram leituras criativas do cubismo e defenderam a busca dos pintores por estabelecer novas compreensões do espaço baseadas na experiência vivenciada. Eles descartaram a concepção metafísica do espaço enquanto medida de valor espiritual, se esforçaram por evitar descrições baseadas em sentimentos e entenderam a experiência da arte a partir da interpenetração de elementos físicos e psíquicos.

Enquanto potência de busca por alternativa a um positivismo conservador, limitado à descrição, os pintores cubistas, junto aos historiadores e teóricos anteriormente mencionados, desafiaram as leis da pintura na tentativa de renovar o signo plástico e incluir o espectador como partícipe da produção de realidade, trabalharam para fazer nascer uma nova realidade a partir da *forma*<sup>4</sup>. Uns e outros transgrediram um sistema hierárquico que subordinava a imagem ao texto e trabalharam nas fronteiras e cruzamentos entre palavra e imagem, em

um espaço privilegiado no qual o olhar apreende outros recursos e formas de estruturação.

Termo genérico, “cubismo” foi o nome dado a uma modalidade de arte que surgiu em 1906-1907 como registro meticuloso e ordenamento plástico da percepção por parte de Picasso e Braque, cada um em seu ateliê, e se intensificou até se tornar ponto de partida de uma forma inédita, não ilusionista e não imitativa de descrever o mundo. Por um lado, a história das vanguardas (entre elas, a do cubismo) foi construída pelos discursos que lidavam com o impacto da modernidade e pelos confrontos entre defensores e detratores, críticos, escritores e artistas. Por outro, a hegemonia desse discurso nunca foi absoluta, o que nos autoriza a fazer um recorte e nos concentrar nos escritos de Einstein, Kahnweiler e Kramář, formulados a partir de embate direto com a obra de Picasso, Braque, Léger e Juan Gris<sup>5</sup>. Escritos entre 1915 e 1922, *Negerplastik* (1915), *Der Weg zum Kubismus* (1920) e “Kubismus” (1921) *não buscam recuperar o impulso de uma prática artística interrompida pela Primeira Guerra Mundial*, mas constituem esforço para recuperar a *visão* no sentido amplo do termo: como prática transformadora do homem e constitutiva da realidade. Uma prática que diz respeito a uma modificação na visão do mundo, compartilhada pela cultura, tradição ou sociedade e sobre a qual os artistas agem criativamente.

Desde um determinado ponto de vista, o cubismo rompeu com as tradições artísticas que começaram no século XV com o Renascimento: Picasso, Braque, Léger e Juan Gris, segundo Kahnweiler “não apenas os ‘quatro grandes’, mas provavelmente os únicos cubistas”<sup>6</sup>, proporcionaram à pintura – e à escultura – uma base sólida, ao mesmo tempo em que abriram o caminho para novas liberdades. Na medida em que a unidade da perspectiva renascentista se baseou no observador ciclope e imóvel, a redução da realidade à imagem perspectivada foi uma de suas consequências. A operação cubista confirma a dissolução do preconceito da estrutura fixa do espaço e das representações habituais do espaço. Einstein, Kahnweiler, Kramář e os quatro pintores cubistas entenderam que transladar o ato de ver à planaridade foi tanto um adeus enérgico ao ilusionismo assim como um modo de acentuar a autonomia da *forma*.

Os referentes plásticos foram, por um lado, a obra de Cézanne, a escultura africana e a preferência por ambientes populares de Henri Rousseau; por outro, a transformação das relações de profundidade em relações de superfície da arte egípcia, redimensionada por Georges Seurat, e as arquiteturas dos mestres do *Trecento*. Esses referentes abriram caminho e incentivaram os artistas a criar uma arte para além do esforço individual e a inventar meios pictóricos impessoais em prol de

Visadas cubistas: Carl

Einstein, Daniel-Henry

Kahnweiler e Vincenc Kramář.

Chroniques du Jour, 1934.

Foi cofundador e coeditor da revista *Documents*, junto com Georges Bataille, Michel Leiris, Georges Wildenstein e Georges Henri Rivière, e colaborador de *Transition*, revista de mediação cultural entre Europa e Estados Unidos concebida por Eugène Jolas.

**2. Marchand**, editor, escritor e galerista, Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) acompanhou o cubismo desde seus inícios. Abriu sua galeria em Paris em 1907, na qual representou com exclusividade a Picasso, Braque, Derain, Vlaminck, Léger e Juan Gris. De viagem à Itália durante o início da Primeira Guerra, foi impedido de voltar a Paris por ser cidadão alemão; a galeria foi fechada e o acervo, confiscado. Reabriu a galeria sob o nome Galerie Simon na sua volta a Paris, em 1920, depois do exílio na Suíça. Entre seus escritos encontramos KAHNWEILER, Daniel-Henry. **Der Weg zum Kubismus**. Munique: Delphin Verlag, 1920; Idem. **Juan Gris**. Paris: Gallimard, 1946; Idem. **Mes galeries et mes peintres**. Paris: Gallimard, 1961 e uma coletânea de artigos reunidos em Idem. **Confessions esthétiques**. Paris: Gallimard, 1963.

**3. Teórico e historiador da arte de origem tcheca, aluno de Alois Riegl e Franz Wickhoff, Vincenc Kramář (1877-1960) foi um dos principais colecionadores de Picasso e Braque e organizou exposições dos quatro pintores cubistas**

em Praga a partir de 1913. Manteve relação estreita com Kahnweiler e em 1918 se tornou diretor da Obrazárna Společnosti Vlasteneckých Příkladů Umění (Galeria de Pintura da Sociedade de Amigos das Artes), mais tarde conhecida como Galeria Nacional de Praga. Escreveu e publicou sobre arte tcheca, Rembrandt, El Greco e o cubismo. Autor de KRAMÁŘ, Vincenc. *Kubismus*. Edição da Revista **Moravskoslezská**, Coleção Doba, Brno, 1921; e de uma coletânea de textos traduzidos e publicados por CLAVERIE, Jana et al. **Vincenc Kramář: un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague**. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2002. Por informação sobre as relações que mantiveram Einstein, Kahnweiler e Kramář, cf. EINSTEIN, Carl; KAHNWEILER, Daniel-Henry. **Correspondance 1921-1939**. Marseille: André Dimanche Éditeur, 1993, traduzido, apresentado e com notas de Liliane Meffre. Conferir também MEFFRE, Liliane. Carl Einstein et Daniel-Henry Kahnweiler: leur conception du cubisme. **Umeni**, Praga, v. 49, n. 2, p. 132-136, 2001; Idem. **Entre Prague, Paris et Berlin**: Vincenc Kramář, collectionneur et historien de l'art (fala apresentada no colóquio Prague et les Courants Culturels Européens, realizado em Dijon entre 25 e 27 de abril de 2002). Dijon: não publicado, 2002 (agradeço a Liliane Meffre pelo texto); KAHNWEILER, Daniel-Henry.

uma arte não confinada a obras de caráter pessoal, traços manifestos na semelhança entre obras de Picasso e Braque anteriores a 1914.

Ruptura definitiva entre figura e objeto, para Einstein o cubismo trata da representação dos movimentos oculares descontínuos anotados em plano bidimensional. O agrupamento entrelaçado das fases decisivas da experiência óptica, desprovido de lembranças confusas e representações modeladas segundo a incidência da luz solar nos corpos, é o modo como os quatro pintores evitam o volume apreendido segundo as medidas dos sólidos<sup>7</sup>. A importância da apreensão cubista do volume, fruto do emaranhado de figurações de visadas diferentes e antagônicas, é que intensifica a *visão*: os cubistas, além de libertar os objetos da indiferença e da imobilidade, fazem com que eles deixem de ser resultados prontos e representações ilusionistas. Dito de outro modo, com o cubismo, a *forma* decorre do desenvolvimento de processos psíquicos deflagrados pelo entrecruzamento de experiências ópticas e de espaço.

Dar *forma* às experiências decisivas do espaço é relacionar de modo original as representações do movimento. Ao traduzir as experiências reais em imagens, o cubismo nos lembra que o espaço é a síntese de nossos movimentos no espaço e das representações desse movimento, e que o objeto cubista resulta da experiência vivenciada. O desafio é juntar tal multiplicidade à superfície e simultaneamente assimilar as fases divergentes e contraditórias do ato de ver, questão que distingue a planaridade cubista da decoração plana e ornamental dos fauvistas. Ao se concentrar nos movimentos oculares e na experiência do espaço, os cubistas descartaram aquilo que era fortuito ou momentâneo: o arranjo dos objetos como motivo do quadro e o valor da tela enquanto habilidade técnica. Porém, o quadro cubista não é fixação de dinamismo: significa ação no interior de uma experiência vivenciada. Em vez de romper com a experiência vivida, o quadro permanece imerso nela e se torna sucessão, vivenciada, das representações funcionais da *visão*. O ato de ver vira modo de ativar o espaço e determina a identidade entre objeto e sujeito; apagam-se as fronteiras entre sujeito e objeto, *espaço* e *visão* ficam ligados um ao outro.

O começo do século XX foi atravessado por descobertas da ciência, da psicanálise, das geometrias não euclidianas, da antropologia e da etnologia. A um primeiro cubismo que atacou a ilusão da forma expressada por meio de claro-escuro, caracterizado pela representação dos objetos no espaço de três dimensões na superfície do plano bidimensional, se segue um segundo, no qual a forma homogênea explode e busca transformação e reagrupamento das forças psíquicas. A destruição da forma homogênea, compacta e fechada, a ilusão de profundidade

Visadas cubistas: Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramář.

fictícia, a posição dos objetos no espaço em relação a outros objetos e não à mercê da dicotomia figura/fundo resultaram em quadros nos quais os objetos surgem na consciência do espectador, uma vez que se descartou a imitação.

Distinguir esses dois cubismos exige introduzir outros dois termos intimamente relacionados, ainda que aparentemente opostos: continuidade e mudança. Continuidade significa o que persiste e perdura com a mesma forma, o mesmo valor. Mudança concerne àquilo que sofre mutação, embora não se refira a um tipo de transformação instantânea; neste caso, mudança no modo de representar a *visão* que depende de um campo mais amplo que a arte: envolve ideias, conhecimentos, métodos e valores arraigados na sociedade à qual pertence o artista.

Os achados de Picasso, Braque, Léger e Gris se caracterizam por ser a *forma* mais eficiente de expressar ideias, porém as invenções cubistas são mais do que câmbio formal ou ruptura com a continuidade da tradição. A continuidade se manifesta no esforço com que os pintores abordaram criticamente a arte e o engajamento com que se dedicaram a explorar elementos da percepção do espaço, que resultou no achado de novas *formas* plásticas. Ainda que os cubistas tenham se interessado basicamente pela pintura e buscado modo não ilusionista de representar o volume, eles tiraram da escultura *negra* a lição fundamental: o espaço criado pela escultura e sua existência no espaço como volume. Estimulados por ela, os cubistas intuíram que, na pintura, também era possível definir um objeto através da justaposição de múltiplas figurações; aprenderam com as máscaras africanas que o artista pode escolher com quais materiais trabalhar, assim como sua organização, de modo a produzir 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 e 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 a partir de linhas espiraladas, retas, anguladas ou onduladas, assim como todo tipo de cilindros, esferas e cubos. O que interessa aos artistas africanos e cubistas, assim como a Einstein, Kahnweiler e Kramář, é a forma plástica<sup>8</sup>.

**Minhas galerias e meus pintores** (1961). Tradução Eliane Tejera Lisboa. Porto Alegre: L&PM, 1989; MONOD-FONTAINE, Isabelle. **Daniel-Henry Kahnweiler**: Marchand, éditeur, écrivain. Paris: Musée National d'Art Moderne, 1984; CLAVERIE, Jana et al. (orgs.). Op. cit.

4. Quando utilizado em itálico, o vocábulo *forma* abrange o sentido duplo da expressão em alemão, como verbo e substantivo; ou seja, incluindo a capacidade da *forma* de deflagrar pensamento e não apenas em relação a seu aspecto morfológico. Nesse sentido, seria ação crítica que simultaneamente questiona regras e cria novas *formas*.

5. A opção de excluir outros artistas que se definiam como cubistas, assim como a disseminação e os momentos mais agudos das questões levantadas pelos artistas em outras coordenadas espaço-temporais, resulta do foco deste artigo: comparar três textos teóricos em ressonância com as metamorfoses operadas na arte pelos pintores cubistas e ancorados em uma *Kunstwissenschaft* pouco conhecida fora do mundo germânico, de autores que participaram ativamente no surgimento do cubismo.

6. KAHNWEILER, Daniel-Henry. La montée du cubisme: préface à la nouvelle édition allemande (1958). In: \_\_\_\_\_. **Confessions esthétiques**. Tradução Denise Naville. Paris: Gallimard, 1963, p. 11.

7. Na base dessa questão está a diferença, no espaço, entre distância e profundidade, massa e volume.

8. Alguns autores, como Yve-Alain Bois, aproximam Kahnweiler a estudos de Saussure e Jakobson, formalismo russo e círculo de Moscou. Cf. BOIS, Yve-Alain. *Kahnweiler's Lesson*. In: \_\_\_\_\_. **Painting as model**. Cambridge: MIT Press, 1990. p. 65-97. Na nota 22, p. 282, ele constrói seu argumento e menciona textos de críticos e artistas russos da época.

Ainda que tal afinidade possa ser estabelecida, quem de fato mantinha laços estreitos com formalismo russo, círculo linguístico de Moscou e suas pesquisas era Vladimir Markov, pseudônimo de Voldemar Matvei, pintor, teórico da arte e membro fundador do Sojuz Molodezbi (Sindicato da Juventude) de São Petersburgo, que organizou exposições, conferências, espetáculos, uma revista, textos e manifestos, entre eles MARKOV, Vladimir. **Iskusstvo negrov**. São Petersburgo: IZO Narkompros, 1919.

Paradoxalmente, o cubismo começou a suscitar interesse na Rússia graças ao livro de GLEIZES, Albert; METZINGER, Jean. **Du "Cubisme"**. Paris: Eugène Figuière Éditeurs, 1912, traduzido ao russo em 1913, mais do que pela influência direta das obras. Por sua vez, os escritores russos se serviram do cubismo para reestruturar a linguagem poética: em 1913, o termo "cubofuturismo" se aplicava

Nesse contexto, os três teóricos constituem constelação excepcional. Por um lado, Einstein e Kahnweiler, testemunhas do esforço empreendido por Picasso, Braque, Léger e Juan Gris, assim como da influência que esses artistas tiveram na pintura que lhes era contemporânea; por outro, Vincenc Kramář, historiador da arte que frequentou Paris e os ateliês dos pintores cubistas entre 1910 e 1913 e foi colecionador do cubismo desde o pré-guerra. Além de participar do momento da reformulação da pintura nos primeiros anos do século XX, os três compartilham referências de uma *Kunstwissenschaft* pouco conhecida fora de Alemanha e Áustria<sup>9</sup>. Acompanham o cubismo desde as primeiras descobertas em Paris, defendem seu caráter concreto frente às críticas que enxergam apenas abstração e formalismo, fazem parte dos primeiros colecionadores de arte *negra* e teorizam em contato direto com as obras cubistas.

Por outro lado, é válido pensar o cubismo enquanto potência de movimento que se opõe a um positivismo conservador, limitado à descrição. Os quatro pintores cubistas e os três teóricos desafiaram as leis da pintura na tentativa de renovar o signo e incluir o espectador como partícipe da produção de realidade e trabalharam para fazer nascer uma nova realidade a partir da *forma*. Transgrediram um sistema hierárquico que subordinava a imagem ao texto e trabalharam nas fronteiras e cruzamentos entre palavra e imagem, em espaço privilegiado no qual o olhar apreende outros recursos e modos de estruturação. Porém, transgressão não significa recusa ou negação, e sim transformação. A transformação cubista é indissociável de visão nova e espaço pictórico gerado por soluções técnicas novas: mostra algo que inexistia antes do ato da *visão*. Entendida como ação, a transgressão constitui recusa ao significado habitual de *forma* como figura, ou seja, como substantivo. Portanto, seria outro modo de pensar, uma insubordinação ao academicismo e às ideias como ponto de chegada. Enquanto modalidade de trabalho, visa processos abertos e dinâmicos em vez de formas fixas e fechadas.

Einstein, Kahnweiler e Kramář, com enfoques teóricos diferentes, abordaram questões essenciais do cubismo, consideraram a espacialidade como componente essencial da pintura desde o Renascimento, trabalharam em parceria com os artistas e interpretaram criticamente seus trabalhos em textos publicados naquela época<sup>10</sup>. Tiveram a capacidade de distinguir entre a criação artística que oferece valores novos e aquela que se reduz a imitações ou jogos mais ou menos formais. Os três participaram ativamente do surgimento de uma empreitada muitas vezes oculta sob uma etiqueta geográfica: apesar de ter surgido em Paris, o cubismo envolve artistas, críticos e historiadores de várias

Visadas cubistas: Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramář.

nacionalidades e com visões próprias. No caso de Kramář, além de frequentar Paris e os ateliês dos pintores cubistas e do interesse pela arte *negra* na sua passagem por Paris em maio de 1913, atestado no “Cahier nègre”<sup>11</sup>, colaborou com cinco ou seis telas de Picasso nas exposições da Neue Galerie de Berlim, organizadas por Otto Feldmann, sócio de Kahnweiler. Einstein colaborou com os prefácios dos catálogos da exposição em outubro de 1913 e abril e maio de 1914. Em novembro e dezembro de 1913, também na Neue Galerie, teve lugar a exposição “Picasso. Negerplastik”, que em janeiro e fevereiro de 1914 esteve na Kunstaussstellung Emil Richter, em Dresden<sup>12</sup>; a capa dos dois catálogos conta com uma figura baulê da antiga coleção de Joseph Brummer, publicada em *Negerplastik*<sup>13</sup>.

A estreita colaboração entre eles insere seus trabalhos teóricos em um circuito de exposições sobre a escultura *negra* e a obra de Picasso, em que interessa o embate com a obra e a reflexão teórica que resulta desse encontro. Isso faz pensar em uma compreensão da arte – e de história e teoria da arte – ancorada em tradições locais e conquistas criativas de outras culturas, uma questão que já fora delimitada por Konrad Fiedler<sup>14</sup> quando diz que “os artistas não devem expressar o conteúdo da época, sua tarefa é, antes, dar conteúdo à época”<sup>15</sup>. Assim, desde Fiedler, o homem é elemento contribuinte da complexidade da vida por sua faculdade de preencher o mundo com sua convicção: o artista apreende o mundo dando-lhe *forma*.

No entanto, o pensamento de Fiedler, determinante de uma *Kunstwissenschaft* representada por Heinrich Wölfflin, Alois Riegl e Wilhelm Worringer, entre outros, e com a qual dialogam Einstein, Kahnweiler e Kramář, não impede que eles façam abordagens do cubismo originais e diferentes entre si. O texto de Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, escrito entre 1914 e 1915 e publicado em 1920, e “Kubismus”, de Kramář, publicado originalmente na cidade de Brno, em 1921, remetem a trabalhos realizados entre 1907 e 1914, excluindo a incursão em figurações clássicas de Picasso<sup>16</sup>. Em *Negerplastik*, Einstein envereda por outro caminho e coteja o cubismo com a potência plástica da escultura *negra*. Nenhum dos textos busca recuperar o impulso de uma prática artística interrompida pela Primeira Guerra Mundial. Muito pelo contrário, eles teorizam no calor do momento em que os pintores inventam signos que criam realidades plásticas com existência autônoma, objetivam e transmitem uma experiência vivida. Assim como as invenções de Picasso, Braque, Léger e Gris, as abordagens de Einstein, Kahnweiler e Kramář também constituem um esforço por recuperar a *visão*<sup>17</sup>.

tanto ao grupo de poetas e pintores reunidos sob David Burluk (entre eles, Vladimir Maiaikovski) como à pintura que representava objetos, palavras, números e elementos planos em espaço restrito. Artistas e escritores como Burluk, Vladimir Tatlin, Kazimir Malevich e o próprio Markov, com visadas muito diferentes do cubismo, publicaram textos que eram expressão de suas próprias concepções e inquietudes. Alguns desses textos foram publicados no dossiê CLAIR, Jean (ed.) *Le cubisme en Russie*.

**Cahiers du Musée National d'Art Moderne**, Paris, n. 2, p. 278-327, 1979. A relação estreita entre Kahnweiler e Einstein e a ênfase na *experiência visual* em seus textos sugerem que ambos compartiam e privilegiavam uma abordagem visual de cubismo e escultura *negra*. Por outro lado, não encontramos referências ao signo linguístico no texto de Kahnweiler (Op. cit., 1920) nem no de Einstein (op. cit., 1915). Segundo Yve-Alain Bois, a interpretação de Einstein era típica do neokantismo alemão. Porém, no momento da explosão do cubismo na pintura, em 1906 (*época na qual também frequenta a Universidade de Berlim*), Carl Einstein escreve *Bebuquin*, publicado em 1912. Obra literária engajada com novas formas de ultrapassar as barreiras impostas pela linguagem para dar conta da experiência espacotemporal, *Bebuquin* critica o equilíbrio sujeito/objeto estabelecido por Kant e, embora reconheça

sua importância, interroga as teorias do conhecimento baseadas na constatação da existência de objeto e sujeito [a passagem mencionada corresponde a EINSTEIN, Carl. **Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders** (1912). Frankfurt: Suhrkamp, 1974, p. 22). Contudo, Einstein não busca reformular a relação sujeito/objeto, e sim provocar a ruptura dessa tradição, uma vez que o pensamento de Kant constituiu parte significativa das disciplinas nas universidades alemãs desde 1860 [na virada do século XX, a topografia do neokantismo estava formada por Heinrich Rickert e Emil Lask em Heidelberg, Ernst Cassirer em Marburg e Wilhelm Dilthey e Georg Simmel em Berlim]. Quem tinha a Kant como referência era Kahnweiler.

9. Com Konrad Fiedler, se substitui o princípio de imitação pelo de produção e se teoriza lado a lado com obras de arte e 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.

*Negerplastik*, um dos textos teóricos mais complexos de Carl Einstein, procura redefinir a escultura através do paralelismo e não da influência entre problemática do cubismo e arte africana. 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* (1915) de Wölfflin, em tensão com as categorias de Adolf von Hildebrand em *O problema da forma na arte* (1893). Um entendimento da *visão* como construção cultural e da perspectiva como maneira de fixar processos instáveis da *visão* e do pensamento, somado 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 *visão*. Portanto, *Negerplastik* é também um manifesto cubista, tanto quanto uma resposta a Hildebrand e sua compreensão da representação artística como resultado de dos 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 de dogmas acadêmicos, ainda que essas leis estejam intimamente relacionadas à *visão*. 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 percepção e só as artes visuais seriam capazes de conciliar as duas modalidades perceptivas em uma unidade. Por isso mesmo, o texto de Hildebrand é também uma psicologia rudimentar da percepção estética escrita por um artista: trata da “relação da forma com a aparência e suas consequências para a representação artística”<sup>18</sup>, da representação enquanto construção. A tarefa do artista consistiria, para o autor, 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.

De fato, o texto de Einstein levanta o problema espacial da escultura e aponta para o caráter “pictural” da escultura europeia já que, desde o Renascimento, “os limites indispensáveis e precisos entre escultura livre e relevo foram se apagando cada vez mais”<sup>19</sup>. Mencionando a obra de Hildebrand, *O problema da forma na arte*, Einstein afirma que nela encontramos “o equilíbrio perfeito entre o pictórico e o plástico; uma arte tão marcante como a plástica francesa parece, até Rodin,

Visadas cubistas: Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramář.

esforçar-se justamente em fazer desaparecer a plasticidade”<sup>20</sup>. Portanto, *Negerplastik* também é uma ruptura com o que mais tarde Einstein qualifica 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”<sup>21</sup>.

Anos mais tarde, Einstein afirma que “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”<sup>22</sup>. Essa frase torna *Negerplastik* simultaneamente um manifesto cubista e uma crítica à escultura europeia e sua dinâmica de transmissão de emoções e processos psicológicos, assim como à análise das obras segundo seu efeito dramático sobre o observador. Isso acontece não apenas pelas referências a Rodin e Hildebrand, mas também porque, ao reformular a escultura segundo as características espaciais da escultura *negra*, ele qualifica a europeia como “escultura impressionista”. Para Einstein, a preensão 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 foram se apagando cada vez mais e que a emoção pictórica que nasce em torno apenas de um volume material (a massa) tenha invadido toda estruturação tridimensional da forma. Consequência lógica: foram os pintores e não os escultores que levantaram as questões decisivas sobre a tridimensionalidade.<sup>23</sup>

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

10. Cf. EINSTEIN, Carl. Op. cit., 1915; Idem. Op. cit., 1926; Idem. Op. cit., 1928, Idem. Op. cit., 1931; Idem. Op. cit., 1934. A coletânea de textos de Einstein na revista *Documents* está em MEFFRE, Liliane (ed.). **Ethnologie de l'art moderne**. Marselha: André Dimanche, 1993. Cf. KAHNWEILER, Daniel-Henry. **Der Weg zum Kubismus**. Munique: Delphin, 1920; KRAMÁŘ, V. Op. cit., 1921. Uma antologia dos textos de Kramář, entre eles Au chapitre des ismes (1913), Expositions Picasso 1913 (1913), Pablo Picasso (1922), Juan Gris (1923-1924), L'abstraction et le sens du réel dans l'art contemporaine (1930-1931) e Les cinquante ans de Georges Braque (1932) foram publicados por CLAVERIE, Jana et al. (orgs.). Op. cit.

11. PAUDRAT, Jean-Louis. *Le Cahier nègre* (1913) de Vincenc Kramář. In: CLAVERIE, Jana et al. (orgs.). Op. cit., p. 311-319. “Cahier nègre” é 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). Muitos dos croquis são de peças que mais tarde foram reproduzidas em *Negerplastik*.

12. Agradecimentos a Kay Heymer pela informação, pelos prefácios de Einstein para os catálogos das exposições em Berlim em 1913 e 1914 e pelos catálogos das exposições “Picasso. *Negerplastik*”. Sobre a colaboração e relação entre

Kramář, Otto Feldmann e Heinrich Thannhauser, conferir os documentos publicados em KRAMÁŘ, Vincenc. Chronologie. In: CLAVERIE, Jana et al. Op. cit., p. 226-235.

13. A estatueta na capa do catálogo corresponde às figuras 54, 55 e 56 de EINSTEIN, Carl. Op. cit., 1915. Segundo as legendas das imagens publicadas em *Negerplastik* e identificadas por Jean-Louis Paudrat, Yaëlle Biro identificou a estatueta como pertencente à coleção de Joseph Brummer. Cf. O'NEILL, Elena; CONDURU, Roberto (orgs.). **Carl Einstein e a arte da África**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 54.

14. Konrad Fiedler (1841-1895), jurista alemão que se transformou em teórico da arte e formulou as bases da chamada vertente formalista em historiografia e teoria da arte, também foi criador da teoria da "visualidade pura" nas artes plásticas. Enraizou sua teoria na filosofia de Kant para elaborar sua noção de visualidade, destacou a teoria da arte da estética e defendeu a autonomia da obra de arte. Seus ensaios separam as investigações em arte da estética idealista e apontam para a formação cognitiva específica da arte, discriminando entre cognição perceptual e conceitual. Entre seus trabalhos se destacam FIEDLER, Konrad. *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*. Leipzig: S. Hirzel, 1876; Idem. *Über den Ursprung der künstlerischen*

nos tornarmos visualmente ativos. Porque "na *forma*, a visão ganha uma força que até esse momento tinha sido atribuída apenas ao conceito"<sup>24</sup>.

Galerista, editor, autodidata e interlocutor privilegiado dos quatro pintores cubistas, assim como de Carl Einstein, Kahnweiler coloca o cubismo sob concepção kantiana, decorrente de estudos filosóficos e estéticos realizados entre 1914 e 1918, durante sua estadia em Berna. Provavelmente resultado de intuição da arte para além de qualquer teoria sociológica ou psicológica, a necessidade de formular um modo de viver a arte como linguagem que demanda conhecimento do objeto lhe permitiu estabelecer com maior precisão aquilo que vislumbrou e responder teoricamente ao debate de pós-guerra.

"Em vez de uma descrição analítica, o pintor pode também, se assim o prefere, realizar uma síntese do objeto deste modo, ou seja, segundo Kant: adicionar umas a outras as suas diferentes representações e apreender sua multiplicidade em um saber"<sup>25</sup>. O cubismo de Kahnweiler descarta uma arte "facilmente agradável", desprovida do drama e da desordem criadora experimentada pelo artista, constatado na sua capacidade e lucidez ao reconhecer em *Les demoiselles d'Avignon* (1907) a importância da substituição da composição agradável por uma estrutura rigorosa. Para ele, o quadro não está dirigido a um juízo baseado no gosto, o galerista tampouco utiliza os termos "deformação" ou "expressividade" ao descrevê-lo em "La montée du cubisme".

Justamente, ele identifica os problemas enfrentados pelo pintor e nota que a apresentação de valores plásticos criados por Picasso é o que constitui a "beleza" da obra, que vai ao encontro de toda a tradição secular europeia. O uso da expressão arrisca confundir juízo estético com prazer hedonista, que acontece em outro nível: Kahnweiler, como Kant, distingue entre belo e agradável (ou seja, entre emoção e sensação), e avalia que o espectador médio apenas manifesta seu prazer ou desprazer frente ao conteúdo de uma sensação óptica, confundindo um com o outro. Isso resulta mais explícito em um texto posterior, *Juan Gris*, no qual Kahnweiler avalia que, sendo "feio" o oposto de "bonito", frente ao "belo" constatamos apenas sua ausência. Para ele, "o artista não sonha com a beleza ao criar, contrariamente ao que pensa a estética vigente. Temos visto o que procura: fixar uma emoção vivenciada, transmitir sua *Erlebnis* aos outros homens"<sup>26</sup>. A percepção pessoal do aspecto extrínseco dos valores plásticos e as sensações provocadas no espectador antes da apreensão total da obra foram reduzidas por preguiça e rotina verbal ao termo "beleza".

O kantismo de Kahnweiler se vislumbra também na recusa em associar o cubismo a uma tradição nacional determinada e na

**Elena O'Neill**

Visadas cubistas: Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramář.

Tätigkeit. Leipzig: S. Hirzel, 1887; MARBACH, Hans (ed.).

**Konrad Fiedlers Schriften über Kunst.** Leipzig: S. Hirzel, 1896.

15. FIEDLER, Konrad. **Aphorismes** (1914). Paris: Images Modernes, 2004, p. 100. Edição de Danièle Cohn. Tradução Sacha Zilberfarb.

16. Na época, as figurações clássicas de Picasso causaram confusão no público por não serem percebidas como linguagem formal estruturada e sob o controle do artista.

17. Com o cubismo, as principais noções plásticas decorrem da busca de um valor construtivo, ou estrutura, que libera a *visão* da subordinação ao objeto. A *visão* diz respeito tanto a um modo ativo de olhar quanto ao conteúdo.

18. BRAND, Adolf. **El problema de la forma en la obra de arte** (1893). Madrid: Visor, 1988, p. 21. Tradução Maria Isabel Peña Aguado.

19. EINSTEIN, Carl. Negerplastik (1915). In: O'NEILL, Elena; CONDURU, Roberto (orgs.). Op. cit., p. 35.

20. Liliane Meffre explica que, em sua análise morfológica, Carl Einstein se fundamenta em duas noções centrais da obra de Hildebrand: *das Malerische* (o pictórico) e *das Plastische* (o plástico). Cf. O'NEILL, Elena; CONDURU, Roberto (orgs.). Op. cit., p. 33-35, nota 4.

distinção que ele assinala entre “visão prática” e “visão pura” mais do que na concepção da obra de arte como um todo coerente. A visão pura exigiria de nós desapego – que ele distingue de uma falta de interesse ou eliminação da vontade – de qualquer atividade prática e demandaria um máximo de “concentração do interesse e a vontade de suscitar essa imagem”<sup>27</sup>. O poder das imagens seria resultado desse aprofundamento da *visão*, e não da necessidade de conceitos e seus possíveis efeitos, próprios das preocupações da vida prática. Com esse entendimento da *visão*, Kahnweiler coloca em questão o modo como a história da arte analisa os “estilos” e discrimina entre produções artísticas semelhantes e não semelhantes à natureza (para ele, uma classificação carente de fundamento). Ecoando a compreensão de Konrad Fiedler em relação à arte enquanto extensão de uma experiência, as visões do mundo seriam *recriação* e as mudanças dessa visão, produto de nossa *imaginação*. Dito de outro modo, o cubismo seria a busca de novas soluções continuadoras da tradição na medida em que a reinventam e enriquecem o mundo.

Se hoje me pergunto a respeito de quais foram os novos aportes do cubismo, não descubro outra coisa a dizer: com a invenção dos signos que figuram o mundo exterior, [o cubismo] forneceu à arte plástica a possibilidade de transmitir ao espectador experiências visuais do artista sem imitação ilusionista. [O cubismo] reconheceu que toda arte plástica não é outra coisa senão uma escrita, na qual o espectador lê os signos, e não um reflexo da natureza.<sup>28</sup>

Entretanto, o quadro como escrita é noção complexa<sup>29</sup>. A arte como escrita não foi abordada verbalmente e sim plasticamente por Picasso, Braque, Léger e Gris. Picasso nunca escreveu sobre sua pintura, se limitou a conversar sobre ela, e Braque, Gris e Léger escreveram sobre sua arte só depois de 1918. Por outro lado, a história do cubismo seria o conjunto das soluções encontradas pelos quatro pintores. E se bem Gleizes e Metzinger, assim como Apollinaire, escreveram sobre o cubismo desde 1913, em relação a poetas e ensaístas, Kahnweiler diz a Francis Cremieux:

Não, não se pode dizer que tenha havido combates estéticos porque tudo isso, todas essas inovações, essas descobertas, ou como você quiser chamar isso, não era formulado em palavras. Foi só bem mais tarde que, de início, os cubistas menores as formularam e que Apollinaire escreveu *Os Pintores Cubistas*, onde ele também tentou levantar algumas ideias que diziam mais respeito aos pintores menores, eu creio, do que aos verdadeiros grandes pintores.<sup>30</sup>

21. EINSTEIN, Carl. **Georges Braque** (1934). Bruxelas: La Part de l'Œil, 2003, p. 71.
22. EINSTEIN, Carl. **L'art du XX<sup>e</sup> siècle** (1931). Paris: Jacqueline Chambon, 2011, p. 365. Tradução Lilliane Meffre e Maryse Staiber.
23. O'NEILL, Elena; CONDURU, Roberto (orgs.). Op. cit., p. 35.
24. EINSTEIN, Carl. Op. cit., 1974, p. 27.
25. KAHNWEILER, Daniel-Henry. La montée du cubisme: préface à la nouvelle édition allemande (1958). In: \_\_\_\_\_. Op. cit., 1963, p. 34.
26. KAHNWEILER, Daniel-Henry. Op. cit., 1946, p. 86.
27. KAHNWEILER, Daniel-Henry. Forme et vision (1919). In: \_\_\_\_\_. Op. cit., 1963, p. 113.
28. KAHNWEILER, Daniel-Henry. La montée du cubisme: préface à la nouvelle édition allemande (1958). In: \_\_\_\_\_. Op. cit., 1963, p. 9-10.
29. Em "Mallarmé et la peinture" (1948), Kahnweiler afirma que, junto a Baudelaire, Mallarmé estaria entre os poucos poetas que tiveram contato real com as artes plásticas (Cf. KAHNWEILER, D. H. Op. cit., 1963, p. 214-221). Ainda que em 1920 ele qualifique o cubismo como "pintura lírica", posteriormente acrescenta: "hoje, depois do surrealismo, resulta mais difícil que nunca compreender o que devemos entender por

*Der Weg zum Kubismus*, deste mesmo autor, é uma alternativa frente à prática de alguns críticos que, provenientes da literatura, traduziam as criações plásticas em termos filosóficos para elaborar seus próprios sistemas, mas, sobretudo, defende o esforço dos artistas em criar um mundo exterior de acordo com seu tempo. Em Kahnweiler o quadro não é um fim em si mesmo: é incitação a um processo intelectual, para além da relatividade da aparência. A arte como confronto com opiniões estabelecidas e a criação como dever do artista seriam, para ele, análogos a seu empenho como galerista e teórico<sup>31</sup>.

Vincenc Kramář está entre os primeiros compradores e colecionadores do cubismo antes de 1914<sup>32</sup>. Como já foi dito, frequentou Paris e os ateliês dos pintores cubistas entre 1910 e 1913, manteve uma amizade até o fim de sua vida com Kahnweiler e cartas atestam sua colaboração com Carl Einstein, na época da revista *Documents* e nos anos de 1935 e 1936<sup>33</sup>. Entre 1919 e 1939 foi diretor do museu que mais tarde veio a se chamar Galeria Nacional de Praga, e organizou a primeira exposição de Picasso em 1922. Sua condição de historiador o distingue de outros colecionadores da época que também escreveram sobre o cubismo, como Wilhelm Uhde e Gertrude e Leo Stein. A formação em História da Arte na virada do século XX, em Viena, sob Alois Riegl e Franz Wickhoff – na época, empenhados em reabilitar a arte de períodos considerados decadentes –, ajuda a entender seu interesse em pesquisar como a arte moderna revigora a de outras épocas. Para Kramář, a história da arte já conheceu períodos que, pelo seu caráter formal, se assemelham à época atual: por exemplo, a arte de Idade Média, sua aversão ao espaço infinito e a subordinação do tamanho das figuras segundo sua importância, independentemente do observador, e combinando mais de um ponto de vista em uma mesma figura assim como a arte egípcia, que também utilizou o mesmo recurso nas figuras vistas simultaneamente de frente e de perfil. Mas ele também distingue a formulação do espaço do cubismo e o da arte da Idade Média. No cubismo, os objetos são a conclusão das relações espaciais; na arte da Idade Média, o espaço depende das figuras isoladas e projetadas no plano<sup>34</sup>.

Vojtech Lahoda analisa a coleção de Kramář e afirma que o historiador tcheco não é o único a enxergar a tradição na base da linguagem da vanguarda; como historiador da arte, com formação sólida e que compreende perfeitamente sua coleção, distingue a Kramář de outros colecionistas<sup>35</sup>. Segundo Lahoda,

O essencial não é apenas seguir a conceituação de Kramář, mas também os objetos a partir dos quais se elaboram esses conceitos, a saber, os quadros

Visadas cubistas: Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramář.

de Picasso e Braque. Muito provavelmente pertencem a sua coleção, em meio à qual vive.

Todos os quadros de Picasso e Braque, assim como as gravuras e desenhos em seu acervo e cujas datas remontam a 1901, chamam a atenção para um conjunto muito clássico de imagens: naturezas-mortas nas quais frequentemente se figuram instrumentos de música, às vezes também um cachimbo, um copo, uma maçã, ou ainda figuras, músicos, mulheres (nus) ou homens (fumador, Arlequim, Polichinelo, o Capitão Matamoro). Eles remetem a temas tradicionais, definidos desde o século XVII, notadamente na pintura holandesa, mas também na pintura rococó do século XVIII [...].<sup>36</sup>

O “Kubismus” de Kramář é uma leitura crítica de *Der Weg zum Kubismus*. Kramář insiste no valor do livro de Kahnweiler por não abandonar o mundo da arte em prol da erudição e por esclarecer, empregando termos simples, a gênese do cubismo e as tentativas de resolver, desde o Renascimento, o antagonismo entre representação do objeto e construção do quadro. Contribui com os autores que destacaram a importância da arte *negra* para os artistas<sup>37</sup>, e destaca a simplicidade das obras de Picasso, que

exaltam aqueles objetos mais modestos, ou ainda, essas figuras cujo aspecto primitivo faz pensar nas esculturas *negras*. Notar, a este respeito, a afinidade interna que motiva o interesse de Picasso por essas madeiras esculpidas de além-mar e sua apreciação – logo compartilhada por outros – de seu valor estético, contrariamente à opinião, ditada por uma concepção grosseiramente materialista da arte, que atribui ainda hoje, equivocadamente, a esses objetos uma influência fundamental na gênese do estilo do pintor em 1908. Evidentemente isto não significa que em uma segunda instância Picasso não tenha tomado emprestados alguns traços desses artefatos.<sup>38</sup>

Contudo, ainda que os três autores tenham as pesquisas de Alois Riegl no horizonte e se interroguem a respeito de condições de possibilidade do cubismo, relação entre objetos e espaço e como esta se constitui, a abordagem de Kramář se distingue claramente daquela de Einstein e Kahnweiler<sup>39</sup>. Como os estes, Kramář formula seus conceitos acompanhando as obras de perto e segundo critérios de espacialidade, a defende como componente essencial da pintura durante os últimos quinhentos anos e entende o cubismo de Picasso e Braque para além de uma simples questão óptica. Conclui que, com Picasso, assistimos a uma verdadeira mudança dos valores que regem nossa visão do mundo, enfatizando o comentário de Braque “a pintura é um modo de

uma pintura poética, por um lirismo *plástico*, um lirismo de formas, não de ideias. Para o surrealismo – e, acrescentaria, para o simples – a única pintura poética é uma pintura ‘literária’, tomemos este adjetivo em seu sentido pejorativo ou não. Dito de outro modo: a poesia de um quadro de Masson nasce sobretudo da associação de ideias, de sentimentos, de lembranças de leituras e outros, provocados no espectador pela assimilação do quadro, fora de qualquer elemento puramente plástico [...] os pintores cubistas concordavam nessa época [em torno de 1912] em que o elemento plástico da pintura era em si mesmo suficientemente capaz e que a mensagem transmitida por seu meio estava completa”. In: KAHNWEILER, D. H. Op. cit., 1946, p. 134.

30. KAHNWEILER, D. H. Op. cit., 1990, p. 46.

31. Maurice Jardot, colaborador na galeria Kahnweiler-Leiris durante quarenta anos, diz que “para Kahnweiler, uma galeria não podia ser outra coisa senão uma comunidade espiritual e de interesse, reunindo em torno de um marchand alguns artistas pouco conhecidos ou desconhecidos, possuidores, contudo, de uma originalidade suficientemente forte e verdadeira (...). Foi a honestidade o que o levou até lá: a vontade de esclarecer [...] a vontade de dotar a sua galeria de uma real autoridade moral e o desejo,

talvez inconsciente, de afastar um *métier* do qual estava orgulhoso dos truques (...), truques que ele admitia, rindo, jamais ter podido descobrir” (JARDOT, Maurice. D.-H. Kahnweiler ou la morale d'un métier. In: MONOD-FONTAINE, Isabelle. Op. cit., p. 11-16).

32. UHROVÁ, Olga. Vincenc Kramář et D.-H. Kahnweiler: *des affinités électives*. In: CLAVERIE, Jana et al. (orgs.). Op. cit., p. 26-38; KLEIN, Hélène. Du cubisme comme éthique: une lettre de Daniel-Henry Kahnweiler à Vincenc Kramar. In: CLAVERIE, Jana et al. (orgs.). Op. cit., p. 147-155; KLEIN, Hélène; ABRAMS, Erika. Choix de correspondance. In: CLAVERIE, Jana et al. (orgs.). Op. cit., p. 320-338.

33. Duas cartas de Carl Einstein a Vincenc Kramář, em papel com cabeçalho “Documents Paris / 39 rue de la Boétie, VIII<sup>e</sup>”, datadas 8 de janeiro e 19 de fevereiro de 1929. Outras quatro cartas de Einstein, entre outubro e novembro de 1935 e março de 1936, tratam de projetos de exposições em conjunto. Cf. CLAVERIE, Jana et al. (orgs.). Op. cit., p. 320-323.

34. Cf. KRAMÁŘ, Vincenc. **Le cubisme** (1921). Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2002, p. 30-32, nota 23. Edição de Hélène Klein e Erika Abrams, colaboração de Jana Claverie.

35. LAHODA, Vojtech. Dans le miroir du cubisme. In: CLAVERIE, Jana et al. (orgs.). Op. cit.

representação; o objetivo não é reconstituir cuidadosamente um fato anedótico e sim constituir um fato plástico”, para diferenciar o cubismo das tentativas subjetivas e superficiais de apresentar os objetos na sua realidade<sup>40</sup>. Insiste na importância do espírito crítico para tirar partido das conquistas da pintura mundial, para “discernir entre o essencial e o acessório, o ato criativo que dota ao mundo de valores novos e as imitações que se reduzem mais ou menos a um jogo formal, de coloração usualmente literária”<sup>41</sup>. No entanto, seu texto se aparta dos de Einstein e Kahnweiler por incluir uma análise minuciosa da subordinação de luminosidade, linha e organização da cor à construção do quadro.

Pouco depois de a arte da Idade Média finalmente começar a ser vista a partir de uma concepção plástica<sup>42</sup> e a perspectiva central, como convenção desconhecida no Oriente, Kramář avalia que, com o cubismo, a pintura escapa da trilha na qual estava havia quinhentos anos. Espaço e objeto não seriam para Picasso entidades diferenciadas: objetos banais se transformam em “belos” pelas linhas nervosas, vivas, precisas, concisas, resultantes de uma nova visão, na qual todo elemento anedótico é excluído; o quadro exige do espectador uma ruptura com hábitos ilusionistas do passado, apelando não só a percepções visuais, mas também a experiências tácteis e musculares. Para Kramář, “a decomposição do objeto nas suas componentes formais foi um resultado necessário dos esforços de Picasso por evitar a mais mínima insinuação de ilusionismo ao visar uma representação exaustiva dos objetos”<sup>43</sup>.

O espaço do ilusionismo, que Kramář define como o que se estende até o infinito, no sentido da profundidade, é banido nas telas de Picasso, em que é figurado pela estrutura do quadro: os objetos são inseridos no espaço uns em relação a outros, simultaneamente eles se apresentam e constroem o quadro, constituindo fato plástico que concilia funções aparentemente antagônicas. O realismo absoluto do cubismo radicaria em ausência de decorativismo e multiplicidade de visadas de um mesmo objeto, uma vez que um simples objeto, normalmente despercebido, preenche todo o quadro. A moldura, em vez de janela para o mundo, é recorte do campo visual. O quadro, arquetizado na medida em que constrói volumes e espaço, estaria fundado nas sensações musculares e operações complexas que constituem nossa apreensão de corpos e espaço. O quadro não representa mais um recorte da natureza visto pela janela: com o cubismo, se transforma em delimitação do campo visual.

Uma das diferenças fundamentais entre “Kubismus” e *Der Weg zum Kubismus* radica em que, enquanto Kramář estabelece paralelismo com a Alta Idade Média, Kahnweiler recorre às construções espaciais de Masaccio e Uccello para falar das condições de possibilidade

Visadas cubistas: Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramář.

do cubismo. Pela aversão cubista a um espaço infinito, o historiador tcheco julga a revolução no pensamento que caracterizou os começos do século XX como equivalente à da Alta Idade Média. Sua abordagem, na linha de seus professores Riegl e Wickhoff, focava períodos considerados decadentes e ignorados pelos historiadores, buscando detectar a linha de continuidade e permanência na arte desde épocas passadas até a contemporaneidade<sup>44</sup>. Nesse sentido, Kramář aproxima o recurso de Picasso (de estabelecer planos superpostos que avançam a partir de um plano de fundo predeterminado) ao dos artistas da Alta Idade Média, que colocavam suas figuras de santos sobre um fundo dourado, de modo de fazer trazer a figura até o primeiro plano do quadro.

Em sua análise meticulosa do cubismo, buscando estabelecer relações entre a produção artística de Picasso e a recepção e apreciação de obras do passado, Kramář contrasta a luz irradiada de diferentes espaços nos quadros de Picasso de 1910 e 1911 com a de Rembrandt, período no qual o espanhol estudava seriamente o holandês: em vez de um espaço infinito que devora os objetos, a construção de um espaço limitado, subordinado a eles. Além disso, ele nota que, para Cézanne e Picasso, a deformação era um vestígio da pintura ilusionista. O termo sugeria que as formas alteradas eram ainda formas naturais (e, portanto, remetiam a um modelo) e estabelece paralelismo entre a liberdade conquistada na construção do quadro e aquela que resulta da subordinação da escala das figuras medievais a um critério positivo. Em relação à iluminação de alguns quadros de Picasso e os de Rembrandt, institui “afinidade feita de contrastes”<sup>45</sup> entre o pintor cubista e o holandês para tentar destrinçar as condições de possibilidade, o arcabouço artístico e qual o lugar da obra de Picasso no desenvolvimento da arte.

Além de recuperar o discurso cubista anterior à Primeira Guerra Mundial, “Kubismus” expressa a inquietude provocada pela ressurgência de uma arte “nacional”, regionalista e nostálgica na Checoslováquia de 1918, Estado independente criado logo depois do colapso do Império Austro-Húngaro no fim da Primeira Guerra. O modo original em que o cubismo tcheco se desenvolveu entre 1911 e 1914 incluiu pintura, escultura, arquitetura e design de mobiliário e de interiores, entre outros. Além de centro importante da vanguarda tcheca, em Praga também se exibiram obras de artistas de outras nacionalidades, o que não impediu que se intensificassem as diferenças entre os protagonistas do cubismo tcheco, causando ruptura que se acelerou com o começo da guerra. Se antes desta o cubismo tcheco dialogava e se constituía em diálogo com o cubismo em Paris, depois da guerra surgiu versão domesticada do cubismo com elementos emprestados da arte popular, determinante da linguagem

36. Idem, p. 15.

37. Comprador de duas esculturas negras a Émile Heymann, *Au vieux rouet*, em 1913, Kramář acrescenta em nota de rodapé: “Matisse e Picasso estavam entre os primeiros colecionadores de arte negra. Eles as encontravam na rua de Rennes, *Au vieux rouet*, antes de se fornecer com o antiquário e escultor Brummer, boulevard Raspail”. KRAMÁŘ, Vincenc. Op. cit., 2002, p. 11, nota 8.

38. KRAMÁŘ, Vincenc. Op. cit., 2002, p. 11.

39. Como foi dito anteriormente, Kramář foi aluno de Riegl na Universidade de Viena entre 1899 e 1901. Em *Der Weg zum Kubismus*, de saída, Kahnweiler utiliza a expressão “vontade artística da época”, clara alusão à *Kunstwollen* de Riegl. Por sua vez, a pesquisa de Riegl está no horizonte de Einstein ao relacionar objetos artísticos a seu valor absoluto, recusar estabelecer sucessões cronológicas e análises de estilos segundo teorias evolucionistas e renunciar à individualidade do artista em favor de um movimento coletivo.

40. BRAQUE, Georges apud KRAMÁŘ, Vincenc. Op. cit., p. 14, nota 11.

41. KRAMÁŘ, Vincenc. Op. cit., 2002, p. 5.

42. KRAMÁŘ, Vincenc. Op. cit., 2002, p. 23-24. Tal afirmação segue as pesquisas de dois de seus professores na Universidade de Viena, Franz Wickhoff e Alois Riegl. Em 1895, Franz Wickhoff, em coautoria com Wilhelm von Hartel, editou um manuscrito bizantino do *Livro de Gêneses*, conservado na Biblioteca de Viena. Wickhoff se interroga sobre o surgimento do ilusionismo na pintura da antiguidade, acompanha as transformações da arte grega em Roma, discute os modos de representação, afirma que a natureza da percepção visual é participar na construção do objeto e valoriza o ilusionismo das iluminuras bizantinas. Cf. HARTEL, Wilhelm von; WICKHOFF, Franz. **Die Wiener Genesis**. Viena: F. Tempsky, 1895. Publicado em inglês como *Idem. Roman art: some of its principles and their application to early christian painting*. Londres: Heinemann, 1900. Tradução S. Arthur Strong. Disponível em: <<https://goo.gl/2TXog5>>. Acesso em: 24 nov. 2017. Cf. RIEGL, Alois. **Spätsömische Kunstindustrie**. Viena: K.K. Hof- und Staatsdruckerei, 1901. Publicado em espanhol como *Idem. El arte industrial tardorromano*. Madrid: Visor, 1992. Tradução Ana Perez Lopez e Julio Linares Perez.

43. KRAMÁŘ, Vincenc. Op. cit., 2002, p. 18. Ainda que autores contemporâneos, por exemplo Rosalind Krauss, façam outras leituras do “ilusionismo” na

visual do estilo nacional conhecido como “rondo-cubismo”. Este último, baseado programaticamente nos valores étnicos da tradição local, foi assumido pelas artes decorativas e arquitetura como declaração da identidade artística distintiva da recém-fundada República Checoslovaca.

Para muitos dos artistas e teóricos das vanguardas, as noções de tradição e classicismo estavam intimamente ligadas a um nacionalismo cuja genealogia e limites vinham sendo construídos por ideólogos e ativistas de direita. O debate em torno da noção de decoração, semelhante àquele do classicismo, levantou questões sobre gosto, tradição, progresso e democracia; o medo de conflitos internacionais e de classe fez com que surgissem discursos tradicionalistas e nacionalistas nas vanguardas artísticas e literárias. Entretanto, a hegemonia dos discursos nunca foi absoluta. A história das vanguardas (entre elas, a do cubismo) foi construída pelos discursos que lidavam com o impacto da modernidade e pelos confrontos entre defensores e detratores, críticos, escritores e artistas, aas, sobretudo, pelas invenções e achados dos artistas. Testemunha de um retorno a valores étnicos singulares em detrimento de um diálogo entre tradição local e modelo oferecido pelos cubistas, Kramář critica a pintura excessivamente subjetiva, anedótica e ilusionista, que não tem nada a dizer sobre o real. Nessa linha, “Kubismus” é também um manifesto a favor de uma arte dinâmica, enraizada na vida contemporânea, com abertura para além das fronteiras; uma alternativa frente à recuada conformista e defensora da tradição eslava e russa, hostil aos radicalismos cubistas que surgiram em uma Checoslováquia marcada por mudanças e transformações políticas.

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 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 fator comum a todos os elementos do quadro: com o cubismo torna-se possível o decompor e estilhaçar em planos agudos com ângulos vivos, ora opacos, ora transparentes. O espaço cubista é tratado como arquitetura: seu objeto se apresenta opticamente em duas dimensões, se valendo da experiência do volume vivenciada no espaço tridimensional. O cubismo

Visadas cubistas: Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramář.

interroga e problematiza a noção de verdade depositada em objetos e figuras, transformando assim a percepção do real.

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*. 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. Escritos no momento em que surge uma arte que possibilita experiências visuais não “ilusionistas”, os três textos insistem no primado da *visão*. Eles revelam o engajamento dos autores com a arte e com as ideias que defendiam, um entendimento profundo do desafio enfrentado pelo cubismo e o empenho em desvincular o cubismo (e a arte) de qualquer tradição nacional, assim como uma intimidade com as obras de “não apenas os ‘quatro grandes’, mas provavelmente os únicos cubistas”<sup>46</sup>.

obra de Picasso, baseados na relação entre figura e fundo, aqui Kramář se refere especificamente a que, até esse momento, a consigna de respeitar a integridade dos objetos limitou a pintura à aparência e luz refletida pela superfície dos objetos.

44. Sua tese na Universidade de Viena, sob orientação Riegl e Wickhoff, foi sobre a recepção da arte gótica desde a rejeição no Renascimento até sua redescoberta pelos românticos alemães, se baseando em documentos escritos originais da época em estudo e recusando qualquer avaliação fundada no gosto. Esse ponto de vista se complementava com a necessidade de apreender, de modo intuitivo, as relações entre arte contemporânea e arte da antiguidade, entre produção artística de uma época e recepção e apreciação de obras do passado.

45. KRAMÁŘ, Vincenc. Op. cit., 2002, p. 27.

46. KAHNWEILER, Daniel-Henry. La montée du cubisme: préface à la nouvelle édition allemande [1958]. In: \_\_\_\_\_. Op. cit., 1963, p. 11.

Elena O'Neill é arquiteta, doutora em História da Arte pela Puc-Rio com a tese “Carl Einstein: por uma outra leitura da forma” (2013). Atualmente faz pós-doutorado no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (CAPES/PNPD). Entre suas contribuições mais recentes está *Carl Einstein e a arte da África* (EdUERJ, 2015), editado junto com Roberto Conduro, e “A escrita atuante de Carl Einstein”, publicada na revista *Topoi* (v. 17, n. 32, 2016).

Artigo recebido em 27 de setembro de 2017 e aceito em 9 de novembro de 2017.