

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE**

**CARL EINSTEIN:  
O HISTORIADOR DA ARTE E SUA MESA DE MONTAGEM**

**TIAGO GUIDI GENTIL**

**BRASÍLIA-DF  
2019**

**TIAGO GUIDI GENTIL**

**CARL EINSTEIN:  
O HISTORIADOR DA ARTE E SUA MESA DE MONTAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História da Arte da Universidade de Brasília, para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História da Arte.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dra. Vera Pugliese

**BRASÍLIA-DF**

**2019**  
TIAGO GUIDI GENTIL

**CARL EINSTEIN**  
**O HISTORIADOR DA ARTE E SUA MESA DE MONTAGEM**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para obtenção do título de mestre no Programa de Pós-graduação em Teoria e História da Arte da Universidade de Brasília.

Brasília, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_.

**Prof. Dr. Emerson Dionísio coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais.**

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Vera Pugliese  
PPGAV - Universidade de Brasília

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Juliana Braz Dias  
DAN - Universidade de Brasília

---

Prof. Dr. Marcelo Mari  
PPGAV - Universidade de Brasília

Agradeço, primeiramente, a Capes pelo financiamento dessa pesquisa, sem o qual nada disso teria sido possível. Agradeço à minha orientadora: Vera, peço desculpas se sou sentimental, mas não posso deixar de lhe agradecer pela paciência e pela perseverança em mim (acredito que agora, quando escrevo, todos os momentos em que removo uma palavra e o texto se ilumina, esse gesto é seu). Agradeço à minha esposa pelo apoio incondicional (muitas dessas páginas foram escritas com você dormindo no cômodo ao lado – inevitavelmente, quando releio esta dissertação é a calma do seu sono leve que se impregna nas margens das palavras). Agradeço à minha mãe – desde o princípio, a minha relação com a palavra escrita e com o rigor intelectual passa por você, que incutiu em mim o gosto por livros e, sobretudo, pela leitura lenta e amorosa. Agradeço aos membros da banca, em particular a Juliana, pela construção de um olhar propriamente “antropológico” à história da antropologia.

## Resumo

Escrito em 1915 por Carl Einstein, *Negerplastik* poderia ser apresentado, em linhas gerais, como um livro acerca de esculturas e máscaras africanas, vistos à luz das inovações estético-formais mais recentes do contexto europeu. Contudo, o livro ostenta atributos que o singularizam em meio à paisagem da historiografia da arte vigente à época e hoje: primeiro, ele apresenta 119 fotografias de esculturas e máscaras descontextualizadas e sem legenda, mas habilmente dispostas de modo a acentuar comparações formais; e segundo, o livro não descreve nenhuma das imagens exibidas, o que contribui ainda mais para o seu impacto visual. Longe de descartar tais singularidades como caprichos, a presente dissertação tencionou lê-las a partir de uma lógica que lhes seria própria, na medida em que denunciariam uma posição crítica de Einstein face à historiografia da arte. De fato, aos nossos olhos, se em um primeiro momento, *Negerplastik* é um livro sobre esculturas e máscaras africanas, em um segundo é um livro sobre procedimentos e operações da historiografia da arte, ou mais precisamente, sobre a relação desta com as imagens fotográficas. Pois o que causa espécie e estranhamento no livro de 1915, como proposto por Einstein, é a força crítica das fotografias, que não só abundam, mas erguem-se sem mediações textuais. Munindo-se do método filológico, que lê os aspectos mais dignos de estranhamento como via privilegiada de análise, adentramos o livro justamente por meio da sua característica mais singular, e nesse sentido “estranha”: o emprego de fotografias. No curso da nossa leitura, propomos que as reproduções fotográficas estruturam o livro, mas, também, excedem os seus limites, visto que iluminam a historiografia da arte a partir da sua “mesa de montagem”, ou daquilo que seria seu emprego específico de foto-reproduções. Dos domínios da filosofia da arte até aqueles da antropologia, a nossa hipótese é que *Negerplastik* oferece uma construção de saber atenta à plástica do pensamento, que toma as modalidades de apresentação do conhecimento como sendo tão determinantes quanto o conteúdo.

**Palavras-chave:** arte africana. historiografia da arte. imagem fotográfica.

## Abstract

Written in 1915 by Carl Einstein, *Negerplastik* could be described, in general terms, as a book about African sculptures and masks, seen from the angle of the formal and aesthetic innovations that took place in the beginning of the twentieth century in European art. However, the book carries a number of attributes which singularize it among the landscape of art historiography of its time and even today: firstly, it exhibits 119 photographs of sculptures and masks decontextualized and without subtitles, but skillfully displayed in such way as to induce formal comparisons; and secondly, the book doesn't describe any of its images, which contributes even more to its unmediated visual impact. Far from discarding those singularities as mere accidents, this dissertation intended to read them in the light a particular logic that would carry within it a critical attitude against the discourse of art historiography. In fact, according to our understanding, if on the surface, *Negerplastik* is a book about African sculptures and masks, below the surface, it is a book about the mechanisms and operations of art historiography, or more precisely, about the relationship of art historiography to the usage of photographs. What draws the attention and provokes bewilderment about this book from 1915, as it was proposed by Einstein in its original graphic project, is the critical force of the photographs that not only abound, but appear without textual mediation. Using the philological method, which reads the strangeness of a language as a privileged *locus* of analysis, we entered the book precisely by way of its most singular and "strange" aspect: the usage of photographs. On the course of our reading, we proposed that the photographic reproductions structure the book, but, also, exceed its limits, since they illuminate the proceedings of art historiography through its "table of assemblage", understood as a particular and creative use of photo-reproductions. From the domains of philosophy of art to those of anthropology, our hypotheses is that *Negerplastik* offers a construction of knowledge concerned mainly with the plastic shape of thought: the graphic project of the book, in its first appearance in 1915, emphasizes that the display of knowledge and, consequently, its form are as important as the content of knowledge.

Key words: African art. art historiography. photographic image

## SUMÁRIO

Introdução: fotografias e <i>Negerplastik</i>	14
Notas sobre a aplicação do método filológico	22
Capítulo 1: <i>Negerplastik</i> , um problema de descrição e de escritura	28
1.1 Escrever e descrever imagens no tempo	37
1.2 Escrita fotográfica e mesa de montagem	48
Capítulo 2: Fotografias em Heinrich Wölfflin e Carl Einstein: ato fotográfico e historiografia da arte	61
2.1 A forma absoluta e a imagem da divindade	94
Capítulo 3: O formalismo de Einstein e a antropologia	110
3.1 Comparação e aproximação da história da arte e da antropologia	115
3.2 A antropologia de Émile Durkheim e o objeto sagrado	119
3.3 Olhando fotografias com Durkheim	122
3.4 A antropologia de Carl Einstein e o objeto sagrado	133
3.5 Olhando fotografias com Einstein	143
Considerações finais	153

## ÍNDICE DE FIGURAS

**Fig.1:** Carl Einstein, *Negerplastik* (1915), p. 9-13

**Fig.2:** Heinrich Wölfflin, *Conceitos fundamentais da história da arte* (1915), p.69-70

**Fig.3:** Heinrich Wölfflin, *Como fotografar esculturas* (1896-97), p.74-5

**Fig.4:** Carl Einstein, *Negerplastik* (1915), p. 80-1

**Fig.5:** Sir Baldwin Spencer e Frances James Gillen, *The Native Tribes of Central Australia* (1899), p.127-128

**Fig.6:** Sir Baldwin Spencer e Frances James Gillen, *The Northern Tribes of Central Australia* (1904), p.129

**Fig.7:** Auguste Belloc, *Estudo de Nu* (1860), daguerreótipo estereoscópico, p.147

**Fig.8:** Carl Einstein, *Negerplastik* (1915), p.147-8

**Fig.9:** *Notes analytiques sur les collections ethnographiques. Annales du musée du Congo* (1906), p. 151





31



46



47



61

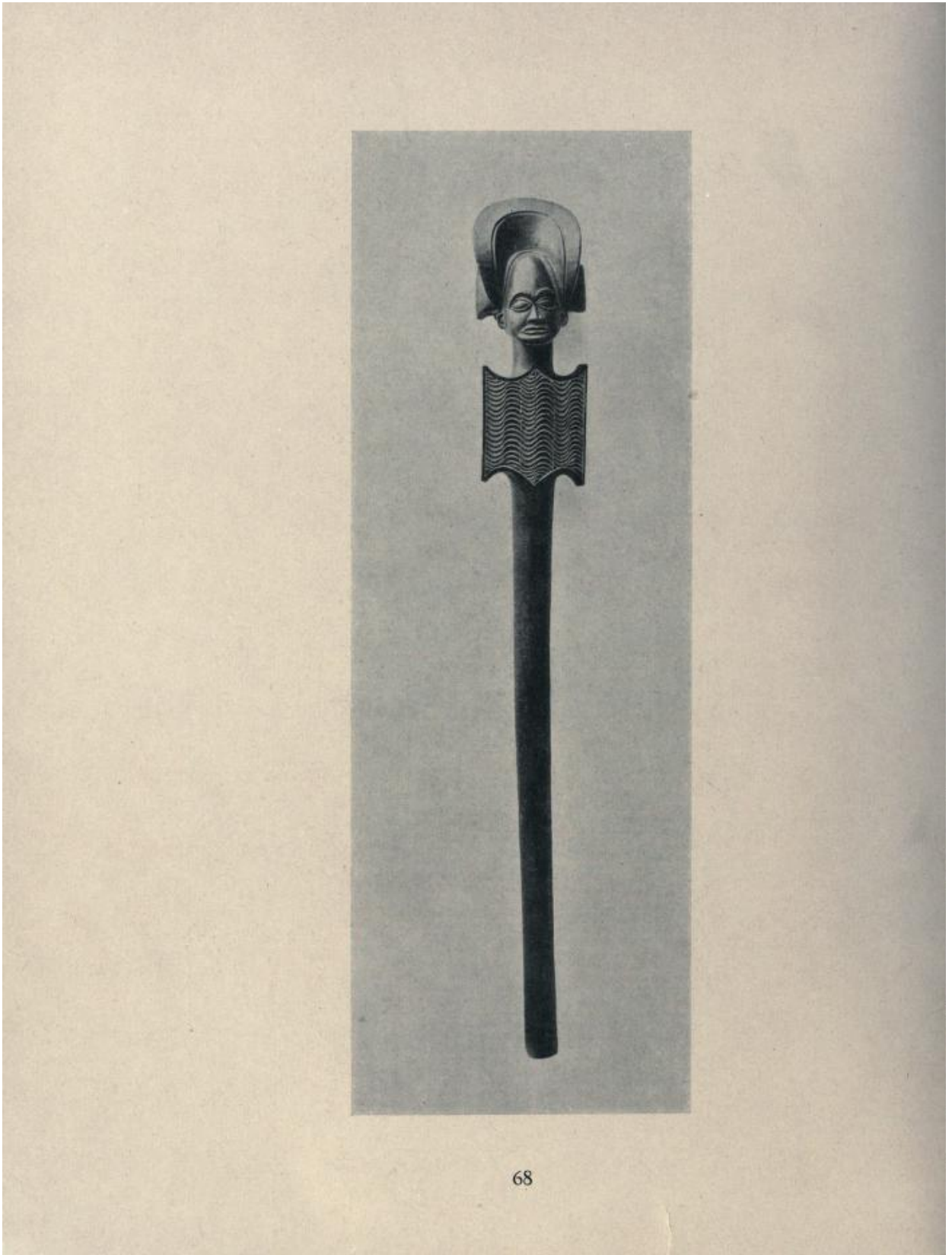


Fig. 1 imagens extraídas da primeira edição de Negerplastik (1915)

## Introdução: fotografias e *Negerplastik*

Olhando essas imagens fotográficas e a maneira pela qual estão vinculadas, forçosamente, ao nome de Carl Einstein, não podemos deixar de nos inquietar com a intrusão de um pensamento: talvez não devêssemos tomar um historiador da arte somente como aquele que estuda imagens, mas precisamente como *aquela que emprega imagens de uma determinada forma*. Pois, de fato, quando falamos sobre Carl Einstein, historiador da arte conhecido tanto pela escolha particular dos seus objetos de estudo quanto pela *forma crítica* de expô-los e elaborá-los, não podemos deixar igualmente de olhar aquilo que é o seu aspecto característico: a partir do livro em questão, *Negerplastik (1915)*<sup>1</sup>, no qual fotografias funcionam como modalidade de pensamento imagético, podemos afirmar que tão importante quanto a descrição e transcrição dos dados das imagens seria o uso particular das imagens elas mesmas. Ora, o que está em jogo aqui é uma história da arte que torna-se subitamente exposta no seu meio expressivo. Quando falamos sobre Carl Einstein, dois aspectos saltam aos olhos: as imagens sobre as quais o historiador da arte fala, e as imagens por meio das quais ele fala. Assumem *a fortiori* uma mesma ordem de grandeza os objetos visuais sobre os quais o historiador da arte se debruça, e as fotografias que emprega para melhor falar sobre esse objetos. Podemos dizer que o meio fotográfico, graças ao qual a historiografia da arte age, torna-se evidente; ele interrompe-se a caminho e se mostra.

Com efeito, vemos aqui tanto uma escrita sobre as imagens quanto uma escrita das imagens (por meio das imagens, através das imagens). Tudo se passa como se houvesse uma contaminação deliberada dos meios e fins, ou uma suspensão da lógica própria da representação e do representado, pois não falamos somente de imagens, mas de imagens fotográficas que falam sobre imagens, imagens que basculam entre sentido e referente. Se em um primeiro momento, ao lermos *Negerplastik*, trata-se sim de falar sobre a visualidade da estatuária produzida na

---

<sup>1</sup> Não iremos, neste primeiro momento, traduzir a palavra *Negerplastik* – as flutuações semânticas da palavra alemã nos interessam. Contudo, especificaremos posteriormente no que consiste o nosso interesse.

costa ocidental africana, em um segundo momento há algo como um efeito de suspensão, pois trata-se também de uma determinada maneira de justapor imagens fotográficas e produzir relações significativas a partir das possibilidades intrínsecas trazidas pela imagem técnica e sua “montagem”. E a palavra “montagem” é aqui empregada em um sentido específico, orientado pelo choque que ela provoca ao ser localizada dentro do campo da história da arte: ela nos permite falar a um só tempo sobre “olhar as imagens” e sobre “coordenar olhos e mão”; olhar imagens mas também manusear imagens de modo a produzir um determinado conhecimento sobre elas: isto é, um conhecimento sobre as imagens, a partir das imagens, por meio da aproximação de imagens fotográficas. Longe de ser “montagem” em sentido cinematográfico, trata-se de “montagem” em sentido mais comezinho: montar imagens em observância à materialidade mesma de colocá-las lado a lado, justapô-las, compará-las – montá-las, isto é.

Investigando mais a fundo essa primeira dobragem, da imagem sobre si mesma, ou essa primeira passagem, da imagem como objeto de estudo para a imagem como meio de elaboração do estudo, outros problemas emergem, inexoravelmente. O golpe reflexivo parece atingir o cerne da prática da história da arte, pois nos permite começar a desvelar uma prática que seria própria à história da arte, qual seja, o seu modo característico de usar imagens.

E tampouco trata-se aqui da obsessão auto-referencial da pós-modernidade: a pergunta que se impõe não é somente aquela das “condições de possibilidade” da história da arte enquanto conhecimento, ou de um inquérito historiográfico sobre as bases institucionais e epistemológicas da história da arte como “ordem de discurso”. Pelo contrário, começamos a olhar a história da arte como uma “práxis”, no sentido aristotélico do termo. “O gênero da *praxis*”, Aristóteles escreve, “é diverso do da *poiesis* (*fazer*). O fim do fazer é, com efeito, algo diferente do próprio fazer, enquanto o fim da práxis não pode ser outro, uma vez que agir bem é em si mesmo o fim” (ARISTÓTELES apud AGAMBEN, 2018: 3).

Começamos a olhar a história da arte como um meio retido em si mesmo. A partir de *Negerplastik* torna-se então possível investigar a história da arte como uma determinada maneira de usar imagens (imagens fotográficas de outras imagens),

que visa produzir determinadas aberturas epistemo-críticas. Isto é, caberia aqui inteiramente deslocar o problema epistemológico da história da arte para fora de uma interrogação acerca de quais seriam as bases e as condições do conhecimento próprio à história da arte, e entender a história da arte no registro de uma determinada práxis, de um determinado conjunto de efeitos produzidos pela imagem, pelo uso das imagens, com suas respectivas aberturas heurísticas. A história da arte seria tanto um conhecimento sobre as imagens, como também uma determinada maneira de usar imagens e consubstanciar efeitos entre imagens. Em suma, seria possível colocar em relevo a materialidade expressiva da história da arte – o seu meio.

De fato, o livro *Negerplastik* de Einstein fora publicado em 1915 com 119 fotografias em preto e branco representando 94 esculturas e máscaras diferentes. A grande maioria dos objetos, apesar da tridimensionalidade dos originais, eram re-traduzidos para o meio visual de fotografias bidimensionais, e sobretudo apresentados de frente ou em três quartos, sob um forte clarão fotográfico, de modo a ressaltar os efeitos de uma “planificação”: as referências aos tamanhos originais das esculturas eram também suprimidas (STROHER, 2006:3), e todas se apresentavam, portanto, sob uma mesma escala de grandeza. A disposição das fotos em preto e branco, postas lado a lado nas páginas do livro, fixavam um sentido imediato de comparação e impunham uma perspectiva uniforme (as imagens estavam justapostas, mas, por força da estrutura física do livro, estavam também face a face, como signos que se apontassem mutuamente, como dois lados de um confronto).

E já vemos como a forma de empregar as imagens e positivá-las em um determinado espaço comparativo está intrinsecamente relacionada ao conteúdo das próprias imagens que estão sendo estudadas: há não somente uma contemporaneidade entre o sujeito da história da arte e o seu objeto de estudo (fala-se sobre imagens), mas um esforço íntimo de persuasão entre o sujeito da história da arte e o seu interlocutor, o seu leitor potencial (fala-se com as imagens). A maneira pela qual os objetos de estudo são apresentados constrói uma relação entre duas esculturas diferentes, e no mesmo ato produz *um efeito de persuasão visual*. O que antes eram duas esculturas separadas torna-se escrita imagética, e aqui a historiografia da arte já passa de um lado a outro, entre a episteme da



construção de um saber e o elemento retórico da sua escrita: o impacto do uso das imagens torna-se coextensivo ao ato de construir um saber sobre as imagens.

E de fato, o elemento mais profundamente inquietante de *Negerplastik* é justamente a ausência de sombras que pudessem delinear a fisicalidade dos objetos fotografados, ou ancorá-los como entes espaciais: contra um fundo gris neutro, as esculturas são fotografadas como se fossem entes flutuantes, recortados do mundo, de modo a evidenciar a sua virtual leveza e manipulabilidade. As esculturas são simultaneamente analisadas enquanto objetos e empregadas como dinâmica visual do texto. Isto é, no caso de Einstein, assim como haveria o historiador da arte face à imagem, haveria também o historiador da arte face ao seu interlocutor: assim como haveria o eixo epistêmico entre um sujeito e objeto de conhecimento, haveria o eixo retórico entre um falante e um ouvinte, entre um montador de imagens e seu espectador.

Enceta-se aqui o sentido de um movimento duplo, pois na mesma medida em que Einstein olha as esculturas africanas a partir de um engajamento teórico, movido pelo acordo entre historiador da arte e obra (ele teoriza sobre um conjunto de imagens), ele também pede para o leitor olhá-las a partir da sua montagem, movida pelo acordo entre escritor e leitor (ele usa imagens para produzir efeitos em um leitor virtual). De fato, o termo “montagem” empregado aqui, embora se refira à justaposição de imagens, não é o mesmo daquele da cinematografia, sobretudo na teoria consagrada por Eisenstein (2017): “montagem” diz respeito ao processo mesmo de construção e comparação de imagens, que indica e evidencia a própria operação de montar imagens. Vemos as esculturas e máscaras africanas, mas vemos também a montagem que lhes subjaz.

Fala-se sobre esculturas africanas, mas no mesmo segundo, comparam-se fotografias preto-e-brancas, que pelo jogo das suas permutas criam novos efeitos e relações críticas. Einstein figura e transfigura as esculturas em questão, e longe de ser mero artifício, tal uso das imagens – ou melhor, tal escrita com as imagens – produz o que nos parece ser uma das contribuições essenciais de Einstein em *Negerplastik*: ao deixar evidente que monta imagens fotográficas, Einstein também introduz um gênero de temporalização em que não mais é aquele do historiador da

arte que diz às imagens qual seria o seu tempo histórico apropriado, mas são as próprias imagens, no seu desdobramento interno e justapositivo, que criam a sua modalidade de tempo complexo (DIDI-HUBERMAN, 2002:203).

Em uma primeira leitura de *Negerplastik*, dois aspectos, portanto, causam espécie. Primeiramente, a completa ausência de contextualizações etnográficas para as esculturas e máscaras analisadas – com efeito, logo no capítulo inaugural do livro, Einstein rechaça qualquer aproximação imediata entre as esculturas e o seu emolduramento pelo conhecimento antropológico, que julga etnocêntrico: “O negro, entretanto, desde sempre foi considerado [pela antropologia] um ser inferior que deve ser tratado impiedosamente, e tudo por ele proposto era de imediato condenado como insuficiente.” (EINSTEIN, 2017: 27). Segundamente, o fato crítico de que as imagens fotográficas das obras africanas não são referenciadas no corpo do texto: Einstein em nenhum momento as descreve ou faz um esforço de ekphrasis. Ele reitera, assim, o caráter paratático e autônomo das imagens, que se correlacionam entre si sem a mediação óbvia de um texto descritivo.

Ora, tudo se passa como se as imagens fotográficas e o texto corressem paralelos um ao outro, enquanto domínios relativamente autônomos, sem nenhum ponto de contato marcado. O que estaria em jogo aqui? O que significaria uma historiografia da arte que não descreveria, não contextualizaria, e não indicaria nada nas imagens?

A experiência da leitura do livro parece nos colocar diante de uma possibilidade singular de historiografia da arte ou de escrita da história da arte enquanto tal: *Negerplastik* não somente impõe uma tensão crítica da relação entre texto e imagem, como sugere também uma historiografia que não reduz imagens a ilustrações, decorações, exemplos, ou recursos mnemônicos. De fato, gostaríamos de colocar como nossa hipótese que a forma pouco ortodoxa de empregar e comparar imagens (sem contextualizações, e sem descrições diretas) não é gratuita. De certa maneira, Einstein mimetiza, na altura da elaboração formal do livro, a própria lógica visual que tenciona conceituar nas esculturas e máscaras africanas. Ao reiterar o espaço radical de autonomia das imagens fotográficas (que correm em um fluxo próprio, sem nenhuma subordinação direta ao texto), Einstein faz ecoar no

interior do livro a autonomia que ele demarca como *facies* elementar da arte africana, em sua força tautológica:

Ela (a escultura) não significa nada, ela não é símbolo; ele é o deus que conserva a sua realidade mítica fechada, na qual ela inclui o adorador, o transforma também em ser mítico e abole sua existência humana. (EINSTEIN, 2017: 17)

Gostaríamos de salientar que o livro nos sugere que a sua estrutura e a sua forma são análogas à lógica do seu conteúdo. *As imagens das esculturas sobre as quais se fala reverberam nas imagens fotográficas com as quais se fala.* A forma do livro, com sua justaposição de fotografias, reflexiona a forma das esculturas. E isso não é pouco.

Einstein confecciona a sua argumentação, no corpo do texto, com clareza, e começa por estabelecer uma diferença entre o que ele entende como “olhar africano” e o olhar ocidental:

O naturalismo óptico da arte ocidental não é a imitação de uma natureza externa; pelo contrário, a natureza que é passivamente imitada aqui é meramente a perspectiva vantajosa do espectador. Daí o geneticismo, o tremendo relativismo que caracteriza grande parte da nossa arte. Esta arte adaptou a si mesma ao espectador (frontalidade, imagem distante); e a produção da forma ótica final fora progressivamente confiada a um espectador participante (EINSTEIN, 2017: 35)

A arte ocidental seria governada por um modelo óptico de perspectiva, que transformaria toda e qualquer imagem em um cálculo de subordinação a um sujeito individual e monocular. E o que Einstein terá desprezado na arte ocidental é o seu psicologismo, a sua concepção orientada para a um sujeito concebido como auto-suficiente e desinteressado. O naturalismo e o realismo da arte ocidental seriam a manifestação acabada de uma arte feita para se cristalizar em um sujeito monocular e transparente a si mesmo, capaz de apreender o mundo soberanamente. Em contraste, a arte africana

forma uma equação em que as sensações naturalística de movimento, e portanto de massa, são completamente absorvidos e... a sua sucessiva diferenciação... convertida em uma ordem formal. (EINSTEIN, 2004:171)

Isto é, a arte africana, entendida como escultura e máscara africanas, ao invés de se psicologizar e portanto se adequar à imagem mental de um sujeito soberano, segue uma lógica intrínseca à própria forma. Há aqui uma radical lógica do campo sensível, que não se dobra a uma lógica subjetiva, ou como coloca o próprio Einstein: “As partes (da escultura) estão alinhadas, não de acordo com o ponto de vista do espectador, mas a partir de si mesmas” (Id. pág.134).

Vemos, a partir deste esboço inicial, com mais clareza a homologia entre a lógica interna das imagens fotográficas utilizadas no livro – sem contextualização etnográfica, sem especificações de escala, sem descrição, mas regidas sob um princípio de auto-suficiência – e a lógica visual da arte africana por Einstein, constituída por uma forma plástica auto-referente. No caso de *Negerplastik*, importava pouco se a escultura em questão era originária do Gabão ou se possuía específico papel cerimonial (STROHER, 2011: 5). De fato, gostaríamos de argumentar que todas as diferenças etnográficas são suprimidas em nome de um ganho epistemológico adquirido pelo ato de se colocar tais imagens em relação, na procura exata de “formas plásticas puras” (EINSTEIN, 1998: 27). O próprio historiador da arte emprega imagens fotográficas de uma forma que emula o princípio das esculturas sobre a qual fala, isto é, a partir de uma radical autonomia. E cabe aqui sublinhar: o pensamento aqui imiscui-se das categorias plásticas e visuais que busca fixar no seu objeto de estudo. Ao falar sobre a lógica visual africana, Einstein a repete na conformação do seu próprio pensamento, pensamento este que busca a justa justaposição de imagens fotográficas. E por essa razão, que confere tanto força à apresentação visual do pensamento, tanto por meio das justaposições engenhosas induzidas pelas páginas do livro quanto por meio do princípio de montagem que selecionou, cortou e colocou determinadas esculturas e máscaras, tudo isso ilumina-nos algo sobre o fazer da historiografia da arte enquanto tal.

Com efeito, o uso de fotografias em preto e branco, com seus eixos relacionais e seu quadro sinóptico de comparação, permite-nos dois movimentos complementares e correlatos: primeiramente, a partir de *Negerplastik*, torna-se lícito interrogar a historiografia da arte para além do seu valor de face enquanto *escrita sobre as imagens*, de modo a escavar um pouco mais, investigando-a enquanto *escrita das imagens*, ou modo de usar imagens; secundamente, cumpre investigar qual seria o estilo particular de Einstein ao fazer uso das imagens. Teríamos, assim, duas proposições a partir do acontecimento singular de *NegerPlastik*: em sentido lato, as fotografias permitem-nos rever a historiografia da arte como escrita das imagens, e em sentido estrito, as mesmas permitem-nos um acesso privilegiado ao empreendimento teórico-visual de Carl Einstein.

Estruturando o presente texto em torno dessas duas balizas, concebemos o primeiro capítulo como um levantamento das práticas de escrita no interior da historiografia da arte – a questão seria inteiramente retraçar, à luz do que compreendemos como um “princípio de montagem” (DIDI HUBERMAN, 2010: 27), a história da imagem fotográfica não como problema para a história da arte, mas como meio privilegiado de se fazer a historiografia da arte a partir do final do século dezenove, até o começo do vinte.

No segundo capítulo, recolocamos o mesmo problema, desta vez dando-lhe corpo no livro de Carl Einstein. Focalizaremos tanto os seus inventos teóricos (como ele se posiciona a partir da história formalista da arte, e a desloca), quanto na sua práxis e metodologia (como a justaposição e o uso característico das imagens fotográficas produzem aí um excedente conceitual, ou uma nova abertura epistemológica na produção da história da arte).

No terceiro capítulo, esboçaremos um exercício de especulação teórica – a partir de Einstein, tentaremos sugerir um caminho para a especificidade teórico-metodológica da história da arte. De fato, se Einstein opta, em *Negerplastik* por, desde o capítulo inaugural, afastar-se da antropologia, e aproximar-se do que entende por história da arte, o que está em jogo aqui? Por que, em oposição à antropologia, a história da

arte ofereceria um conjunto possível de categorias de mediação intersocietária, ou uma maneira de criar consciência de outros mundos, mais especificamente o mundo africano?

## **Notas sobre a aplicação do método filológico.**

Aos nossos olhos, a historiografia da arte não cessa de possuir os contornos de um elemento filológico. Não pelos objetos que lhe constituem o corpus de conhecimento (imagens das mais variadas), mas pelo trabalho com as palavras submetido a toda imagem que passa pelo seu domínio – falar sobre a escrita da história da arte é falar sobre obras de arte *enquanto* descritas por historiadores da arte. A historiografia da arte fala sobre imagens, mas desde já a partir de uma série de recursos linguagéticos, *logoi* das mais variadas espécies – daí, mais precisamente, a nossa atração filológica à sua escrita.

Desta maneira delineamos o sentido do nosso método – trata-se de uma *ephexis* da historiografia da arte enquanto contida em *Negerplastik*. O emprego do termo “ephexis” não é gratuito, uma vez que denota um estilo de leitura lento, que procede delicadamente. Ou como fala Nietzsche em dois momentos distintos, mas que nos parecem conjugados no seu esforço de definir o empreendimento filológico. Primeiro em *Aurora* (1881) e depois em *O Anticristo* (1895):

Não foi em vão que fui filólogo, e talvez ainda o seja. Filólogo quer dizer professor de leitura lenta: acaba-se por escrever também lentamente. Agora isso não só faz parte de meus hábitos, mas até meu gosto se adaptou a isso, um gosto maldoso talvez? Não escrever nada que não deixe desesperada a espécie dos homens “apressados”. De fato, a filologia é essa arte venerável que exige de seus admiradores antes de tudo uma coisa: manter-se afastado, tomar tempo, tornar-se silencioso, tornar-se lento, uma arte de ourivesaria e um domínio de ourives aplicado à palavra, uma arte que requer um trabalho sutil e delicado e que nada realiza se não for aplicado com lentidão. (NIETZSCHE, 2004: 13)

Por filologia se deve entender aqui em um sentido bem geral, a arte de ler bem – poder ler fatos sem falseá-los através de interpretações, sem perder a cautela, a paciência, a sutileza na exigência por compreensão. Filologia como *ephexis* (indecisão) na interpretação. (NIETZSCHE, 2003: 52)

*Ephexis*, aqui, seria a própria essência da filologia, pois se a filologia remete a um amor (filia) pelas palavras (logos), o seu método não se afasta da lentidão que posterga, *ad eternum*, a própria consumação de tal amor em um instante conclusivo. Ou melhor, paradoxalmente, a filologia, como leitura lenta, seria um método que possuiria a um só tempo uma meta (a filologia move-se em direção às palavras), mas também imprimiria um atraso deliberado no seu movimento a tal meta (a filologia move-se em direção às palavras, mas, a meio caminho, interrompe-se indecisa, “ephexicamente”, retida pelo próprio movimento da linguagem). Alternando entre os pólos da filia e do logos, a filologia, como método, possui seu telos na linguagem (logos), mas o procrastina, e o atrasa no seu deleite (filia).

O gesto inicial do nosso método é, assim, filológico em essência – trata-se de adentrar *Negerplastik* e interceptá-lo no próprio processo da sua linguagem. Ademais, impõe-se um segundo gesto, também de observância filológica – o que nos conduz a atenção não é a mera manifestação da linguagem em *Negerplastik*, mas, sobretudo, o modo especial de torcê-la e dobrá-la que Einstein leva a cabo – se somos filológicos no método, não o somos pela gratuidade de uma escolha sem substância, e sim pela textura do próprio livro de Einstein que, na sua reflexividade, solicita leitura atenta, lenta.

Essa particularidade de Einstein não se dá sem motivo, visto que se insere numa lógica mais geral. A própria historiografia da arte é um modo especial de linguagem, com suas características e convenções formais: gostaríamos de sugerir que a historiografia da arte é uma modalidade auto-reflexiva de texto, e que nisso, na sua auto-reflexividade, libera os contornos da sua irradiação filológica. Ela é tanto um estudo sobre imagens quanto uma maneira autônoma de usar imagens: ela é tanto uma tentativa de traduzir imagens para uma linguagem verbal quanto uma linguagem em si mesma que conjuga texto e imagem. Não por acaso, ao longo dessa dissertação iremos, vez após vez, aproximar a historiografia da arte da

“retórica” – não para desmerecê-la, mas para expô-la nos seus procedimentos intrínsecos de linguagem, na sua qualidade mesma de linguagem, de logos.

Não ignoramos, com isso, os esforços recentes de Adi Efal de pensar a própria historiografia da arte ao lado da filologia, ou como ela brilhantemente coloca, ao lado da “racionalidade filológica”. De fato, tanto a historiografia da arte quanto a filologia aproximam-se nos seus elementos constitutivos:

Apesar de batizada no século dezenove como abordagem metodológica genuinamente moderna, a filologia não é uma invenção da era moderna. A maioria das histórias da atividade filológica traçam o seu começo na cultura Romana, no esforço de traduzir e transmitir termos e textos gregos para o latim corrente. Isso demandou o estabelecimento de afinidades entre a linguagem do presente (Romano) e a linguagem do passado (Grego). Do seu começo, a filologia tem se ocupado com a formação de um modelo primário, um tipo clássico e sua transmissão por várias linguagens operatórias que lhe servem como hospedeiras. Uma posição filológica assume a distância, até mesmo o estranhamento, entre o filólogo e seu objeto. Essa posição foi descrita em termos de estranhamento, com o filólogo trabalhando da plataforma da linguagem diferente, outra ou mais nova em relação àquela que está pesquisando, desejando ler com confiança as articulações estrangeiras. O impulso filológico básico nasce do desejo de ler uma língua estrangeira, habituar a si mesmo à linguagem do objeto pesquisado. De fato, não há semelhantemente uma inconciliável e fundamental estranheza entre o historiador da arte e o objeto ao qual se refere? Não é a obra de arte também um objeto estrangeiro e distante, aquele sobre o qual o historiador da arte está em descompasso na sua leitura? (EFAL, 2015:25, tradução nossa)<sup>2</sup>

Não nos furtamos de reconhecer essa racionalidade filológica interna à historiografia da arte, contudo, gostaríamos de potencializar esse gesto: *não somente encarar a historiografia da arte como se esta fosse uma filologia, mas investigar*

---

<sup>2</sup> Original: Though baptized in the nineteenth century as a genuinely modern methodical approach, philology is not an invention of the modern age. Most histories of philological activity trace its beginnings to Roman culture, to the initial endeavour to translate and transmit Greek terms and texts into the then current Latin. This required the establishment of affinities between a language of the (Roman) present and a language of the (Greek) past. From its beginnings, then, philology has been occupied with the formation of a primary model, a classical one and with its transference into a hosting operative language. A philological position assumes a distance, even strangeness, between the philologist and his object. This position has often been described in terms of strangeness, the philologist working from the platform of a language different, other or newer than the one he is researching, aiming to achieve confidence in his reading of these foreign articulations. The basic philological impulse arises from the simple wish to be able to read a foreign language, to habituate oneself to the language of one's researched object. Indeed, is there not a similarly fundamental, unbridgeable strangeness between the art historian and the work to which he refers? Is not the artwork also a foreign and distanced object, one that the art historian is always somehow lacking ability to read? (EFAL 2015: 25)



*filologicamente a própria historiografia da arte. Não conferir à historiografia da arte um impulso filológico, mas submetê-la a ele.* Pois, assim como a historiografia da arte opera de maneira análoga àquela empregada pela filologia, a escrita da história da arte (a sua grafia) é também um manejar preciso e particular de palavras, que guarda as características de uma linguagem estrangeira, com seu logos e sua lógica próprios. Por isso ela solicita uma atenção filológica. O filólogo vê-se diante de uma linguagem estrangeira, e move-se metodicamente a partir desse estranhamento: igualmente, colocamos em relevo a estranheza e a particularidade da linguagem da história da arte, e nos movemos metodicamente a partir dessa estranheza, com foco em um livro específico.

Nisso repousa o nosso olhar sobre *Negerplastik*, mais precisamente a sua primeira edição publicada em 1915, com suas particularidades e arranjos gráficos, tanto no emprego do texto quanto no emprego da imagem. A estranheza dessa edição é o móvel da nossa pesquisa. O texto de *Negerplastik* move-se menos como um texto de historiografia da arte no sentido tradicional (com descrições, contextualizações, eleição de unidades de sentido etc), e mais como um tratado (uma listagem categórica das premissas lógicas por trás da forma e da plástica africanas). É esse o primeiro estranhamento, que solicita posicionamento filológico diante de uma linguagem que nos é estrangeira. Mas dos estranhamentos, é esse o menor.

Não bastasse essa construção textual particular, Einstein utiliza fotografias de esculturas e máscaras africanas de modo inteiramente inédito. Sem legendas, sem especificações, as fotografias flutuam em um éter de visualidade incorpórea. E aqui, poder-se-ia objetar – como é possível a um método que se diz filológico tomar para si imagens fotográficas? Não distinguimos, entretanto, as fotografias das palavras na sua disposição funcional: ao nosso olhar filológico, ambos formam um sistema, um logos.

Por isso trata-se de, sobretudo, a partir de um corte filológico, adentrar o texto de Einstein, desvelando, a partir de uma leitura lenta e “ephéxica”, os processos interiores da sua linguagem, tanto naquilo que a faz se conformar a um contexto

maior quanto naquilo que a faz se destacar e se isolar. Com efeito, seguimos neste trabalho a sugestão de Auerbach para qualquer empreitada filológica:

Para chegar a um trabalho maior de síntese é imperativo localizar um ponto de partida [Anatzpunkt], um cabo, como se fosse, por meio do qual o objeto pudesse ser pego. O ponto de partida deve se dar na eleição de um conjunto de fenômenos firmemente circunscritos, facilmente compreensíveis, cuja interpretação é uma radiação deles e que os ordena e interpreta a região maior em que se inserem (AUERBACH, 1969: 14, tradução nossa)<sup>3</sup>

O nosso ponto de partida (Anatzpunkt) é justamente o emprego das fotografias por Einstein. *Pois, continuando com a máxima da filologia, é precisamente diante da linguagem que mais causa estranhamento que o gesto filológico se faz mais necessário (antes de qualquer significado definido, só há a entrega à própria possibilidade de logos: filo-logos, portanto).* Não somente Einstein emprega as imagens fotográficas sem contextualização alguma, como as dispõe na segunda metade do livro, sem nenhuma proximidade com as palavras. Por meio dessa configuração gráfica, as imagens fotográficas só podem ser vistas sem as palavras, ou, de certa maneira, sob a condição de apagá-las: para ver as fotografias, é preciso abandonar o texto. A estranheza dessas fotografias é o móvel da nossa investigação filológica.

Com esse *Anatzpunkt*, desdobram-se todos os demais elementos da nossa empreitada: a partir da estranheza das fotografias, torna-se necessário interrogar com mais vagar a historiografia da arte, a filosofia da arte, e a antropologia da arte na qual se inserem o livro de Einstein (todos os logos aos quais o logos de Negerplastik se filia). Como veremos mais adiante, as imagens fotográficas deslocam o logos da história da arte, o logos da teoria da arte, e o logos da antropologia. E nesse sentido, tudo se passa como se o estranhamento original não se tornasse mais claro, mas fosse assumindo corpo e consistência de uma investigação histórica – o que antes era uma linguagem estranha conserva a sua

---

<sup>3</sup> Original: In order to accomplish a major work of synthesis it is imperative to locate a point of departure [Anatzpunkt], a handle, as it were, by which the subject can be seized. The point of departure must be the election of a firmly circumscribed, easily comprehensible set of phenomena whose interpretation is a radiation out from them and which orders and interprets a greater region than they themselves occupy. (AUERBACH, 1969: 14)

estranheza e o seu impacto, só que agora com mais força de existência, à luz de um fundo de familiaridade.

Ademais, cabe enfatizar outro motivo de estranhamento: não há descrições no texto de Einstein, e em nenhum momento ele realiza enunciados que visam descrever esculturas e máscaras africanas. As imagens fotográficas exibem-se sem mensagem alguma. Se as fotografias eram estranhas por não possuírem contextualização, elas são duplamente estranhas por não serem amparadas por nenhuma descrição.

Outrossim, dois aspectos compõem o motivo do nosso interesse: primeiro, a extrema reflexividade com que Einstein constrói o seu mostruário de fotografias, levando a linguagem do seu livro a dobrar-se em um nó crítico; e segundo, o caráter não descritivo do livro, o que exige do leitor uma certa cegueira diante das fotografias uma vez que não se depara com descrições, esclarecimentos, ou referências.

Com efeito, por meio desse fio metódico nas fotografias, podemos desdobrar o livro de Einstein em três momentos: primeiro, as fotografias deslocam e re-iluminam a historiografia da arte em que se inserem; segundo, afastam as esculturas e máscaras africanas da filosofia da arte de cunho estetizante; e terceiro, tornam-se o índice comprobatório do dado antropológico da forma. De fato, a nossa preocupação filológica, após localizar o “estranhamento” de *Negerplastik*, rumou no sentido de ver o fundo de familiaridade que se esconderia por trás dele – isto é, trata-se de notar a “diferença” que *Negerplastik* guarda, sem, contudo, simplesmente isolá-lo. Em última instância, trata-se de entender como o livro retoma e desloca criticamente temas e tendências que já se encontrariam em outros discursos. Para tanto o cotejamos no primeiro capítulo com um texto de Erwin Panofsky (1892-1968), no segundo com um texto de Heinrich Wölfflin (1864-1945), e no terceiro com um texto de Émile Durkheim (1858-1917). Observaremos com mais delonga essas três ações filológicas nos três capítulos por vir.

## Capítulo 1

### ***Negerplastik*: Um problema de descrição, e de escritura**

Einstein, antes de publicar *Negerplastik* em 1915, já fizera seu nome de escritor com *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* (“Bebuquin ou os diletantes do milagre”) em 1912. Redigido entre 1906 e 1908, e dedicado a André Gide (1869-1951), *Bebuquin* é um texto de menos de cinquenta páginas, mas que tornou-se peça literária crucial da literatura alemã e fonte de inspiração para dadaístas. Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) qualifica o livro como romance cubista e Einstein como “poeta alemão cubista” (O’NEILL, 2013: 5), distinguindo-o assim dos seus pares expressionistas. O epíteto “cubista” aqui não nos parece fortuito ou relegável a um plano secundário, uma vez que assinala, somado à dedicatória a Gide, a participação de Einstein no meio social das vanguardas parisienses da época – com efeito, parece-nos que se Einstein é “cubista” e de certa maneira exacerba as qualidades inventivas da sua escrita, ele o faz por estar incluído em um grupo de interlocutores que, antes de serem historiadores da arte ou antropólogos, eram artistas.

Não por acaso, lendo *Negerplastik* e sua disposição de imagens fotográficas, onde por vezes ocorre a um só tempo uma ênfase na visualidade pura e um intercâmbio comparável das esculturas e máscaras fotografadas, o que nos salta aos olhos é justamente o aspecto cubista do seu construto – trata-se de uma quase colagem de fotografias, tanto pela sua monotonia preto-e-branca quanto pelo tensionamento da superfície visual, que não se afasta dos recursos plásticos da visualidade cubista.

Assim como a colagem cubista caracterizaria-se por uma dialética entre superfície e profundidade (GREENBERG, 2013: 93), observa-se aqui um mesmo movimento óptico, retido entre as fotografias em isolamento e as fotografias em comparação, entre a imagem isolada e sua recombinação no todo comparativo. E a aproximação com certa inventividade artística de contornos cubistas não cessa por aí: as fotografias não foram realizadas por Einstein, mas coletadas entre colecionadores e *marchands* de arte (STROTHER, 2011: 40) – trata-se de uma reutilização e deslocamento de imagens já em circulação, em procedimento próximo à colagem vanguardista. Com efeito, a segunda metade do livro é inteiramente constituída de fotografias de esculturas e máscaras africanas justapostas, sem contextualização ou informação suplementar – os olhos do leitor são como que invadidos pelos objetos africanos, sem nenhuma legibilidade possível, na plena emergência das suas formas mudas que convidam os olhos a comparações e justaposições. Já a primeira metade é, por sua vez, constituída inteiramente de texto, que tampouco reforça a descrição das imagens, mas corre paralela a elas, sem suplantá-las – o que, por sua vez, reafirma o estatuto isolado e autônomo das imagens.

Sob a impressão de uma primeira leitura, seria possível dizer que a história da arte feita por Einstein em *Negerplastik* nos sugere uma escrita radicalmente experimental, criativa, com notas e acentos que a aproximam não somente de uma reavaliação dos limites epistemológicos do historiador da arte como sujeito de conhecimento, mas também de proposições de novos limites escriturários para o historiador como escritor. O historiador da arte, aqui, separa as imagens do corpo do texto, e confere a elas um impacto não mediado por informação prévia: a plástica africana, antes de ser escrita, parece, desde o princípio, já escrever a si mesma. Na própria estruturação do livro, com uma primeira parte de texto (pouco mais de trinta páginas), e uma segunda de imagens (mais de cento e vinte páginas), vê-se um emprego singular das imagens fotográficas, que confere à totalidade do livro uma auto-consciência exacerbada do que seria o efeito da imagem dentro da historiografia, da escrita da história da arte.

Sob a condução de uma segunda leitura, o ato de escrita, focalizado por Einstein, confirma o que era uma suspeita na primeira, e enseja, aos nossos olhos, uma

escrita descritiva da arte africana e uma re-escritura do ato de escrita dentro da história da arte. Isto é, no esforço de escrever essas imagens outras, oriundas de um alhures africano, Einstein leva a escrita da história da arte – a historiografia da arte enquanto tal – a tornar-se outra.

Não por acaso, na primeira seção do seu texto, intitulada “Observações sobre o método”, a moldura por meio da qual Einstein irá contextualizar o seu empreendimento terá sido justamente aquela da escrita, escrita entendida como descrição. Primeiro, começa por descartar uma descrição sob a égide da etnografia vigente à época, com sua tendência a exaurir os fatos plásticos na sociogênese.

Em conseqüência, parece inútil tentar dizer seja lá o que for sobre a escultura africana. Sobretudo porque a maioria exige ainda que se prove que essa escultura é verdadeiramente arte. *É preciso, então, evitar fazer uma descrição puramente exterior* que nunca terá outro resultado além de dizer que uma tanga é uma tanga, que nunca alcançará uma conclusão geral, a de saber a que grupo pertencem todas essas tangas e todas essas bocas carnudas. (Utilizar a arte para fins antropológicos ou etnográficos é, a meu ver, um procedimento duvidoso, pois a representação artística não expressa praticamente nada dos fatos aos quais se prende tal conhecimento científico). (EINSTEIN, 2018: 31 grifo nosso)

Segundo, Einstein estabelece em que consistirá a sua própria descrição, deslocando-a da esfera da sociogênese para aquela da morfogênese<sup>4</sup>.

A descrição das esculturas como construções formais, contudo, tem por resultado algo muito mais importante do que a descrição dos próprios objetos; a discriminação objetiva ultrapassa a criação dada, desviando-a do seu uso para considerá-la não como criação e sim como guia de uma prática fora do seu domínio. A análise das formas, por outro lado, reside no campo do dado imediato, pois não há mais do que poucas formas comuns a pressupor. Estas, no entanto, como objetos particulares, valem mais para a compreensão, já que, como formas, expressam tanto os modos de ver quanto as leis da visão, *impondo* (grifo nosso) justamente um saber que permanece na esfera do dado imediato. (Id. 33)

---

<sup>4</sup> Os termos sociogênese e morfogênese são empregados aqui para efeito de condensação conceitual: ao lado da sociogênese, encontramos uma linha de força teórica-metodológica da historiografia da arte próxima à história social, a qual aproximaria a produção artísticas das condições sociais da sua gênese; ao passo que a morfogênese seria uma outra linha de força, orientada pelo estudo detido e minucioso da forma enquanto tal, a partir da sua causalidade interna.

Dois movimentos estratégicos, portanto, são esboçados nestes parágrafos – trata-se, aqui, de delinear a historiografia da arte como um tipo particular de descrição, contudo, diferente da etnografia, e trata-se de conduzir tal descrição até a análise das formas. Ora, após melhor reflexão, vemos que ambos os movimentos são um só no fio do seu desenvolvimento contínuo: diante das esculturas e máscaras africanas, ocorre a necessidade de reconsiderar a escrita da história da arte (como descrever tais objetos, portanto), e em seguida a possibilidade de uma nova modalidade de escrita (descrevê-los como fenômenos da forma). Com efeito, vemos com clareza em que medida a reivindicação de um princípio metodológico, a saber, a análise formal, conjuga-se com um tipo especial de escrita, a saber, o uso justapositivo de imagens fotográficas. Pois, os dois, método e escrita, não estarão dissociados desde esse princípio: é por considerar a história da arte como escrita, e em seguida considerar tal escrita como atenção à forma, que Einstein terá aberto o campo da sua “experimentação” -- experimentação, gostaríamos de sublinhar, com imagens fotográficas, que no jogo das suas relações irão colocar em relevo justamente à existência das formas dos objetos africanos em questão.

Já se presente, assim, a seqüência de etapas lógicas: a história da arte, diante dos objetos africanos, terá sido remetida à descrição; a descrição em seguida remetida à análise formal; e a análise formal, por sua vez, exibida em um estudo de fotografias. Isto é, ao introduzir o problema da descrição das esculturas e máscaras africanas, Einstein sugere, na mesma toada, a articulação de tal problema pela análise formal, e, sem escamotear ou ocultar a natureza do seu método, desde já exhibe a sua análise formal no mostruário de fotografias em preto-e-branco. As fotografias, justapostas e sem mediação escrita, são a própria força do método e da escrita.

Cumprido, destarte, ressaltar o que estaria em jogo neste primeiro momento em *Negerplastik*: uma re-escrita do ato de escrita na história da arte. Trata-se de simultaneamente impor uma auto-consciência em relação à escrita enquanto tal e solicitar uma reformulação das suas bases. Entrementes, compreende-se melhor sob quais balizas Einstein opera as suas construções textuais dentro campo mais

amplo da disciplina da história da arte: ele demarca a historiografia da arte a partir do ato que buscaria descrever a imagem, e em seguida ele também re-escreve o ato da descrição. Vemos aqui o esforço de escrever a imagem, mas de também dar a ela a prerrogativa de re-escrever a escrita, pois o que teríamos em *Negerplastik* não seria uma tentativa de subordinar a imagem à descrição ou à escrita: pelo contrário, vemos ali, a cada página, no jogo das imagens fotográficas, que contêm dentro de si as imagens sobre as quais se fala, *uma escrita da imagem pela imagem*. Se em um primeiro momento é a “descrição” o problema inaugural por meio do qual se emoldura a escrita -- como descrever esses objetos? --, em seguida a resposta já se coloca em um regime de escritura e imagem: trata-se de escrever as imagens de modo que elas escrevam-se a si mesmas. De fato, um detalhe compositivo de *Negerplastik* será essencial para o seu conteúdo conceitual – em nenhum momento, embora o problema da descrição seja colocado como problema inaugural, encontramos uma descrição, por meio de palavras, de uma escultura ou de uma máscara sequer.

Tudo se passa como se as imagens estivessem suspensas em um mostruário, sem etiquetagem, catalogação, sem uma prosopopéia que as fizesse falar ou que quebrasse o seu feitiço emudecido: o único elemento que as junta em uma unidade é a forma, forma que é evidenciada pelo embate das fotografias. Não há, a priori, uma palavra que as faça falar: elas falam-se entre si. Não há esforço de submeter o campo visível das imagens ao campo legível da palavra: tudo se passa como se na segunda metade do livro as imagens se escrevessem a si mesmas, *apresentadas dentro do livro tal qual texto, indistintas do próprio texto*.

Contudo, se não descreve as imagens no sentido tradicional, ou não as faz passar do campo visível para o campo legível, Einstein se esmera em sublinhar que a maneira apropriada de olhar tais imagens é justamente de olhos fechados:

O fiel adora, com freqüência, os objetos na obscuridade; ele é, em suas devoções, completamente absorvido por seu deus e a ele entregue, a tal ponto que não terá nenhuma influência sobre a natureza da obra de arte, à qual nem prestará atenção. (Id. 41).

Um pouco antes no texto, um parágrafo acima, Einstein também observa:



A obra, fruto do trabalho do artista, permanece independente, transcendente e desprovida de qualquer ligação. A essa transcendência corresponde uma visão do espaço que exclui toda função do espectador; é preciso oferecer e garantir um espaço do qual se retiraram todos os recursos, um espaço total e não fragmentado. (Idem)

Isto é, fica evidente que o trabalho de descrição não terá sido aquele de reproduzir textualmente a imagem – pelo contrário, o trabalho de descrição caminha, aqui, paralelo a um trabalho sobre a economia psíquica do sujeito diante da imagem, *trabalho este que visa dinamitar as certezas do visível* – e assim, criar uma *cegueira controlada*. Antes de descrever a imagem, torna-se imperativo uma suspensão da própria descrição: antes de falar sobre a imagem, deve-se reconsiderar a própria possibilidade da imagem enquanto tal. Se coube sempre ao olhar europeu subordinar a imagem ao espectador (a imagem era o que por excelência se dava a ver, e, portanto, se dava a descrever), aqui a imagem recua-se diante de qualquer espectador – a característica essencial da escultura africana é furtar-se à vista, e portanto da descrição.

Pois é aqui onde encontramos algo próximo a um gesto descritivo em Einstein: a segunda parte do livro compõe-se de uma série de fotografias justapostas de esculturas e máscaras africanas descontextualizadas, e a primeira parte do livro configura-se por um texto que tampouco descreve ou acrescenta às imagens espessura contextual, mas que retira e desbasta o modelo psíquico que poderia conduzir qualquer descrição da imagem. Torna-se mister para o historiador da arte, a partir deste modelo de *Negerplastik*, debruçar-se tanto sobre a realidade visual da imagem quanto sobre a economia psíquica do sujeito diante da imagem, ou sobre a possibilidade mesma de um engajamento subjetivo com a imagem (o próprio ato de ver estará posto em suspeição). Passamos assim de uma sociogênese, para a morfogênese, e então finalmente para a psicogênese.

É como se Einstein dissesse ao seu leitor possível: “Veja essas imagens com os olhos fechados; eu tampouco irei torná-las mais visível por meio de uma descrição. Peça-lhe que, justamente, veja menos.” O texto de Einstein tampouco faz o visível

coalescer em um conjunto de dados legíveis – pelo contrário, o texto condiciona o visível à sua perda, e bloqueia deliberadamente os códigos do olhar europeu que poderiam tornar as esculturas legíveis. Nem visível, nem legível, portanto.

O hiato entre as imagens e o texto é acentuado (“O fiel adora com frequência os objetos na obscuridade”), não suturado por qualquer descrição, e a possibilidade mesma da imagem não se dá pela subordinação desta ao espectador, que poderia vê-la, lê-la, ou descrevê-la, mas sim pelo completo alheamento do sujeito da visão diante da imagem (“A obra, fruto do trabalho do artista, permanece independente, transcendente e desprovida de qualquer ligação”). A estranha simetria proposta pela estrutura do livro, que se divide entre uma primeira parte só de texto e uma segunda parte só de imagens, sem que haja a subordinação das imagens à descrição, é *como um teatro da visão, em que só se olha apropriadamente as fotografias sem ler as palavras que poderiam esclarecê-las, e só se lê as palavras, sem olhar as imagens*. Tudo transcorre como se o vir-a-ser-ausência do fiel da imagem, que só pode vê-la de olhos fechados, não pudesse ser descrito, mas somente emulado no vir-a-ser-ausência do sujeito na linguagem escrita: assim como o crente está plenamente ausente diante da escultura da divindade, o historiador da arte e seu leitor estão plenamente ausentes diante da imagem. O fiel não vê, assim como o historiador da arte não descreve e o leitor não vê as imagens sobre as quais lê. Todos, para verem as imagens, viram-lhes as costas.

Para vermos as imagens na segunda metade do livro e abri-las a uma legibilidade mínima, precisamos fechar tais páginas, e nos deslocarmos para a primeira metade do livro: inversamente, para chegarmos ao significado do texto, precisamos fechar tais páginas e abrir aquelas da segunda metade. A estruturação do livro em uma simetria fendida, entre palavra e imagem, cria uma dialética do olhar, em que a privação do visível desencadeia a possibilidade da visão, e em que a privação do legível torna-se a plena potência do significado. Nem visível, nem legível, portanto. E não bastasse isso, a radical autonomia das imagens é reforçada pelo fato de que estão colocadas frente uma à outra, página à página, de modo que, ao passarmos as páginas das fotografias, necessariamente as fechamos literalmente uma sobre a outra, como um par de espelhos que se refletissem: elas são dispostas de tal

maneira que solicitam o seu fechamento em um claustro. As imagens estão ali para tornarem-se perfeitamente invisíveis.

Com efeito, *Negerplastik* separa imagem e texto, e não promete abrir as imagens por meio das palavras, mas solicita o espectador a vê-las com os olhos fechados. A estrutura livresca, que evidencia a radical autonomia das imagens e a insuficiência da própria descrição que poderia resolvê-las, carrega impacto epistemológico: durante a leitura da primeira metade, as palavras se sucedem uma a uma, até que se chega a um ponto em que não há nada mais a ler, o ponto onde convoca-se as imagens propriamente, e igualmente, durante a leitura da segunda metade, as imagens se sucedem uma a uma, até que chega-se a um ponto em que não há nada mais a ver, o ponto onde convoca-se o texto propriamente. Para se chegar a uma metade, deve-se obscurecer a outra. A dinâmica do próprio livro, com suas metades, impõe uma mirada órfica, que elege como condição de possibilidade da visão a sua manutenção no ponto cego, obscuro: no momento em que as imagens encontram-se obscurecidas, encerradas nas páginas, é o momento em que elas começam a se revelar. É por as imagens *recuarem para a obscuridade das páginas fechadas*, que elas se tornam visíveis. O fiel adora os objetos na obscuridade, assim como o leitor vê as imagens no seu apagamento.

Não poderíamos enfatizar o bastante a extrema importância desse jogo de ausências e presenças para a plena consecução da força do livro. Sem prejuízo de poder epistemológico, tal artifício de escritura impõe ao leitor um engajamento com as imagens por meio da não visão. Se o gesto descritivo pressupunha uma determinada modalidade de relação subjetiva com a imagem (isto é, seria possível descrevê-la, colocar-se diante da imagem), aqui o que está colocado em suspeição é justamente a economia psíquica que permitiria ao sujeito da visão não somente ver, mas também subordinar à imagem ao seu empreendimento descritivo. Para ver a imagem, o sujeito da visão deve-se colocar de costas para a imagem: para descrevê-la e lê-la, o historiador da arte e leitor devem deixá-las para trás na obscuridade das páginas fechadas e avançar para a outra extremidade do livro. Não por acaso, a parte textual do livro terá enfatizado vez após vez a nulidade da relação espectador-imagem como aventada pela tradição ocidental – se não há descrição

em *Negerplastik*, há, contudo, um esforço reiterado no texto pela promoção de uma cegueira controlada do leitor, que vê a sua economia psíquica denegada pelas imagens que se apresentam (não é possível subordiná-las ao ponto de vista), e sua certeza sobre a imagem destruída (não é possível ver a não ser não vendo).

O texto não descreve, mas demarca o *locus* de uma insuficiência descritiva, como se aqui o sujeito da visão ou o sujeito do conhecimento tivesse de ser radicalmente deslocados, desinvestidos das suas coordenadas psíquicas. A descrição, se existiu, não terá sido no sentido de subordinar a imagem ao leitor, mas de interromper o fluxo de pensamentos e investimentos psíquicos possíveis do leitor a tais imagens, ao ponto de obrigá-lo, na própria estrutura do livro, a não mais ver as imagens para avançar na sua compreensão. A dinâmica da leitura do texto conduz o leitor a se engajar com as imagens pelo não visível e pelo não legível.

*Negerplastik* concebe-se, assim, como um momento particular da história da arte enquanto escrita descritiva, e como uma interpolação crítica que abala a própria historiografia, reivindicando novas bases, re-escrevendo a escrita. A escrita das imagens pelas imagens, que impõe ao leitor um completo estranhamento e lhe arranca qualquer código de legibilidade imediato, carrega uma plena potência epistemo-crítica – ela reorienta a historiografia da arte.

Em suma, a estranheza no uso das fotografias em *Negerplastik* gera efeitos localizados que conferem espessura à própria escrita da história da arte, visto que criam distância entre historiador da arte e as imagens (antes de ele falar sobre elas, elas falam entre si), e entre leitor e as imagens (qualquer aproximação entre o leitor europeu e esses objetos só ocorre pela suspensão da crença de uma passagem fácil entre elas e ele).

## 1.1 Escrever e descrever imagens no tempo

Fiando-se na organização de uma leitura rigorosa, dir-se-ia que acabamos de propor uma dupla grade para acompanhar o texto de Negerplastik: histórica e sistemática. Histórica, pois trata-se de entender que o gesto de Einstein é o de introduzir a descrição como sendo o problema central da historiografia à qual ele se reporta, e sistemática, pois o mesmo gesto já enseja a conformação do seu pensamento e escrita. Cumpre, então, neste primeiro instante, desdobrar as implicações da nossa leitura histórica – o que significa dizer que a historiografia da arte ergue-se como um problema de descrição? E por que Einstein recusa-se tão veementemente a descrever a imagem no sentido tradicional?

A partir de um ponto de vista histórico, o ato de descrever obras de arte, considerado desde o interior da história da arte, possui o status de um topos, de um lugar-comum, contudo, a contrapelo, possui também o status mais problemático de um a-topos, um lugar vazio, imprevisível e de certa maneira incômodo, visto que é vez após vez suprimido. Isto é, ambos os status misturam-se: a topicidade e a a-topicidade serão como os dois lados da nossa investigação, pois o ato de descrever imagens é tanto anterior como posterior à historiografia da arte, e a atravessa. Seria preciso, a partir disso, pensar a descrição de obras de arte como ao mesmo tempo mais exterior à história da arte, não lhe sendo inteiramente subordinado, e mais interior à história da arte, na medida em que esta sempre foi uma modalidade de escrita descritiva.

Tal exterioridade guardar-se-ia pelo procedimento literário da *ekphrasis*, e nesse sentido, a descrição literária e autoconsciente de um objeto visual seria tão antiga quanto Homero, que no décimo oitavo livro de *Ilíada* descreve com riqueza de detalhes as cenas gravadas no escudo de Aquiles, talvez o primeiro registro de exercício efrásico que possuímos. Com uma longa história desde a antiguidade clássica, a *ekphrasis* teria como principal característica, desde a sua sistematização em manuais de retórica, conhecidos como *Progymnasmata*, o fato de ser um discurso descritivo que traria a coisa descrita vividamente diante dos olhos

(ELSNER, 2002:1). Mais detalhadamente, caberia dizer que dentro da esfera da retórica:

O emprego da ekphrasis ou descriptio tem como objetivo primeiro a produção, por meios discursivos, daquilo que Aristóteles chamou de enargeia (a clareza, a visão clara e distinta). Para traduzir o substantivo grego, Cícero empregou o vocábulo latino euidencia. A partir disso, pode-se definir, num sentido mais amplo, ekphrasis ou descriptio como um procedimento verbal que, transformando o ouvinte ou leitor em espectador ou testemunho ocular, submete-o à visão detalhada de um objeto, pessoa, lugar ou acontecimento, a partir da decomposição e descrição das suas particularidades sensíveis, reais ou inventadas pela fantasia. (MORGANTI, 2008: 1-2)

Para além da retórica clássica, a tradição da *ekphrasis*, mais especificamente entendida como “descrição retórica de uma obra de arte”, que aqui gostaríamos de sublinhar, teria sua origem posteriormente nos trabalhos de prosódia de Philostratus, o velho, Philostratus, o jovem, e Calistratus. Philostratus, o velho, escrevera no século II a.C uma série de descrições de pinturas de galerias romanas intitulado *Imagines*, “o relato mais extenso que possuímos de uma galeria romana, de um catálogo romano de imagens, e de como a experiência romana das imagens de fato era” (BRYSON, 1994: 255). Essa tradição possui a sua própria história, com sua própria literatura e estudos correlatos, com diferentes definições – *ekphrasis* seria, neste fio de história literária, “descrição verbal de uma arte gráfica” (DUBOIS, 1982: 3), “a representação verbal de uma representação visual” (HEFFERNAN, 1992: 3), ou “uma descrição retórica de uma obra de arte” (MITCHELL, 1994: 153), e prolonga-se até os tempos modernos.

Cumpra, porém, algum resguardo nesta primeira etapa de investigação. Seguindo o pensamento de Carl Einstein, equiparamos a historiografia da arte ao procedimento literário de descrição, e em seguida, o rebaixamos ao conjunto de seus elementos linguagéticos na ekphrasis: no entanto, vemo-nos agora sob o risco de perder a diferença que antes distinguia a historiografia da arte. Pois, com efeito, o que poderia diferenciar a história da arte da ekphrasis? O que diferencia a historiografia da arte enquanto tal de um conjunto de tropos linguagéticos com vistas a descrever um objeto de arte? Qual seria o limite epistêmico que separaria e dividiria a historiografia da arte de outras formas de escrita que lhe são inteiramente análogas?

A mirada sobre essas perguntas são essenciais para nos aproximarmos do núcleo da decisão de Einstein de tão obstinadamente propor uma não descrição. Para entender a escolha de Einstein de banir a descrição da sua historiografia, precisamos entender quais seriam as tendências que permitiriam desde já pressupor a historiografia da arte em uma relação intrínseca com a descrição de obras de arte.

Não nos parece fortuito que o texto em que Erwin Panofsky (1892-1968) inaugura o método iconológico, que se quis ser a própria passagem da história da arte ao estatuto de uma ciência da arte, coloque o horizonte de uma historiografia da arte justamente nesses termos: “*Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas*” (1932). A evidência de uma historiografia da arte legatária da tradição da *ekphrasis* está bem colocada aqui.

Panofsky inicia o seu texto com a proposição de um princípio teórico-metodológico para a historiografia da arte, e o faz pela rememoração de uma *ekphrasis* mal-fadada de Luciano, em *Zeuxis ou Antiochus*, citada por Lessing. Aqui, será apontada uma falta, uma falha, à qual a historiografia da arte poderá prover o suplemento, a um só tempo para realizar sua compleição e superação:

Na decimal primeira de suas *Cartas sobre a Antiguidade*, Lessing ocupa-se de um trecho que se encontra na descrição de Luciano sobre a *Família dos Centauros* de Zêuxis: “No alto do quadro, postado comom numa espécie de sentinela, debruça-se sorridente um centauro.” “Esse ‘como numa espécie de sentinela’ – observa Lessing – parece-me indicar claramente que o próprio Luciano não tinha certeza se a figura estava apenas recuada ou ao mesmo tempo mais ao alto. Acredito reconhecer aqui – continua ele – a disposição dos antigos baixos-relevos, nos quais as figures mais atrás estão sempre indiferentes às do primeiro plano, não porque elas estejam de fato acima delas, mas simplesmente porque devem aparentar estar muito atrás”. (PANOFSKY, 2005: 86)

Não tardando em desde já indicar o problema, de modo a emoldurá-lo para a sua eventual resposta, Panofsky observa:

A observação de Lessing nos introduz de um só golpe na problemática de um processo que em geral consideramos muito simples e evidente (como de fato indica o estágio mais primitivo da discussão científica sobre a obra de arte): a problemática da pura descrição da imagem. Pois ela chama a nossa atenção para o fato de

que um indivíduo do século II d.C. – um indivíduo que cresceu num ambiente artístico marcado por um ilusionismo altamente desenvolvido, tal como o da espécie dos afrescos de Pompéia – *não seria capaz de reconhecer e de descrever* com facilidade uma imagem do século V a.C. em sua pura existência objetiva. Ele deve se satisfazer com uma indicação, por assim dizer, topográfica de um lugar do quadro e com uma comparação intencionalmente não conclusiva (Idem)

Em que pese o decoro da sua escrita, que releva o equívoco do ponto de vista de Luciano, Panofsky já expõe a falha que impede a sua descrição pictórica, ou *ekphrasis*, de ser bem-sucedida: a falta de uma consciência histórica. É por descrever sem considerar as exigências históricas do tempo da imagem, que a descrição vacila:

Luciano só teria podido chegar a um parecer inequívoco, como fez Lessing, se tivesse se esforçado em apreender a obra de arte antiga não do ponto de vista do século II d.C. e sim do século V a.C., se ele tivesse se lembrado de casos idênticos ou semelhantes e, desse modo, houvesse se conscientizado de uma alteração nas possibilidades de representação do espaço; em suma, se a sua descrição não se apoiasse somente nas percepções imediatas do objeto isolado, mas num conhecimento geral dos princípios da configuração artística, quer dizer, num conhecimento estilístico, ao qual, no presente caso, só poderia ter chegado por meio de uma reflexão histórica. (Id. p.87)

Não cabendo aqui entrar nas filigranas do método iconológico, é lícito, no entanto, observar a diferença demarcada por Panofsky no interior da historiografia da arte: o que distingue esta de qualquer outra descrição pictórica, ou representação verbal de uma representação visual, é a espessura descritiva oferecida pela adição suplementar do tempo histórico. Não se trata de simplesmente descrever o baixo-relevo em questão, mas de observar o índice do tempo histórico que este contém: considerando a lógica do regime histórico em questão, Panofsky nota que figuras que antes pareciam estar acima das demais aos olhos de Luciano, na verdade, estão assim posicionadas para criar uma distância entre os planos, de modo sugerirem profundidade. Trata-se sim aqui de descrever a imagem, mas desde já inscrevendo-a no tempo histórico (as duas certezas que Einstein nega em *Negerplastik* estão aqui preservadas: é possível colocar-se diante da imagem com plenos olhos abertos, e é possível descrevê-la).



Mas não tomemos essa diferença proposta por Panofsky pelo seu valor de face ou como fiadora da especificidade do método descritivo da historiografia da arte. Mantendo provisoriamente uma equivalência entre historiografia da arte e o conjunto de procedimentos retórico-linguagéticos da *ekphrasis*, também nos seria produtivo solicitar pelo oposto do que havíamos solicitado – se, com a ajuda de Panofsky, indagamos qual seria a especificidade da historiografia da arte face a *ekphrasis*, qual seria, entretanto, a especificidade da *ekphrasis* face à historiografia da arte? O que distinguiria uma descrição pictórica no interior da história literária daquela que encontramos no interior da história da arte?

Em um ensaio de 1973, intitulado *Ekphrasis e o movimento estático da poesia, ou Laocoonte revisitado* (“Ekphrasis and the still movement of poetry; or Laokoon revisited”), Murray Krieger observa uma dicotomia, que embora não seja apontada por Panofsky, guarda uma potencialidade da *ekphrasis* que em tudo nos interessa. Para Krieger, a obra de arte plástica, ao ser transformada em objeto descrito na *ekphrasis*, simboliza “o mundo congelado e estático das relações plásticas que devem ser superpostas ao mundo transitório da literatura para imobilizá-lo”<sup>5</sup> (KRIEGER, 1973: 5, tradução nossa). Atravessando uma série de exemplos de *ekphrasis* em poemas de língua inglesa, Krieger eleva o procedimento efrásico à condição de um princípio geral da poesia, que visaria emular a espacialidade de objetos plásticos, para assim superar o tempo. De acordo com Krieger, a obra de arte, na sua integridade espacial e auto-contida, seria horizonte da poesia na sua busca pela superação da temporalidade contingente. Essa definição merece ser esmiuçada, pois há aqui mais do que o apontamento de um princípio formal da construção poética – há, à revelia, uma exposição da escritura (DERRIDA, 2000:22), como gostaríamos de elaborar.

A *ekphrasis*, ao transpor uma representação visual para uma representação verbal, sugere-nos uma temporalização diacrônica de um fenômeno originalmente sincrônico e estático; isto é, a *ekphrasis* transforma em uma sequência sucessiva de palavras o que se mostrava num clarão de imagem. Com efeito, ela não somente re-apresenta, mas introduz o tempo ou a diferença: o que antes se apresentava como

---

<sup>5</sup> the frozen, stilled world of plastic relationships which must be superimposed upon literature’s turning world to “still” it” (KRIEGER 1973: 5)

uma presença igual a si mesma passa a encadear-se num conjunto diferencial de signos, que se alongam e se sucedem no exercício descritivo da escrita. Embora não o diga, Krieger sugere uma ansiedade da escrita: é por a escrita estar condenada à temporalização que ela almeja o ordenamento puramente espacial e atemporal da obra de arte plástica. Isso muda tudo, em nossa perspectiva.

Quando Panofsky aduz a falha por trás do exercício efrásico de Luciano – a saber, a sua falta de consciência histórica –, ele a suplementa logo em seguida com a introdução da historiografia da arte: de fato, a historiografia da arte seria o método de descrição apropriado, pois, para além de um olhar ingênuo, esta conteria no seu interior uma concepção do tempo. Ela escreveria a imagem, sabendo que ao fazê-lo também a temporalizaria.

O emprego da palavra “suplemento” (DERRIDA, 2000: 87), aqui, não é gratuito, contudo. Na mesma medida em que Panofsky suplementa a *ekphrasis* de Luciano com o que lhe falta (vê-se aí o primeiro sentido de suplemento da historiografia da arte: ela indica um vazio), ele também leva a *ekphrasis* à sua especificidade ao leva o que estava nela implícita à sua plena explicitação (vê-se aí o segundo sentido de suplemento da historiografia da arte: ela adiciona ao que em si já estava completo). Isto é, Panofsky suplementa a *ekphrasis* de Luciano, levando-a ao interior da sua especificidade – a sua temporalização implícita – para que então ela se externalize como outra: como historiografia da arte.

Talvez seja essa a característica formal com plenas implicações e complicações epistemológicas da escrita da história da arte, como aqui gostaríamos de sublinhar: trata-se de uma escrita efrásica (ELSNER, 2010) auto-consciente da sua forma efrásica (*ekphrasis* entendida, agora, como temporalização diacrônica da imagem sincrônica), e que a leva até as suas últimas conseqüências. Ela temporaliza a imagem, sabendo que o faz. Pois, de fato, partindo do movimento de temporalização implícito à *ekphrasis*, a historiografia da arte o explicita em um método consciente: é assim que a historiografia da arte, que se quer afirmar na sua condição específica, a partir do seu porta-voz Panofsky, dirá que a descrição apropriada da imagem só acontece a partir de uma temporalização explícita.

Em suma, se antes a temporalização era o elemento sub-reptício introduzido à imagem pela *ekphrasis*, em Panofsky essa mesma temporalização é desenvolvida até tornar-se um método. Seria este um dos erros ao se considerar a escrita da historiografia da arte, presumindo que para ela o tempo e a história são um tema, quando na verdade fazem corpo no interior da sua forma escrita.

Como temporalizar a imagem? Eis aí a pergunta por meio da qual Panofsky substitui a pergunta eufrásica de “como descrever a imagem?” – substituição esta que se torna a garantia da especificidade da escrita da história da arte, sua historiografia. Entretanto, seguindo a moldura por meio da qual havíamos posicionado o nosso problema até aqui (*ekphrasis*, escrita da imagem, temporalização), gostaríamos de observar que Panofsky é confiante demais nos poderes escriturários do historiador da arte: é-lhe possível descrever a imagem sem deixar restos; é-lhe possível temporalizar a imagem sem deixar resíduos, e não por acaso ele lista tais condições de possibilidade no método iconológico. Gostaríamos de propor que Einstein aproxima-se da imagem em termos similares, a partir de problemas similares – ele também se pergunta como seria possível escrever a imagem, como seria possível escrever-lhe a temporalização. Mas assume um desvio.

Antes que o historiador da arte descreva a imagem e a temporalize, a própria imagem já descreve a si mesma no seu curso temporal:

Há alguns anos, vivemos na França uma crise decisiva. Graças a um prodigioso esforço da consciência, percebeu-se o caráter contestável desse procedimento. Alguns pintores tiveram suficiente para se desviar de um *métier* feito mecanicamente; uma vez desligados dos procedimentos habituais, eles examinaram os elementos da visão do espaço para encontrar o que bem a poderia engendrar e determinar. Os resultados desse importante esforço são bem conhecidos. No mesmo momento, e inevitavelmente, descobriu-se a escultura negra e reconheceu-se que, em seu isolamento, ela havia cultivado as formas plásticas puras (EINSTEIN, 2018: 39)

Tudo se passa como se a imagem cubista, oriunda de pintores “desligados dos procedimentos habituais” e preocupados com “os elementos da visão no espaço”,

elegesse para si um regime próprio de temporalidade, que a ligaria à escultura negra. Ou melhor, tudo se passa como se a escultura africana, plena de “formas plásticas puras”, criasse um elo de cognação com as imagens feitas na Europa, já descrevendo a si mesma nos termos da “crise decisiva” que se instaurava pela imagem cubista. Aqui a escrita da imagem é interiorizada pela própria imagem, que passa a conduzir o seu movimento de temporalização, com seus antecedentes, seus cognatos.

Ora, se é a própria imagem que conduz a sua história – a imagem cubista partilha uma história secreta com a escultura africana e vice-versa --, a que presta então o historiador da arte? Com efeito, como havíamos colocado antes, em nenhum momento de *Negerplastik* Einstein descreve uma escultura ou máscara africanas. Pelo contrário, teríamos aqui um historiador da arte não efrásico – não há descrição, não há condução, por parte do historiador, da temporalização da imagem. Einstein, desde o princípio, terá orientado a sua atenção para padrões morfológicos. Se ele descreve a imagem, ele descreve a imagem a partir daquilo que, para Panofsky, é o extrato de maior pobreza descritiva, o extrato formal. Isto é, Einstein atenta-se à forma, essa pura parte expressivo-matérica da imagem, que não remete, a priori, a um significado. Mas mais importante, seria esse o extrato da imagem que não confere ao historiador a condução da sua temporalidade.

De fato, esta atenção à forma é co-extensiva aos padrões de organização da sua escrita, que enceta uma “escritura” no pleno sentido empregado por Derrida. “Escritura”, em Derrida, seria o jogo diferencial de significantes que, infinitamente derivado e remissivo, jamais encontraria um ponto de repouso. Sabemos da célebre divisão de Saussure entre significado e significante, sendo o primeiro o conceito, e o segundo a sua parte expressiva-matérica. Em oposição, Derrida nos sugere a ausência de todo significado transcendental: no fundo do significante não há nada senão outros significantes, uma cadeia de partes expressivo-matéricas do signo reportando-se umas às outras. A escritura é assim entendida como

puro jogo de traços ou, uma vez mais, opera no interior da ordem do puro significante, que não pode ser limitado, delimitado ou controlado por nenhuma realidade, por nenhuma referência absolutamente externa; essa substituição, que poderia ser julgada “louca” por poder

continuar infinitamente no elemento da permutação lingüística de substitutos, de substitutos por substitutos, esse encadeamento desenfreado não carece, contudo, de violência. (DERRIDA, 1991: 89)

Atentar-se à forma, em Einstein, será análogo ao movimento da escritura de Derrida: assim como a escritura em Derrida é o que escreve a si mesma, em um jogo auto-gerado de temporalização, a forma em Einstein é o que descreve e escreve a si mesma e cria a sua própria temporalização (não por acaso, cada imagem colocada no livro faceia uma à outra, de modo a literalmente fecharem-se em clausura no momento de passagem das páginas).

Compreende-se melhor agora o que seria a excessiva confiança de Panofsky nos poderes escriturários do historiador da arte, ainda dentro de uma lógica da *ekphrasis*. A partir do método iconológico, seria possível ao historiador da arte descrever a imagem, pois seria possível chegar ao seu significado e, portanto, lhe controlar o tempo. Ao escolher ver a imagem enquanto forma, contudo, Einstein suspende a atenção ao seu significado e traz ao primeiro plano a sua face expressivo-matérica de significante, fazendo-a aderir a um movimento próprio de temporalização. Vendo a imagem enquanto forma, não cabe mais ao historiador da arte temporalizar a imagem: ela temporaliza a si própria no jogo morfológico. É essa a desconfiança de Einstein diante dos poderes escriturários do historiador da arte, ou seus poderes para temporalizar a imagem – uma forma só produz sentido à medida que se liga a outras formas, assim como em Derrida um significante só produz sentido à medida que se liga a outros significantes. *A partir disso, o historiador da arte não mais descreve a imagem, mas a expõe enquanto ela escreve a si mesma. Não escreve a imagem, mas a expõe enquanto escritura. Se antes havíamos colocado as categorias do legível e do visível para em seguida vê-las negada na estrutura do livro Einstein, constatamos agora que a categoria da temporalidade só surge a partir do seu ponto cego – isto é, quando não se mais controla a temporalização da imagem. Nem legível, nem visível, nem temporalizável – justamente, o in-legível, o in-visível, o in-temporal seriam as categorias de entendimento agenciadas por Einstein para lidar com as imagens.*

Antes, as duas certezas da descrição estavam nulificadas na escrita eisteiniana – *não é possível se colocar diante da imagem, não é possível descrever a imagem:*

*isto é, a imagem não seria visível ou legível*<sup>6</sup> --, e agora vemos melhor como Einstein compõe essas duas negações na via positiva de um método. Ao optar pela análise morfológica, e, não somente isso, ao colocar as imagens fotográficas das esculturas e máscaras africanas em confronto umas com as outras sem mediação descritiva, o texto de *Negerplastik* impõe a escrita da imagem pela imagem, que assim se temporaliza. *O in-legível e o in-visível se coadunam no in-temporal.*

Aqui, tampouco a palavra é acrescentada à imagem (o legível ao visível) para produzir a mais-valia da visão que, ao ver duas vezes, a imagem e sua descrição, coalesceria em um só ato de síntese – de fato, o que temos aqui é uma escrita não-sintética da imagem, que pauta-se pela subtração, pela ascese. O historiador da arte não adentra o jogo do legível e visível, não descreve, mas dota a própria imagem de um poder de oclusão: ela escreve-se a si mesma no conjunto silencioso das formas e temporaliza-se. *E de fato, o poder de auto-temporalização das imagens em Einstein é tal que o leitor, ao abrir as páginas de Negerplastik, sempre terá chegado atrasado às imagens, uma vez que as imagens só se tornam visíveis lá onde não são mais visíveis, no atraso do leitor em relação a elas, que só pode “vê-las” quando já as fechou junto com as páginas que deixou para trás.*

E, para fins heurísticos, cumpre aqui recapitular as concepções implícitas de Einstein sobre a historiografia da arte. Primeiro, o historiador não descreve ou escreve a imagem, mas corta e localiza o jogo virtualmente infinito das formas: com efeito, o historiador da arte expõe a imagem escrevendo-se a si mesma, criando a sua temporalidade, e por isso o cubismo escolhe a arte africana como seu antecessor e vice-versa. Segundo, o historiador da arte não faz a passagem da imagem ao texto, do visível ao legível, mas firma a sua distância, introduzindo a incisão do in-legível e do in-visível: por isso *Negerplastik* não descreve as imagens, mas acompanha a cadeia de formas-significantes se associando, sem dar a ver, sem dar a significar.

---

<sup>6</sup> Tomamos de empréstimo as categorias do “legível” e do “visível” de Didi-Huberman, mais precisamente como aduzidas em “Diante da imagem”: “Há um trabalho do negativo na imagem, uma eficácia “sombria” que, por assim dizer, escava o visível (a ordenação dos aspectos representados), e fere o legível (a ordenação dos dispositivos de significação)” (DIDI-HUBERMAN, 2013:189)

Cabe-nos, assim, salientar o golpe decisivo de *Negerplastik*, por meio do qual as imagens guardam-se em um princípio de autonomia, tanto no conjunto das relações morfológicas, que não as subordina a nada que não seja a forma, quanto na construção da leitura, que não as subordina ao texto. Temos aqui um construto não descritivo, não ecrásico da historiografia da arte. O uso das fotografias sem contextualização ou descrição é deliberado, e serve a um cálculo.

Se, por meio das fotografias, o jogo das formas será liberado, em seguida, por meio do princípio de montagem, o jogo será controlado. E tão importante quanto este primeiro gesto é o segundo: a parte visual do livro é uma metade que é apagada pela própria dinâmica da leitura, pois só se torna possível ver as imagens na medida em que o leitor as abandona e lhes fecha as páginas. Assim, para serem descritas, as imagens devem escrever a si mesmas – daí o método morfológico – e para serem vistas, as imagens devem ser apagadas – daí a construção artificiosa do livro em duas metades, onde para se ver as imagens da segunda metade deve-se apagá-las na primeira, e onde para se ler as palavras da primeira metade deve-se denegá-las e avançar para a segunda metade do livro.

A construção cindida do livro conjuga a um só tempo a condição intemporal, a condição ilegível e a condição invisível das imagens. Não há mais uma historiografia pautada pelo legível, pelo visível, pelo temporalizável, e pela conciliação possível entre os três na descrição ecrásica – mas há a construção deliberada de um engajamento de não visão com as imagens, da gagueira diante do ato descrevê-las, e de uma in-temporalidade da forma.

E aqui insinua-se a pergunta: se estamos a falar de um historiador da arte que não descreve imagens, que não assume em sua conta a temporalização das imagens, e que acede a uma montagem de fotografias como sendo o seu método e sua escrita, estamos ainda a falar de história da arte? Sim. Einstein está plenamente dentro da historiografia da arte. É essa a sutil *Aufhebung* de Einstein que, na mesma medida em que nega a tradição em que se inscreve, também a subscreve e a continua. O emprego de fotografias tampouco diminui o esforço ecrásico, mas o desloca e o transpõe para uma modalidade de ekphrasis visual – isto é, representações visuais

de outras representações visuais. A consideração da forma e sua particular temporalidade, que escreve-se a si mesma e cria a cognação entre arte cubista e arte africana, não abdica do ato de temporalização da imagem pelo historiador da arte, mas o desloca e o transpõe para o interior da imagem.

Pois cumpre ainda complicar esse esquema: cada novo ciclo dentro da historiografia da arte inicia uma progressão-regressão que, remanejando os efeitos do seu precedente, estabelece a sua diferença e sua própria história dentro da historiografia da arte. Isto é, o uso característico da fotografia e da forma em Einstein revelam-nos uma nova historiografia da arte e criam a sua história. Desta maneira, o emprego de imagens fotográficas dentro da historiografia talvez seja mais antigo do que pensávamos, e talvez a forma e sua temporalidade complexa já dessem indícios antes de Einstein. Ao remanejar as categorias do visível, do legível, e do temporalizável, o texto de *Negerplastik* permite-nos uma nova mirada sobre a historiografia da arte.

## **1.2. Escrita fotográfica e mesa de montagem**

Sem dúvida, o que nos permitiu uma leitura histórica de *Negerplastik* até aqui foi a força epistemo-crítica trazida pelo seu uso particular das fotografias, o qual pôde impor ao historiador da arte e seu leitor tanto um retardamento espacial, na medida em que estes só chegavam às imagens sob a iminência do seu apagamento, quanto um retardamento temporal, na medida em que estes chegavam às imagens no descompasso tardio da “escritura”.

Com efeito, à época do lançamento do livro, alguns célebres resenhistas, entre eles Herman Hesse (1877-1962), já observavam a autonomia das imagens empregadas pelo livro, que assumiriam uma vida e um argumento inteiramente próprios:

Neste livro, quer aceitemos a interpretação de Einstein ou não, é possível conhecer um grande número de características das



esculturas negras [...] O texto de Einstein não se engaja em discussões de obras individuais e se afasta de qualquer pretexto ou história. Ele permanece inteiramente filosófico [...] Nós temos o direito de rejeitar essa arte, de achá-la estranha ou perturbadora; mas não temos o direito de não reconhecê-la como arte, como não necessária, e em si mesma justificada e valiosa. Outro buraco no cânone classicista da beleza. (HESSE apud NEUMEISTER, 2010: 159, tradução nossa)<sup>7</sup>

A historiadora da arte Rosa Shapire (1874-1954), associada ao grupo expressionista Die Brücke, dedicaria também o primeiro parágrafo da sua resenha para elogiar efusivamente o emprego das reproduções fotográficas, salientando o trabalho propriamente artístico da exposição e enquadramento dos objetos (BAACKE, 1990:243). Na revista Die Aktion, publicada em 1915, era possível ler um anúncio publicitário do livro Negerplastik:

Por meio de 119 imagens, grandes e excelentes, e apresentadas em uma ordem instrutiva, a escultura negra é exposta aqui pela primeira vez em uma publicação germânica de tal modo que, ao simplesmente ver essas reproduções, qualquer amante da arte torna-se esclarecido sobre o estilo, o significado, e a singularidade da arte negra (BAACKE, 1990:112, tradução nossa)<sup>8</sup>

De fato, a força persuasiva dessas imagens não deve ser subestimada. O seu caráter in-temporal, por meio do qual as categorias do in-legível e do in-visível se conjugariam, encontra a sua expressão consumada nos efeitos provocados em artistas de vanguarda contemporâneos ao livro. A maneira com que o livro impunha um engajamento específico com as imagens, criticamente equilibradas entre a não-leitura e a não-visão, era também a força da sua construção de uma temporalidade própria, que tanto poderia fazer o cubismo encontrar-se com a arte africana, como também produzir futuros insuspeitos na própria arte européia:

---

<sup>7</sup> Original: In this book, whether one accepts Einstein's interpretation or not, one can now get to know a great number of characteristic Negro sculptures, [...]. Einstein's text does not engage with a discussion of individual works and refrains from any pretext of a history. He remains entirely philosophical. [...] We have a right to reject this art, to find it strange and disturbing; but we have no right not to recognize it as art, not as necessary, and within itself deeply justified and valuable. Another hole in the classicist canon of beauty.

<sup>8</sup> Original: Hier wird zum erstenmal in einer deutschen Publikationen an der Hand von 119 ausgezeichneten grössen Abbildungen die Negerplastik in intruktiver Anordnung vorgeführt, so dass durch blosses Betrachten dieser Reproduktionen jeder Kunstfreund sich über Stil, Bedeutung und Eigenart der Negerkunst klar werden kann.

Dentre aqueles da ávida audiência que *Negerplastik* atingiu estava uma geração de artistas em cujos esforços para revigorar suas artes encontravam-se desejosos de expandir o seu repertório de referências visuais de objetos africanos. Expressionistas alemães como Karl Schmidt-Rottluff e a dadaísta Hannah Höch tinham cópias do livro, influência que emerge em seus trabalhos. Schmidt-Rottluff até mesmo carregou uma cópia do livro na fronteira leste durante a Primeira Guerra Mundial, graças ao qual, como soldado, ele extraiu referências das fotografias para criar gravuras e impressões. Em Londres, escultores como Henry Moore e Jacob Epstein considerariam as imagens de *Negerplastik* como sendo de grande valor nos seus esforços criativos, e, no caso de Epstein, como guia para suas práticas colecionistas. (GROSSMAN, 2008: 297, tradução nossa)<sup>9</sup>

Vemos, pois, em que sentido a relação entre o texto e a imagem, o (in)visível e o (in)legível, em Einstein faz aparecer um determinado regime de (in)temporalidade – ou melhor, como uma leitura histórica de *Negerplastik* foi-nos possível até agora, na compreensão da historicidade e temporalidade complexas das suas imagens fotográficas, capazes de escreverem a si mesmas.

Faz-se necessário, portanto, também interrogar como a relação entre texto e imagem pôde fazer sistema, isto é, cabe-nos agora investigar, por meio de uma leitura sistemática, o que estaria conjugado em *Negerplastik*. Se antes havíamos aproximado a historiografia da arte a um sistema de tropos no exercício da *ekphrasis*, e com a ajuda de Panofsky havíamos entendido como certa historiografia da arte delimitou a sua *ekphrasis*, agora podemos retornar a *Negerplastik* à luz de um outro aspecto.

O afastamento de Einstein em relação à escrita efrásica da imagem, com seus desdobramentos historiográficos, não poderia ser, assim, afastamento completo à retórica e seus efeitos persuasivos. Como salientamos anteriormente, a escrita é deslocada para o interior das imagens fotográficas, e lá, precisamente, encontramos

---

<sup>9</sup> Original: Among the avid audience *Negerplastik* reached was a generation of artists who in their efforts to reinvigorate their art were eager to expand the pool of visual references of the African objects increasingly of interest. German expressionists artists such as Karl Schmidt-Rottluff and the Dadaist Hannah Höch owned copies of the book, influences of which surfaced in their work. Schmidt-Rottluff even carried a copy with him to the Eastern Front during the First World War where, as a soldier, he drew it on its photographs for reference in his woodblock prints and carvings. In London, sculptors Henry Moore and Jacob Epstein would find the images in *Negerplastik* of value in their creative efforts and, in the case of Epstein, as a guide to his own collecting practices

a construção, senão de figuras de linguagem, de uma linguagem de figuras: uma escrita das imagens propriamente.

E como poderia ser possível a Einstein entender-se, desde o princípio, dentro de um sistema de linguagem orientado para a organização e justaposição de imagens fotográficas? Se *Negerplastik* reivindica um uso tão inventivo das imagens, ele não o faz a partir de um grau zero da escrita fotográfica na história da arte – de fato, como gostaríamos de aduzir, a historiografia da arte já teria possuído uma escrita fotográfica, ou, como colocaremos mais adiante, uma “mesa de montagem”. Isto é, Carl Einstein, como historiador da arte, insere-se dentro de certa linhagem da historiografia da arte já plenamente cônica dos efeitos e possibilidades da reprodução técnico-fotográfica – uma historiografia da arte já conduzida a partir da compreensão de que imagens fotográficas de outras imagens poderiam reter, a um só tempo, o caráter comprovatório da evidência, e o elemento performático da persuasão.

De fato, em que sentido é possível dizer que uma vertente da historiografia da arte do século vinte se originou em reciprocidade com a prática fotográfica? Efetivamente, no final do século dezanove, tudo parecia indicar que a historiografia da arte e seu conjunto de categorias, aparentemente tão voltadas para a fixação da obra de arte como acontecimento irreproduzível e aurático, chegava atrasada às recentes transformações tecnológicas da imagem fotográfica, voltadas para a reprodução e o declínio da aura:

No século XIX a reprodução técnica atingiu tal grau, que não só abarcou o conjunto das obras de arte existentes e transformou profundamente o modo como elas podiam ser percebidas, mas conquistou para si um lugar entre os processos artísticos. Para estudar tal evolução, nada pode ser mais instrutivo do que examinar como duas manifestações distintas – a reprodução da obra de arte e o cinema – repercutiram nas formas tradicionais de arte. (BENJAMIN, 1991: 46)

Sabemos o argumento de Benjamin, isto é, o advento da reprodução fotográfica não somente criaria um novo meio expositivo para obras de arte, mas alteraria o próprio aparelho óptico, em uma nova configuração dos seus fins. A historiografia da arte, adaptada a um outro estágio de desenvolvimento da economia, com o seu

concomitante conjunto de relações sociais, seria solapada pela emergência do novo meio de produção e reprodução visuais, com suas outras relações sociais (a implosão da aura e a emergência das massas). Mas, sob uma segunda inspeção, essa sugestão de atraso da história da arte face à fotografia se desfaz – talvez as relações entre historiografia da arte e fotografia sejam mais profundas. Vejamos o que o historiador da arte estado-unidense Donald Preziosi diz-nos:

A poderosa rede de aparatos constituindo a disciplina moderna da História da Arte pressupõe a existência da fotografia. Em suma, a História da Arte como a conhecemos hoje é filha da fotografia: a partir do seu começo como disciplina acadêmica no último quarto do século dezenove, tecnologias fílmicas exerceram um papel central no estudo analítico, no ordenamento taxonômico, e sobretudo na criação de narrativas históricas e genealógicas. (PREZIOSI, 1989: 79).

Ora, o que se apresenta aqui? Algo dado como fato consumado nas práticas contemporâneas de historiadores da arte, a saber, o uso justapositivo de imagens fotográficas, seja no gabinete de estudos, seja na própria prática de ensino com o uso de projetores, possuiria uma vida pregressa mais extensa do que se imaginava (ou melhor, a história da arte possuiria uma vida imaginativa mais rica do que a imaginação contemporânea poderia imaginar). Seguindo Preziosi, o confronto com uma multiplicidade de imagens fotográficas estaria, de certa maneira, inscrito desde já na gênese moderna da prática da história da arte. Antes de historiadores da arte pensarem a fotografia como problema para a história da arte, eles já pensavam através de fotografias de obras de arte. Para fins heurísticos, poderíamos declarar, de maneira propositiva, que a história da arte só começaria a assumir a sua consistência plena de disciplina moderna ao firmar a sua aliança com imagens fotográficas e ao estabelecer, como seu momento privilegiado, precisamente esse confronto do historiador com a multiplicidade de imagens no exercício comparativo. Mas voltemos um passo atrás.

De fato, poderíamos partir de uma questão: qual era a extensão do uso de fotografias por historiadores da arte no final do século dezenove? Giovanni Morelli<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Giovanni Morelli foi um célebre connoisseur e historiador da arte, responsável por um método, à época, inovador de apuração de autoria de obras de arte por meio de uma tipologia de detalhes anatômicos secundários (como mãos, pés, orelhas, etc). Olhar o paradigma indiciário de GINZBURG (1990).

(1816-1891) declarava já no último ano do século que:

Assim como o botânico está cercado por plantas, o mineralogo por pedras, o geólogo por fósseis, assim o conhecedor da arte deve viver entre fotografias, e se suas finanças permitirem viver entre quadros e estátuas (MORELLI, 1900: 11 tradução nossa)<sup>11</sup>

De fato, a citação de Morelli já indica o que está em jogo – não se trata de falar de uma planta, mas de muitas; tampouco trata-se de falar de uma obra de arte, mas de várias. Daí a necessidade fundamental das fotografias: elas permitem a multiplicação das obras no estudo da história da arte. E isso não é sem conseqüência. Parece-nos que a história da arte se delineia aí não como estudo da imagem (no singular), mas como olhar simultâneo entre imagens diferentes, assegurado pela reprodução fotográfica. Há aqui a sustentação de múltiplas imagens a um só tempo em uma mesma análise sincrônica, atenta aos saltos, às passagens, aos limiares – temos um trabalho fotográfico sobre o olhar. Gostaríamos de argumentar que a condição epistêmica trazida pela fotografia é precisamente aquela de um pensamento da multiplicidade, de um pensamento que advém no interior das conseqüências do múltiplo fotográfico. O que queremos dizer com isso?

A própria historiografia e estilo de escrita de Jakob Burckhardt (1818-1897), tidos por muitos como figura central da prática moderna da história da arte, foram profundamente afetados pelo seu uso da fotografia, e particularmente pelo ordenamento e pela seleção dessas imagens:

Os princípios pelos quais Buckhardt ordenava a sua coleção fotográfica de obras, nominalmente de acordo com parâmetros topográficos, tipológicos, e seriais, também estruturam os seus primeiros escritos, tal como *Cicerone: um guia para o deleite da arte italiana (1855)*. Estes princípios de colecionamento e organização de fotografias configura a sua representação e reconstrução do passado, que como tal vai contra a massa da história da arte tradicional e sua respectiva metodologia à época. (MAURER, 2013: 74 tradução nossa)<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Original: “As the botanist lives among his fresh or dried plants, the mineralogist among his stones, the geologist among his fossils, so the art-connoisseur ought to live among his photographs and, if his finances permit, among his pictures and statues”

<sup>12</sup> Original: I argue that the principles by which Burckhardt ordered this collection, namely according to topographic, typological and serial parameters, also structure his early writings, such as *The Cicerone: A Guide*

Há aqui uma plena concordância entre a escrita da história da arte e o móvel classificatório do historiador da arte que percorre as imagens fotográficas de um arquivo e cria assim uma constelação significativa, um arranjo/revelação de imagens – *a escrita da imagem* não se dissocia da capacidade de denotar e conotar os *significados entre as imagens*, a leitura precisa dos vãos entre elas, a faculdade de percorrê-las. Ou melhor, o historiador da arte, como aqui se deseja conceituar, seria aquele que confronta uma massa de dados imagéticos e realiza constelações. Talvez o exemplo mais marcante se dê no historiador da arte John Charles Robinson (1824-1913), que na introdução do seu catálogo de desenhos de Michelangelo e Rafael, publicado em 1870, escreve:

Mas a intervenção da fotografia em nosso tempo realizou uma revolução completa: os desenhos dos antigos mestres podem agora ser multiplicados sem limites: e portanto, o que antes era uma impossibilidade prática, isto é, a comparação de numerosos e dispersos desenhos de um mestre, agora tornou-se praticável... Para os propósitos deste atual empreendimento, o escritor fez uso da fotografia de maneira completa... (ROBINSON apud HAMBER, 1995:89 tradução nossa)<sup>13</sup>

Ou vejamos essa constatação de Bernard Berenson (1865-1959) em um artigo de 1893:

É surpreendente, então, que o ofício do *connaisseur* sendo uma ciência tão nova não tenha ainda chegado ao reconhecimento geral? Poucas pessoas se dão conta do quanto mudou desde os tempos antes da fotografia e das linhas ferroviárias, quando ainda era uma ciência fajuta [...] Do escritor de arte hoje espera-se não somente uma íntima familiaridade que os meios modernos de visualização tornaram possível, mas também a paciente comparação de um dado trabalho com todos os outros trabalhos progressos que a fotografia tornou fácil. Não é nenhum pouco difícil ver nove décimos da obra de um grande mestre (Ticiano ou Tintoretto, por exemplo) em um ritmo tão veloz que a memória deles vai estar fresca o suficiente para autorizar o crítico a determina o lugar e o valor de cada imagem. E quando o contínuo estudo dos originais é suplementado por fotografias isocromáticas, tal comparação ganha a acuidade de ciências físicas. (BERENSON,

---

for Enjoyment of Italy's Art (Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, 1855). These principles of collecting configure his representation and philosophical construction of the past, which in turn goes against the grain of traditional art history and methodology during this time.

<sup>13</sup> Original: But the intervention of photography has in our own time effected an entire revolution: the drawings of the ancient masters may now be multiplied virtually without limit: and thus, what was before a practical impossibility, namely, the actual comparison of the numerous dispersed drawings of any particular master, has become quite practicable... For the purpose of his present undertaking, the writer has been enabled to make use of photography in the most complete manner...

Em ambos os casos, vemos a fotografia operar como uma prótese de memória, uma capacidade ampliada de rememoração por parte do historiador da arte que, aliado a um conjunto amplo de fotografias, consegue extrair um excedente de sentido das obras: o acúmulo de fotografia será o acúmulo de novas possibilidades de escrita da história da arte. Concomitantemente, a centralidade dos arquivos e acúmulos de reproduções fotográficas era tal que o tópico foi discutido em 1873 no Primeiro Congresso Internacional de História da Arte em Viena, onde Anton Springer fez a proposta que levou à fundação do *Kunsthistorisches Gesellschaft für Photographische Publikationen*, (“Sociedade de Historiadores da Arte por publicações fotográficas”), (FAWCETT, 1983: 442).

O Frogg Art Museum de Harvard já na década de noventa empregava uma política específica de aquisição de imagens fotográficas de obras de arte. A renda do museu era destinada à compra não de obras de arte, mas de reproduções, sobretudo na forma de fotografias e slides, assim como moldes de esculturas. (PREZIOSI, 1989: 73). O confronto com a heteronomia oriunda do acúmulo de fotografias parece, assim, ser central para o ofício do historiador da arte. É possível até mesmo falar em uma foto-mania no interior da historiografia da arte ao final do século dezenove, e cabe aqui retomar uma citação de 1862, de Eugene Disderi, inventor da *carte de visite*:

Chegou o momento de reunir essas riquezas desconhecidas que são disseminadas em todos os lugares, e fazer as bases das pesquisas dos historiadores e dos estudos dos artistas. É necessário que sejam acessíveis também ao público que não chegou até aqui no caminho estreito da moda, é necessário que lhe façam sentir que a arte é múltipla, permitindo-lhe estudar essas manifestações as mais

---

<sup>14</sup> Original: It is surprising, then, that really accurate connoisseurship is so new a science that it has as yet scarcely found its way into general recognition? Few people are aware how completely it has changed since the days before railways and photographs, when it was more or less of a quack science, in which every practitioner, often in spite of himself, was more or less of a quack [...] Of the writer on art today we all expect not only that intimate acquaintance with his subject which modern means of conveyance have made possible, but also that patient comparison of a given work with all the other works by the same master which photography has rendered easy. It is not at all difficult to see at any rate nine tenths of a great master's work (Titian's or Tintoretto's, for instance) in such rapid succession that the memory of the will be fresh enough to enable the critic to determine the place and value of any picture. And when this continuous study of originals is supplemented by isochromatic photographs, such comparison attains almost the accuracy of the physical sciences.

diversas, em obras numerosas, alargadas as ideias. Para realizar tal propósito, é necessário formar coleções importantes em proporções monumentais, apresentando uma série completa de obras de arte (...) Uma classificação destes documentos, um catálogo raisonné conseguirá fazer desta inovação uma revolução que marcará na História da Arte um renascimento. (DISDÉRI, 1862: 318 tradução nossa<sup>15</sup>)

Entrementes, há outro fator estruturante. Em "*A palestra de slide, ou o trabalho da História da Arte na era da sua reprodutibilidade técnica*", Robert S. Nelson também alia a inauguração das técnicas da História da Arte à invenção da fotografia, mas assinala outro aspecto, para além do confronto do historiador com um arquivo de imagens:

A História da Arte tem duzentos anos de idade, mas somente a partir do final do século dezenove as suas práticas começaram a se coadunar em padrões normativos. Com a fotografia e com a habilidade do projetor de slides em fundir palavras e imagens, a obra de arte necessitará de menos evocação verbal e descrição. Ou como Wölfflin colocou a questão, as palavras já não mais aprisionavam a arte. (NELSON, 2000: 432 tradução nossa)<sup>16</sup>

Vê-se aí a fotografia como categoria determinante de pensamento no interior da história da arte: não mais mero suporte, mas o próprio meio através do qual se constrói o pensamento. A multiplicidade de fotografias cria relações diferenciais entre as imagens, num discurso propriamente imagético, em oposição ao emprego de imagens como ilustração mecânica de um discurso externo. A linguagem das imagens parece demarcar *o campo da sua autonomia*, pois antes do historiador falar é possível criar a ilusão de que *as imagens falam*. E de fato, *a escrita da imagem*

---

<sup>15</sup> Original: L'heure est donc venue de rassembler ces richesses inconnues qui sont disséminées en tous lieux, et d'en faire les bases de recherches de l'historien et des études de l'artiste. Il faut qu'elles soient accessibles aussi au public qui n'a marché jusqu'ici que dans le sentier étroit de la mode, il faut qu'elles lui fassent sentir que l'art est multiple, et c'est en lui permettant d'étudier ses manifestations les plus diverses, dans des œuvres très nombreuses, qu'on élargira ses idées. Pour atteindre ce but, il est sans doute essentiel de former de collections importantes dans des proportions monumentales, et présentant la série complète des créations de l'art [...] Une classification de ces documents, un catalogue raisonné achèveraient de faire de cette innovation une révolution qui marquerait dans l'histoire de l'art comme une nouvelle renaissance.

<sup>16</sup> Original: Art history is about two hundred years old, but only since the end of the nineteenth century have its practices begun to coalesce into normative patterns. With photography and especially with the slide lecture's ability to fuse words and images, the artwork is present in the discursive space – hence the use of deictics – and it requires less verbal evocation and description. As Wölfflin put it after rhetorical fashion had changed, words no longer overwhelmed art.



não se dissocia da capacidade de usar as imagens de uma determinada forma, de um trabalho fotográfico sobre o olhar. A historiografia da arte torna-se cada vez mais uma modalidade específica de usar imagens. Mas a que se presta tal busca por um sentido das imagens a partir das imagens, assegurado pelo uso de reproduções fotográficas em arquivos e mesas de trabalho?

Efetivamente, no último quarto do século dezenove, a fotografia terá apresentado para a historiografia da arte tanto um meio para a sua elaboração teórica, por meio do amplo leque de comparações das pranchas fotográficas, quanto um facilitador para a sua sistematização em uma linguagem autônoma, a qual será essencial para as vastas trocas de imagens entre acadêmicos de diferentes centros culturais, resultando naquilo que André Malraux chamará posteriormente de "intelectualização da arte" pela fotografia (MALRAUX, 1978: 7). De fato, cabe frisar que tal intelectualização será assegurada, sobretudo, pelas relações internas entre as imagens, em uma escrita propriamente imagética, uma vez que estabelecida a autonomia das imagens terá sido constituído também um corpus coeso de saber, um corpus de princípios. A imagem técnico-fotográfica torna-se, assim, o instrumento de uma inteligência comparativa das imagens e o mecanismo de uma comunidade trans-nacional de imagens: ela dará ao historiador da arte o caos do seu acúmulo, mas também a chave da sua inteligibilidade e, mais importante, das suas técnicas de inteligibilidade.

A centralidade da fotografia é tal, ao ponto de, em *Perspectivas Fotográficas: Fotografia e a formação institucional da História da Arte*, o historiador da fotografia Frederick N. Bohrer declarar "(...) a fotografia foi desde o princípio a tecnologia indispensável da moderna história da arte" (BOHRER, 2002: 246), algo também corroborado por Ivan Gaskell: "A fotografia sutilmente, radicalmente e diretamente transformou a disciplina da História da Arte" (GASKELL, 2000: 140).

Em linhas gerais, poderíamos assinalar, assim, dois aspectos cruciais na coexistência da historiografia da arte e da prática fotográfica: por um lado, temos o fenômeno do confronto entre historiador e a massa de imagens fotográficas, naquilo que tangencia a construção de um ponto de vista ordenador e classificatório; por outro lado, temos a lógica das imagens que, ao traçarem um conjunto de relações

intrínsecas aos seus elementos, estabelecem uma escrita imagética. Se em um primeiro momento, teríamos o acúmulo arquivístico de imagens, em um segundo momento, haveria algo como “uma mesa de montagem”, o ato mesmo de montar e conjugar saberes e temporalidades nas relações traçadas entre as imagens. Esses dois aspectos são cruciais para a intelectualização do objeto artístico. Mais precisamente, ambos estarão conjugados naquilo que virá a ser a própria força da eloqüência da retórica da historiografia da arte: a apresentação de slides, em que o discurso do historiador confunde-se com o próprio discurso das imagens. É precisamente aí, na aparição em uma sala escura de imagens luminosas dadas em sucessão, cujas correlações intrínsecas estarão reveladas a um só tempo na fala do historiador da arte e no próprio conteúdo imanente das imagens, que veremos também a aparição do moderno discurso da História da Arte.

Entre a heteronomia dos dados fotográficos e a autonomia da escrita imagética, entre o arquivo e a mesa de montagem, o historiador da arte já terá se movido na habilidade que lhe é própria, falando de imagens através de imagens, naquilo que poderíamos chamar de “escrita de imagens”:

Wölfflin (1864-1945), o mestre da fala extemporânea, posiciona-se no escuro e junto aos seus estudantes. Os seus olhos assim como os deles direcionam-se para a imagem. Ele une todos os presentes e portanto torna-se o espectador ideal, as suas palavras destilando as experiências comum a todos. Wölfflin considera a imagem em silêncio, aproxima-se dela, seguindo o conselho de Schopenhauer sobre como se deve aproximar-se de um príncipe, esperando que a arte fale com ele. As suas frases são lentas, quase hesitantes. Quando muitos dos seus estudantes emulam essas pausas em seus discursos, eles não imitam somente um maneirismo externo, porque eles sentem que essas pausas solenes transmitem algo positivo. O discurso de Wölfflin nunca provoca a impressão de que foi preparado, algo já pronto e projetado sobre a obra de arte. Pelo contrário, ele parece ser produzido no local a partir da imagem. A obra de arte, assim, preserva o seu status proeminente por toda a sua fala. As suas palavras não asfixiam a obra, mas a embelezam como pérolas. (LANDSBERGER, 1924: 93-94, *tradução nossa*.)<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Wölfflin (1864-1945), the master of extemporaneous speaking, places himself in the dark and together with his students at their side. His eyes like theirs are directed at the picture. He thus unites all concerned and becomes the ideal beholder, his words distilling the experiences common to everyone. Wölfflin considers the work in silence, draws near to it, following Schopenhauer's advice, as one draws near to a prince, waiting for the

Vemos aqui a sobreposição, em um só momento, da comparação rigorosa de imagens, e de uma escrita propriamente imagética: o confronto do historiador com uma multiplicidade de imagens em sucessão é o lugar da sua eloqüência, e tão importante quanto o confronto é o fio condutor entre as imagens, que lhes confere necessidade interna.

Não obstante os exageros literários da descrição acima, é possível observar que até mesmo os silêncios do historiador da arte face às imagens torna-se elemento constitutivo do discurso, que cria a antecipação, sobretudo na platéia, de uma associação surpreendente. Que o silêncio do historiador seja eloqüente, isso nos diz que as imagens falam e agem: vemos uma *praxis* de imagens.

De fato, a noção de “estilo”, pedra de toque de todo o formalismo de Wölfflin<sup>18</sup>, não é inteligível fora de uma noção de multiplicidade de imagens: ao falarmos em estilo, falamos forçosamente em imagens diversas que comunicam um padrão. Isto é, falamos forçosamente de um historiador que cria a “justa” justaposição das obras de modo a fazer emergir o “padrão estilístico”. Com isso, vemos como o uso de arquivos fotográficos por Burckhardt e outros historiadores da arte faz-se incorporar à própria estrutura epistêmica e persuasiva da historiografia da arte, transformando-se em categorias que não se dissociam de um trabalho fotográfico sobre o olhar. Na medida em que prezam pela multiplicidade de imagens e pelo dado comparativo, pela justaposição das obras de modo a fazer emergir o “padrão estilístico”, as construções novas do formalismo de Wölfflin nos oferecem um caminho para melhor entender o pensamento fotográfico da história da arte.

---

art to speak to him. His sentences come slowly, almost hesitatingly. When many of his students imitate these pauses in his speech, they imitate not just an external mannerism, because they feel that these solemn effects convey something positive. Wölfflin's speech never gives the impression of being prepared, something completed that is projected onto the art work. Rather it seems to be produced on the spot by the picture itself. The art work thus retains its preeminent status throughout. His words do not overwhelm the art but embellish it like pearls. (LANDSBERGER, 1924: 93-94.)

<sup>18</sup> A prática do historiador da arte suíço-alemão Heinrich Wölfflin nos fornece um ótimo exemplo: receoso das reais capacidades da reprodução fotográfica nas impressões de livros de história da arte, ele preferia abertamente gravuras de reprodução. No entanto, Wölfflin projetava nos seus cursos numerosos slides fotográficos, razão da sua reputação prestigiosa entre estudantes. Conhecido como conferencista brilhante, Wölfflin foi provavelmente o primeiro historiador da arte a empregar a projeção simultânea de duas imagens (NELSON, 2000)

Em suma, é aqui onde se torna mais clara a relação entre historiografia da arte e a prática fotográfica, na medida em que assume os contornos de “uma mesa de montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2010: 4). De um lado se coloca o arquivo de imagens fotográficas – o paquiderme pesado no qual é preciso intervir para inventar perspectivas de visibilidade, legibilidade e inteligibilidade (HUCHET, 2013: 7). Do outro, se coloca justamente a “mesa de montagem” – método heurístico que se baseia em uma montagem de imagens heterogêneas (DIDI-HUBERMAN, 2010: 3). Pois é assim que terá se definido, aos nossos olhos, o método formalista de Wölfflin, seja no seu do projetor duplo de slides, seja no confronto reiterado de imagens para construir uma historiografia da arte: trata-se aqui de colocar a historiografia da arte não mais como um discurso acerca das imagens, mas como uso particular de imagens, para produzir determinados efeitos epistêmicos através da montagem. E a palavra “montagem” aqui não é fortuita – trata-se de observar a historiografia da arte à luz do processo poético-produtivo por meio do qual a mesma monta e desmonta imagens, de modo ora a evidenciar semelhanças, ora a expor diferenças. Sob o intuito de arrancar relações de inteligibilidade, o historiador da arte adentra a práxis de imagens tal como o cineasta adentra os fotogramas isolados de um filme: trata-se de um gesto similar, a saber, o gesto de extrair, a partir clarão entre duas imagens, um código de legibilidade graças ao qual é possível ler o tempo da imagem e uma imagem do tempo.

## 2. Fotografias de esculturas em Heinrich Wölfflin e em Carl Einstein: ato fotográfico da historiografia da arte.

Sob esse ângulo, que considera a historiografia da arte como conjunto de procedimentos e dispositivos ópticos – como operação fotográfica sobre o olhar em uma mesa de montagem –, é aberta a possibilidade de rever a escrita da história da arte não como estudo sobre as imagens, mas como uso particular de imagens por meio de uma práxis, uma escrita da imagem. O uso excessivo de fotografias por parte de Einstein torna-se com isso menos estranho: ou melhor, sua estranheza é agora acompanhada de consistência, uma vez que torna-se mais claro o nexo entre escrita fotográfica e historiografia da arte.

Ora, constituindo-a e desfazendo-a ao mesmo tempo, a escrita fotográfica é outra em relação à historiografia da arte, mas também lhe é interna. A massa de imagens fotográficas oferece ao historiador da arte uma abertura, na plena ambigüidade que o termo oferece: “abertura” no sentido de um “alargamento”, isto é, as fotografias permitem-lhe uma ampliação sem precedentes da capacidade mnemônica e ótica (no seu arquivo e na sua mesa de estudos, o historiador da arte não mais confronta-se com “uma” imagem, mas com “várias”: lembra-se mais, vê mais, portanto); e “abertura” no sentido de “rasgadura”, isto é, as fotografias perfuram a superfície da sua escrita, e reivindicam a sua própria escritura (o historiador, subitamente, ao manusear imagens fotográficas também produz efeitos que lhe escapam: a força persuasiva da sua retórica torna-se outra, uma vez que as imagens, ao se confrontarem, também se *dialetizam*<sup>19</sup>). Por isso, o emprego da palavra “montagem” não deve ser entendido no sentido consagrado por Eisenstein, embora guarde com ele profundas semelhanças heurísticas<sup>20</sup> (EISENSTEIN, 2017):

---

<sup>19</sup> Dialética entendida como “a compreensão dos contrários em sua unidade ou do positivo no negativo” (HEGEL 1986: 56), isto é, como complicação dos termos.

<sup>20</sup> Em Eisenstein, o princípio formal da montagem está atrelado à especificidade do meio cinematográfico, no qual a justaposição de duas imagens geraria uma “terceira imagem” mental – o que queremos aqui com o emprego da palavra “montagem” é algo mais próximo do francês “assemblage”: um princípio formal de choque e confronto que, no entanto, não é absorvido por um ato sintético da mente, mas que se exhibe no seu choque.

“montagem”, para o propósito aqui intencionado, denuncia a um só tempo o esforço sintético, de montar imagens pela justaposição, mas também de operar desde já no curso problemático da fratura, da decomposição analítica, em que só é possível montar sob a pena de já ter desmontado. As imagens fotográficas na mesa de montagem do historiador da arte abrem-lhe uma série de caminhos (e nesse sentido, são abertura à montagem), contudo, expõem-no a infinitos riscos (e nesse sentido, são abertura à desmontagem).

Talvez o melhor exemplo que possamos encontrar desta ambigüidade encontra-se justamente em dois ensaios de Wölfflin, de 1896-97, intitulados *Wie man Skulpturen aufnehmen soll* (“Como esculturas devem ser fotografadas”) e publicados na revista alemã *Zeitschrift für bildende Kunst* (“Jornal de Belas Artes”):

Nada é mais instrutivo do que ver um número de fotografias levemente divergentes ao lado uma da outra. É somente aí que se nota como um só e mesmo movimento pode produzir imagens com qualidades inteiramente diferentes de expressão, como uma mudança mínima no ângulo de visão pode atrofiar o poder de uma linha ou fazer o motivo parecer ser algo totalmente diferente do que é (WÖLFFLIN, 2013: 60 tradução nossa)<sup>21</sup>

Cumpra, pois, debruçar-se sobre estes escritos, porquanto Einstein fora aluno de Wölfflin durante os anos de 1903-1905, e ademais engaja-se explicitamente, em *Negerplastik*, com as fotografias de esculturas e com o formalismo, retomando-os e os deslocando. Parece-nos que o livro de Einstein mantém diálogo estreito com estes ensaios, e com aquilo que neles parece ser um esforço de legislar sobre o uso das fotografias na historiografia da arte.

De fato, é aqui talvez onde possamos encontrar o nó crítico que faz Einstein passar à historiografia da arte, e esta ao interior da obra de Einstein. Se a escrita fotográfica assume papel tão predominante em *Negerplastik*, e ademais adquire estatuto de sistema retórico, plenamente conjugado, então deveríamos nos interrogar acerca da maneira pela qual a fotografia aí não é um elemento estranho ou avesso às práticas

---

<sup>21</sup> Original: Nothing is more instructive than seeing a number of slightly divergent photographs next to each other. It is only then that one clearly realizes how one and the same movement can yield images with entirely different qualities of expression, how a minimal change in the viewing angle can cripple the power of the line or make the motif appear to be something totally different from what it is.

da historiografia da arte, sobretudo aquela de matriz formalista. Os dois ensaios de 1896 e 97 de Wölfflin são um esforço tanto de legislar, dentro da historiografia da arte, sobre a potência das fotografias, quanto de organizar o uso adequado das fotografias em um sistema, com suas convenções. Trata-se de uma primeira sistematização do que viemos chamando aqui de “mesa de montagem” do historiador da arte.

Ora, à luz das teorias posteriormente construídas a respeito da fotografia, sobretudo aquelas oriundas de uma semiótica peirceana, a imagem fotográfica será tida como entidade de tripla face (ou ícone, guardando semelhança com o referente; ou símbolo, sendo pura convenção arbitrária; ou índice, portando contigüidade física com o referente); no entanto, agora revendo o uso de arquivos e comparações fotográficas por historiadores da arte, em que o estudo da imagem não se dissocia de uma proliferação e acúmulo controlado de imagens fotográficas em uma mesa de montagem, poderíamos adicionar mais uma possibilidade ao signo fotográfico: o múltiplo, ou melhor, o foto-múltiplo.

Aos nossos olhos, o foto-múltiplo já estaria inscrito na escrita de uma história da arte formalista, a saber, aquela levada adiante por Wölfflin – na sua obra célebre *Princípios fundamentais da história da arte* (1915), ele propunha os seus célebres pares de categorias antitéticas (“linear” e “pictórico”, “forma fechada” e “forma aberta”) a partir de um exercício comparativo entre múltiplas imagens, e no caso do livro em questão, múltiplas foto-reproduções. De fato, a própria metodologia de Wölfflin aproxima-se de uma previsão feita por Adolfo Venturi em 1887:

Há um tempo atrás todos precisavam recorrer à memória: o historiador da arte... facilmente oferece julgamentos subjetivos errôneos... Com a invenção da fotografia, a crítica de arte deu um passo de gigante; agora era possível fazer comparações diretas entre um trabalho e outro de um mesmo artista, e o método tornou-se mais correto, mais refinado e seguro... Ao mesmo tempo que... as ciências naturais aprenderam o rigor do método, a história da arte também foi renovada graças... ao novo instrumento de observação; o julgamento do crítico, tornando-se mais objetivo, não mais se abandona a vãos de fantasia (VALERI apud JOHNSON, 2013: 32 tradução nossa)<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Original: Once upon a time everyone had to rely on memory: the [art] historian ... easily gave erroneous subjective judgments. ... With the invention of photography, [art] criticism took a giant step; now it was possible to make direct comparisons between one work and another by the [same] author, and the method became more

A unidade de sentido do “estilo”<sup>23</sup>, termo tão caro à obra wölffliniana, não poderia assim se afastar de um trabalho sinóptico entre múltiplas imagens: quer seja o “estilo” de uma época, quer seja o “estilo” de um artista individual, o “estilo” como tal é forçosamente o que se repete em um padrão, o qual se pode observar somente ao longo de uma seqüência ou multiplicidade de imagens. Trata-se de um princípio estruturante que fixa um arranjo sincrônico, ao mesmo tempo em que desdobra um conjunto de transformações diacrônicas (o estilo do Renascimento só pode se iluminar em confronto diferencial com estilo do Barraco, mas também o estilo do Renascimento só pode emergir a partir das relações diferenciais entre imagens do mesmo período, e assim por diante). Do mesmo modo, podemos sugerir que “estilo” seria uma categoria eminentemente “fotográfica”, uma vez que é tornada expressa pelas possibilidades reprodutivas e multiplicativas da imagem. Não bastasse isso, como observado anteriormente, Wölfflin é célebre por ter sido o primeiro historiador da arte a empregar o projetor duplo de slides, cotejando e contrapondo duas foto-reproduções ao mesmo tempo em suas aulas (BROWN, 2005). Pois é aqui onde vale metaforizar o termo “fotográfico”: se Wölfflin irá fazer ressalvas ao emprego da fotografia dentro da historiografia da arte, ele, no entanto, incorre em um pensamento “fotográfico”. Ele antevê os riscos da “mesa de montagem” e suas fotografias, mas usufrui plenamente das suas potencialidades. Ele, desde já, nos apresenta um pensamento da montagem fotográfica. Expliquemos melhor o que queremos dizer com isso.

Em uma carta a Burckhardt, Wölfflin observa:

A cada dia eu me torno mais convencido de que é absolutamente inútil tentar entender a arte monumental com base no que podemos aprender de fotografias. Eu preciso recorrer cada vez mais às notas que fiz em Basel. Mas, é claro, ninguém vai apreciar a minha luta e o que eu estou tentando fazer, porque hoje as pessoas só desejam que

---

correct, more refined and secure. ... At the same time that ... the natural sciences learned the rigour of method, the history of art was also renewed thanks ... to its new instrument of observation; the judgment of the critic, having become more objective, no longer abandoned itself to flights of fantasy.

<sup>23</sup> Estilo é definido em “Conceitos fundamentais da história da arte” por Wölfflin como: “Nós devemos constatar que uma certa concepção da forma é necessariamente vinculada a uma certa tonalidade e devemos gradualmente entender que o complexo integral das características pessoais do estilo como expressão de certo temperamento. Para a história da arte descritiva deve-se fazer mais aqui (...) Isto é: ao estilo pessoal deve-se acrescentar o estilo da escola, do país, da raça. (WÖLFFLIN, 1929: 11)



expliquemos as fotografias. (WÖLFFLIN apud FREITAG 1979: 120 tradução nossa)<sup>24</sup>

Também no seu livro clássico de 1915, supracitado, ao comentar uma estátua de Jacopo Sansovino (1486-1570), Wölfflin detém-se na má qualidade da fotografia em questão e suas conseqüências deformantes:

A ilustração é pequena demais... Infelizmente – como é muitas vezes o caso – o fotógrafo não está perfeitamente orientado para a visão frontal característica... o fotógrafo se posicionou demais para a esquerda. Os efeitos dessa falha fazem-se sentir por todos os lados... Mas se alguém assume o correto ponto de vista, então tudo torna-se de uma só vez claro. (WÖLFFLIN apud JOHNSON, 2012: 30 tradução nossa)<sup>25</sup>

De fato, o ensaio de 1896 que aqui gostaríamos de esmiuçar inaugura-se com as seguintes palavras:

O público compra essas fotografias de boa fé, acreditando que com uma ilustração feita mecanicamente nada do original será perdido; ele não sabe que uma antiga figura tem uma visada principal particular, não sabe que se destrói a eficácia quando se remove (na fotografia) a silhueta principal; sem piscar os olhos, as pessoas hoje permitem que os seus olhos incivilizados aturem os mais desagradáveis erros e falta de clareza. (WÖLFFLIN, 2012: 1 tradução nossa)<sup>26</sup>

Portanto, como afirmar que as categorias do formalismo wölffliniano poderiam ser eminentemente fotográficas, se os próprios textos de Wölfflin, na mesma medida em que avançam na sua conceituação formalista, fazem ressalvas à fotografia como instrumento de exposição do fenômeno formal? Seria enganoso presumir que a unidade de sentido do “estilo” é fotográfica, somente porque se originaria do manuseio e da comparação de reproduções fotográficas em uma mesa de

---

<sup>24</sup> Original: From day to day I become more convinced that it is absolutely futile to try to understand monumental art on the basis of what we can learn from photographs. I have to strike out more and more the notes I made in Basel. But, of course, nobody will in the last appreciate my struggle and what I am trying to do, because today people want to have only the photographs explained.

<sup>25</sup> Original: The illustration is too small... Unfortunately – as is often the case – the photograph is not perfectly oriented to the characteristic frontal view... the photographer has stepped too far to the left. The effects of this fault make themselves felt everywhere... But if one takes the correct viewpoint, so all at once everything becomes clear.

<sup>26</sup> Original: The public buys these photographs in good faith, [believing] that with a mechanically-made illustration nothing of the original could be lost; it does not know that an old figure has a particular main view, that one destroys its effectiveness when one takes away its main silhouette; without batting an eye, present-day people allow their uncultivated eyes to put up with the most disagreeable overlaps and lack of clarity.

montagem. Ela é “fotográfica” da mesma maneira que Freud pôde observar, em 1912, que o aparelho psíquico seria “fotográfico” na sua relação entre atividade consciente e inconsciente:

Uma analogia grosseira, mas que não é inadequada, com esta relação suposta entre atividade consciente e atividade inconsciente, poderia ser tirada do domínio da fotografia. O primeiro estágio da fotografia é o “negativo”; toda imagem fotográfica deve passar pela “tiragem negativa”, e estes negativos que receberam o exame são admitidos à “tiragem positiva” que culmina na imagem (FREUD, 1998: 178, tradução nossa)<sup>27</sup>

O que teríamos aqui é justamente um processo de “revelação”: confrontando o arquivo de imagens fotográficas, o historiador da arte estaria como que diante de “imagens ainda em negativo”. Seria somente a partir de um deslocamento da sua posição subjetiva que elas poderiam, assim, assumir existência inteligível. O “estilo” em Wölfflin terá sido justamente esse ato de remeter uma multiplicidade de imagens, que só teriam entre si relações inconscientes, a uma relação consciente, evidenciada a partir da assunção de uma posição subjetiva – o “estilo” é o conceito por meio do qual o historiador da arte, ao confrontar a multiplicidade de imagens, consegue extrair-lhes, em um ato de visão, inteligibilidade, tornando-as visíveis no tempo e em si mesmas. Ele passa, assim, do arquivo fotográfico para a “mesa de montagem”. Ou como coloca Preziosi, ao observar a relação do historiador da arte com o arquivo de imagens fotográficas:

É um sistema que contém somente diferenças (relações anafóricas) e, no entanto, ao mesmo tempo, incorpora pontos oblíquos de Acesso (relações anamórficas). Em outras palavras, o sistema arquivístico é como a linguagem (ou um sistema semiótico ou significativo em sentido geral) na qual o potencial de tautologia sem fim, o incessante deslizamento de uma unidade à outra, é contrabalançado por uma posicionalidade ou direcionalidade que fabrica significado por e para um sujeito, uma estruturação que é manifesta na medida em que é incorporada como parte de uma articulação ativa. (PREZIOSI, 1990: 76 tradução nossa)<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Original: Une analogie grossière, mais qui n’est pas inadaptée, avec cette relation supposée entre l’activité consciente et l’activité inconsciente, pourrait être tirée du domaine de la photographie. Le premier stade de la photographie est le “négatif” ; toute image photographique doit passer par le “tirage négatif”, et ceux de négatifs qui ont réussi l’examen sont admis au “tirage positif” qui aboutit à l’image (FREUD 1998 : 178)

<sup>28</sup> Original: It is a system that contains only differences (anaphoric relations) and yet at the same time incorporates oblique points of Access (anamorphic relations). In other words, the archival system is akin to a

Fotográfico seria, portanto, o formalismo de Wölfflin, porquanto seria um confronto com múltiplas imagens, que permaneceriam inconscientes e “invisíveis”, até o “enquadramento” apropriado. A palavra empregada por Preziosi, “anamorfose”, não poderia ser mais precisa para o que gostaríamos de sublinhar aqui: assim como toda fotografia pressupõe um enquadramento – um arranjo do fotografado a partir da objetiva –, o conjunto de imagens da história da arte, no formalismo de Wölfflin, sugere igualmente um enquadramento – um arranjo das imagens a partir de uma posição subjetiva que, senão as decifra, as torna visíveis, em um eixo sincrônico-diacrônico a partir do “estilo”. Em ambos os casos, teríamos o mesmo princípio anamórfico de posicionalidade (a relação entre as imagens torna-se visível a partir de um ângulo, a partir de uma moldura, a partir de um enquadramento). Em ambos os casos, teríamos o mesmo princípio de montagem, que permitiria, no curso de múltiplas imagens, encontrar o fio de inteligibilidade e temporalidade.

De fato, em *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (“Conceitos fundamentais da história da arte”, 1915), vez após vez, Wölfflin aduz a noção de “estilo” a partir do confronto e montagem de duas foto-reproduções distintas, em que variações e semelhanças entre as imagens tornam-se subitamente ativadas por uma inteligibilidade, que se dá a partir de uma nova posição subjetiva do leitor ante a elas. Isto é, ao considerar a noção de “pictórico”, ou ao se considerar a noção de “linear”, as duas imagens já não são mais meras imagens separadas, mas confrontam-se, delineando uma diferença histórica, formal, e estilística propriamente – diferença que se observa a partir de uma posição subjetiva, um “enquadramento”.

O olhar aí existe não na singularização do momento ótico em uma imagem, mas justamente na passagem de uma imagem à outra, na transição de uma imagem à outra a partir da assunção de certo ponto de vista – ou como gostaria Lacan, a partir de um ponto de ancoragem, “point de capiton”<sup>29</sup>. Talvez isso não seja ainda

---

language (or a signifying or a semiotic system in a general sense) in which the potential of endless tautology, the incessant slippage of any unit into all others, is counterbalanced by a positionality or directionality that fabricates meaning for and by a subject, a structuration that is manifest only insofar as it is incorporated as a part of an active articulation.

<sup>29</sup> Lacan define “point de capiton” assim: “A função diacrônica deste ponto de ancoragem é encontrada na sentença, na medida em que a sentença completa a sua significação somente com seu último termo, cada termo

suficiente para o nosso argumento de um pensamento fotográfico interior ao formalismo de Wölfflin. Mas retornemos aos dois ensaios que nos propomos esmiuçar.



Meister des Todes Mariä

Flächenzusammenhang ist hier fast völlig zerrissen. Wenn dagegen bei einer stofflich ähnlichen Aufgabe ein Maler des 16. Jahrhunderts, der „Meister des Todes Mariä“\*, das Sterbebett und die Gesellschaft im Raum zu einer vollkommen ruhigen Schichtung hat bringen können, so ist es nicht nur die besser verstandene Perspektive, die da Wunder getan hat, sondern es ist das neue — dekorative — Flächengefühl, ohne das die Perspektive nicht viel genützt hätte<sup>1)</sup>.

Das unruhig zerrissene Wochenstubenbild des nordischen Primitiven ist aber auch interessant als Gegensatz zu der zeitgenössischen Kunst Italiens. Man kann da gut sehen, was es für eine Bewandnis hat mit dem italienischen Instinkt für Fläche. Neben den Niederländern und gar neben den Oberdeutschen erscheinen die Italiener des 15. Jahrhunderts merkwürdig zurückhaltend. Mit ihrem klaren Raumgefühl riskieren sie viel weniger, eben weil sie die Gefahr kennen. Es ist als ob sie die Blume nicht hätten aufreißen wollen, bevor sie von selbst sich erschlosse. Aber dieser Ausdruck hat etwas Schiefes. Man hält nicht zurück aus Ängstlichkeit, sondern ergreift die Fläche mit freudigem Wollen. Die streng geschichteten Reihen in den Historien des Ghirlandajo und des Carpaccio sind nicht Befangenheiten einer noch unfreien Empfindung, sondern die Vorahnung einer neuen Schönheit.

<sup>1)</sup> Die Abbildung läßt freilich die ordnende Kraft der Farbe schmerzlich vermissen.



Meister des Marienlebens

erinnert sich an den etwas aufdringlichen Effekt des verkürzten Sarkophages bei Auferstehungen. Wohlgemut verdirbt sich im Hofer Altar (München) durch die schrille Linie ganz die Einfachheit seiner frontalen Hauptfigur. Ein Italiener wie Ghirlandajo bringt mit derselben Schrägform eine überflüssige Unruhe in seine Anbetung der Hirten (Florenz, Akademie), obwohl gerade er anderwärts dem klassischen Stil mit ernstesten Schichtungen der Figuren mächtig vorgearbeitet hat.

Versuche, direkte Tiefenbewegungen herzustellen, z. B. einen Zug von Menschen aus der Tiefe her zu entwickeln, sind im 15. Jahrhundert durchaus nicht selten, namentlich in der nordischen Kunst, sie wirken aber als verfrüht, weil der Zusammenhang zwischen dem Vorderen und dem Rückwärtigen nicht anschaulich wird. Typisches Beispiel: Der Zug der Leute auf Schongauers Kupferstich der Anbetung der Könige. Verwandt das Motiv im Tempelgang Mariä beim „Meister des Marienlebens“ (München), wo das nach der Tiefe schreitende Mädchen mit den Figuren des Vordergrundes alle Verbindung verloren hat.

Für den einfachen Fall der in verschiedenen Tiefenabständen belebten Bühne, ohne ausgesprochene Bewegung nach oder aus der Tiefe, ist das Geburtsbild\* desselben „Meisters des Marienlebens“ in München lehrreich: der

Qual é o princípio por trás da objeção de Wölfflin ao uso das fotografias na historiografia da arte, e por que ele gostaria de sugerir certo conjunto de normas para uma “escrita fotográfica” dentro da história da arte, sobretudo nas fotografias de esculturas? De fato, nos dois artigos de 1896-97, publicados na revista *Zeitschrift für bildende Kunst*, a objeção de Wölfflin não é óbvia. Ele não se opõe ao uso da imagem fotográfica reportando-se à divisão platônica entre original e simulacro – a imagem fotográfica não é um momento de mimese infeliz em que a fotografia falsearia o fotografado simplesmente por ser-lhe cópia. O que a reprodução fotográfica coloca em jogo, e, portanto, em risco, não é a realidade ontológica do fenômeno escultórico. O que perturba Wölfflin a respeito das fotografias de esculturas que então observava nos livros de história da arte é o fato de estas *manipularem o enquadramento*. Uma escultura, enquanto tal, não poderia ser vista de múltiplos pontos de vista, mas guardaria um ângulo de visão específico que, anamorficamente, a tornaria expressa no seu pleno fenômeno formal:

Assim, não seria supérfluo uma vez por todas fazer mais amplamente entendido como as fotografias de esculturas devem ser feitas, e guiar o espectador para perseguir a visada que corresponde à concepção do artista. Não é correto dizer que um monumento possa ser visto de todos os lados. Recentemente, há indiscutivelmente esculturas que deixam indecído o local da onde devem ser vistas, naquilo que se apresentam de nenhum ângulo específico, mas permitem ao espectador chegar à completa clareza somente através da sequência de visadas individuais. Contudo, um trabalho feito na velha tradição prevê uma visada principal, e o olho educado sente que existe uma virtude em que a figura explica a si mesma de uma só vez e se torna completamente compreensível, de modo que não é necessário caminhar em torno dela para captar seu conteúdo, mas que informa o espectador acerca da correta visada logo de início. Quem quiser instruir a si mesmo sobre tais assuntos deve ler uma importante seção do Problema da Forma, de Adolf Hildebrand . (WÖLFFLIN, 2012: 53-54 tradução nossa)<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Original: It would thus not be superfluous once and for all to make it more widely understood how sculptural photographs should be made, and guide the viewer back to seeking out the view that corresponds with the artist's conception. It is not right [to say] that a sculptural monument can be seen from all sides. Nowadays there are admittedly some sculptures that leave it so-to-speak undecided from where they wish to be seen, in that they present themselves completely from no single side, but rather allow the viewer to arrive at full clarity only through the sequence of all individual views. However, [a work made in] the good [old] tradition provides one main view, and the educated eye feels it is a virtue that here the figure explains itself all at once and becomes completely understandable, so that one is not driven around it in order to grasp its content, but rather that it

Tudo se passa como se a escultura fosse uma anamorfose, figura desfigurada, que só poderia adquirir figuração a partir do ponto de vista correto. Com efeito, na passagem da escultura à sua fotografia não haveria, portanto, um falseamento no sentido platônico do original na cópia, mas uma destruição do seu princípio anamórfico. Isto é, a fotografia, ao propor diferentes enquadramentos e pontos de vistas para as esculturas, usurpava o enquadramento e o ponto de vista apropriados à sua forma. No segundo ensaio, Wölfflin reforça seu argumento:

No primeiro artigo, eu discuti um conjunto de conhecidas peças do Renascimento italiano, com a intenção de aguçar a atenção para o fato de que uma antiga figura não deveria ser vista de todos os lados, mas sim que teria uma visada particular, e que somente uma falta de cuidado criminoso negaria essa concepção artística quando uma ilustração é feita. Infelizmente, essa falta de cuidado é tão comum que somente em casos raros encontra-se fotografias satisfatórias de esculturas: quase se evita a visada frontal normal e se acredita que se faz à figura um favor ao colocá-la sob “apelo pictórico”, isto é, assumindo um ponto de vista levemente lateral. Poucos sabem que, ao fazê-lo, na maioria dos casos em que isso é feito perde-se a melhor qualidade da escultura. Destrói-se a silhueta que o artista criou e isso não significa somente que algumas linhas são trazidas para fora da harmonia, não, isso significa muito mais: grande esforço artístico foi dispendido precisamente em colocar todo o conteúdo escultórico em um plano e aquilo que na natureza tem que ser compreendido por sucessivas percepções é apresentado sem esforço de uma só vez. Isso não significa dizer que uma figura não teria boas visadas laterais. A escultura se desenvolveu de fato que ela saiu de uma estilo de um ou dois planos para uma composição multi-facetada (com giros e rotações); *mas existe sempre uma visada compreensiva principal*, sem não se deseja caminhar infinitamente em torno da figura (ver Hildebraand, capítulo 5 de Problema da Forma). (Id. p.58 grifo nosso, tradução nossa)<sup>31</sup>

---

informs the beholder about its viewpoint right from the start. Whosoever wants to instruct himself about such matters should read the relevant section in Adolf Hildebrand's *Problem der Form*

<sup>31</sup> Original: In a first article I discussed a number of well-known Italian Renaissance pieces, with the intention of re-sharpening awareness of the fact that an old figure should not be viewed from every which side, [but] rather that it has a particular view, and that only a criminal carelessness denies it this artistically-willed view whenever an illustration is made. Unfortunately, this carelessness is so common that only in rare cases does one find satisfactory photographs of sculpture: one almost always avoids the normal frontal view and believes one does the figure the greatest favour when one gives it a ‘painterly appeal,’ that is, takes the viewpoint slightly from the side. Few know that, by doing so, in most cases the best quality [of the sculpture] is lost. One destroys the silhouette on which the artist has set himself and this does not only mean that the lines are brought out of harmony, no, this means much more: great artistic effort was expended precisely in laying out the entire sculptural content in one plane and that which in nature has to be comprehended through individual successive perceptions is presented [in the sculpture] with effortless ease to the eye all at once. That is not to say that a figure could not also have good side views. Sculpture has in fact developed so that it has advanced from a one- or two-sided plane-style to a multi-sided composition (with turns and rotations); [but] there must always be only



Sob essa sentença, Wölfflin, ao longo dos dois ensaios, esmiuça várias fotografias de esculturas que realizariam “desleitura” ou “desenquadramentos” das esculturas originais:

Quem poderia acreditar nisso? Um exemplo-chave de toda escultura, um trabalho tão célebre quanto *Apollo Belvedere* – ele é exposto no Vaticano de tal forma que é necessário pressionar-se contra uma parede para participar da visada original, e todas as fotos modernas, até a heliogravura encontrada em *Antike Denkmälern* de Brunn-Bruckmann, apresenta a figura de maneira falsa, intolerável. O braço estendido com o tecido pertence ao plano da parede, paralelo ao do espectador; a cabeça então coloca a si mesma em um perfil puro e os pés se juntam para o olho. Eu conheço somente um exemplo, desde a sua ressurreição, em que o *Apollo* foi corretamente retratado – aconteceu no tempo de Rafael, em uma gravura de Marcantonio Raimondi. (Id. p.59 tradução nossa)<sup>32</sup>

Lançado para fins pedagógicos e editado serialmente pela firma de Friedrich Bruckmann, em parceria com o historiador da arte Heinrich Brunn, o livro ao qual Wölfflin se refere, *Antiken Denkmälern* (“Monumentos antigos”), era um grande compêndio de colótipos e foto-reproduções, que serviriam nos anos vindouros como modelo para a disposição de fotografias de esculturas em livros de história da arte (HAMILL; LUKE, 2017: 2). Removendo as esculturas de seus contextos espaço-temporais, as fotografias dispostas no livro convidavam o leitor a análises formais pela própria exacerbação visual propiciada pelas fotografias, que colocavam as esculturas contra um fundo neutro. Wölfflin, na sua análise, atem-se particularmente à reprodução fotográfica de *Apollo de Belvedere*, que apresentaria a figura de “uma maneira falsa e intolerável”:

---

*one comprehensive main view* if one does not want to be endlessly driven restlessly around the figure. (See Hildebrand, *Das Problem der Form*, chapter 5.)

<sup>32</sup> Original: Who could believe it? A key example of all sculpture, a work as famous as the *Apollo Belvedere* - it is displayed in the Vatican in such a way that one must press oneself hard up against the wall in order to partake of the original view, and all modern photographs right up to the heliogravure in Brunn-Bruckmann's *Antiken Denkmälern* present the figure in a false, intolerable way. The outstretched arm with the cloak belongs in the wall plane, parallel to the viewer; the head then puts itself into pure profile and the feet lock together for the eye. I know of only one instance since its resurrection that the *Apollo* has been thus depicted, [this was] still in Raphael's time, in an engraving by Marc Antonio Raimondi].



Em seguida contrasta essa reprodução com aquela que julgaria adequada, a saber, uma realizada por Marcantonio Raimondi (1470-1534) em uma gravura:



**Fig. 3** Imagens utilizadas por Wölfflin nos ensaios e reproduzidas por Geraldine Johnson na sua tradução

O que perturba Wölfflin a respeito de tal fotografia é o fato de seu enquadramento manipular o “ponto de vista”: ao congelar a escultura em um determinado ângulo, a fotografia “destruiria” a escultura, substituindo o ponto de vista intentado pelo artista por um outro. A afirmação sub-reptícia, mas contundente, de Wölfflin é que a eloquência das fotografias poderia ultrapassar a própria eloquência das esculturas: as fotografias já não mais representariam as esculturas, mas as recriariam. Isso

porque, para Wölfflin, as esculturas não poderiam ser vistas de qualquer ângulo, mas só emergiriam corretamente em uma “visada compreensiva”, daí o acerto de Raimondi, cuja gravura colocaria Apolo a partir do “ponto de vista” em que o contraste entre “peito e braço” seria visível, expondo a escultura em uma forma de “estabilidade e calma”. Isto é, indubitavelmente, haveria um ângulo correto para fixar o olhar sobre a escultura:

Toda escultura deve ser vista de vários ângulos, caso contrário, ela fracassaria em seu empreendimento. Somente entre uma e outra visada encontramos diferenças: algumas têm pouco a oferece, outras mais, mas usualmente há uma só visada que por meio de beleza e clareza faz a si mesma como a principal. (Id. p. 56 tradução nossa<sup>33</sup>)

É aqui onde encontramos uma nova constelação crítica para os temas previamente esboçados de retórica, escrita da história da arte, e fotografia. Se antes tais temas confluíam para o remanso de uma escrita imagético-fotográfica, agora eles rodopiam e iniciam um turbilhão crítico. Primeiramente sugerimos que o próprio formalismo de Wölfflin seria “fotográfico” (um enquadramento para múltiplas imagens que, ao serem vistas simultaneamente e sucessivamente, expressariam um “estilo”), e agora vemos que também a sua concepção formal de escultura é “fotográfica” (a forma escultórica só emerge a partir do “enquadramento” apropriado). Não por acaso, as passagens supracitadas terminam com referências a *Das Problem der Form* (“O problema da forma”), pequeno livro de 1893 de Adolf Hildebrand. O próprio Wölfflin, em outro momento, sintetiza a teoria da percepção visual de Hildebrand em uma passagem que possui, para nós, um duplo valor: ilumina-nos a recepção de Wölfflin das idéias de Hildebrand, e também a condução destas na sua própria teoria formalista:

Nós devemos aqui citar Adolf Hildebrand, que requeriu o plano não em nome de um estilo especial, mas em nome da arte. O seu *Problema da Forma* tornou-se um catecismo na nova escola da Alemanha. Somente quando a escultura em seu

---

<sup>33</sup> Original: All sculpture in the round should be seen from various sides, otherwise it will have failed its calling. Only between one view and another view are there differences: some have little to offer, others more, [but] usually there is one view that through beauty and clarity makes itself felt to be the leading one. One can then also vary the other views, but in all of them the main view will continue to resonate like a base tone. One comes back to it again and again, and it is a particular pleasure precisely when the incoherent and misaligned suddenly regains coherence and harmony.

derredor, diz Hildebraand, em toda sua convexidade, for traduzida em uma figura a ser apreendida em um plano, ela tornou-se visível no sentido artístico. Onde uma figura não foi trabalhada até reunir seus conteúdos em um plano pictural, onde, digamos, o espectador que deseja assimilá-la é impelido a se mover em volta e deve, em atos separados de movimento, chegar ao quadro total, então a arte não se moveu um passo para fora da natureza. (WÖLFFLIN, 1990: 108 tradução nossa<sup>34</sup>)

Criando uma teoria da percepção visual orientada para apreensão da forma escultórica, Hildebraand postulava como valor supremo o ordenamento do fenômeno visual em uma concepção pictorial (*Malerisch*<sup>35</sup>), pela qual o olhar orientar-se-ia segundo o repouso, de modo a resolver o caos do espaço visual. Estando desde logo sob a ameaça do cúbico (*das Quälenden des Kubischen*), a visão triunfaria sobre tal ameaça a partir de uma totalidade coesa (HILDEBRAAND, 1952: 257). Isto é, o olhar caminharia, inexoravelmente, para o fixidez de ângulo de visão a partir do qual os fenômenos visuais se resolveriam: e sendo assim, a escultura digna de valor estético seria a consagração do olhar em um ponto de vista fixo.

Da mesma maneira, a escultura, para Wölfflin, só emergiria a partir do jogo entre espectador e escultura (“All sculpture in the round should be seen from various sides”) em que o primeiro ao se deslocar em torno da segunda encontraria o enquadramento ou o ponto de vista correto (“usually there is one view that through beauty and clarity makes itself felt to be the leading one”), a fixidez do ponto de vista.

Por isso, para Wölfflin, as fotografias não só não poderiam reproduzir esse jogo de aproximações e distanciamentos entre espectador e obra como tampouco poderiam assegurar que o ângulo correto de visão fosse fixado na escultura fotografada. O *enquadramento fotográfico poderia aqui realizar um falseamento do enquadramento que seria correto à escultura*, e nesse sentido, já vemos se desdobrarem as

---

<sup>34</sup> Original: We must here quote Adolf Hildebraand, who required the plane not in the name of a special style, but in the name of art. His *Problem der Form* has become the catechism of a large new school in Germany. Only when the body in the round, says Hildebraand, for all its convexity, has been translated into a picture to be apprehended in a plane has it become visible in the artistic sense. Where a figure has not been so far worked out that it has assembled its contents in a plane picture, where, that is to say, the spectator who wishes to assimilate it is compelled to move round it and must, in a separate acts of movement, collect the total picture, then art has moved not a step beyond nature.

<sup>35</sup> The more developed the artist's power, the precise will be the three-dimensional ideas which he converts into simple or related pictorial (Malerish) conceptions (HILDEBRAAND 1915:134)

complicações que gostaríamos de evidenciar ao passar para as críticas feitas por Einstein a Hildebraand, e, a fortiori, a Wölfflin.

A teoria de Wölfflin da forma escultórica, tributária daquela de Hildebraand<sup>36</sup>, não coloca a escultura somente como fenômeno material de três dimensões: de fato, a escultura é aqui já uma “presença em relação a alguém”, um fenômeno espacial que indexa uma participação subjetiva, um ponto de vista, um enquadramento propriamente. Não haveria, portanto, uma presença original a ser fotografada, copiada, mas sim um fenômeno desde já eminentemente fotografável, copiável – não haveria uma escultura não fotogênica, alheia a enquadramentos, visto que a escultura, já na sua essência, seria fotogênica, dotada de “um vir-a-ser enquadramento”.

Cumprido, assim, constatar que em Wölfflin a escultura é o que desde sempre fotografa a si mesma, não o que poderia ser fotografado. Ela solicitaria um ângulo de enquadramento na sua própria aparição espacial e já seria o seu “dar a ver uma fotografia de si mesma” na sua manifestação. Não caberia, portanto, ao fotógrafo falsear a escultura ao fotografá-la: caber-lhe-ia fotografar a fotografia que escultura já deveras é.

Compreende-se melhor o porquê das objeções de Wölfflin às reproduções fotográficas não repousarem em uma divisão entre original e simulacro. Pelo contrário, haveria, de acordo com Wölfflin, reproduções que não somente fariam jus à escultura original, como também lhe evidenciariam o verdadeiro ser plástico: o que está em jogo no ato de fotografar esculturas é, sobretudo, responder à solicitação que a sua forma já faz a um enquadramento apropriado. A escultura é tanto um ente constituído de volume, portanto um ente objetivo, quanto um ente de figuração e desfiguração, portanto um ente subjetivo, que pede um ponto de vista apropriado. Isto é, as esculturas já seriam as suas fotografias, os seus enquadramentos, a lei da sua adequação a um ponto de vista. Isso posto, sabendo que cada escultura

---

<sup>36</sup> “But the spectator is more than such a passively, reflexly, functioning animal organism. The spectator is also an actively functioning mental organism. The process of seeing, when it is more distinctly a mental process, consists in the interpretation of the view with respect to its composition in the third dimension in relative depth. The interpretation is an imaginary adjustment of the for more or less distant points of sight. (HILDEBRAAND 1952: 255)

possuiria uma fotografia correta, quem poderia assegurar o encaminhamento da escultura à fotografia, de modo preservar-lhe a lei do correto “enquadramento”, do correto “ponto de vista”?

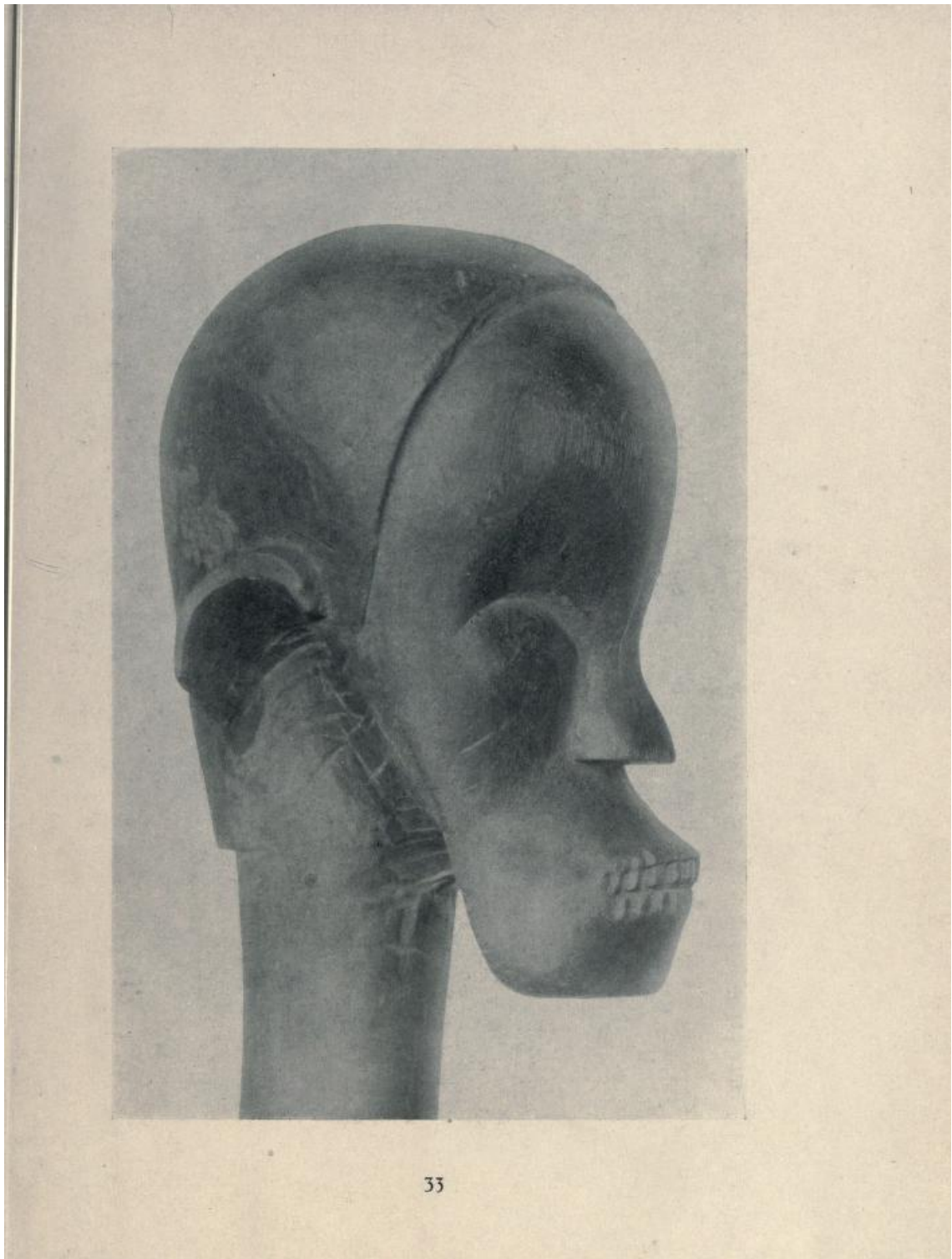
Se a escultura é um ente eminentemente fotografável, que se dá a ver a um espectador que a organiza a partir do devido enquadramento, vemos que tal espectador é também já idealmente o historiador da arte. Há um ângulo correto de visão para a escultura, pois há um olhar capaz de ocupá-lo – há uma correta fotografia da escultura, pois há alguém capaz de tirá-la, a saber, o próprio historiador da arte. E, conseqüentemente, a correta fotografia destina-se à mesa de montagem – nisso já possuímos uma teoria da escultura atravessada, de lado a lado, pelos procedimentos da escrita fotográfica do historiador da arte.

Com efeito, o que salta aos olhos em *Negerplastik* é justamente a ausência de um enquadramento privilegiado para a apreensão formal das esculturas – freqüentemente, uma mesma escultura, terá sido apresentada sob ângulos e pontos de vista diferentes:



32





**Fig. 4** imagens extraídas da primeira edição de Negerplastik

Em *Negerplastik*, tudo se passa como se a forma escultórica não possuísse um ponto de vista privilegiado de apreensão: tanto a escultura quanto o seu sucedâneo fotográfico dinamitam a possibilidade de fixação da forma em um “enquadramento”. Cabe, aqui, acrescentar uma nova complicação: se a escultura em Wölfflin revelaria uma fotografia certa, temos em Einstein uma escultura que não cessa de produzir múltiplas fotografias de si mesma, isto é, múltiplos enquadramentos, uma errância fotográfica.

Não podemos subestimar como a recusa de *Negerplastik*, face à normativa da escrita fotográfica da história da arte, como colocada por Wölfflin, não vem desacompanhada de uma recusa teórico-metodológica – a proliferação de ângulos e enquadramentos possíveis para a escultura africana, colocadas, assim, pela escrita fotográfica de Einstein, é também o deslocamento das categorias de Wölfflin. Ao produzir múltiplas fotografias e múltiplos pontos de vista de si, a escultura africana, em *Negerplastik*, denega uma apreensão subjetivante, e *a fortiori*, a construção de um espectador ideal. Einstein inaugura uma mesa de montagem que lhe é inteiramente própria – uma mesa de desorientação do olhar (HUCHET, 2012).

A escultura tampouco culmina em uma fotografia ou um espectador: pelo contrário, ela desmaterializa o espectador, e deixa como rastro uma sucessão de fotografias. E, de fato, a escrita fotográfica, que desorienta o olhar, é acompanhada pela escrita propriamente textual, que invalida a condução “pictórica” (*Malerisch*) do olhar, consagrada por Wölfflin e Hildebraand:

A incompreensão habitual do europeu pela arte africana está à altura da força estilística dessa última: essa arte, entretanto, não representaria um caso notável da visão plástica?

Pode-se afirmar que a escultura continental é fortemente tecida de sucedâneos pictóricos. Na obra de Hildebraand, *Problema da forma*, encontramos entre o pictórico (“*Malerischen*”) e o plástico; uma arte tão marcante como a plástica francesa parece, até Rodin, esforçar-se justamente em fazer desaparecer a plasticidade (EINSTEIN, 2018: 35)

E mais à frente observa:

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 a emoção pictórica (“*Malerische Erregung*”) que nasce em torno de um volume apenas material (a massa) tenha invadido toda estruturação tridimensional da forma. (Id. ibid.)

Seria, portanto, necessário retomar o porquê do emprego da palavra “retórica” e o porquê de se tê-la deslocado para o interior da historiografia da arte desde o princípio do nosso texto. A forma escritural assumida por Einstein, *com a sua disposição específica de fotografias e sua exposição crítica das esculturas a partir de múltiplos ângulos*, não se dissociaria de uma subversão à própria lógica da visualidade escultórica como aventada por Wölfflin e Hildebraand. O ato de colocar e dispor as fotografias, da maneira como o faz, seria em Einstein a própria performance visual do seu trabalho conceitual – nesta operação fotográfica do olhar, ele nega a teoria formalista de Hildebraand e Wölfflin.

Quer entendamos retórica como conjunto de tropos e figuras de linguagem (DE MAN, 1979: 10), quer entendamos como atos de persuasão (MEYER, 2012:139), o que está em jogo, ao se tentar ler *Negerplastik* a partir do seu gesto retórico, é o fato incisivo de que a um só tempo possuímos aí uma historiografia da arte atenta às regras do saber da história da arte (Einstein reporta-se às balizas do formalismo de Hildebraand e Wölfflin), como também aos efeitos que a sua escrita fotográfica possuiria no seu leitor. Isto é, em um único gesto estilístico – colocar e escrever as fotografias da maneira como o faz – Einstein desloca certo conjunto de categorias de entendimento da história da arte, e produz uma consequência prática na leitura e na visão das imagens. Não só as esculturas e máscaras destituem as termos do formalismo da sua força epistemológica, como também, ao serem dispostas da maneira como são pelas fotografias, solicitam ao leitor um novo regime de olhar, e nisso provocam um novo eixo de conhecimento.

Em suma, se antes tudo culminava para um enquadramento, agora o enquadramento torna-se, ele mesmo, impossível. Se antes o formalismo de Wölfflin desejava conduzir o olhar sobre as fotografias, agora o formalismo perde a sua capacidade de condução, e vê-se como que conduzido pelas próprias imagens. Se antes havia uma mesa de montagem voltada para a orientação do olhar, agora temos uma mesa de desorientação.

Aqui chegamos novamente a uma virada dialética, pois assim como nega as categorias do formalismo que lhe antecedem, Einstein também, criticamente, as preserva. A sua opção inicial por impor uma tensão entre imagem e palavra, entre obra de arte e descrição, levada a cabo por uma escrita não-descritiva, significa não somente destruição de qualquer ambição eufrásica por trás da escrita da história da arte, mas, sobretudo, a re-criação do gesto originário do formalismo wölffliniano. Qual seria tal gesto?

Veza após veza, ao longo das nossas leituras de Wölfflin, foi-nos possível observar, tanto na suas palestras na Universidade da Basileia com o duplo projetor de slides quanto no seu uso comparativo-confrontativo de foto-reproduções nos livros, o emprego da categoria de “estilo” por meio de *um gesto demonstrativo*. Se no modelo clássico da retórica, a ekphrasis dizia respeito, sobretudo, a descrever uma imagem com a *intentio* de “trazer a imagem descrita vividamente diante dos olhos do ouvinte” (GOLDHILL, 1994: 197), no modelo wölffliniano de escrita não se trata de descrever a imagem, mas de conduzir, por meio do texto, o olhar na imagem – indicando, demonstrando, deiticamente indiciando o que na imagem deve ser olhado. Os termos por ele agenciadas, tal como “estilo”, “forma”, “pictórico”, “linear”, “forma fechada”, “forma aberta” etc, não se dissociam de um gesto de demonstração: antes de descreverem a imagem, eles inscrevem o olhar na imagem, apontam algo na imagem. Cumpre, portanto, esclarecer tais termos, uma vez que são cruciais para entendermos o texto de Einstein, e a maneira pela qual ele toma para si um atributo singular do formalismo de Wölfflin: a escrita formalista não descreve a imagem, mas aponta algo na imagem, indicia a imagem.

Tais termos do formalismo de Wölfflin possuiriam, de acordo o nosso entendimento, uma vizinhança lógica com aquilo que, na lingüística, convencionou-se chamar de “dêiticos” (JAKOBSON, 1957), unidades gramaticais que são parte integrante da enunciação (BENVENISTE, 1970). Com efeito, a enunciação seria:

Por fim, na enunciação, a língua se acha empregada para a expressão de uma certa relação com o mundo. A condição dessa mesma mobilização e dessa apropriação da língua é, para o locutor, a necessidade de referir pelo discurso e, para o outro, a possibilidade de

co-referir identicamente, no consenso pragmático que faz de cada locutor um co-locutor. A referência é parte integrante da enunciação. (BENVENISTE, 1970:84).

Passando da semiótica de Saussure, que toma o signo como unidade do sistema lingüístico, e indo para a semântica, que toma o signo no conjunto das suas relações no mundo, Benveniste propõe a introdução da língua na ação, na relação entre homem e mundo (HELENA, 1997: 71). Para tal, traz à baila a noção de “enunciação”, em que o signo é tirado do seu isolamento semiótico, e incluído no quadro referencial, ou seja, posto no funcionamento situacional da língua, que inclui locutor, alocutário, e contexto -- a língua deve ser considerada nas suas relações também extra-lingüísticas, na sua referência ao mundo.

Ora, se anteriormente havíamos colocado o problema entre texto e imagem, sobretudo na articulação entre os dois encontrada na descrição ecfrásica, como sendo um elemento central para compreender *Negerplastik*, fica mais claro o que gostaríamos de propor ao introduzir a noção de Benveniste de enunciação para entender o formalismo de Wölfflin: trata-se aqui não de descrever a imagem, mas de ocupar a zona intersticial entre texto e imagem, precisamente lá onde repousa a “enunciação” (não o signo ou o mundo, não o enunciado ou experiência, não o texto ou a imagem, mas justamente a relação tensional entre um e outro: enunciação). O que teríamos em Wölfflin, a partir dos termos característicos do formalismo, seria não mais o ato de dizer ou descrever a imagem: pelo contrário, haveria aqui a passagem complexo de uma semiótica a uma semântica, de uma escrita preocupada em descrever, e, portanto, reter a significação da imagem, para uma escrita preocupada em demonstrar e conduzir o olhar na imagem.

De acordo com Benveniste, os indicadores de enunciação seriam “os sujeitos da enunciação” (por exemplo: eu, tu), “o tempo da enunciação” (p.e: agora, durante, depois), “o lugar da enunciação” (p.e: aqui, ali): tais indicadores, ou dêiticos, seriam palavras que teriam por característica central “designar, dentro do enunciado, os elementos constitutivos de toda enunciação, que são a pessoa (locutor/alocutário), o tempo e o lugar da enunciação” (CERVONI, 1989: 23). A particularidade de tais dêiticos derivaria do seu caráter não-simbólico, visto que seriam palavras que não descreveriam ou simbolizariam algo, e sim indicariam ou mostrariam:

Dêixis- faculdade que tem a linguagem de designar mostrando, em vez de conceituar. A designação dêitica, ou mostrativa, figura assim ao lado da designação simbólica ou conceptual em qualquer sistema lingüístico. Podemos dizer que o SIGNO lingüístico apresenta-se em dois tipos – o SÍMBOLO, em que um conjunto sônico representa ou simboliza, e o SINAL, em que o conjunto sônico indica ou mostra (...). O pronome é justamente o vocabulário que se refere aos seres por dêixis em vez de o fazer por simbolização como os nomes. Essa dêixis se baseia no esquema lingüístico das três pessoas gramaticais que norteia o discurso: a que fala, a que ouve e todos os mais situados fora do eixo falante-ouvinte. (CÂMARA JUNIOR, 2002: 90)

Os dêiticos teriam, assim, uma particularidade extrema, que aqui nos interessa, na medida em que colocariam sempre *uma abertura* do enunciado para a situação da enunciação. Isto é, eles só adquiririam significação na inserção em um contexto, pois estão desde já indicando algo, apontando algo. De fato, a que se referem os pronomes “eu, tu”, ou os marcadores de lugar “aqui, ali”, ou termos de Wölfflin, “linear” e “pictórico”, senão à própria instância concreta de discurso nos quais se inserem? Tais termos só adquirem clareza conforme a ocasião em que surgem, consoante a direção: só é possível saber quem é o “eu” a partir da instância concreta do discurso, assim como só é possível saber o que o “linear” a partir de um apontamento concreto em uma imagem. São uma classe de palavras que operam tanto no interior do signo quanto no exterior do signo – tampouco palavra ou referente, mas a linha tensional entre um e outro.

De fato, assim como Benveniste nos diz que “O ‘eu’ só pode ser definido em termos de ‘locuções’, não em termos objetivos, como é possível para um signo nominal. O ‘eu’ significa a pessoa que enuncia o instante presente de discurso contendo ‘eu’” (BENVENISTE, 1970: 252), e o mesmo pode ser dito a respeito de uma categoria wölffliniana como “pictórico”: o pictórico só pode ser definido em termos de locuções, como aquilo que, ao ser apontado em um quadro, significa o instante presente do discurso contendo o “pictórico”. E, a *fortiori*, por conseqüência lógica, poderíamos seguir adiante e incluir uma vasta quantidade dos termos contidos nos textos de Wölfflin, e que lhe conferem caráter de sistema sob a rubrica de “formalismo”: trata-se vez após vez de realizar procedimentos dêiticos, que apontam algo no quadro, na escultura, ou na imagem, e se situam no ato mesmo de enunciá-los, ou seja, significam na situação em que se enunciam (por mais que “pictórico” tenha, por

exemplo, o seu referente objetivo na “dissolução da linha”, ele só adquire, de fato, existência objetiva, na sua instanciação em diferentes quadros, em diferentes apontamentos e demonstrações). Trata-se, sobretudo, de indiciar, indicar. O “pictórico” é o que está por ser indicado como “pictórico” no quadro, assim como o “eu” é o que está por ser indicado como “eu” na situação, no contexto.

Esclarece-se, assim, a cena primordial do formalismo de Wölfflin: ele, na Universidade da Basileia, com seu duplo projetor de slides, inscrevendo o olhar dos alunos nas imagens, *conduzindo-o por indicações, indiciações, demonstrações, isto é, procedimentos dêiticos*. O próprio formalismo, como modalidade epistêmico-discursiva de historiografia da arte é uma dêixis contemporânea à instância da enunciação: antes de oferecer um conjunto de categorias totalizantes da história da arte, que poderiam possuir, por si mesmas, força de auto-legitimação (e aqui poderíamos pensar no “gênio”, no “sublime” etc), o vocabulário conceitual do formalismo assinalaria uma referência concreta à instância do discurso, visto que o formalismo oferece termos que só poderiam adquirir significação à condição de se encarnarem, de se corporificarem, no instante da sua enunciação – são termos que pressupõem a presente instância do discurso (BENVENISTE, 1995: 279). Em suma, os termos do formalismo *são termos que significam por meio do apontamento e da indicação na imagem, em uma situação sempre particular, feita pelo historiador da arte para o seu leitor, ou seu público (o formalismo, nesse sentido, operaria pela tríade do locutor, alocutário, e contexto: haveria sempre alguém que indicaria uma forma para um outro alguém algo na imagem. E aqui seria possível observar outro aspecto fotográfico do pensamento de Wölfflin: o formalismo funcionaria por meio de procedimentos de “close”, de indicações-recortes nas imagens)*.

A negação do formalismo de Wölfflin e Hildebraand por Einstein deve ser entendida, dessa maneira, como ocorrência paradoxal, feita em nome da essência do formalismo como tal. Pois o que estaria em jogo em *Negerplastik* nos seus dois procedimentos gêmeos, a saber, a suspensão de uma escrita eufrásica e a recusa do formalismo de Wölfflin e Hildebraand? Em um primeiro momento, por meio da nulificação do procedimento descritivo, trata-se de estabelecer uma nova relação entre texto e imagem; e, em um segundo momento, por meio do emprego de um

vocabulário a princípio de indicação e condução do olhar (o vocabulário do formalismo), trata-se de se situar entre texto e imagem numa tensão crítica.

É aqui onde devemos evidenciar a dupla negação de Einstein: ele nega a descrição, mas nega também o intuito de conduzir o olhar na imagem. O olhar não é de fato conduzido -- nem pelo texto, nem pelos enquadramentos das imagens, que se multiplicam e arrastam o olhar num movimento abissal de deriva. Se pela suspensão da escrita ecrásica, a tensão é colocada entre signo e referente, ou entre texto e imagem, em seguida, pela introdução de um vocabulário formalista que não indica ou conduz o olhar, a tensão é alargada.

Trata-se, em *Negerplastik*, de se criar uma dêixis que no limite não aponta nada – ou que no próprio ato de exhibir ou indicar, vê-se coberta de escuridão. E é desta maneira que podemos reformular o título – a plástica (*Plastik*) só pode ser compreendida à luz do seu enegrecimento (*Neger*). Assim como o fiel adora as esculturas no escuro, o historiador da arte conduz o olhar pelo escuro (isto é, não o conduz).

E se torna aqui ainda mais pungente o ato de Einstein de colocar as imagens fotográficas na outra metade do livro, de modo que o texto do historiador não conduza o olhar. Os dois aspectos do formalismo de Wölfflin anteriormente assinalados, a saber, a eleição de um ponto de vista diante da escultura e a condução do olhar na imagem pelo historiador da arte, são aqui implodidos – as imagens fotográficas multiplicam o ponto de vista das esculturas, e o historiador da arte propõe uma forma que se furta a qualquer indicação, indiciação, ou apontamento.

Cabe-nos, contudo, neste momento, a tarefa da ressalva – o aguçamento, por nossa parte, da análise lingüística de *Negerplastik* não se origina, meramente, de uma pirotecnia analítica. Não rebatemos o vocabulário do formalismo em um conjunto de procedimentos dêiticos por acaso. O que estaria em jogo na recusa deliberada da tarefa de demonstração e indicação na imagem por Einstein (que na mesma medida em que se furta ao exercício ecrásico também recua da tarefa de indiciamento da



imagem) é colocado no capítulo que nos parece central para a compreensão do livro. Justamente aquele intitulado “Religião e arte africana” (*Religion und Africanische Kunst*): não é fortuito o desvio crítico assumido por Einstein diante do formalismo, assim como não é fortuita a reflexão sobre as relações entre religião e forma plástica. Um gesto é intimamente relacionado ao outro, como num desdobramento lógico.

A noção introduzida, sub-repticiamente, pela recusa à condução do olhar é a afirmação de uma distância necessária face às imagens. Isto é, tudo se passa como se a relação apropriada com as imagens fosse uma não relação. *Não descrever e não indiciar as imagens africanas é guardar-lhes a especificidade religiosa:*

A arte dos negros é antes de tudo determinada pela religião. As obras esculpidas são veneradas, tal como elas o foram por todos os povos da Antiguidade. O executante realiza sua obra como se ela fosse a divindade ou seu guardião, isto é, desde o início ele se distancia da obra que é o deus ou seu receptáculo. *Seu trabalho é adoração à distância* e, desse modo, a obra é a priori algo independente, mais poderosa do que o executante; ainda mais porque ele emprega toda a sua energia em sua obra e ela (ele, o inferior) se sacrifica. (EINSTEIN 2017: 41, grifo nosso)

Nada é indicado nas imagens em Negerplastik a não ser a insuficiência de todo e qualquer ato de indicação. Nada é demonstrado nas imagens em Negerplastik a não ser a impossibilidade mesma de demonstração:

A obra, fruto do trabalho do artista, permanece independente, transcendente e desprovida de qualquer ligação. *A essa transcendência corresponde uma visão do espaço que exclui toda função do espectador*, é preciso oferecer e garantir um espaço do qual se retiraram todos os recursos, um espaço total e não fragmentado. O espaço fechado e autônomo não significa aqui abstração, mas sensação imediata. Esse fechamento só é garantido quando o volume estiver plenamente realizado, quando nada mais for possível acrescentar. *A atividade do espectador não é levada em consideração.* (Id. ibidem, grifos nossos)

O ato mesmo de revelar algo na imagem, por meio de um apontamento ou uma indicação, encontra-se interdito pela própria lógica formal das imagens em questão. Não há nada a ser revelada ou aberto na imagem, pois a própria escultura

africana caracteriza-se por um radical auto-fechamento, que não somente dispensa a participação subjetiva como faz da sua dispensa a sua particularidade formal:

O que caracteriza as esculturas negras é uma forte autonomia das partes; isso também é determinado por uma regra religiosa. A orientação dessas partes é fixada não em função do espectador, mas em função delas mesmas; elas são percebidas a partir da massa compacta, e não como um recuo, o que as enfraqueceria. É assim que as partes e seus limites vêm-se reforçados (Id. p.43)

Não há nada a ser revelado nas imagens a não ser a própria impossibilidade de revelação. Mais do que uma forma a ser esmiuçada ou escrutinizada (deiticamente apontada, portanto), a “plástica” africana, como deseja Einstein, é antes uma potência de formação: “A obra é erigida como tipo de potência adorada” (“*Das werk wird als Typus der adorienten Gewalt aufgerichtet*”). O emprego da palavra “Gewalt” (potência) encerra aqui o sentido de uma ação interior à forma: se a escultura é a sua potência, ela já não é mais o seu caráter extensivo de forma formada, mas sim o seu movimento intensivo de forma em formação (potência de forma, isto é).

Não por acaso, Einstein logo descarta aquilo que, para Hegel, seria a “sublimidade”, a saber, a contradição entre uma forma sensível finita e um conteúdo metafísico infinito (HEGEL, 1972). No caso africano, como colocado aqui, a forma não buscaria imitar algo que lhe seria externo, e tampouco haveria a incomensurabilidade entre um conteúdo metafísico extra-formal e a forma; pelo contrário, a forma bastar-se-ia em si mesma e, no movimento da sua auto-suficiência, encontraria a sua força religiosa. Trata-se não de uma forma que se reporta a um conteúdo transcendente, mas de uma forma que, em si mesma, é, desde já, transcendente, pura intensidade, ou potência de forma:

Tal arte raramente materializará o aspecto metafísico, já que se trata de uma hipótese evidente. Ela precisa revelar-se inteiramente na perfeição da forma e nela concentrar-se com surpreendente intensidade, ou seja, a forma será elaborada até que seja perfeitamente fechada sobre si mesma. Um poderoso realismo da forma vai aparecer, pois só assim entram em ação as forças, que não alcançam a forma por vias abstratas ou reações polêmicas, mas são, imediatamente, forma (...) Num realismo formal – o que não entendemos como realismo da imitação – a transcendência existe porque foi excluída a imitação; quem poderia imitar a um deus, a que

deus poderia ele submeter-se? Segue-se daí um realismo lógico da forma transcendente. (Id. ibidem)

A forma africana, sendo a sua potência adorada, a sua pura intensidade de formação, não se esgotaria em uma “forma”: não haveria um momento de visão que, repousada sobre a escultura, culminaria na revelação de uma forma final. A forma não possuiria fim, ela seria o seu próprio tempo, a sua formação, desde já, excludente de toda limitação:

Para ressaltar a presença da obra de arte, é preciso excluir toda função temporal, ou seja, deve evitar-se girar em torno da obra, tateá-la. O deus não possui um devir; isso seria contestar a natureza da sua existência definitiva (...) A obra de arte deve oferecer a equação geral do espaço, pois só quando exclui qualquer interpretação temporal fundada sobre as representações do movimento ela se torna intemporal. *Ela absorve o tempo, integrando em sua forma o que nós vivemos como movimento.* (Id. p.45, grifos nossos)

Portanto, não caberia apontar ou expor nada na obra – ela não se revela a nenhuma solicitação de revelá-la, ou expô-la. Não haveria nenhuma forma a ser indicada a não ser a própria potência da forma, potência de dobrar-se em si mesma e ser o seu próprio tempo. Por isso, Einstein constrói a sua mesa de montagem como uma mesa de desorientação do olhar: ao final do livro, as fotografias se sucedem em livre jogo morfológico, sem eleger um ponto de vista, sem assumir indicações, indicações, apontamentos.

Não por acaso, na mesma medida em que encontramos uma anulação de quaisquer aproximações indicativas às imagens, encontramos também a abolição dos indicadores de enunciação diante da escultura negra. Isto é, tampouco, diante dessas imagens, pode-se falar a partir de um “eu” ou um “tu”. Não é possível indicar ou revelar algo na escultura por meio de uma referência dêitica, pois os próprios enunciadores que poderiam fazê-lo na instância concreta do discurso estão ausentes. O artista que faz a escultura não a faz a partir de um “eu”:

Seu trabalho é adoração à distância e, desse modo, a obra é a priori algo independente, mais poderosa do que o executante; ainda mais

porque ele emprega toda a sua energia em sua obra e a ela (ele, o inferior) se sacrifica (Id. p. 39-41)

E o espectador que se relaciona com a escultura não é o destinatário da sua forma, o seu “tu”:

O fiel adora, com freqüência, os objetos na obscuridade; ele é, em suas devoções, completamente absorvido por seu deus e a ele entregue, a tal ponto que não terá quase nenhuma influência sobre a natureza da obra de arte, à qual nem prestará atenção. (Id. p. 41)

Vemos aqui uma curiosa economia do fenômeno formal – não há nem um destinante que endereça uma forma para um destinatário, nem a criação de uma forma por alguém para alguém. Conseqüentemente, tampouco poderíamos encontrar um historiador da arte que indicasse a forma na imagem para um leitor ou público: vemos aqui uma pura potência de formação, que abole o criador e o espectador, o historiador da arte e o leitor. *Uma forma absoluta, isto é, uma abgeloöste Form.*

O que poderia ser uma forma inteirada na sua ab-solução, uma forma, para utilizar o termo de Einstein, *abgeloöste*, absoluta? De fato, esse termo “*abgeloöste Form*” é introduzido no capítulo seguinte intitulado “*Kubic Raumaunschauung*” (Perspectiva Cúbica):

Em primeiro lugar, trata-se de examinar qual é a natureza formal da visão que está na base da escultura africana. Podemos agora descartar inteiramente o correlato metafísico, já que mostramos que ele era um elemento constitutivo da obra de arte e sabemos que é precisamente da religião que ela tira sua forma absoluta (*abgeloöste Form*) (Id. p.45)

Tal expressão é acompanhada, logo em seguida, por um termo complementar (*unlösbar*) que porta a mesma vizinhança de sentido de “absolução” ou “absoluto”. Einstein diz-nos:

A escultura negra representa uma clara fixação da visão plástica pura. Para olhos ingênuos, a escultura, cuja tarefa é dar forma ao tridimensional, aparece como algo óbvio, pois ela trabalha a massa, que está, ela mesma, determinada pelas três dimensões. De saída essa tarefa revela-se difícil, quase insolúvel (*unlösbar*); basta pensar

que se deve expressar, como forma, não um espaço qualquer, mas um espaço em três dimensões. (Id. p. 47)

Alguns parágrafos mais à frente completa-se a constelação de termos que gravitam em torno do absoluto: *abglöst*, *unlösbar*, e *Totalität*:

É o começo das dificuldades: fixar a terceira dimensão num só ato de representação visual e percebê-la como totalidade (*Totalität*), fazer de tal modo que ela seja apreendida em um único ato de integração. (Id. p.49)

Diante de uma forma absoluta, não há mais um ângulo de visão por meio do qual seria possível reter a aparição visual da escultura de uma vez por todas: de fato, a escultura africana, sendo absoluta, antecipa-se ao olhar do fiel, e o despossui de qualquer visualidade soberana. Antes que o fiel a veja, a escultura já se antecipa à sua visão e, de certa maneira, já esgota as possibilidades de apreensão ao se plasmar em uma forma que conjuga o visível e o invisível – isto é, trata-se de uma forma que não é vista, mas que torna dispensável o sujeito da visão. A forma africana não é índice de uma participação subjetiva (não é feita para ser vista), mas aponta, tautológica e absolutamente, para si mesma (ela é feita para bastar-se na visão de si mesma). E cumpre aqui a devida escansão do termo – o que poderia ser uma forma absoluta, *abgelöst Form*?

## 2.1 A forma absoluta e a imagem da divindade

Assinalamos assim dois elementos formais da escrita de *Negerplastik*: a ausência de descrições, e a ausência de condução do olhar pelas imagens. Por um lado, um estado de cegueira controlada no leitor, uma vez que não há esclarecimentos descritivos das imagens; e por outro, a negação do ponto de vista, uma vez que as fotografias não permitem a construção de uma perspectiva única. Não haveria descrição e não haveria condução do olhos, pois, de acordo com o nosso entendimento, não haveria um momento máximo de visualização em que a imagem se daria a ver para um espectador – a afirmação de *Negerplastik*, tanto no seu argumento teórico quanto no seu argumento visual, seria a de que só seria possível encontrar, no caso africano, pura potência da escultura que prescinde do espectador enquanto tal. Em ambos os casos, teríamos a visão conjugada com a sua perda – não há imagem para ser descrita, não há olhar para ser conduzido --, e vimos como isso não é gratuito. Gostaríamos de argumentar que o esforço de conjugar a visão à ausência da visão na própria estrutura do livro e na disposição das fotografias se justifica por isso: assim como o fiel adora as esculturas na obscuridade, o leitor e o historiador da arte avançam também em uma cegueira controlada.

Precisamos agora esclarecer como Einstein constrói uma teoria da forma africana que parece culminar na eliminação do espectador e, não bastasse isso, parece culminar na aparição da divindade: em suma, em *Negerplastik*, *a escultura é a divindade e a escultura é feita para não ser vista*. Essa inventividade teórica está intimamente ligada com a inventividade formal do livro.

De fato, esses dois aspectos – o divino e a ausência de visão -- parecem nos induzir a uma teologia negativa. Retrocedendo ao capítulo “Religião e arte africana”, seríamos tentados a realizar a seguinte afirmação: a escultura africana é, por excelência, uma escultura que guarda íntima relação com a revelação da divindade, porém, ao mesmo tempo, seria um fenômeno visual que se realizaria na não visão.

Teríamos, assim, um regime de visualidade marcada pela ausência – e tal paradoxo seria plenamente corroborado pela justaposição das seguintes afirmações:

(...) a obra de arte negra, por motivos formais e também religiosos, só tem uma interpretação possível. *Ela nada significa e não é um símbolo; ela é o deus que conserva sua realidade mítica fechada*, na qual inclui o adorador, transformando-o também em ser mítico abolindo a sua existência humana (Id. p. 43, grifo nosso)

Essa determinação do olhar produz um estilo que não é submetido à arbitrariedade do indivíduo. Muito pelo contrário, esse estilo é fixado por cânones, e apenas as reviravoltas da ordem religiosa podem modificá-los. *O fiel adora com frequência os objetos na obscuridade*; ele é, em suas devoções, completamente absorvido por seu deus e a ele entregue, a tal ponto que não terá quase nenhuma influência sobre a natureza da obra de arte, à qual nem prestará atenção. (Id. p.41, grifo nosso)

É essa a tensão em jogo aqui: de acordo com Einstein, quanto mais presente a divindade, mais ausente ela se encontra, uma vez que a divindade absorve por completo o espectador ao ponto de apagar qualquer tensão relacional entre ele e ela – isto é, ao ponto de desaparecer. Se a forma aparece absoluta, isso redundante, portanto, em uma aparição que prescindem do próprio aparecer: a obra de arte faz-se assim incondicionada, absoluta e fechada (*“bedingungslose, geschlossene Selbständiges”* p. 51): sem espectador, portanto.

Contudo, talvez precisemos estabelecer em que consiste essa negatividade da forma, pois, em última instância, Einstein não fala de uma divindade ausente, mas de uma forma plástica que no seu jogo de auto-suficiência se relaciona, fortemente, com a auto-suficiência da divindade (“Os aspectos finito e fechado da forma e da religião se correspondem, tanto quanto o realismo formal e o realismo religioso”, Id. p.45). Isto é, Einstein fala de uma divindade inteiramente presente na sua forma visível. Teríamos aqui não um *deus absconditus*, mas uma forma de aparição religiosa ou aparição religiosa da forma, simultaneamente. A relação entre divindade e visão não se dá pela ausência de imagem, mas pela aparição singular de uma forma.

Nisso não há ausentificação da divindade, mas absorção sem restos do espectador na escultura-divindade: o fiel freqüentemente adora os objetos na escuridão, porque há algo na própria forma que a impele a fazer o espectador abandonar-se, ou abolir sua “existência humana” (Id. p. 43). “A forma será elaborada até que seja perfeitamente fechada sobre si mesma” (Id. ibidem): a questão torna-se, aqui, inteiramente saber no que poderia consistir tal forma, que realizaria uma aparição da divindade na medida exata em que realizaria a desapareição do espectador.

Ao contrário de um *deus absconditus*, não temos, em *Negerplastik*, uma divindade cuja aparição seria insuportável por conta da sua potência extra-humana, precisando, assim, se ausentar ou se distanciar. Pelo contrário, temos uma divindade que coincide com a visão, e que na própria construção de si no espaço tridimensional dar-se-ia a ver. É uma divindade que é uma forma visível, de modo que o próprio espectador estaria, por vezes, ausentado de si mesmo, não por ter transcendido o visível, mas por ter sido entregue ao jogo imanente da forma que, sendo absoluta, aboliria vestígios humanos. Portanto, tratar-se-ia não de uma presença divina potente demais para ser vista, mas de uma presença divina cujo ser estaria no ato de ser vista: ser vista até o momento paradoxal da redundância do espectador. A divindade não é oposta ao visível, mas está plenamente expressa na lógica do visível, plasmado em uma forma, que ao se tornar absoluta, ausenta-se do próprio mundo humano do espectador.

Há uma concepção “mimetológica” (LACOUÉ-LABARTHE, 2013: 32), de fundo, na teoria de Einstein: se existe uma relação entre divindade e forma, isso não se dá graças a uma relação de subordinação da forma a um conteúdo: a forma africana não é uma forma que transmite um conteúdo divino – não se trata da célebre construção hegeliana da “aparição sensível de Idéia”. A relação entre divindade e o visível se dá graças a uma forma que se volta sobre si mesma, e ao fazê-lo, imita o próprio movimento de auto-fechamento da divindade, que se caracteriza por se afastar dos humanos e se fechar sobre si mesma. Os aspectos finito e fechado da forma e da religião se correspondem, uma vez que a forma, tal como a divindade, exacerba o seu movimento de auto-encerramento até o ponto limítrofe. E talvez esteja aqui toda a força da elaboração posterior de Einstein no capítulo “Visão



Cúbica” (“*Kubische Raumanschauung*”). Aí o esforço do seu texto terá sido aquele de criar uma concepção de forma que se furta às solicitações do olhar do espectador: uma forma cujo fim ulterior é virar-se sobre si mesma, sem deixar resíduo, sem deixar qualquer incompletude a ser corrigida pelo olhar.

Teríamos aqui uma teoria da forma equivalida a uma forma de plenitude autotélica. A partir disso, dois movimentos serão essenciais para a empreitada teórica de Einstein, a saber: a exclusão do tempo como componente plástico da escultura (não há intervalos entre a escultura e si mesma, entre a forma e a forma), e a necessária totalidade de um espaço que não se abre ou se fecha à visão, mas a torna inteiramente redundante (a forma africana não é uma forma para ser vista, mas uma forma que contraiu a visão dentro de si mesma, uma forma Absoluta, *abgelöst Form*).

A partir do primeiro movimento, torna-se manifesta a oposição de Einstein ao protocolo normativo de Wölfflin. Para o historiador suíço, tornava-se de extrema importância o jogo fenomenológico com a escultura: tratava-se tanto de se aproximar e se afastar da escultura, de modo a singularizar o ângulo de maior riqueza visual para o espectador. Intrínseco ao fenômeno formal seria o componente temporal do seu desdobramento na experiência receptiva. Einstein não hesita em remover tal abordagem:

Para ressaltar a presença da obra de arte, é preciso excluir toda função temporal, ou seja, deve evitar-se girar em torno da obra, tateá-la. O deus não possui um devir; isso seria contestar a natureza da sua existência definitiva. (Id. p. 45)

Não haveria, assim, nenhuma incompletude à forma escultórica a ser resolvida pela função óptica do espectador, e tampouco um exercício estético que chegaria à escultura fixando o seu correto ângulo de visão. Haveria, aqui, tão somente a força categórica, e, portanto, religiosa da escultura: antes do estabelecimento de qualquer eixo estético entre um sujeito e um objeto, ou entre um espectador e uma escultura, teríamos, na arte africana, a exclusão de qualquer interpretação temporal ou posicionalidade subjetiva. Antes de qualquer relação, haveria a auto-afirmação categórica da escultura-divindade.

A obra não seria uma imagem que se daria a ver a um sujeito, pelo contrário, o sujeito estaria subordinado à obra. Não por acaso, a negação de toda e qualquer subjetivação do fenômeno escultórico passa, em *Negerplastik*, por uma negação da categoria de tempo – desde Immanuel Kant (1724-1804) em *Crítica da razão pura* (1781), passando por Edmund Husserl (1859-1938) em *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo* (1893), até Martin Heidegger (1889-1976) e sua concepção da temporalidade do *Dasein* em *Ser e o tempo* (1927), o conceito de sujeito na tradição ocidental é co-extensivo àquele do tempo, tendo neste ora a sua condição de possibilidade como estrutura transcendental, ora a sua pré-condição ontológica de existência como *Dasein*.

Assim sendo, em um gesto a um só tempo de sabotagem filosófica e afirmação formal, Einstein remove qualquer coeficiente temporal e, portanto, subjetivo da escultura africana. A forma, aqui, não possui intervalos, e, por não possuí-los, não se abre à subjetivação possível: o centro de gravidade da forma não está na atividade receptiva do espectador, mas na absoluta presença tridimensional da escultura. Ela não é feita para produzir efeitos ou processos psíquicos na recepção, mas somente para distinguir a determinação do espaço. Com efeito, o que a escultura africana nega é o que o próprio Einstein terá definido como a modalidade predominante de escultura no ocidente:

O que explica com clareza que nossa arte, com tais tendências formais, tenha atravessado um período de confusão total entre pictórico e plástico (o barroco) e que tal procedimento só tenha terminado com a derrota completa da escultura, que precisou, para conservar ao menos o estado emocional do criador e comunicá-lo ao espectador, recorrer a meios inteiramente impressionistas e pictóricos. A carga emocional abolia a tridimensionalidade; prevalecia a escritura pessoal. Essa história da forma esteve necessariamente ligada a um devir psíquico. (Id. p.35)

Com o efetivo esgotamento do tempo e do sujeito como componentes da escultura, esta se revela, por fim, como expressão do espaço em três dimensões (*Kubische Ramaunschauung*). Pois é esse o verdadeiro ser da escultura para Einstein: a sua tridimensionalidade – e não a sua capacidade de se adequar ao enquadramento de um ponto de vista, ou de expressar conteúdos emocionais. Uma vez ausentados o

devir temporal e qualquer processo de subjetivação (seja pelo escultor, seja pelo espectador), a escultura africana se estabelece como visão do espaço enquanto tal:

Foi preciso encontrar uma forma de representação (*Darstellung*) que se expressasse imediatamente no material sólido, e sem o modelado que trai uma mão ímpia (*unfromm*), que ataca pessoalmente o deus. A visão do espaço que manifesta tal obra de arte deve absorver completamente o espaço em três dimensões e expressar sua unidade; a perspectiva ou a habitual frontalidade são aqui proscritas; elas seriam ímpias. A obra de arte deve oferecer a equação geral do espaço, pois só *quando exclui qualquer interpretação temporal fundada nas representações do movimento ela se torna intemporal*. Ela absorve o tempo, integrando em sua forma o que nós vivemos como movimento. (Id. p.45 grifo nosso)

Este parágrafo, que antecede a análise mais detalhada de Einstein a respeito da espacialidade da escultura africana, possui dois termos ambíguos que nos cumpre esmiuçar. Primeiramente, ele parece sugerir uma referência à filosofia transcendental de Kant pelo uso do termo *Darstellung*, e em seguida, parece sobrepor por completo o domínio do teológico ao do estético pelo uso de *unfromm* (ímpio). Como veremos em seguida com mais detalhes, aqui inicia-se uma escrita quase invisível que glosa o texto de *Negerplastik*, a saber, o deslocamento dos fundamentos de uma filosofia transcendental kantiana<sup>37</sup>.

No capítulo 59 de *Crítica da faculdade de julgar*, intitulado “Do belo como símbolo da moralidade”, Kant evoca a *Darstellung* como uma ilustração sensível, lançando mão do conceito grego de *hypotyposis*. Tal termo – composto a partir do prefixo *hypo*, que significaria abaixo ou por baixo, e pela palavra *typosis*, que por sua vez significaria uma figura obtida pela modelagem da matéria – seria colocado como sinônimo de “apercebido”. Kant escolhe definir *hypotyposis* como *subjectio sub aspectum*, isto é, a define como uma apresentação visual, ou mais precisamente, um “colocar sob os olhos”, mostrar algo sob o seu aspecto, sua aparência.

---

<sup>37</sup> Como coloca Michael B. Frank, em “German Art History and Scientific thought: beyond formalism” (2011), a primeira geração de historiadores da arte, informados pela pertença à tradição do *Kunstwissenschaft*, engajou-se direta ou indiretamente com os princípios da estética transcendental, tomando-a como sua gramática teórica. A eleição de Einstein da relação sujeito-objeto como eixo de análise em *Negerplastik* não escapa a esse tendência histórica da academia germânica.

Ao contrário do termo *Vorstellung*, que Kant utiliza para indicar as percepções a priori da mente, a *Darstellung* possuiria uma significação mais limitada, e de certa maneira, mais técnica – ela seria a produção sensível de conceitos. Sem tal passagem dos<sup>38</sup> conceitos através das intuições sensíveis (tais como o espaço e o tempo), não seria possível qualquer conhecimento. Mas o que nos interessa aqui é justamente a escolha de Kant pela palavra *hypotyposis* como correlato de *Darstellung*, e como ambos encontram-se no estabelecimento da *Darstellung* como produtora de realidade. No mesmo capítulo, Kant diz:

Toda hypotypose (apresentação, subiecto sub aspectum), como operação que consiste em tornar sensível qualquer coisa, se duplica: ou melhor ela é esquemática, lá onde, ao conceito que contém entendimento, é dada a priori a intuição que lhe corresponde; ou melhor ela é simbólica, lá onde, a um conceito que somente a razão pode pensar e ao qual nenhuma intuição sensível pode se adequar, encontra-se submetida uma intuição de tal maneira que a forma da qual procede com ela a faculdade de julgar é simplesmente análoga ao procedimento que ela observa na esquematização, isto é, que ela concorda com ela unicamente de acordo com a regra desse procedimento, e não de acordo com a intuição ela mesma, por consequência simplesmente de acordo com a forma da reflexão, e não de acordo com seu conteúdo. (KANT, 1995 : 340 tradução nossa)<sup>39</sup>

A *hypotypose* faz algo vir aos olhos de duas maneiras diferentes. Pela apresentação esquemática, a *hypotypose* realiza uma síntese transcendental de formas puras de intuição e de conceitos puros de entendimento. Pela apresentação simbólica, a *hypotypose* projeta intuições empíricas específicas sobre o conceito. Não nos cabendo aqui entrar em mais detalhes a respeito da filosofia kantiana, seria possível, no entanto, para fins heurísticos, colocar o problema que nos interessa nos seguintes termos: os dois tipos de *Darstellung* ou *hypotyposis* oferecem sínteses figurais, pré-cognitivas, em plena consonância com um projeto filosófico voltado às

---

<sup>38</sup> Nossas visões sobre a obra de Kant baseiam-se, sobretudo em artigo de GASCHÉ, Rodolphe, “L’hypotypose ou Kant et la rhétorique”, publicado em *Belin-Poesie*, 2014/2

<sup>39</sup> Original : Toute hypotypose (présentation, subiecto sub aspectum), comme opération consistant à rendre sensible quelque chose, se dédouble : ou bien elle est schématique, là où, à un concept qui saisit l’entendement, est donnée a priori l’intuition qui lui correspond ; ou bien elle est symbolique, là où, à un concept que seule la raison peut penser et auquel nulle intuition sensible ne peut être adéquate, se trouve soumise une intuition telle que la manière dont procède avec elle la faculté de juger est simplement analogue au procédé qu’elle observe dans la schématisation, c’est-à-dire qu’elle s’accorde avec lui uniquement selon la règle de ce procédé, et non pas selon l’intuition elle-même, par conséquent simplement selon la forme de la réflexion, et non pas selon le contenu.

condições de possibilidade e aos fundamentos transcendentais, mas o termo “*hypotyposis*”, como tal, por mais que esteja deslocado para um contexto filosófico, denuncia uma dependência de analogias visuais voltadas para a bidimensionalidade. *Hypotyposis* é ainda uma modelagem na matéria, extração de uma figura. O que está em jogo aqui no emprego de “*typoi*” é justamente uma linguagem de impressões – não de volume, não de tridimensionalidade, mas de contornos gerais, figuras, modelagem: tipos.

Assim, quando Einstein coloca “Foi preciso encontrar uma forma de representação (*Darstellung*) que se expressasse imediatamente no material sólido” (Id. p.45), devemos entender que o que ocorre aqui é uma rasura, no sentido forte do termo – a escultura africana é uma forma de *Darstellung* que não é justamente uma *Darstellung* kantiana. Ela não faz figura, modelagem, ou tipo na matéria – ela se expressa imediatamente no material sólido. Não por acaso, o texto caminha em seguida para a efetiva remoção do sentido kantiano – “(...) sem o modelado que trai uma mão ímpia (*unfromm*), que ataca pessoalmente o deus”.

Se a escultura africana, portanto, oferece a visão mesma do espaço em três dimensões (*Kubische Ramaunschauung*), então torna-se importante para Einstein detalhá-la tanto visualmente, pelas fotografias, quanto filosoficamente, pela terminologia conceitual. E ele o faz a partir de uma subtração de qualquer dependência ao domínio do bidimensional – é nesse sentido que devemos entender a oposição a priori de Einstein à filosofia kantiana. Removido a *Darstellung* da *hypotyposis*, surge algo distinto – não a modelagem da matéria, mas a expressão imediata no material sólido. E surge, destarte, um dos problemas essenciais que atravessam *Negerplastik*: como criar consciência da tridimensionalidade, que é a marca singular da escultura africana, quando tudo o que se tem à mão são conceitos eivados de bidimensionalidade – sobretudo aqueles tributários do idealismo kantiano com seus esquemas, *typoi*, figuras etc e que continuam em Hildebrand e Wölfflin como subsunção do plástico pelo pictórico? Como criar consciência da tridimensionalidade quando se tem somente fotografias que não podem deixar de ser imagens bidimensionais?

Por isso não podemos subestimar os problemas de escrita, e a fortiori, de escritura que repousam no interior deste livro. Os problemas anteriores de descrição, ou das relações entre legível e visível, tornam-se ainda mais dramáticas à luz do problema tridimensional. Tendo abandonado tanto o paradigma eufrático (ou a subordinação do visível ao legível) quanto as relações dêiticas do formalismo (ou a subordinação do legível ao visível), poderíamos dizer que a escrita de Einstein estaria fundada, antes, em *um experimento*. De fato, entendemos pela palavra “experimento” a sugestão de uma experiência limítrofe – isto é, que visa tocar um limite específico. Ou como próprio Einstein coloca:

Para olhos ingênuos, a escultura, cuja tarefa é dar forma ao tridimensional, aparece como algo óbvio, pois ela trabalha a massa, que está, ela mesma, determinada pelas três dimensões. De saída essa tarefa revela-se difícil, quase insolúvel; basta pensar que se deve expressar, como forma, não um espaço qualquer, mas um espaço em três dimensões. Quando refletimos, somos tomados por uma emoção quase indescritível (*unbeschreibbare*); essa três dimensões, que não podem ser captadas de um só lance, não devem ser figuradas por uma vaga sugestão óptica e sim, sobretudo, por uma expressão acabada e real. (Id. p.47)

Vemos aí a postulação do problema inicial – as três dimensões não podem ser captadas em um só lance. É essa a emoção in-descritível (*unbeschreibbare*): é esse o indescritível em torno do qual os enunciados de *Negerplastik* se organizam. E a ele se conjuga outro problema, que confere ao curso do texto o aspecto do que gostaríamos de chamar de “experimento”, ou “experiência limítrofe”:

É o começo das dificuldades: fixar a terceira dimensão num só ato de representação visual e percebê-la como totalidade, fazer de tal modo que ela seja apreendida em um único ato de integração. (Id. p. 49)

As três dimensões não podem ser captadas em um só lance, mas devem, a despeito disso, se plasmarem uma forma que as solde em um só ato de integração. Como seria isso possível? É esse o problema que ocupa a escultura africana – a sua “tarefa insolúvel” de acordo com Einstein -- e é esse o problema colocado por ele próprio na escrita de *Negerplastik*. Assim como cabe à plástica africana a tarefa impossível de fixar em uma só equação visual as três dimensões, cabe ao historiador da arte a tarefa igualmente impossível de criar consciência das três

dimensões tendo às mãos somente categorias e fotografias bidimensionais. Com isso, delineiam-se duas frentes simultâneas a partir do capítulo “Visão em três dimensões” (Kubische Raumschauung): na mesma medida em que se estabelecem as relações lógicas por meio das quais a escultura negra opera a equação do espaço tridimensional, ensaia-se um experimento dentro do livro.

A questão aqui será inteiramente remover determinados fundamentos do pensamento: tudo se passa como se a ambição de Einstein fosse não descrever esculturas ou obras de arte, mas ensaiar um experimento mental ao lado destas esculturas. De fato, parece-nos que seria essa a ambição central de *Negerplastik*. Compreende-se agora melhor o que seria a dimensão epistemológica profunda de um texto de história da arte que avança no escuro: o que está em jogo em *Negerplastik* não é a descrição eficiente da imagem ou o apontamento dos seus detalhes essenciais, mas uma experimentação mental, que toma para si a possibilidade de uma realidade plástica radicalmente avessa às diretrizes de pensamento que poderiam conformá-la ou informá-la. Daí a noção de uma forma absoluta (*abgelöst Form*): o que é absoluto é o que está perfeitamente apartado, separado (AGAMBEN, 1982: 71), e que, portanto, se subtrai aos esforços de subsumi-lo.

Poderíamos dizer que *Negerplastik*, enquanto experimento, enseja uma teoria ascética da percepção, em oposição a uma teoria kantiana da percepção orientada pela síntese: com efeito, o sujeito aqui não está no escuro por mero capricho; cabe aqui oferecer uma concepção dos fenômenos visuais que não passa pela sua remissão à atividade sintética de um sujeito. Como o fiel freqüentemente adora a divindade no escuro? Por que o leitor não pode ver as imagens sobre as quais lê? Por que a maneira apropriada de olhar essas imagens é na sua oclusão? Parece-nos que antes de fixar uma ausência de visão diante da imagem da divindade, Einstein promove uma ausência de sujeito diante da imagem. E isso muda tudo, uma vez que justamente o seu esforço escriturário terá sido aquele de reduzir, remover, e subtrair as bases de um sujeito da visão tipicamente kantiano, como consagrado em Hildebraand e Wölfflin, em que os fenômenos visuais nunca existem como tais, mas desde já são reportados aos seus modos de apreensão subjetiva.

Uma teoria ascética da percepção deve ser entendida nesses termos: trata-se de, sobretudo, diante das imagens dessas esculturas africanas, nada a elas acrescentar, e nada nelas sintetizar. Pelo contrário, trata-se de remover, subtrair, impor anulações às condições de possibilidade da experiência visual para que o “*impossível*” da escultura africana -- o seu assombro -- venha à tona. A promoção de múltiplos ângulos de visão nas fotografias das esculturas deve ser entendida como anulação da soberania do espectador, assim como as sucessivas subtrações no campo teórico (ausência de efrase, ausência de indicação formal, ausência de relação sujeito-objeto) devem ser entendidas como o seu correlato filosófico. O que transcorre nas fotografias é acompanhado nas elaborações teóricas do texto – se um lado cega o leitor fisicamente, o outro lado cega conceitualmente.

À luz do seu procedimento de contração e subtração filosóficas, o texto de Einstein emerge como uma seqüência calculada de produção de cegueiras – a cada parágrafo, sobretudo a partir do capítulo “Visão em três dimensões”, a força da escultura africana estará tanto na sua “equação visual”, quanto nos seus específicos impedimentos epistemológicos. Pois, contrário a um método de comprovação ou exposição, o que teríamos aqui seria justamente um método de sucessivas contrações ou remoções de condições de possibilidade da experiência visual – um método, por assim dizer, de im-possibilitação.

A percepção visual, em *Negerplastik*, não submete a matéria sensível a uma forma subjetiva, uma vez que a forma pertence inteiramente à matéria (“uma forma de representação que pertencesse inteiramente ao material sólido”). É essa a subtração principal, que a um só tempo utiliza o conceito de forma, típico de um kantismo velado em Hildebraand e Wölfflin, mas o despe de qualquer dependência à subjetivação – a forma tampouco é forma para um sujeito ou para uma consciência conhecedora. De fato, e de maneira surpreendente, a forma não é um conceito subjetivo, mas um conceito relacional – a forma diz respeito à outra forma. O que isso poderia significar?

Em um parágrafo, Einstein diz:



A forma é uma equação, como nossa representação (*Vorstellung*); essa equação possui valor estético se compreendida sem relação com elementos estrangeiros e de modo absoluto. Pois a forma significa essa identidade perfeita da visão e da realização particular, as quais, em virtude da sua estrutura, coincidem perfeitamente e não possuem o tipo de relação que há entre o conceito e o fato particular. (Id. p. 51)

Em *Crítica da razão pura*, o termo *Vorstellung* é freqüentemente empregado por Kant em uma área de vizinhança com o termo latino *repraesentatio*, contudo, sem implicar uma teoria da percepção representacional: *Vorstellung* é, antes, mais próximo do significado de um “item mental”, um íterim entre imaginação e entendimento, em que o conceito ainda aguarda o seu momento sensível (CAYGILL, 2015: 5). A partir disso, poderíamos ler este parágrafo assim: sendo uma equação e uma *Vorstellung*, a forma não significa em *Negerplastik* o périplo da passagem das formas puras de intuição (espaço e tempo) para os conceitos de entendimento (unidade, pluralidade, totalidade, realidade, etc). A forma não pressupõe uma relação entre intuição e conceito – ela antes sugere uma coincidência entre visão e realização particular (ou seja, Einstein opera uma dessubjetivação da forma). A forma prescinde da síntese subjetiva: sendo *Vorstellung*, ela não é síntese entre inteligível e sensível.

E como poderia se dar essa coincidência entre visão e realização? Einstein impõe um regime ascético à subjetividade kantiana: não só remove uma das formas puras de intuição de Kant, a saber, o tempo, da constituição do fenômeno plástico africano, como também transforma esse fenômeno em pura espacialidade, sem, contudo, reportar a forma deste espaço à consciência. A forma está aqui expressa no “material sólido” (p. 45), e não se distingue da sua realização particular. Podemos ver neste enunciado, o qual porta duas subtrações (do tempo e do espaço kantianos), a plena potência da teoria ascética da percepção proposto por Einstein: a forma é simultaneamente dessubjetivada, e deslocada para o interior da matéria. A ênfase aqui não mais repousa sobre o modo possível de conhecimento dos objetos visuais – mas sobre a maneira pela qual determinados objetos (as esculturas e máscaras africanas e suas formas), removem e subtraem os modos possíveis de conhecimentos sobre eles.

Se a forma não se dá a oferecer a um sujeito da percepção, ela relaciona-se com outra forma. Se ela não se temporaliza, ela é puro espaço. Sendo puro espaço (sem temporalização subjetiva, sem o trabalho da síntese, portanto), a forma plástica africana terá um atributo singular ao relacionar-se exclusivamente com a forma: volume.

A representação (*Vorstellung*) do volume como forma – é só com ela, e não com a massa material, que deve trabalhar a escultura – tem como resultado imediato que se deve determinar aquilo que constitui a forma; são as partes não visíveis simultaneamente; elas devem ser reunidas com as partes visíveis numa forma total que determina o espectador num único ato visual e corresponde a uma visão tridimensional estabelecida, a fim de que o volume, para não ser irracional, se manifeste como visível e articulado como forma. (Id. p. 49)

Se antes havia ficado claro que a escultura africana não faz modelagem, tipo, na massa material (*Darstellung*), agora outro aspecto torna-se premente: ela é um “re-apresentar-se” (*Vorstellung*) do volume como forma. Uma vez que não é o sujeito quem acrescenta forma ao fenômeno plástico, não haveria correspondência entre conceito e intuição, não haveria, por assim dizer, *hypotyposis* – a forma africana independe de toda e qualquer atualidade subjetiva, qualquer redução ao ponto de vista do espectador, qualquer tipo. E por isso volta-se sobre si mesma: as formas visíveis não se esgotam no ato de “se dar a ver” a um par de olhos, mas se reportam a outras formas, as formas invisíveis que lhe são co-extensivas.

Não poderia ser mais forte o significado dessas “partes invisíveis” aqui citadas por Einstein: tudo se passa como se a forma africana fosse uma demanda impossível, uma vez que não poderia se esgotar em um par de olhos. Ela já buscaria, na sua própria conformação, outras formas, e por isso, as suas partes visíveis já estariam conjugadas às partes invisíveis: não se subordinando aos olhos do espectador, mas os transcendendo, a forma africana, nesse sentido, já seria o índice do apagamento dos olhos. A forma visível não procura um olhar, mas outra forma, até desfazer-se no invisível: a forma é o que, desde já, procura e se relaciona com outra forma, o outro da forma, com o seu invisível. Ela volta-se não ao sujeito, não ao ponto de

vista, mas a si mesma, até o momento da exclusão mesma do ponto de vista, do sujeito: o invisível.

Assim, a forma plástica africana antecipa-se a si mesma, pois procura a si própria. E por esse motivo, torna-se enganoso crer que a escultura africana meramente abole o tempo ou sentido da temporalidade para tornar-se puro espaço tridimensional. Não é que a forma da escultura africana aboliria o tempo, mas, antes, ela o comprimiria dentro de si, como volume, como parte visível que anteciparia a parte invisível. O tempo não foi suprimido da forma, mas transposto para o interior da forma como antecipação desta a si mesma. E essa antecipação não é sem consequência.

Em uma passagem célebre, Kant aponta uma definição para “antecipação”: “Todo conhecimento por meio do qual eu sou permitido conhecer e determinar *a priori* o que pertence ao conhecimento empírico pode ser chamado de antecipação” (KANT 2005: 28). Em um primeiro sentido, o conceito de “antecipação” pode ser igualado justamente ao “*a priori*”: aquilo que se conhece já é antecipado, já é remetido a uma condição apriorística. Aqui parece-nos existir um desvio perpetrado por Einstein: se as categorias são orientadas em Kant para a estrutura transcendental do sujeito, em Negerplastik elas são demovidas da sua meta subjetivante. É esse o sentido de antecipação aqui: *a forma é o que se antecipa a si mesma, a forma é o seu próprio a priori*. Por isso, Einstein nos diz a respeito da escultura africana:

Ou seja, cada parte deve encontrar sua autonomia plástica e ser deformada de modo a absorver a profundidade, enquanto que a representação (Darstellung), *como se o verso aparecesse*, é integrada no lado frontal, que possui, entretanto, uma função tridimensional. (Id. p. 53 grifo nosso)

As partes visíveis das esculturas já se antecipam às partes invisíveis: a frente da forma já se antecipa ao verso da forma. É a partir disso que podemos afirmar que forma é uma categoria relacional: ela busca o outro da forma, a sua outra forma – daí o sentido de “deformação” aqui empregado, daí o sentido de um movimento interior à forma (é assim que gostaríamos de sublinhar que a escultura africana é um puro espaço, porque tornou o tempo interior a si mesma ao antecipar-se a si mesma).

Ora, vê-se, assim, que a maneira pela qual se é construída uma consciência da tridimensionalidade, só tendo à mão conceitos e fotografias bidimensionais, é pelo efetivo deslocamento e subtração das bases de um sujeito transcendental: Einstein avança no escuro, pois o que está em jogo não é ver, mas remover os *a priori* da visão subjetiva, e transferi-los para o interior da forma. Ele nos persuade da tridimensionalidade africana pelo efetivo deslocamento dos *a prioris* que poderiam reduzir a escultura africana a uma *hypotypose*, a um *schema*, a uma apreensão kantiana.

Após a subtração de um conceito transcendental de forma, após a subtração de relação sujeito-objeto, *Negerplastik* realiza uma derradeira ascese. Se não há mais síntese por e para um sujeito, então resta à forma ser uma correlação de não-sínteses. O que isso poderia significar? Em uma passagem reveladora, Einstein coloca que a forma “não pode mais ser interpretada ao infinito” (isto é, não pode mais ser submetido ao jogo subjetivo do espectador), e então realiza uma formulação singular:

Essa forma, que é idêntica à visão unificada, se expressa em constantes e em contrastes que, entretanto, não podem mais ser interpretados ao infinito. Ao contrário, o duplo sentido da profundidade, ou seja, o movimento para frente e o movimento para trás, está reunido numa mesma expressão tridimensional. (Id. p. 57).

A profundidade, palavra que Einstein emprega em lugar do “volume”, já não mais emerge como sendo obra da perspectiva ou do ponto de vista: as sucessões de planos que ora avançam ora recuam não se centram em uma atualidade subjetiva, mas tornam-se internos à forma. A própria forma avança e recua, mas não opera a síntese – daí, ela ser colocada por nós como sendo uma “correlação de não-sínteses”.

Compreende-se melhor a extrema cautela com que Einstein aproxima-se dessas esculturas, sublinhando desde o princípio a potência da forma africana, uma vez que ela é o seu próprio *a priori*, o seu próprio tempo, o seu próprio transcendental. E por fim, de maneira abissal, ela é a sua própria profundidade.

Cada subtração realizada, por Einstein, no seu método ascético, acarreta em uma des-pontecialização do leitor, associando esta perda a uma potencialização da escultura africana – o que é removido de um lado é transposto para o outro. Até que por fim ergue-se a escultura, categórica, auto-suficiente, tão completamente visível ao ponto de furta do leitor as condições de possibilidade da sua experiência visual. Ela furta seu tempo, seu a priori, seu estatuto transcendental, e por fim os seus olhos. Assim, a escultura africana impõe a sua demanda impossível:

“Veja-me de olhos fechados”.

Pois é justamente o que se encontra em jogo aqui – trata-se de uma escrita da história da arte que abole, epistemologicamente, as distinções fáceis entre historiador e imagem. Assim como o uso das fotografias transformou-se em uma escrita imagética, na qual as imagens sobre as quais se fala confluem nas imagens com as quais se fala, o uso do texto em *Negerplastik* opera uma escrita imaginativa, na qual a escrita não escreve ou descreve a imagem, mas a re-imagina.

A escrita de Einstein é densamente teórica, contudo, a palavra “teórica” deve ser aqui entendida no seu originário grego: *theoria*, isto é, especulação, contemplação. A escrita da imagem é uma especulação sobre a imagem – uma nova modalidade de olhar, que leva a re-imaginar a imagem. Se nas fotografias tínhamos uma escrita imagética, no texto teórico temos uma escrita imaginativa.

A proposição aqui é não fazer da escrita a descrição da imagem, mas sim a sua continuação por outros meios – a sua re-imaginação. Daí o fato singular que a estrutura o livro de Einstein oferece: assim como o adorador encontra-se às escuras diante da imagem, o leitor avança no escuro para aí extrair a dimensão imaginativa das esculturas africanas. A inventividade teórica do livro guarda, assim, íntima relação com a sua inventividade formal: a ausência de legendas, ou quaisquer contextualizações nas fotografias, é retomado como aspecto positivo no interior da sua teoria, uma vez que se trata justamente de demover o leitor de toda certeza, todo a priori, todo chão firme.

### 3. O formalismo de Einstein e a antropologia

Não nos atentamos ainda ao título, “*Negerplastik*”, embora ele se nos afigure como portador do próprio núcleo argumentativo de Einstein. Pois o que estaria em jogo na relevância atribuída à plástica, *Plastik*, seria o próprio eixo do pensamento de Einstein, o qual lhe permite passar do uso das fotografias enquanto escrita imagética ao texto enquanto escrita imaginativa, e por fim conjugá-los em uma proposição singular.

Em grego, o termo “plastikos” significa “capaz de ser moldado ou formado” – trata-se de uma derivação de “plastos”, que por sua vez significa “moldado”, denotando clara referência à maleabilidade das formas, entendidas como potencialmente modeláveis, moldáveis, manipuláveis.

Catherine Malabou traça uma genealogia mais precisa do termo no interior do contexto germânico:

Elaborar o conceito de plasticidade vai, seguindo o exemplo de Canguilhem, significar o ato de “dar função de forma” a um termo que, no seu primeiro sentido, descreve ou designa o ato de dar forma. Os substantivos em inglês e francês “plasticity” e “plasticité” e o seu equivalente germânico, “Plastizität”, surgiram nas suas línguas no século dezoito. Este último juntava duas palavras que tinham se originado da mesma raiz: o substantivo “plástica” (die Plastik), e o adjetivo “plástico” (plastisch). Todas as três palavras derivam do grego *plassein*, que significa “modelar”, “moldar”. Plástico, como adjetivo, significa duas coisas: por um lado, ser “suscetível a mudanças de forma” ou maleável (argila é um material plástico); e por outro lado, “ter o poder de imprimir forma, o poder de moldar”, como na expressão “cirurgião plástico” e “artes plásticas”. Essa significação dupla é encontrada novamente no adjetivo alemão *plastisch*. O

dicionário de Grimm o define assim: “aquilo que dá ou recebe forma, ou figura, aos corpos” (körperlich... gestaltend oder gestalte). (MALABOU, 2009: 8 tradução nossa<sup>40</sup>)

Vemos em que sentido o *Plastik* de *NegerPlastik* possui uma relação não trivial com o conceito de forma. Se a forma (*Form*) africana é, sobretudo, a sua plástica (*Plastik*), isso tampouco poderia significar, meramente, o ato de moldar determinada matéria ou de imprimir forma ao amorfo. Há uma ambigüidade no termo “*Plastik*” no contexto germânico, e ademais no livro de Einstein, que o impede de ser simplesmente a passagem do não ser ao ser, da matéria à forma. Trata-se de um ato de modelagem que percorre uma dupla direção: a forma africana é plástica, pois, a um só tempo, é a “capacidade de receber uma forma” e também a “capacidade de dar uma forma”.

Não por acaso, desde o princípio do livro, Einstein terá concebido a emergência da forma, ou mais precisamente, a formação da forma africana, à luz da deformação subjetiva do espectador. A *pleroma* da forma africana só ocorre na *kenosis* do adorador, isto é, a aparição formal daquela está desde já condicionada à desaparecimento formal deste – o momento fulminante do acontecimento visual da escultura africana é justamente aquele em que o adorador se prostra diante da imagem na escuridão. A escultura, na sua radical tridimensionalidade, não somente exhibe uma forma plasmada em uma prática objetiva, como também apresenta uma doação de forma ao espectador que ambiciona apreendê-la. A forma africana é necessariamente “plástica”, por isso o título “*Negerplastik*”: plástica, tanto no sentido adjetival (*plastisch*) de uma forma que é a sua potência de formação (para receber e dar forma) quanto no sentido substantival (*plastik*) de uma forma escultórica que é

---

<sup>40</sup> Original: To elaborate (travailler) the concept of ‘plasticity’ will, following Canguilhem’s usage, amount to ‘giving the function of a forma’ to a term which itself, in its first sense, describes or designates the act of giving form. The English and French substantives ‘plasticity’ and *plasticité* and their German equivalent, *Plastizität*, entered the language in the eighteenth century. The joined two words already in use which had been formed from the same root: the substantive ‘plastics’ (*die Plastik*), and the adjective ‘plastic’ (*plastisch*). All three words are derived from the Greek *plassein*, which means ‘to model’, ‘to mould’. ‘Plastic’, as an adjective, means two things: on the one hand, to be ‘susceptible to changes of form’ or malleable (clay is a plastic material); and on the other hand, ‘having the power to bestow form, the power to mould’, as in the expressions, ‘plastic surgeon’ and ‘plastic arts’. This twofold signification is met again in the German adjective *plastisch*. Grimm’s dictionary define it thus: “that which taes or gives shape, or figure, to bodies’ (*körperlich... gestaltend oder gestaltet*). *Plasticité*, or plasticity, just like *Plastizität* in German, describes the nature of that which is ‘plastic’, being at once capable of receiving and of giving form.

sua existência tridimensional (com efeito, é justamente esse o sentido empregado por Hegel ao dizer: “A escultura é a forma plástica por excelência”, HEGEL, 2009: 123).

É esse o ponto central que gostaríamos de sublinhar aqui: em *Negerplastik* não há uma concepção de forma (e, portanto, de plástica) a partir de uma correlação entre sujeito e objeto. Se em um primeiro momento o sujeito da visão é a condição de possibilidade da forma, em seguida ele torna-se um efeito ou consequência do próprio movimento da forma ao se fixar como plástica. O *Plastik* de *Negerplastik*, portanto, não se dissocia de uma *agência da forma*: longe de ser meramente subordinada à fruição estética de um sujeito que lhe é externo, a plástica africana apresenta *uma forma que, no seu próprio vir-a-ser forma, confere forma à experiência visual*. Em síntese, a emergência da forma tridimensional da plástica africana é a desaparecimento da forma estético-subjetiva da visão.

Podemos, a título de recapitulação, elencar as divisões que nos parecem marcar o discurso de Einstein: se para o olhar europeu a forma é um artigo do jogo estético entre espectador e obra e, nesse sentido, infinitamente relativa, para o olhar africano a forma é absoluta; se para o olhar europeu o pictórico deve subsumir o plástico e a massa deve definir o volume, para o olhar africano o plástico deve se erguer por si só e o volume deve se fazer pura forma, independente da massa; se para o olhar europeu a obra de arte é plenamente secularizada e remetida ao plano da opinião, para o olhar africano a obra de arte é o seu puro valor ritual e religioso. Por isso podemos dizer que a forma é uma categoria de mediação inter-cultural em *Negerplastik* – ela é a dobradiça que articula a passagem de um *ethos* cultural a outro, de uma modalidade visão à outra.

Embora um primeiro sentido antropológico para a escrita de Einstein possa ser lido a partir da sua reiterada afirmação de uma alteridade na forma africana como tal, o que gostaríamos de sublinhar é a particular atribuição de uma agência à forma por meio do seu conceito de plástica: a forma aqui é perfeitamente agentiva, uma vez que não somente se dá a ver, mas age sobre o espectador. Com efeito, debates sobre agência e estrutura atravessam a história da antropologia moderna, contudo,



gostaríamos de empregar o conceito de “agência” aqui a partir dos debates mais recentes, sobretudo, aqueles contidos em GELL (1995) e FAUSTO (2004): trata-se de conceber “agência” a partir do campo expandido de relações com não humanos, objetos, coisas, formas, de modo a, no limite, conceder capacidade de ação social a não humanos – incluindo, nisso, até mesmo, formas plásticas.

Pois é isso o que nos afigura como sendo a contribuição teórica de Einstein na seara antropológica: ele alia a análise formal de esculturas a uma pragmática sociológica, em que as formas plásticas não se dissociam de efeitos socialmente relevantes. Em suma, a plástica africana para Einstein possuiria valor antropológico, pois não reproduziria um conteúdo social, mas produziria, pela própria lógica da sua forma, conteúdo socialmente relevante. Elaboraremos isso mais à frente.

Encontra-se, assim, a nossa terceira proposição acerca de *Negerplastik*: anteriormente, sugerimos a existência de uma escrita imagética, caracterizada pelo uso hábil e não-trivial de fotografias, depois evidenciamos uma escrita imaginativa, orientada por uma teoria ascética da percepção, que estaria menos interessada em descrever as esculturas e mais em remover as condições apriorísticas do espectador europeu. Agora, propomos que por trás dessas duas escritas, há uma terceira: uma escrita antropológica. Expliquemos.

No começo do livro, Einstein afasta qualquer proximidade com o campo epistêmico da antropologia, por entender que esta estaria ainda calcada em diretrizes etnocêntricas, que poderiam comprometer uma descrição apropriada do material visual africano:

Utilizar a arte para fins antropológicos ou etnográficos é, a meu ver, um procedimento duvidoso, pois a representação artística não expressa praticamente nada dos fatos aos quais se prende tal conhecimento científico. Apesar de tudo, partiremos de fatos e não de sucedâneos, de algo que se revela mais certo do que todo conhecimento possível de ordem etnográfica ou outra: as esculturas africanas! (p. 31)

Porém, logo em seguida Einstein desdobra o motivo por trás da recusa. Ele o faz exatamente para se ater a um método de exposição da visão africana, desvinculada de projeções do pensamento europeu:

Excluiremos tudo que for objetivo, eventualmente os objetos que procedem de uma relação com o ambiente, e analisaremos essas figuras como criações. Procuraremos ver se das características formais da escultura resulta a representação total de uma forma análoga àquela que se tem habitualmente das formas artísticas. Dois imperativos absolutos, entretanto, um a respeitar, outra a evitar: é preciso ater-se à visão e avançar nos limites das suas leis específicas. Sem, em nenhum momento, substituir a visão ou a criação pesquisada pela estrutura das próprias reflexões: abstenhamo-nos de deduzir teorias evolucionistas cômodas e de equiparar o processo de pensamento com a criação artística. (Id. *ibid*)

De fato, poderíamos sugerir que o afastamento deliberado de Einstein a qualquer matriz antropológica de pensamento é feita paradoxalmente por motivos, estritamente, antropológicos. O recurso à forma, como categoria privilegiada de análise, em detrimento de uma descrição antropológica ou etnográfica, não é feita por outro que motivo que não aquele de interromper e neutralizar “a estrutura das próprias reflexões”: ao ater-se à forma, o historiador da arte, faz-se um pouco como antropólogo, na medida em que interrompe os próprios fundamentos do seu pensamento para, assim, fazer emergir o fenômeno em questão.

Pois a pergunta de Einstein – Como criar consciência de outros mundos visuais se possuímos somente as nossas categorias e hábitos de visão? –, pergunta que justifica a sua atenção deliberada à forma, não se distingue daquela que terá pautado o antropólogo na sua empreitada moderna – Como criar consciência de outros mundos sociais quando só temos à mão os nossos próprios conceitos? (STRATHERN, 2015: 34). Em ambos os casos, o eixo epistemológico a partir do qual surge qualquer condição de possibilidade do conhecimento é inteiramente estruturado no esforço de criar categorias, conceitos, ou termos que interrompem as próprias certezas do pesquisador sobre os fenômenos em questão. Isto é, trata-se de criar uma modalidade epistemo-crítica de pensamento, que desfaz as suas bases na mesma medida em que cria nexos de inteligibilidade.

Contudo, se Einstein deixa claro seu afastamento da antropologia, compreendemos que, ao aproximarmos o texto de Einstein de problemas antropológicos, podemos, sim, assumir o risco de um esforço alheio àquele de *Negerplastik*. Não ignoramos isso, mas o que está em jogo aqui é também, pelo nosso próprio método, mantermo-nos fiéis ao método de Einstein. Pois, assim como em *Negerplastik* está posto que “O que assume importância histórica é fruto do presente imediato” (Id. p.29), gostaríamos de deixar claro que a nossa atenção aos aspectos propriamente antropológicos da escrita de Einstein surge em decorrência do recente ponto de atração das disciplinas da antropologia e da história da arte.

### **3.1 Comparação e aproximação da história da arte e da antropologia**

Talvez, antes de chegar aos problemas específicos que tal aproximação entre *Negerplastik* e a antropologia suscita, devêssemos abordar as condições históricas mais amplas que nos permitem cogitar essa aproximação, ou, os problemas mais amplos de ambas as disciplinas, cujos rumos recentes apontam um apagamento estratégico das suas fronteiras disciplinares precisamente no esforço de fazer jus aos problemas que lhes são apresentados – e como, conseqüentemente, esses apagamentos aproximam esses saberes. Começemos pela história da arte.

As crises epistemológicas da história da arte não se dissociam do que a obra de arte, hoje, a mais de cem anos de distância de *Negerplastik*, impõe como seu momento crítico. Desde a derrocada dos suportes tradicionais até os rumos recentes de uma arte cada vez mais reflexiva, as crises inauguram-se vez após vez pelo fato de que as obras começam a eleger para si outras categorias de pensamento, exógenas às terminologias de descrição e análise da historiografia da arte. Vê-se o surgimento do artista-antropólogo (KOSUTH, 1975) no curso de uma nova compreensão da arte como extensão da realidade social; do artista-etnógrafo (FOSTER, 1995) na esteira de debates a respeito da construção da “alteridade”; do artista-sociólogo (BOURRIAUD, 2009) nos caminhos e descaminhos da arte cada

vez mais interessada nas relações intersubjetivas. E vê-se, assim, o exílio da moderna historiografia da arte: onde há a obra, não há história da arte; onde há história da arte, não há obra. As próprias obras de arte deslocam a história que lhes informa, e atravessam limites até então imprevistos. De tal sorte que se há a possibilidade da história da arte aproximar-se da obra e co-habitar a mesma região, ela necessariamente tem de se tornar outra. Isto é, a história da arte parece chegar hoje às suas condições de possibilidade no momento mesmo em que toca o outro da história da arte.

Por sua vez, vemos cada vez mais, no torvelinho de suas viradas epistêmicas, a antropologia se aproximar de uma consciência aguda do antropocentrismo, sobretudo do platonismo ancorado na divisão mente/corpo, conceitos/coisas, sentido/ referente, cultura/natureza, onde a verdadeira ação social só poderia repousar do lado dos conceitos, do sentido, e da cultura, em oposição àquele da natureza, do referente, e das coisas, que só seriam dignos de nota na medida em que fossem notações do contexto social. Ou como colocam os antropólogos sociais Hanare, Holbraad, e Wastell em um recente livro:

Ao menos desde que W.H.R. Rivers declarou em 1914 que “todo movimento de interesse” na antropologia é “para fora do físico e do material em direção ao psicológico e social”, antropólogos, mesmo quando trabalhando para suplantar tais distinções, tenderam ulteriormente a reiterá-las. Oposições entre o concreto e o abstrato, o físico e o mental, o material e o social duraram portanto, tornando-se hegemônicas no sentido estrito, na medida em que até mesmo os esforços para superá-las contribuíram para sua reprodução. (HANARE; HOLBRAAD; WASTELL, 2014:1 tradução nossa<sup>41</sup>)

A retomada do conceito de fetiche (HENNION; LATOUR, 1993), a proposição de objetos como seres agentivos e de obras de arte como pessoas (GELL, 1994), a promoção de um pensar através das coisas (WAGNER, 2001), todas essas novas

---

<sup>41</sup> Original: At least since W. H. R. Rivers declared in 1914 that ‘the whole movement of interest’ in anthropology is ‘away from the physical and material towards the psychological and social’, anthropologists, even while working to undermine such distinctions, have tended ultimately to reiterate them. Oppositions between the concrete and the abstract, the physical and the mental, the material and the social have thus endured, becoming hegemonic in the strict sense, in that efforts to overcome them have often contributed to their reproduction

formas de pensamento antropológico parecem indicar que os rumos recentes da antropologia tomam como ponto de partida as coisas encaradas não como elementos condicionados por trocas sociais, mas como parte constitutiva e condicionante destas mesmas trocas, em uma nova ontologia planificada, que se recusa a traçar distinções apriorísticas entre pessoas e coisas e que se debruça sobre as possibilidades de um conceito de agência social igualmente partilhado entes humanos e não-humanos. De um ponto de vista epistemológico, hoje, a antropologia, assim como a história da arte, parece chegar a si mesma no momento preciso em que se obriga a pensar o seu outro e toca a zona liminar do seu pensamento.

E nos parece que neste movimento da antropologia em direção às coisas (isto é, cada vez mais informada por análise de qualidades sensíveis e formais de objetos), e da história da arte em direção às pessoas (isto é, cada vez mais informada pelos aspectos sócio-relacionais em que se encontram as obras de arte), há um encontro, um breve re-alinhamento de eixos disciplinares. Ou melhor, esses apagamentos recentes das fronteiras disciplinares permitem-nos retornar às suas histórias teóricas, desta vez não mais condicionados pela defesa das suas propriedades específicas, mas pautados pela abertura heurística dos seus territórios epistêmicos. Se antes a antropologia parecia privilegiar as pessoas e as relações diádicas (RADCLIFFE-BROWN, 1952) em detrimento da análise visual dos objetos, e a história da arte parecia privilegiar a análise visual de objetos em detrimento daquela das pessoas, isso agora não nos parece mais ser o caso.

É assim que torna possível ler *Negerplastik* a partir de um contexto antropológico, como uma elaboração sobre o tema do sagrado e sua necessária exteriorização em um objeto. E neste gesto surge uma constelação: torna-se também possível ler textos da antropologia como elaborações a respeito da vida estético-social de objetos. De fato um texto em especial, escrito à mesma época, e abordando um mesmo conjunto de temas (sagrado, e objetos de culto) parece-nos adequado para uma comparação: *Formas elementares da vida religiosa* (1912) de Émile Durkheim (1858-1917). Ambos os textos, *Negerplastik* e *Formas elementares...*, versam sobre uma diferença entre sagrado e profano, e sobre a necessidade de uma

exteriorização do sagrado em objetos específicos, que servem não somente como representação do sagrado, mas como sua apresentação. A abordagem durkheimiana irá enfatizar a super-estrutura ideal do fenômeno social-religioso, enquanto a abordagem einsteiniana irá esmiuçar a materialidade mesma do sagrado no objeto. Tais diferenças de foco permitem traçar o contorno de duas epistemes, e suas respectivas implicações teórico-metodológicas. Isto é: Que perguntas faz a história da arte ao objeto sagrado, e que perguntas faz a antropologia, na sua vertente francesa, ao objeto sagrado?

Por isso retornamos a Durkheim e Einstein, e os aproximamos. À luz das recentes mudanças das disciplinas da antropologia e da história da arte, os dois autores parecem se aproximar em uma região de vizinhança conceitual. Se nos é possível colocar a história da arte e a antropologia sobre um mesmo eixo -- aquele da separação entre pessoas e coisas, com as conseqüências que se seguem --, vejamos portanto como os dois autores dialogam na medida em que cada um pende para um dos lados da equação pessoas/coisas.

A preocupação de Durkheim em *Formas elementares da vida religiosa* é dupla: estabelecer que a realidade subjacente ao fenômeno religioso é a sociedade, mas inversamente também observar que a própria religião é protótipo do funcionamento da sociedade. A vida religiosa é tornada possível pela vida social, mas, igualmente, a vida social é tornada possível pela vida religiosa. Firmam-se assim os contornos de uma idealidade cara à noção durkheimiana de sociedade: o acontecimento primeiro da sociedade é a religião, precisamente porque esta guarda a transcendência. Na equação entre pessoas e coisas, vemos que Durkheim pende para o lado das pessoas, cuja reunião cria o ser transcendente da sociedade. Mas, problemáticamente, o fenômeno religioso em questão, tomado como grau zero da religiosidade, é o totemismo – um conjunto de crenças e ritos fundamentalmente estruturado em um objeto totêmico, uma coisa. Durkheim resolverá o problema assim:“ (...) o totem é antes de tudo um símbolo, a explicação material de alguma outra coisa” (DURKHEIM 2003: 210). Se há uma vida objetual no interior da vida social, este objeto está imediatamente subsumido pelo conteúdo social que o governa -- o objeto é símbolo, momento de linguagem socialmente determinada. O

lado das pessoas triunfa sobre o lado dos objetos como o lado englobante da equação.

A preocupação de Einstein terá sido no sentido inverso. Tomando como objeto de estudo esculturas e máscaras africanas, sobre as quais no começo do século vinte era guardada a pecha etnocêntrica de “fetiche”, Einstein estabelece um argumento artístico-formal para entender o uso específico desses objetos nos cultos africanos – ele dirá que na objetualidade da escultura estará a lógica do culto religioso. Isto é, o sentimento do sagrado será real, não tão somente por estar fundado na sociedade, mas, sobretudo, por ser tornado sensível em uma forma escultórica. Na equação entre pessoas e coisas, o lado das coisas parece ser reconsiderado, não para englobar o outro, mas para firmar simetria.

Sabemos que as circunstâncias da escrita de Durkheim são radicalmente diferentes daquelas de Einstein, visto que aquele está às voltas com os fundamentos epistêmico-metodológicos de uma disciplina inteira, a saber, “a” ciência social (não à toa, *Formas elementares...* é lido como teoria da sociologia, sociologia da religião, sociologia do conhecimento, exposição do método sociológico, e um desenho geral para a abordagem das “sociedades tradicionais”) enquanto Einstein escreve o seu primeiro livro de história da arte, e ainda por cima a respeito de assuntos marginais desta mesma disciplina. Mas talvez na liberdade de Einstein, tampouco porta-voz de algum novo movimento teórico, há um apontamento possível ao que escapou em Durkheim.

### **3.2 A antropologia de Durkheim e o problema do totem**

É possível ler *Formas elementares...* tanto como um texto central no percurso teórico de Durkheim quanto como um texto periférico. Central, porque leva às raias do paroxismo todos os elementos pregressos de delimitação da “sociedade” como realidade autônoma e de busca da “própria fonte da solidariedade social”

(HAMNETT, 1984: 202). Periférico, pois se a religião era abordada anteriormente como epifenômeno, subordinada, sobretudo, às instituições da lei e da moralidade, agora ela torna-se fundamento para a inteligibilidade do próprio fenômeno social enquanto tal (WEISS, 2012: 24). Isto é, a religião cessa de ser vista como um modo, entre outros, de organização social, e passa a ser a forma de coesão social por excelência, em cujo interior se torna inteligível a própria transformação do agrupamento em grupo, da multiplicidade em unidade, da sociedade em “Sociedade”. Veremos mais à frente como isso se esclarece.

Com efeito, no clássico livro de 1912, Durkheim propõe uma genealogia sociológica da religião, que ao ser levada a cabo mostra-se como uma genealogia religiosa da sociedade. Isto é, não somente a religião seria um fenômeno eminentemente social, mas a própria sociedade se originaria do funcionamento lógico das operações religiosas em torno do sagrado. Empregando uma ampla gama de dados etnográficos coletados à época (SPENCER;GILLEN, 1899, 1904) e concentrando-se no totemismo como forma basilar da vida religiosa, Durkheim irá investigar como a consciência coletiva se apresenta na sua manifestação primeva não como separação entre indivíduo e coletividade, mas como separação entre sagrado e profano. A religião seria imediatamente social para uma sociedade imediatamente religiosa, havendo uma dupla origem – a origem social da religião consubstanciada à origem religiosa da sociedade – cuja força se daria precisamente na indistinção entre sagrado e coletivo, ou como ele coloca: “Se o totem é a um só tempo símbolo do deus e do clã, não é porque o deus e a sociedade não são um só?” (DURKHEIM, 2003: 295).

Desde o livro *A divisão do trabalho social*, de 1893, a empreitada teórica de Durkheim se caracterizara como uma crítica à explicação individualista da constituição da ordem social, sobretudo no conceito spenceriano de um acordo espontâneo de interesses individuais baseado em um modelo liberal. Contrária à proposição de Herbert Spencer (1820-1903) de fatos sociais como produtos emergentes das interações individuais, Durkheim introduz fatos sociais como anteriores e exteriores aos indivíduos:

Não devemos, como faz Spencer, apresentar a vida social como



resultante de naturezas individuais somente, uma vez que, pelo contrário, estas surgem daquela (DURKHEIM, 1997:186 tradução nossa<sup>42</sup>)

... membros da sociedade só podem ser dominados por uma força que lhes é superior e há somente uma força que possui essa qualidade: aquela do grupo social. (Id. p.143 tradução nossa)<sup>43</sup>

Em *As formas elementares* completa-se o círculo dessa jornada intelectual, acrescentando à crítica original a ênfase na insuficiência de uma explicação puramente racionalista acerca da origem da sociedade, baseada no contrato racionalmente formalizado. Outrossim, colocando nos termos globais de um método e teoria sociológicos, a sociedade não poderia ser concebida como meio utilitário para a realização de fins individuais, tributária ou de um acordo entre consciências individuais (individualismo-voluntarismo), ou de uma perseguição racional de interesses (contratualismo-racionalismo). A sociedade é uma realidade autônoma que age sobre os indivíduos.

Encontramos aí os dois pilares epistemológicos da teoria durkheimiana: a unidade da vida social emanaria de uma base supra-individual e não-racional, daí a importância do conceito de “sagrado”, realidade sui generis que excederia as consciências individuais e seria indescritível em termos puramente racionais (embora estivessem nela as raízes das categorias de entendimento).

Mas o que poderia ser esses dois significantes – o supra-individual e o não-racional – para o significado de sagrado, além simplesmente de serem negações de modelos sociológicos prévios?

Em *Formas elementares da vida religiosa*, o sagrado originar-se-ia da efervescência coletiva e da exaltação não-racional (“Portanto, é nesses meios sociais efervescentes e dessa efervescência mesma que parece ter nascido a idéia religiosa” DURKHEIM, 2003: 225), e deveria se externalizar em objetos específicos, os símbolos (“Sem símbolos os sentimentos sociais não poderiam ter senão uma

---

<sup>42</sup> Original: We should not, as does Spencer, present social life as the resultant of individual natures alone, since, on the contrary, it is rather the latter that emerge from the former

<sup>43</sup> Original: ...members of a society can only be dominated by a force that is superior to themselves and there is only one of these that possess this quality: that of the group

existência precária”, Id. p.226), que dariam ao sentimento coletivo uma materialidade e uma exterioridade. O símbolo exemplar seria a escultura totêmica, cujo mote de existência seria devolver à própria sociedade a imagem da sua consistência. Mas vejamos melhor como se dá a passagem de um ao outro, da efervescência ao símbolo totêmico.

### 3.3 Olhando fotografias com Émile Durkheim e Carl Einstein

Durkheim começa por localizar a origem sociológica do sagrado em uma origem psicológica do fato social. Isto é, o sagrado não é simplesmente um conjunto de representações conscientes, mas, sobretudo, uma passagem do mundano para o extra-mundano, da multiplicidade caótica para a coletividade coesa, na forma de celebração que afeta e move o pathos dos indivíduos:

A vida das sociedades australianas passa alternadamente por duas fases diferentes. Ora a população dispersa em pequenos grupos que ocupam, independentemente uns dos outros, de suas tarefas; cada família vive então à parte, caçando, pescando, tentando, enfim, obter o alimento indispensável por todos os meios disponíveis. Ora, ao contrário, a população se concentra e se condensa por um tempo que varia de vários dias a vários meses, em pontos determinados. Essa concentração ocorre quando um clã ou uma parte da tribo são convocados em suas assembléias, celebrando-se nessa ocasião uma cerimônia religiosa ou realizando-se o que é chamado, na linguagem usual da etnografia, um corrobort (DURKHEIM, 2003: 221)

Vemos mais à frente Durkheim explicitar o componente pático e emocional da aglomeração:

Ora, o simples fato da aglomeração age como um excitante excepcionalmente poderoso. Uma vez reunidos os indivíduos, sua aproximação libera uma espécie de eletricidade que os transporta rapidamente a um grau extraordinário de exaltação. Cada sentimento expresso vem repercutir, sem resistência, em todas as consciências largamente abertas às impressões exteriores (...) As paixões desencadeadas são de tal impetuosidade que não se deixam conter por nada. (DURKHEIM, 2003: 222)

Portanto, *é nesses meios sociais efervescentes e dessa efervescência mesma que parece ter nascido a idéia religiosa”* (Id. p.225)

Está aí firmada a equação primordial, a partir da qual Durheim irá conceber a um só tempo a gênese sociológica da religião e a gênese religiosa da sociedade na esfera do sagrado: há na aglomeração entre indivíduos uma eferescência coletiva, que se traduz como a experiência de uma força puramente transcendente<sup>44</sup>, cujo aspecto teórico se revela ao sociólogo como “fato social”, e cujo aspecto vivencial se revela ao crente como “fato religioso”. Em outras palavras, a aglomeração é o primeiro momento não-racional e pático do fato social-religioso, a sua primeira emergência: a sociedade experimenta a si mesma como sagrada, pois ela comporta na sua manifestação primeira a força de um momento singular de eferescência.

Mas segue-se uma dialética, sem a qual o sentimento oferecido pela excitação coletiva não consegue durar e plenamente existir. A pura eferescência que a aglomeração acarreta é um momento fugidio e lábil, que não se sustenta em si mesmo – ele deve, portanto, se materializar e se corporificar em um símbolo, um objeto, para poder ser plenamente vivido:

Pois não poderíamos considerar numa entidade abstrata, que só representamos laboriosamente e com uma noção confusa, a origem dos sentimentos fortes que experimentamos. Não podemos explicá-los a nós mesmos senão relacionando-os a um objeto concreto cuja realidade sentimos vivamente. (Id. p. 227)

Tudo o que ele (o primitivo) sente é que ele é erguido acima de si mesmo e que vive uma vida diferente do comum. Entretanto, é preciso que ele relacione essas sensações a algum objeto exterior (totem) como à causa delas (Id. p.228)

De fato, essa dialética entre pura transcendência, ocasionada pela aglomeração, e a corporificação, tornada possível pelo símbolo totêmico, não vem destituída de um juízo de valor. O “primitivo” irá confeccionar para si um totem por carecer de capacidades intelectivas, e, portanto, de um conceito de “sociedade”. Ademais,

---

<sup>44</sup> Não podemos nos esquecer do significado circunscrito de transcendência para Durkheim: o fato social é transcendente, pois excede a volição dos indivíduos e os constrange, impondo-se resolutamente. Daí a célebre proposição de que “fatos sociais são como coisas” (DURKHEIM, 2007).

carecendo do conceito para entender o sublime da “sociedade”, o primitivo será vítima do “fetichismo”, acabando por confundir o totem por aquilo que simboliza:

Ora, o totem é a bandeira do clã. É natural, portanto, que as impressões que o clã desperta nas consciências individuais – impressões de independência e de vitalidade acrescida – se liguem muito mais à idéia do totem que à do clã, pois o clã é uma realidade demasiado complexa para que inteligências tão rudimentares possam compreendê-la claramente em sua unidade concreta. Aliás, o primitivo nem mesmo percebe que essas impressões lhe vêm da coletividade. Não sabe que a aproximação de um número de homens associados numa mesma vida tem por efeito liberar energias novas que transformam cada um deles (Id. p.229)

Vê-se a construção de Durkheim a respeito da origem da sociedade mais claramente à luz desses parágrafos. Tudo se passa como se nas sociedades australianas, voltadas para o culto totêmico, houvesse “sociedade” sem, no entanto, haver o conceito de sociedade – o primitivo é capaz de fazer sociedade, experimentá-la a partir da aglomeração originária, mas tampouco consegue conceituá-la em uma categoria de entendimento efetiva, sendo assim sequestrado a meio-caminho pela sua própria confusão mental, a qual o arremessa na prisão do objeto, fazendo-lhe acreditar que a força coletiva emana dos objetos totêmicos e não da sociedade propriamente.

Ou seja, o primitivo produz a realidade *sui generis* da sociedade, a qual concentra e condensa as forças morais que irão modelar as consciências individuais, mas a apreende sob a forma da opacidade matérica do totem. Ele passa de uma experiência comum para uma existência coletiva, mas imediatamente realiza a exclusão do que lhe criou a condição de possibilidade da passagem – a sociedade – , e, portanto, inverte o significado transcendente da sociedade na figura corpórea do totem. Ou como coloca o próprio Durkheim:

Podemos dizer, com efeito, que o fiel não se engana quando crê na existência de uma força moral da qual depende e da qual extrai o melhor de si: essa força existe, é a sociedade. Quando o australiano é transportado acima de si mesmo, quando sente crescer nele uma vida cuja intensidade o surpreende, ele não é vítima de uma ilusão; essa exaltação é real e é realmente o produto de forças exteriores e superiores ao indivíduo. Claro que ele se engana quando crê que esse aumento de vitalidade é obra de um poder com forma de animal ou de planta (o totem). (Id. p.234)

O totem apaga os processos sociais que dão origem à sociedade, inverte a ordem da auto-constituição coletiva, e dá caução ele mesmo à existência social – a sociedade primitiva sente, por fim, que a sua força emana do totem e não de si própria.

Contudo, ao que nos interessa, gostaríamos de sublinhar o seguinte: na análise do totemismo, Durkheim, a partir do estudo do sagrado, consegue evidenciar os aspectos supra-individual (exterior) e não-racional (patético) da sociedade, mas esbarra com uma materialidade incômoda, aquela do totem:

Pode-se agora compreender de que maneira o princípio totêmico e, de maneira mais geral, toda força religiosa é exterior às coisas nas quais reside. É que sua noção não é construída em absoluto com as impressões que essa coisa produz diretamente sobre nossos sentidos e sobre nosso espírito. A força religiosa não é senão o sentimento que a coletividade inspira a seus membros, mas projetado fora das consciências que o experimentam e objetivado. Para se objetivar, ele se fixa num objeto que, assim, se torna sagrado; mas qualquer objeto pode desempenhar esse papel. (Id. p.238)

Lendo tal passagem, é possível até mesmo substituir um termo por outro, na medida em que religião e sociedade aí se fazem quase como intercambiáveis: “a força social (religiosa) não é senão o sentimento que a coletividade inspira a seus membros, mas projetado fora das consciências que o experimentam e objetivado”. Está assim fundada e conceituada a sociedade como pura força moral, supra-individual e não-racional, que excede as consciências individuais num ser hiper-espiritual. Este ser desce aos corpos, mas não se reduz a eles: a sociedade explica o totem, mas não é implicada por ele. “Qualquer objeto pode desempenhar esse papel”: isto é, qualquer objeto pode representar a sociedade, uma vez que é da sociedade que emana a força coletiva, e não do objeto.

Com efeito, sabemos que Durkheim utiliza como base dos dados etnográficos para *Formas elementares...* dois livros de Spencer e Gillen: *The Native Tribes of Central Australia* (1899), e *The Northern Tribes of Central Australia* (1904). Escritos e

organizados a partir da expedição científica *W.A. Horn* pelo interior do continente australiano, os livros foram tidos à época como uma das “mais valiosas contribuições para a história da humanidade” (FRAZER, 1899: 286), sobretudo, pela organização sistemática de dados e pelo caráter revelatório do que à época era tido como “a mais simples e mais primitiva religião que conhecemos” (DURKHEIM, 2003: 1). Contudo, o que nos interessa é a abordagem fotográfica do livro a respeito dos fatos religiosos do totemismo, que não nos parecem escapar à Durkheim:

and, with the usual high stepping action, danced round and round them, brandishing spears and boomerangs and shouting loudly; suddenly they turned, crossed the river and came, still running, up the bank, threw their weapons on one side amongst the bushes and, without stopping, came on and circled round and round the performer, shouting "*wah! wah!*" After a short time two Purula men went and sat down, one in front of and one behind the performer; then a



FIG. 50.—CEREMONY OF THE ULMERKA OF QUIURNPA.

third came and, as he bent forward over the front one, the three placed their hands on the shoulders of the performer and he ceased the quivering and wriggling movements which he had been executing, while the men danced round him. The performer then got up and embraced the older men one after the other, this being done to assuage their feelings of emotion.

The evening was spent, as it usually was, singing on the ground close to the *Parra*. During all the first six weeks a

considerable length of time was always occupied during the night in what was called "singing the ground." The young men who were passing through the Engwura for the first time stood up forming two or three lines close behind one another, like lines of men in a regiment of soldiers, and, led by one or two of the older men, either moved in a long line parallel to the *Parra* mound, shouting "*wha! wha!*" alternating this at intervals with a specially loud "*whrr-rr-rr,*"



FIG. 51.—CEREMONY OF THE PLUM TREE TOTEM: THE PERFORMER IS SUPPOSED TO BE EATING PLUMS.

when with one accord they bent forwards and, as it were, hurled the sound at the *Parra*, or else they would sometimes rush closely round and round the mound in a single line, shouting in just the same way. The noise was deafening, and the loud "*wha,*" and still more penetrating cry of "*whrr-rr-rr,*" could be heard a mile or two away echoing amongst the bare and rocky ranges surrounding the Engwura ground. When this singing was over—that was about midnight—they all lay down around their camp fires, and for a



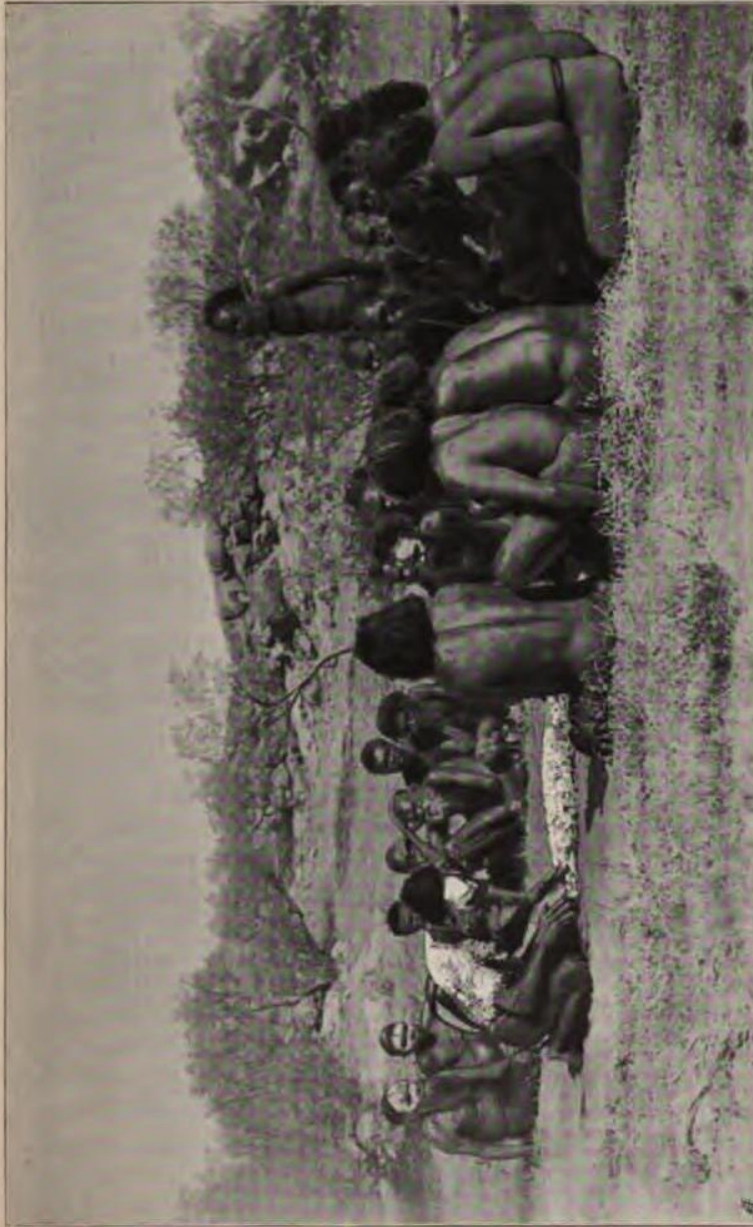


FIG. 45—CEREMONY OF UDNIRINGITA (A GRUB) TOTEM. ARUNTA TRIBE.

Fig. 6 imagem extraída da primeira edição de *The Northern Tribes of Central Australia* (1904)

O que chama atenção nessas imagens é a ênfase no aspecto coletivo dos rituais totêmicos: a objetiva da câmera, por vezes, se volta com tamanha força para a aglomeração de indivíduos que o próprio objeto totêmico, em torno do qual a aglomeração se organiza, desaparece. Não nos parece que isso seja fortuito ou sem conseqüência nas elaborações teóricas de Durkheim – de fato, ao suprimir a relevância do objeto em favor da força coletiva da aglomeração, Durkheim parece transpor para a teoria o argumento que já estava implícito nas fotografias. Contudo, por mais que o aspecto coletivo possua toda a importância visual nas fotografias, um dado se impõe: o objeto totêmico é ainda o centro invisível que organiza essas imagens, e é também o centro invisível que organiza as construções conceituais de Durkheim.

Ora, após esse esforço de delimitação da sociedade na sua transcendência, que prescinde da imanência dos objetos, Durkheim irá mais à frente reconsiderar a objetualidade do totem como, de certa maneira, legítima e não inteiramente errônea e indutora de engano. O totem, ou emblema do clã, não é somente representação da força transcendente do sagrado e, portanto, da sociedade, ele também é catalisador desta mesma força:

Que um emblema seja, para toda espécie de grupo, um útil foco de conagraçamento, é algo que nem precisa demonstrar. Ao exprimir a unidade social sob uma forma material, ele a torna *mais sensível* a todos e, também por essa razão, o emprego dos símbolos emblemáticos deve ter se generalizado rapidamente assim que sua idéia surgiu. Mas, além disso, essa idéia deve ter brotado espontaneamente das condições da vida em comum; pois o emblema não é apenas um procedimento cômodo que torna mais claro o sentimento que a sociedade tem de si; ele serve para produzir esse sentimento, ele próprio é um elemento constitutivo deste. (Id. p.240)

Como, portanto, os totens, que em um primeiro momento eram o signo da desvirtuamento do sagrado, podem adquirir a extrema dignidade de constituir, e não perverter, o sentimento que a sociedade faz de si mesma? Em um longo parágrafo Durkheim deixa claro como a materialidade do emblema totêmico pode servir não somente como desvio da coletividade, mas como catalisador da própria experiência coletiva:

Aliás, sem símbolos, os sentimentos sociais não poderiam ter senão uma existência precária. Muito fortes enquanto os homens estão reunidos e se influenciam reciprocamente, eles não subsistem quando a reunião termina, a não ser na forma de lembranças que, se forem abandonadas a si mesmas, irão se apagando cada vez mais; pois, como nesse momento o grupo não está mais presente e atuante, os temperamentos individuais retomam facilmente o comando. As paixões violentas que se desencadearam no seio de uma multidão refluem e se extinguem assim que ela se dissolve, e os indivíduos se perguntam com espanto como puderam se arrebatam a tal ponto fora de seu caráter. *Mas se os movimentos pelos quais esses sentimentos são expressos vêm se inscrever em coisas que duram, eles próprios se tornam duradouros* (Id. p.240)

O símbolo totêmico é assim, para além do engano, o meio pelo qual a própria coletividade dá a si mesma consistência. A substancialidade do totem dá à coletividade a materialidade que lhe falta: o emblema totêmico, ao invés de ser condicionado pela consciência coletiva, a condiciona por fim, transformando uma experiência fugidia de socialização em uma experiência durável e fixa de sociedade. O totem, sendo substância material que permite à coletividade tornar-se ela mesma substancial, é parte intrínseca do movimento imanente da sociedade. O simbolismo totêmico cessa de ser mistificação errônea e passa a ser coextensivo à determinação da sociedade como tal na sua realidade *sui generis*: o totem arranca a experiência coletiva das consciências individuais e a plasma em um fragmento de realidade, que atesta e dá prova da sociedade como realidade externa aos indivíduos. Vemos que se por um lado é possível falar em uma origem religiosa da sociedade, é simultaneamente possível falar em uma origem “coisal” da sociedade. Trata-se não tanto de uma vida social das coisas, mas de uma vida “coisal” da sociedade.

Aqui, não se trata de negar a equação estruturante de Durkheim (sociedade: sagrado: idealidade), mas apontar que no instante mesmo em que Durkheim parece ser bem-sucedido na clivagem entre indivíduo e sociedade, consciência individual e consciência coletiva, e parece evidenciar claramente o fato social como realidade *sui generis*, autônoma e auto-referida, ele a joga de novo na esfera da materialidade impura. Há o símbolo totêmico ainda, e não somente isso: o símbolo totêmico, sendo coisa maciça que dura no tempo, torna a sociedade durável e resistente. Por mais

que haja a comunicação de um conteúdo coletivo na efervescência, ainda assim faz-se necessário um objeto externo, que gera uma experiência comum, e que dá à consciência coletiva a substancialidade que lhe falta. Ou melhor, a objetualidade do símbolo totêmico assegura caráter real aos fatos sociais, porquanto dá-lhes duração, fixidez, substância. Vê-se que o símbolo totêmico é não somente os fatos sociais encarnados em coisas, mas os próprios fatos sociais no seu aspecto coisal, que revela por sua vez, no limite, a origem coisal da sociedade.

É aqui onde gostaríamos de chamar atenção, nessa concessão feita por Durkheim ao mundo dos objetos. Se, por um lado, o totem é a manifestação material da sociedade, por outro, ele é o elemento constitutivo sem o qual a própria sociedade não duraria e não se substancializaria: ele é simultaneamente efeito da sua sociedade e sua causa. Embora as gerações mudem, o totem permanece idêntico a si mesmo, e nesta insistência no seu próprio ser, ele revela à sociedade a fixidez que ela não possui.

Em *As regras do método sociológico* (1895), Durkheim aconselhava ver fatos sociais como coisas, mas cabe agora ver agora as coisas (totens) como indutoras de fatos sociais. Pois se os símbolos totêmicos não simplesmente se originam da sociedade, mas também fazem a sociedade durar, a questão seria inteiramente, a partir de um novo método sociológico, ver os totens, tanto na direção que parte da sociedade até eles, quanto da direção que parte deles à sociedade. Aqui se faz mister um método que partilhasse tanto a análise formal da matéria do totem (como ele dura? Como ele se faz durar? O que na sua substância o faz ser experienciado como durável?), quanto a análise sociológica dos fatos sociais (como a sociedade se demarca como realidade *sui generis* e supra-individual?). Trata-se de ver sob uma dupla lente a origem social do totem e a origem coisal da sociedade no totem e através do totem.

Evidentemente, a preocupação de Durkheim caminha no sentido de hipostasiar a realidade social como um pólo auto-referido e autônomo. A objetualidade dos totens ainda será condenada como momento menor da auto-constituição da sociedade – os totens ainda serão oriundos da confusão mental, própria de uma sociedade capaz de fazer “Sociedade”, sem possuir, contudo, entendimento do que é “Sociedade”.

Mas há um historiador da arte que três anos após a publicação de *Formas elementares da vida religiosas* tentará seguir a cabo a possibilidade brevemente sugerida por Durkheim. Ele tentará a um só tempo analisar esculturas africanas na sua qualidade formal (portanto coisal) e no seu valor cúbico (portanto social), a tal ponto que ele irá sugerir que o valor da forma e o valor de culto irão mutuamente se afirmar no gênero da escultura africana, pois o rigor formal da escultura é afirmado como veículo de despersonalização e, portanto, socialização. Como é possível que a forma visível exprima o invisível sem traí-lo, e não somente isso, como é possível que a forma visível faça o invisível durar, perenizar-se?

### **3.4 A antropologia de Einstein e o objeto sagrado**

Vale salientar alguns pontos antes de se iniciar a exegese do texto de Einstein à luz das colocações de Durkheim. Primeiramente, Einstein jamais teve contato etnográfico com as culturas africanas cujas esculturas perscruta, e tampouco no interior do texto ele faz referência detalhada aos modos de vida correspondentes a tais formas artísticas, ou às possíveis fontes bibliográficas das suas especulações (STROHER, 2011). Também emprega um termo fortemente racializado, “*Neger*”, para caracterizar as esculturas e máscaras africanas, e não bastasse isso, muitos dos objetos ali fotografados não são de fato originários da África (BASSANI, 1998). É isso o que justifica as críticas de Michel Leiris (1901-1990), que trabalhou com Einstein nos anos 30 na revista *Documents*, quando nos diz que *Negerplastik* é “obra etnograficamente das mais imprecisas, mas esteticamente importante”, sendo dotada de “generalidade no aspecto teórico” (LEIRIS, 1967: 14-16).

Contudo, gostaríamos de argumentar que esses sucessivos afastamentos de Einstein em relação à antropologia e à etnografia não são gratuitos, ou meramente oriundos de uma estreiteza da visão: ele o faz na medida em que as “formas artísticas puras” (EINSTEIN, 2018: 17) seriam paradoxalmente o caminho antropológico para dinamitar e desfazer certos postulados da tradição estética e artística européias. Se ao perseguir tal objetivo, Einstein incorre em forte teor

especulativo, que priva o livro de méritos imediatamente científicos, isso é feito a partir de uma aposta: ao nosso entendimento, Einstein abre mão de maior rigor antropológico, pois acredita que na forma e na análise formal é possível encontrar, justamente, a força antropológica de tais objetos. Assim como Durkheim especula sobre a origem da sociedade entre os “aborígenes australianos”, Einstein especula sobre a origem da forma plástica entre os “africanos”: e ambos o fazem, em que pesem os erros etnocêntricos, sob a atração dos ganhos epistemológico que vislumbram na construção teórica dessas alteridades. O ato de construir teoricamente o “outro” – seja o africano, seja o aborígene australiano – é o mesmo que desfazer epistemologicamente as bases da própria identidade. Enquanto um faz por meio da “religião”, o outro faz pela “arte”.

Com efeito, Einstein emprega plenamente “arte” da mesma maneira que Durkheim faz com a “religião” – ele a emprega como categoria de “alteração”, que possui força de descentralização da identidade europeia e construção teórica do “outro”. É justamente por meio da análise formal da escultura, na sua legitimidade plena de arte, que se dará a inteligibilidade possível da alteridade africana. Pois o postulado inicial de Einstein será: eles fazem arte, assim como nós; e levar a sério tal proposição significa alterar radicalmente o nosso olhar.

De qual arte, portanto, estamos falando? Einstein deixa claro que escreve o seu livro na intenção de “considerar a arte africana em relação com os princípios que inspiram a arte dos nossos dias (EINSTEIN, 1986:144). De fato, “arte dos nossos dias” significa “cubismo”. Ele analisa obras de arte africana sob um ponto de vista cubista. E podemos talvez retomar o postulado inicial proposto: é por fazermos arte que nos altera radicalmente o olhar (cubismo) que, portanto, estará lançada a possibilidade de melhor olhar o outro. A arte, entendida na sua forma vai, aqui, operar como matriz de familiarização do estranho, e matriz de estranhamento do familiar.

Segundamente, Einstein é um historiador da arte formalista, o que significa dizer que a análise formal não lhe é somente escansão da imagem nas suas unidades visuais mínimas, mas, sobretudo, leitura de elementos da visão. Isto é, a partir dos aspectos formais da obra, revelam-se a um só tempo as propriedades intrínsecas da imagem

enquanto objeto e as propriedades extrínsecas da imagem enquanto sujeito: “forma” significa tanto a forma do objeto quanto a forma da experiência que lhe corrobora.

A *fortiori*, não há distinção epistemológica entre os elementos objetivos da imagem e uma economia psíquica do sujeito, pois, ao se analisar a forma, também se analisa as coordenadas de um ponto de vista (ou sua negação). Para um historiador da arte formalista, olhar uma escultura, um quadro, uma imagem, é ver-lhes simultaneamente como aparição sensível e como momento específico da visão. É sob essa moldura analítica que se dão os escritos de Einstein, pois o estudo da forma, enquanto estudo do olhar, adquire os contornos de relativismo na medida em que cada forma mostra um ponto de vista específico e irreduzível. Estariam colocadas aí as possibilidades de contato intercultural por meio da análise formal: estudar a forma é uma ferramenta para olhar um olhar específico e irreduzível. São esses os dois princípios epistemológicos de Einstein que lhe permitem certa “visada antropológica”: a “arte” tampouco é categoria abstrata, mas elemento crítico de historicização e descentramento da experiência europeia no mundo; e a forma tampouco é aspecto vazio de deleite estético e fugidio, mas índice fenomenológico de uma passagem da subjetividade ao mundo, e do mundo à subjetividade (ou de negação dessa passagem).

De fato, o que é profundamente interessante em *Negerplastik* é a completa ausência da palavra “fetiche”, embora a noção de fetiche impregne por completo a análise de Einstein a respeito das esculturas africanas. Ou como coloca Einstein: “O metafísico... revela a si mesmo inteiramente dentro da forma acabada e se condensa na forma com impressionante intensidade” (EINSTEIN, 2004:141). Não podemos aqui ignorar a célebre definição de Edward Tylor que, em 1871, descrevia o fetichismo como: “a doutrina dos espíritos... fixada a certos objetos materiais ou exercendo influência por intermédio de objetos” (TYLOR, 1871: 144). A maneira pela qual Einstein leva adiante as suas especulações acerca da forma africana, posicionando-a na junção entre plano metafísico e material, retoma a definição de “fetiche” de Tyler, e a subverte à sua maneira.

Antes de adentrar as hipóteses de Einstein, retomemos alguns pontos de Durkheim. Como havíamos visto antes, o esforço de Durkheim terá sido sentido oposto. Ele

afirma a separação entre físico e metafísico e sublinha, reiteradamente, a pura causalidade social do totem, cujo fundo de realidade repousa na força anônima e impessoal da coletividade e não propriamente no objeto totêmico:

Pode-se agora compreender de que maneira o princípio totêmico e, de maneira mais geral, toda força religiosa é exterior às coisas nas quais reside. É que sua noção não é construída em absoluto com as impressões que essa coisa produz diretamente sobre nossos sentidos e sobre nosso espírito. A força religiosa não é senão o sentimento que a coletividade inspira a seus membros, mas projetado para fora das consciências que o experimentam e objetivado. Para se objetivar, ele se fixa num objeto que, assim, se torna sagrado; mas qualquer objeto pode desempenhar esse papel. (DURKHEIM, 2003: 238)

Ora, vê-se que a eficácia simbólica do objeto (no caso o totem) não repousa nas suas propriedades tautológicas (naquilo que objetivamente é), mas precisamente naquilo que simboliza: a coletividade. O totem performa a sua força arrebatadora sobre os membros da coletividade, mas isso tampouco denota o efeito de objetos físicos sobre os sentidos – pelo contrário, isso expõe a ação da consciência coletiva sobre as consciências individuais (o objeto não age sobre a coletividade, mas encarna a ação que emana da coletividade). Como coloca Durkheim, qualquer objeto poderia indexar essa força coletiva porquanto participasse da realidade supra-individual e não-racional do *socius*. Há uma clivagem radical entre a instância metafísica da coletividade e a sua materialização no totem, a partir da qual necessariamente se delineia o primado da primeira sobre a segunda. E se os australianos confundem os dois planos, isso é fruto da sua incapacidade de entender o fenômeno social.

Einstein reconcilia a divisão estruturante em Durkheim entre metafísico e o matérico, o incorpóreo e o corpóreo, numa reformulação do objeto sagrado à luz não de uma perversão do autêntico sentimento religioso, mas como parte constitutiva da materialização do sagrado. O metafísico está também na forma do objeto. E sua impregnação corpórea reforça e constitui o sentimento do sagrado: o corpo da escultura não perverte o metafísico, mas o constitui, visto que é momento da sua conformação ritualística.



O que nos diz Einstein ao assumir o fetiche como modalidade visual da escultura africana – e, portanto, ao afirmar que a escultura possui força metafísica a partir das suas qualidades formais e visuais – é precisamente que ela não poderia ser qualquer objeto. Há algo nas qualidades intrínsecas e sensíveis do objeto escultórico africano que o abrem para a eficácia simbólica. Há algo próprio da substância escultórica, aferida na sua forma visível e experienciável, que traz à tona o seu conteúdo social e antropológico: a escultura africana radicaliza a confusão entre significante e significado, pois na própria materialidade do significante há a transcendência do significado social.

A confusão entre objeto e divindade, que Durkheim abominava como sendo fruto da percepção errônea do “primitivo” e que Tylor descrevia como “fetichismo”, em Einstein esta suposta confusão torna-se fundante. O objeto não é degradação do sentimento metafísico, mas momento da sua plena realização. A forma plástica da escultura não se afasta da própria eficiência do culto: a integração entre análise formal e conteúdo antropológico torna-se completa em *Negerplastik*.

O que existe, portanto, na escultura africana, à altura da sua forma, que a torna capaz de eficácia simbólica<sup>45</sup>? Einstein começa por estabelecer uma diferença entre o que ele entende como “olhar africano” e o olhar ocidental:

O naturalismo óptico da arte ocidental não é a imitação de uma natureza externa; pelo contrário, a natureza que é passivamente imitada aqui é meramente a perspectiva vantajosa do espectador. Daí o geneticismo, o tremendo relativismo que caracteriza grande parte da nossa arte. Esta arte adaptou a si mesma ao espectador (frontalidade, imagem distante); e a produção da forma ótica final fora progressivamente confiada a um espectador participante (EINSTEIN, 2015: 49)

A arte ocidental seria governada por um modelo óptico de perspectiva, que transformaria toda e qualquer imagem em um cálculo específico de subordinação a um sujeito individualizado e monocular. O que Einstein irá desprezar na arte ocidental, a partir da revolução trazida pelo cubismo, é o seu psicologismo, a sua concepção orientada para a fruição distante de um sujeito concebido como auto-suficiente e desinteressado. O naturalismo e o realismo da arte ocidental seriam a manifestação acabada de uma arte feita para se cristalizar em um sujeito monocular

---

<sup>45</sup> Nós nos fiamos aqui no conceito de “eficácia simbólica” de Lévi-Strauss (2018)

e transparente a si mesmo, capaz de apreender o mundo soberanamente. Em contraste, a arte africana

forma uma equação em que as sensações naturalística de movimento, e portanto de massa, são completamente absorvidos e... a sua sucessiva diferenciação... convertida em uma ordem formal. (EINSTEIN 2015:51)

Isto é, a escultura africana, ao invés de se psicologizar e, portanto, se adequar à imagem mental de um sujeito soberano, segue uma lógica intrínseca à própria escultura. Há aqui uma radical lógica do campo sensível, que não se dobra a uma lógica subjetiva, ou como coloca o própria Einstein: “As partes (da escultura) estão alinhadas, não de acordo com o ponto de vista do espectador, mas a partir de si mesmas” (Id. pág.134). Isto é, as esculturas africanas na sua cristalização substancial não se sujeitam a um só ponto de vista, mas são a condensação de vários. Ou novamente como coloca Einstein:

todas as partes da composição, incluindo aquelas que não são imediatamente visíveis estão reunidas com as partes visíveis em uma forma total, a qual em um só ato de visão define o espectador e corresponde a uma experiência tridimensional fixa (Id. 49)

A escultura africana é “fora de proporção” (Id. p. 53), pois a sua forma prevê que ela seja vista a partir de múltiplos pontos de vista – isto é, o seu rigor formal trabalha pelo desvencilhamento da escultura de um só ponto de vista e pela sua consumação em vários. Ela é intrinsecamente coletiva, visto que não é definida por um espectador, mas define múltiplos. O seu caráter anti-mimético, anti-psicológico, estabelece a sua radical exterioridade a uma consciência individual, e a posiciona em uma esfera externa à captura por um único ponto de vista. Assim, ela se plasma como coletividade, cuja força de expressão é a força metafísica do sagrado.

Em outras palavras, o valor de culto atribuído anteriormente por Durkheim ao totem, retido entre a exteriorização do sagrado e sua perversão no objeto, retorna agora em Einstein desta vez sob aspecto redentor, visto que o objeto não perverte a força

coletiva, mas a multiplica na sua própria forma. A vida objetual da sociedade cessa de ser rebaixamento ontológico da sociedade. Se em Durkheim o símbolo totêmico seria o meio de fazer o sentimento coletivo durar em uma sociedade que não teria o conceito de sociedade, Einstein propõe que esta vida dos objetos é intrínseca à própria constituição coletiva, nas suas plenas qualidades formais e sensíveis. Isto é, se os “africanos” não têm o conceito de sociedade, eles, no entanto, possuem o conceito de forma sensível, e isto já lhes confere todo o resto.

Observando a “máscara africana”, no último capítulo de *Negerplastik*, Einstein observa:

A máscara possui significado somente na medida em que é inumana, impessoal, o que quer dizer construtiva, livre da experiência vivida do indivíduo; talvez o negro honre a máscara como deidade até mesmo quando não a veste. Eu gostaria de chamar a máscara de “êxtase fixo”, e talvez também um meio que em qualquer momento poderia servir como estimulante ao êxtase, porque a face do poder venerado está fixada ali. (p. 61)

Não por acaso, encontramos a conjunção entre êxtase e forma. “Êxtase” na sua acepção grega significa “sair de si mesmo”, e nisso está evidente a equação promulgada por Einstein – a forma na sua lógica interna teria a força de despersonalização radical e extática, que asseguraria, portanto, o seu feixe coletivo. Vê-se que se Durkheim havia sugerido que o objeto poderia dar guarida e sustento à “efervescência coletiva”, agora em Einstein esta possibilidade é levada às raias do paroxismo uma vez que a escultura e a máscara nas suas formas asseguram o momento “extático” e o ato de “sair de si mesmo”. Isto é, elas substancializam a própria coletividade em uma forma.

Em *Formas elementares da vida religiosa*, havia a díade implícita da coletividade – o supra-individual (transcendência), e o coisal (objeto totêmico) – com a supressão do último elemento. Agora essa díade torna-se plenamente explícita, visto que a coisa é plenamente detentora de agência social na sua lógica sensível, que não desvirtua a aparição do sentimento coletivo ao materializá-lo, mas o abre, a partir da esfera formal, à concreção plena.

O método de análise formal empregado por Einstein, à cata das soluções intrínsecas da visualidade e dos ajustes dos pontos de vista na matéria plástica, acaba por se revelar inversamente em um método de análise antropológico-sociológico da forma. Passamos de um conjunto de formas elementares da vida religiosa para um conjunto de formas escultóricas da vida religiosa. A força formal da escultura e máscara africanas torna-se a força do seu valor de culto, pois ambos se reafirmam em um continuum formal-ritualístico. A aparição visível da forma não somente implica o invisível da coletividade, mas o explicita na medida em que a forma torna-se fonte ela própria da experiência coletiva ao fazer negar o ponto de vista individual. E está precisamente aqui a radicalidade do pensamento de Einstein – o objeto sagrado não somente representa a experiência coletiva, mas a apresenta, ou melhor, a presentifica: não somente significa sociedade, mas faz sociedade. Se esta possibilidade estava sugerida em Durkheim, numa breve brecha por onde a origem coisal da sociedade emergiu, ela aqui é salientada e convertida plenamente em vivência. Formulemos melhor o que isso significa.

O objeto sagrado (seja o emblema totêmico, seja a escultura e a máscara africanas), ao dar materialidade à unidade social, torna-a mais sensível a todos, mas simultaneamente torna os corpos mais sensíveis a ela. Ademais, o objeto sagrado, para Einstein, não simplesmente simboliza a coletividade em um conteúdo, mas torna a coletividade mais sensível a si própria em uma forma de experiência. Não é que a realidade social só poderia emergir dissimulando-se em um fetiche ou em uma falsa aparência, mas ela só chega a si mesma ao firmar-se como corpo no espaço, o qual por sua vez oferece aos corpos uma forma sensível de sociedade: ou seja, o objeto oferece à sociedade uma forma por meio da qual ela torna-se sensível a sua própria presença enquanto sociedade. O objeto sagrado representa a sociedade, mas a sua forma a presentifica: o objeto exprime uma experiência coletiva, mas a sua forma provoca uma experiência comum. O objeto corporaliza a sociedade, mas a sua forma socializa os corpos, criando as condições para que a sociedade sinta a si mesma como forma de experiência – não como conteúdo, não como representação, mas como vivência sensível.

Na conclusão de *Formas elementares da vida religiosa*, Durkheim nos diz: “Ora, a vida lógica supõe evidentemente que o homem sabe, pelo menos confusamente,

que existe uma verdade distinta das aparências sensíveis” e posteriormente conclui: “É sob a forma de pensamento coletivo que o pensamento impessoal (lógico) se revelou à humanidade pela primeira vez” (DURKHEIM, 1988: 176). No entanto, gostaríamos de argumentar, junto a Einstein, que há uma lógica das qualidades sensíveis, lógica que no interior da sua conformação faz emanar uma impessoalidade e, portanto, sociedade. A objetificação da sociedade no totem, ou escultura, não é deturpação da sociedade, mas momento da sua plena presença a si mesma sob forma sensível. Em Einstein, o dito “primitivo” não objetifica a sociedade por carecer de uma noção que pudesse conceber conceitualmente e logicamente a sociedade: pelo contrário, ele vai a fundo no seio de uma lógica de qualidades sensíveis, cujo horizonte é positivar a sociedade a si mesma em uma forma de experiência. O objeto sagrado, para além de epifenômeno da sociedade, torna-se aqui um substrato existencial da sociedade.

Ele não só representa a sociedade, como também faz sociedade. Não por acaso no capítulo derradeiro de *Negerplastik*, “Máscaras e práticas similares”, Einstein estabelece com mais ênfase a correlação entre forma e sociedade: ao vestir a máscara, o fiel encarna a forma, e ao encarná-la faz-se outro – e, portanto, cria sociedade.

É em relação à máscara que o europeu, versado na psicologia e na arte do teatro, melhor compreende o sentimento. O ser humano sempre se transforma um pouco, esforçando-se, entretanto, por conservar sua identidade. O europeu faz precisamente desse sentimento o objeto de um culto quase hipertrofiado; o negro, que é menos prisioneiro do eu subjetivo e venera as forças objetivas, deve, para se afirmar ao lado delas, converter-se nessas forças, justamente quando as festeja de maneira mais fervorosa. Mediante essa metamorfose, ele estabelece um equilíbrio com a adoração que arrisca aniquilá-lo; ele reza ai deus, dança em êxtase com a tribo e se transforma, por meio da máscara, nessa tribo e nesse deus. (EINSTEIN, 2015: 61)

A forma das esculturas e máscaras dá-lhes plenamente agência: elas agem sobre os fieis, exatamente por possuírem a forma que possuem. Não por acaso, após delinear com cuidado a característica despersonalizante e dessubjetivante da forma plástica africana, Einstein faz a sua análise culminar nas tatuagens e máscaras. Sobre as primeiras, observa que

É característica de uma religião despótica e dominante, e de um culto à humanidade igualmente poderoso, o fato de ver o homem e a mulher transformarem seus corpos individuais num corpo coletivo por meio da tatuagem. (Id. p. 59)

E sobre as segundas coloca

Mediante essa metamorfose (ao vestir a máscara), o negro estabelece um equilíbrio com a adoração que arrisca aniquilá-lo; ele reza ao deus, dança em êxtase para a tribo e se transforma, por meio da máscara, nessa tribo e nesse deus. (Id. p. 61).

Em linhas gerais, poderíamos colocar assim: para Einstein, o “africano” condensa as forças plásticas em resultantes religiosas e sociais, na mesma medida em que condensa as forças religiosas e sociais em resultantes visíveis. As formas plásticas não só representam, mas apresentam a sociedade: não só sofrem a ação de um conteúdo coletivo que lhes é externo, como também possuem força de ação coletiva. As formas agem.

E para chegar plenamente ao resultado dessas equações, Einstein precisa recorrer à historiografia da arte – justamente porque nela pode levar a cabo uma “mesa de montagem” em que as fotografias africanas lhe permitem fazer as formas plásticas saltarem aos olhos, terem força de ação. A título provisório, poderíamos colocar o nosso problema nesses termos: tanto o afastamento deliberado de Einstein em relação à antropologia quanto sua eleição da historiografia da arte como lugar privilegiado de escrita, devem-se ao fato de que a historiografia da arte lhe permitia o emprego da “mesa de montagem”, e essa, por sua vez, lhe permitia “ver” e potencializar as esculturas e máscaras africanas de maneira especial.

Graças às imagens fotográficas, Einstein consegue não somente teorizar sobre a capacidade de ação das esculturas e máscaras africanas, como também, ao manusear e montar as fotografias que as exibem, consegue reproduzir essa capacidade de ação dentro do livro a partir da maneira como as justapõe e compara.

### 3.5 Olhando fotografias com Einstein

É assim que se dá a ênfase de Einstein na visualidade pura das esculturas e máscaras africanas em detrimento de descrições etnográficas dos objetos, sobretudo porque atentar-se à forma, aqui, por meio das reproduções fotográficas significa não somente falar sobre a agência social que ela possuiria, como também performá-la: expô-la.

Em última instância, a pergunta que deveríamos fazer é a seguinte: por que Einstein ab-rogar a descrição etnográfica e privilegia, até as raias do paroxismo, o uso de fotografias de esculturas e máscaras sem contextualização alguma, fotografias que só reiteram um estatuto visual cru?

Sem risco de tautologia, a resposta se encontra no próprio uso das fotografias. Pois é aqui onde encontramos o nexo derradeiro de problemas de *Negerplastik*. A construção das fotografias é não trivial e precisa: cada imagem de escultura e máscara encontra-se disposta ao lado do seu par; isto é, as fotografias não são feitas para serem vistas na singularidade de uma apreensão individual, mas justamente no entre-espaço que repousa na passagem de uma fotografia à outra. Dispostas da maneira como estão, simetricamente, em duas páginas que se faceiam e se interpenetram, as fotografias produzem um efeito óptico que não se dissocia de validade epistemológica: olhamos as fotografias lado a lado a partir de um ato sintético que as conjuga e, no limite, as condensa em uma terceira imagem. De um lado, pela lógica simétrica da sua disposição, o livro confere ao olhar um ritmo cindido, separado: por outro, contudo, pela lógica sintética da sua leitura, o livro e suas imagens resultam em uma terceira imagem de condensação.

E devemos retroceder a uma tradição fotográfica com amplo lastro na cultura visual

do final do século dezenove e começo do século vinte – a estereoscopia. Não seria possível dizer que *Negerplastik* alude claramente à tradição visual da estereoscopia, na medida em que parte do mesmo princípio de duas imagens distintas a serem sobrepostas em um ato total de visão? Em última instância, o que delineamos até aqui como sendo as características formais do livro *Negerplastik* (escrita imagética pelo uso das fotografias, escrita imaginativa pelo método da ascese, e escrita antropológica pela atribuição de agência à forma) culmina nisto: *as fotografias de Negerplastik saltam aos olhos – elas agem*.

Antes que nós sejamos os agentes que vêem, decifram, ou lêem as fotografias, tais imagens nos descentram e nos desconcertam: elas agem sobre nós na medida em que, pela razão estereoscópica da sua disposição, avançam sobre o olhar. Neste ato singular, Einstein usa as imagens de determinada forma (escrita imagética), subtrai o espectador da sua primazia sobre a experiência óptica (escrita imaginativa pelo método da ascese), e torna a própria forma viva (escrita antropológica).

E o que seria tal razão estereoscópica? Como observa Jonathan Crary, os debates, que culminariam na descoberta do estereoscópio, no século dezenove, gravitavam em torno da apreensão binocular do espaço visual:

Disparidade binocular, o auto-evidente fato de que cada olho vê uma imagem diferente, tem sido um fenômeno familiar desde a antiguidade. Somente nos anos 1830s isso se tornou crucial para cientistas para definirem o corpo da visão como essencialmente binocular, para quantificarem precisa o ângulo diferencial do eixo óptico de cada olho, e para especificarem a base psicológica da disparidade. A questão que preocupava pesquisadores era essa: dado que um observador percebe em cada olho uma imagem diferente, como é possível experimentar a visão numa imagem única e singular? (CRARY, 2008: 119 tradução<sup>46</sup>)

Sabia-se que os olhos, cada qual, apreendiam imagens levemente distintas, sob ângulos dispaes, e que tal disparidade retiniana fazia-se corrigida em uma imagem

---

<sup>46</sup> Original: Binocular disparity, the self-evident fact that each eye sees a slightly different image, had been a familiar phenomenon since antiquity. Only in the 1830s does it become crucial for scientists to define the seeing body as essentially binocular, to quantify precisely the angular differential of the optical axis of each eye, and to specify the physiological basis for disparity. The question that preoccupied researchers was this: given that an observer perceives with each eye a different image, *how* are they experienced as single or unitary?



unitária por meio do ato sintético da visão.

Com o avanço das evidências técnico-científicas, tornou-se cada vez mais clara a paralaxe binocular que informaria a visão. O estereoscópio, como dispositivo óptico, leva a cabo justamente isso: duas imagens fotográficas quase idênticas são colocadas lado a lado; por meio de binóculos, os olhos são separados e vêem, cada qual, uma imagem diferente. No ato sintético da visão, as duas imagens colidem e são apreendidas como uma só.

Ademais, o que está em jogo aqui é essencial para Einstein e seu objetivo em *Negerplastik*: as duas imagens separadamente apreendidas pelos olhos são bidimensionais, e o que lhes confere tridimensionalidade é justamente o ato da sua devida sobreposição. Devemos sublinhar este dado, uma vez que a preocupação central de Einstein é trazer à tona, visual e filosoficamente, o sentido do espaço tridimensional da escultura africana. Citando o cientista Hermann Helmholtz (1821-1894), Crary evidencia o impacto de tangibilidade que as fotografias estereoscópicas provocaram nos seus espectadores do século dezenove, uma vez que traziam à baila o mecanismo óptico de construção tridimensional:

Essas fotografias estereoscópicas são tão verdadeiras e tão verossímeis no seu retrato das coisas materiais, que após ver uma imagem e reconhecer nela um objeto como uma casa, por exemplo, tem-se a impressão, quando de fato vemos o objeto, que nós já o vimos antes e já estamos familiarizados com ele. Em casos como esse, a visão real da coisa em si mesma não adiciona nada novo ou mais preciso à apercepção anterior originária da imagem, ao menos no que concerne relações. (HELMHOLTZ apud CRARY, 2008: 124 tradução nossa)<sup>47</sup>

Ou como observa Roberta McGrath a respeito da tridimensionalidade ou, “hiper-realidade”, dos estereoscópios no século dezenove:

Portanto, na última metade do século dezenove, o estereoscópio conciliava o que era um crescente abismo entre a imagem fixa e

---

<sup>47</sup> Original: these stereoscopic photographs are so true to nature and so lifelike in their portrayal of material things, that after viewing such a picture and recognizing in it some object like a house, for instance, we get the impression, when we actually do see the object, that we have already seen it before and are more or less familiar with it. In cases of this kind, the actual view of the thing itself does not add anything new or more accurate to the previous apperception we got from the picture, so far at least as mere form relations are concerned.

bidimensional e o mundo tridimensional. Localizada entre fotografia e filme, e entre gravura e escultura, a estereoscopia colocava o espectador em um ponto de interseção entre duas imagens levemente díspares que pareciam convergir em uma única imagem de profundidade dramática. Posicionado no vértice de um triângulo, o observador era lançado em uma vívida hiper-realidade (MCGRATH 2002: 127 tradução nossa<sup>48</sup>)

Assim como a razão esterescópica leva o olhar a conjugar e sintetizar duas imagens em uma, construindo, portanto, tridimensionalidade, o mesmo faz Einstein em *Negerplastik*, onde por vezes, as imagens da mesma escultura ou da mesma máscara são colocadas lado a lado de maneira quase idêntica, salvo por um ângulo distinto, e até mesmo onde imagens de esculturas muito similares são justapostas, o que leva o olhar a confundi-las em uma só.

---

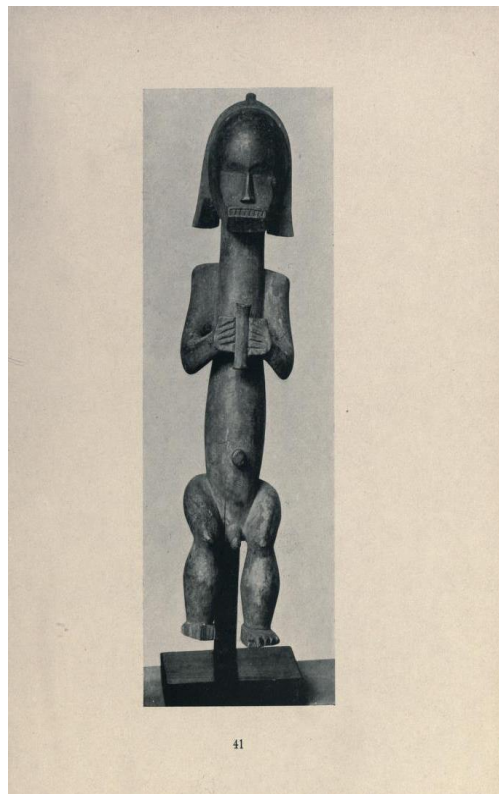
<sup>48</sup> **Original:** Thus, in the latter half of the nineteenth century the stereoscope bridged what was a growing chasm between the two-dimensional, fixed image and the three-dimensional world. Located between photography and film, and between print and sculpture, stereoscopy placed the observer at a bridging point between two slightly disparate images that appeared to converge into a single image of dramatic depth. Positioned at the apex of a triangle, the observer was plunged into a vivid hyper-reality. (MCGRATH, 2002: 127)



Fig.7 Joseph Auguste Belloc, daguerreotipo estereoscópico, Estudio de Nu, 1860



40



41



**Fig. 8** Imagens extraídas da primeira edição de *Negerplastik*

Pois, o que se evidencia nessa construção estereoscópica de *Negerplastik* é o uso das fotografias na sua plena carga crítica: elas não somente ilustram o texto, ou evidenciam qualidades da escultura, mas, além disso, pela maneira como estão dispostas, tais fotografias saltam aos olhos do leitor. E vemos, assim, de que maneira o argumento de Einstein é a um só tempo teórico e visual: por um lado ele se esmera em sublinhar a força social-religiosa da forma plástica, capaz de dessubjetivar o fiel, e por outro, ele organiza as fotografias numa tal lógica de justaposição que as leva a um movimento de sobressalto, capaz de avançar sobre o leitor. Em ambos os momentos, o que justifica a descentralização do espectador e do leitor é precisamente a forma: se a escultura e a máscara não possuíssem a forma que possuem, elas não poderiam desencadear o seu efeito social e religioso; e analogamente, se as fotografias não apresentassem as esculturas com as formas que apresentam, elas não poderiam gerar o efeito estereoscópico.

Se, em um primeiro momento, havíamos sugerido que o leitor engajava-se com as fotografias avançando no escuro, uma vez que para entendê-las precisava fechar-lhe as páginas e mover-se para a outra extremidade do livro, agora gostaríamos de

sugerir que quando, de fato, o leitor se depara com as fotografias e as apreende, elas estão plenamente prenhes de uma carga de ação. Elas pressupõem um ato de descentramento do olhar, que as faz saltar ao primeiro plano, em um princípio de tridimensionalidade. E vemos, com isso, o pleno valor experimental do livro de Einstein: com a construção de uma cegueira controlada, o leitor “adorava” as imagens nos escuro, e agora, com a construção da visão estereoscópica, o leitor é assoberbado e descentrado pelas imagens que avançam sobre ele. Em ambos os momentos, o livro é concebido como um experimento, onde o leitor é levado à posição análoga àquela do espectador africano imaginado por Einstein – há aqui um uso programado das imagens fotográficas para levar o leitor europeu a uma alteração de si mesmo. As imagens fotográficas, pela natureza mesma da sua disposição, o levam a um descentramento, ora pela escuridão que reivindicam, ora pelo efeito estereoscópico que suscitam.

As duas perguntas de *Negerplastik* – “Como construir consciência da tridimensionalidade quando só se tem acesso a conceitos e imagens bidimensionais?”, e “Como construir consciência de outros mundos visuais quando só se tem acesso aos próprios conceitos e categorias?” – são aqui explicitadas e respondidas por um procedimento mínimo, mas pleno de conseqüências epistêmicas. As imagens bidimensionais de esculturas e máscaras tridimensionais ganham, assim, tangibilidade na disposição bipartida da estereoscopia. E, tão importante quanto isso, o conceito einsteiniano de uma forma plástica que se ergue soberana sobre o olhar de qualquer espectador ganha igualmente expressão. Pela razão estereoscópica da sua disposição lado a lado, as fotografias não se submetem ao olhar, mas o submetem a elas: avançam sobre ele e o descentralizam. A forma das esculturas e máscaras africanas, não somente se dá a ver aos olhos do leitor, mas dá forma e deforma a experiência visual. E da mesma maneira que anteriormente havia teorizado sobre a capacidade de ação coletiva da forma africana, agora Einstein parece introduzir, experimentalmente, por meio das fotografias dispostas lado a lado, uma nova capacidade de ação: as fotografias avançam e agem sobre o leitor.

A oposição de Einstein à antropologia, salientada desde o começo de *Negerplastik*, deve ser entendida, assim, a partir de uma razão eminentemente antropológica. Uma vez que a antropologia à época tendia a uma retirada das forças e agências dos objetos oriundos de outras culturas e sociedades, colocando-os, sobretudo, sob a égide de um conteúdo social que lhes seria externo (tal como observamos em Durkheim), foi necessário a Einstein, para resguardar o que via como sendo o conteúdo antropológico próprio às esculturas e máscaras africanas, afastar-se desta tendência. E nesse sentido, a oposição de Einstein à antropologia é tanto teórica quanto fotográfica – observando um dos livros etnográficos mais populares no começo do século vinte a respeito de “fetiches”, *Notes analytiques sur les collections ethnographiques. Annales du musée du Congo* (1906), podemos entender que a lógica “visual” da etnografia não permitia a Einstein as comparações formais que desejava:



FÉTICHES  
 (FIGURES)  
 Réd. au 1/4  
 Sauf le N° 526 réd. au 1/5.

Établi Jean Malraux sc.

Fig. 9 Notes analytiques sur les collections ethnographiques. Annales du musée du Congo (Tervuren), encontrado em « Ethnographie et Anthropologie » (série 3), tome I, fasc. 2 (Les Arts – Religion), julho 1906, prancha 40

Para carregar as imagens africanas ao máximo de potência visual, fez-se necessário um destacamento provisório do território da antropologia, não para meramente neutralizar a antropologia como tal, mas para colocá-la em outros termos. Se a antropologia caminhava para uma racionalização extrema desses objetos, por vez sacrificando as suas particularidades estético-formais em razão de um conteúdo “científico” e “sociológico”, cabia a Einstein iniciar um contra-movimento, para, guardando as particularidades estético-formais, chegar a um rendimento antropológico que evidenciasse a sua potência, a sua capacidade de ação. A “mesa de montagem” da historiografia da arte, com seu uso comparativo de fotografias, lhe permitia isso: pela disposição estereoscópica das imagens, elas saltam aos olhos, elas agem. Einstein, assim, não só teoriza sobre tais imagens, mas pela operação fotográfica realizada pela mesa de montagem, ele as expõe em plena “ação”.

James Clifford, em um ensaio que busca aproximar arte e etnografia, sugere:

Ver a cultura e suas normas – beleza, verdade, realidade – como arranjos artificiais, suscetíveis à análise distante e à comparação com outras possíveis disposições, é crucial para uma atitude etnográfica (CLIFFORD 1981: 541 tradução nossa)<sup>49</sup>

Reorientando os termos de Clifford, trata-se, no caso de *Negerplastik*, de ver a “mesa de montagem” da historiografia da arte e a “atitude antropológica” em uma área de vizinhança: se a “atitude antropológica” caminha para o deslocamento das certezas da realidade europeia, a “mesa de montagem” da historiografia da arte, por sua vez, abre as condições para que o regime visual desta realidade sejam igualmente deslocado. Em última instância, o que gostaríamos de sublinhar na operação fotográfica realizada por Einstein sobre o olhar é a sua “atitude antropológica”: as imagens fotográficas servem-lhe como meio de experimentação, que desloca as certezas da experiência visual do leitor europeu. Para Einstein, o ato de defender a especificidade da forma africana, até mesmo em detrimento da análise antropológica aprofundada, permite-lhe o uso das fotografias, de modo a, a

---

<sup>49</sup> Original: To see culture and its norms – beauty, truth, reality – as artificial arrangements, susceptible to detached analysis and comparison with other possible dispositions, is crucial to an ethnographic attitude



um só tempo, estabelecer comparações formais e deslocar as normas e certezas do olhar europeu – perturbá-lo, alterá-lo.

## Considerações finais

Chegamos aqui a partir do fio de análise que se debruçou sobre o emprego das fotografias em *Negerplastik*. A partir destas, primeiramente foi-nos possível rever a historiografia da arte e sua co-extensividade à prática fotográfica, e com isso formulamos o termo “escrita imagética” para descrever o conjunto de operações existentes no interior do livro a partir da sua “mesa de montagem”. O eixo central dessas primeiras elaborações se deu a partir da proposição de que a historiografia da arte seria como modalidade de conhecimento particular. Concorreriam para as condições epistemológicas do seu saber tanto o rigor analítico da imagem quanto a apresentação da própria imagem. Tão importante quanto o pensamento sobre a imagem seria a plástica desse pensamento, que não se furtaria de empregar a própria imagem com conseqüências epistemo-críticas.

Assim, vimos que se a descrição das imagens ainda guardava a distância entre escrita e imagem, o advento do formalismo, e suas diferentes operações fotográficas, permitiam o uso direto das imagens em uma escrita que já não se distinguiria delas. As fotografias seriam essenciais para um pensamento preocupado com a sua apresentação, e nisso, de acordo com nosso entendimento, repousaria a força do formalismo, com sua proximidade à fotografia. Estavam aí colocadas as bases da aproximação entre Wölfflin e Einstein: o primeiro por tentar “legislar” sobre o uso de fotografias dentro da historiografia da arte, o segundo por romper tais limites propostos.

Segundamente, após sublinhar a imensa inventividade formal de um livro de história da arte possuidor de 119 fotografias sem legenda ou informação suplementar, observamos que tal colosso de imagens se fazia acompanhar por um engenho igualmente inventivo no plano conceitual e teórico, e cunhamos o termo “escrita

imaginativa” para tentar dar conta da técnica textual de Einstein, destinada não a descrever ou conduzir o olhar pelas imagens, mas a anular certos “*a priori*” filosóficos da visão, e re-imaginar as imagens. Observamos, assim, um movimento duplo a percorrer o interior de *Negerplastik*: na mesma medida em que haveria um uso crítico e radical das fotografias por um lado, por outro haveria um verdadeiro trabalho filosófico de “*ascese*”, orientado para subtrair e anular condições apriorísticas do olhar e da estética europeus. Sem prejuízo de força conceitual, Einstein não descreve a imagem e nem conduz o olhar, mas faz da carga negativa de *Negerplastik* a sua contribuição filosófica: ele desorienta o olhar e desfaz os meios pelos quais seria possível descrever as imagens.

Terceiramente, chegamos ao comentário antropológico de Einstein que, atentando-se ainda ao uso das fotografias por meio do cálculo estereoscópico, buscou dotar as imagens africanas e suas formas de “*agência*” e capacidade de ação, em um esforço íntimo de manter a atenção à forma plástica naquilo que chamamos de “*escrita antropológica*”. Observando as elaborações de um grande teórico da antropologia francesa, Émile Durkheim, conseguimos rastrear alguns pontos centrais da construção do “*objeto sagrado*” dentro da antropologia no começo do século vinte, preocupada, sobretudo, em reter um conteúdo religioso e coletivo externo ao objeto propriamente. A partir disso, tornou-se mais clara a proposição teórica de Einstein, que buscara aliar análise rigorosa da forma ao evidenciamento do seu conteúdo religioso. A forma do objeto sagrado, de acordo com Einstein, seria capaz de descentrar e dessubjetivar o fiel e fazê-lo experienciar o sagrado como tal. Por isso a centralidade das fotografias no argumento do livro – ao utilizar as fotografias como utiliza, pela razão estereoscópica, Einstein teria conseguido salientar a força de ação da escultura e da máscara africanas, capaz de “*saltar aos olhos*” do leitor do livro e descentrá-lo.

Portanto, a questão que nos cumpre esclarecer é: por que *Negerplastik*? De fato, trata-se de um texto fortemente especulativo: diversas das imagens nem sequer dizem respeito a obras oriundas da África (BASSANI, 2001); pouca ou nenhuma das explicações concernentes às práticas religiosas é corroborada pelas pesquisas etnográficas (STROTHER, 2011); fora a análise formal, pouco ou nenhuma informação é acrescida a respeito das esculturas e máscaras em questão; e, por fim,

o mediador possível entre os objetos africanos e a cultura europeia se dá por uma referência ao cubismo, que resta sem maiores explicações.

Assim como no caso das fotografias, tais motivos acima elencados produzem o mesmo estranhamento e, por isso, o mesmo rendimento filológico. Justamente nos pontos opacos e nas discontinuidades é possível observar com mais precisão os mecanismos que conduzem a lógica do discurso. Não por acaso, é graças a essas aparentes falhas que podemos extrair visadas críticas: elas expõem o livro não como produto acabado, mas como processo ainda em curso.

Uma vez que *Negerplastik* não se pretende ser um livro de história da arte ou de antropologia ou de filosofia da arte nas suas faces oficiais e institucionais, mas pretende, pelo contrário, remeter-se a tais campos para, com eles, realizar um experimento visual e teórico, ele revela-nos algo importante: ao alargar os limites originais do que seria pensável, visível, ou formulável, *Negerplastik* traça um retrato do pensamento da arte, da história da arte, e da antropologia. Precisamente lá onde o livro surge-nos mais experimental e mais digno de estranhamento, a saber, nas fotografias, lá é possível desdobrar os seus efeitos mais profundos de uma epistemologia do objeto de arte.

Ademais, o que nos parece essencial é justamente o fato de que *Negerplastik* convoca uma atenção à materialidade expressiva do seu meio: trata-se de um livro de história da arte que coloca em questão a sua própria configuração de livro, com uma divisão categórica entre texto e imagens, e com uma profusão de imagens sem ancoragem aparente. Pois aqui nos surge o mais importante: trata-se de um livro de história da arte que expõe as operações-chave da historiografia da arte na sua “mesa de montagem”. E, não bastasse isso, traz à tona a importância não somente do conteúdo, mas da forma, isto é, da medialidade através da qual se afirma a própria historiografia da arte.

De fato, Einstein move-se na historiografia da arte, e a elege como eixo. Embora *Negerplastik* incorra em especulações e deslocamentos críticos de outras áreas, ele estrutura-se a partir de uma só afirmação: o estatuto plenamente artístico dos objetos africanos em questão. E é a partir deste posicionamento crítico dentro da historiografia da arte que se geram todos os seus outros efeitos epistêmicos.

*Negerplastik* nega a descrição, nega a condução do olhar, nega a fixação de uma temporalidade estanque, nega o conjunto de premissas de uma filosofia transcendental, nega, por fim, o distanciamento excessivo da antropologia ante objetos oriundos de outras sociedades. Mas tão ou mais importante do que tais denegações seria a positivação que faz do próprio meio de exposição através do qual se organizam esses discursos: as imagens fotográficas tornam-se categorias críticas de pensamento, que longe de serem meras formas, produzem conteúdo efetivo, participam da força conceitual do livro como um todo. Por isso o título desta dissertação: “Carl Einstein: o historiador da arte e sua mesa de montagem”. O historiador da arte, aqui, coloca em jogo a sua própria mesa de trabalho, com seus recursos visuais de produção de saber, e os expõe criticamente. Ele não somente fala sobre imagens, mas as monta na nossa frente. Ele não somente elabora conceitualmente um pensamento, mas atenta-se à plástica do pensamento.

Parece-nos, por fim, que é esse o justo acerto do livro de Einstein, tal como colocado pelo projeto gráfico de 1915: não mascarar o processo plástico que engendra o ofício da sua historiografia da arte. Ali é possível ver a um só tempo a história da arte e a sua apresentação, as imagens sobre as quais se fala e as imagens com as quais se fala. A “plástica” do seu pensamento é tão importante quanto o seu conteúdo, e se assinalamos, desde o princípio desta dissertação, o fato de que o livro na sua estrutura formal emulava o seu tema, nós o fizemos observando como cada passo conceitual se fez acompanhado por uma “eficácia” das imagens fotográficas: desde a radical autonomia até o efeito estereoscópico de “salto aos olhos”, tudo no emprego das imagens apresenta força epistemo-crítica, atenção especial à conformação visual do pensamento. Aqui poderíamos até mesmo ser acusados de um grave erro filológico, uma vez que poderíamos tomar uma falha ou acidente – no caso, o projeto gráfico tal como exibido na edição que aqui nos interessa, com as fotografias dispostas em pares – como uma pista metodológica. Contudo, o livro não possui limites circunspectos: opera sobre ele diferentes linhas de ação que o re-escrevem sucessivamente ao longo do tempo. É assim que podemos lê-lo da maneira como o fizemos, tomando o seu projeto gráfico a partir de uma lógica particular de uso de imagens: o livro se apresenta à nossa empreitada filológica, desde já, escrevendo-se nesses termos, infletido pela construção de um conhecimento preocupado com as modalidades da sua apresentação.

Em 1929, Einstein dirá: “O problema capital permanece a diferença entre essas duas categorias: a do quadro e da língua” (EINSTEIN, 1929: 27), o que evidencia a retomada e a re-elaboração do problema de *Negerplastik*: não somente falar sobre imagens, mas suspender, interromper e criticar os processos por meio do quais qualquer discurso poderia chegar a sua plena consecução a respeito da imagem. Trata-se de, em *Negerplastik*, impor criticamente um gesto de interrupção na própria construção da historiografia da arte, de modo a estabelecer uma historiografia atenta, dialeticamente, ao seu próprio processo, à própria apresentação do seu conhecimento: trata-se de não mais tomar a imagem somente como objeto de estudo, mas de abri-la, por fim, às suas plenas conseqüências epistêmicas. Não mais falar somente sobre imagens, mas empregá-las de determinada forma.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio, **Language and Death: The place of negativity**, Minneapolis Oxford: University of Minnesota, 1982.

\_\_\_\_\_, **“Sobre o gesto”**. In: Cadernos de leitura n.76, 2018.

AUERBACH, Erich, **Philology and Weltliteratur**. In: The Centennial Review, Vol. 13, No. 1, 1969.

BAACKE, Rolf-Peter, **Carl Einstein: Materialien, Zwischen Bebuquin und Negerplastik**, Berlin: Silver und Goldstein Verlag, 1990.

BASSANI, Ezio, **Les œuvres illustrées dans Negerplastik (1915) et dans Afrikanische Plastik (1921)**. In : *Études germaniques* 53 (numéro spécial “Carl Einstein”), 1998

BENJAMIN, Walter, **Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**, In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção, Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENVENISTE, E. **Estrutura das relações de pessoa no verbo**. In: Problemas de Linguística Geral I. 3 ed. São Paulo: Pontes, 1991.

\_\_\_\_\_. **A natureza dos pronomes**. In: Problemas de Linguística Geral I. 3. ed. São Paulo: Pontes, 1991.

\_\_\_\_\_. **Da subjetividade na linguagem**. In: Problemas de Linguística Geral I. 3. ed. São Paulo: Pontes, 1991.

\_\_\_\_\_. **O aparelho formal da enunciação**. In: Problemas de Linguística Geral II. São Paulo: Pontes, 1989.

BERENSON, Bernard, **"Isochromatic photography and Venetian Painters"**. In: Art History through the Camera Lens, Amsterdam: Gordon and Breach, 1995.

BRYSON, Norman, **Philostratus and the imaginary Museum**. In: Art and text in Ancient Greek Culture. Cambridge: Ed. Simon Goldhill and Robin Osborne, 1994.

BOHRER, Frederick N. "**Photographic perspectives: Photography and the institutional Formation of Art History**". In: Art History and its foundations: Foundation of a discipline, editado por Elizabeth Mansfield, Londres:Routledge, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas, **Estética Relacional**, Martins Fontes: São Paulo, 2009

CÂMARA JUNIOR, J. M. **Dicionário de Lingüística e Gramática: referente á língua portuguesa**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

CERVONI, J. **A enunciação**. São Paulo: Ática, 1989.

CLIFFORD, James, **On Ethnographic Surrealism**, In: Comparative Studies in Society and History 23, no. 4, 539–64, 1981.

CRARY, Jonathan, **Techniques of the observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century**, Londres: MIT Press, 1992

DE MAN, Paul, **Allegories of reading**, New Haven e Londres: Yale University Press, 1979.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973 [2000].

\_\_\_\_\_ **Margens da filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991 [1972].

DIDI-HUBERMAN, Georges, **Diante da imagem**. São Paulo: Ed. 34, 2013.

\_\_\_\_\_ **Diante do tempo**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011

\_\_\_\_\_ **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

\_\_\_\_\_ **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_ **Atlas. Como llevar el mundo a cuestas**, Madri: Museo Reina Sofia, 2010

DISDÉRI, Eugène, **Essai sur l'art de la photographie**, Paris : Publicação do autor, 1862

DUBOIS, Page. **Rhetorical Description and Epic**. Cambridge: D.S. Brewer, 1982.

DURKHEIM, Émile. **The Division of Labor in Society**. New York: The Free Press. [1893] 1997

\_\_\_\_\_ **The Elementary Forms of Religious Life**. New York: Oxford University Press. [1912] 2001

\_\_\_\_\_ **As Regras do Método Sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_ **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003

EFAL, Edi, **Philology and the History of Art**. In: The makings of Humanities, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

EINSTEIN, Carl. **Bebuquin ou les Dilettantes du Miracle**. Paris: EST-Samuel Taste Éditeur, 1987.

\_\_\_\_\_ **Carl Einstein-Daniel Henry Kahnweiler. Correspondance 1921-1939**.

Tradução, apresentação e notas de Liliane Meffre. Marseille: André Dimanche Editeur, 1993.

\_\_\_\_\_ **Negerplastik**, Leipzig: Verlag Der Weissen Bücher, 1915

\_\_\_\_\_ **Carl Einstein e a Arte Africana** (org. Elena O'Neill e Roberto Conduro), Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2015

EISENSTEIN, Sergei, **A forma do filme**, São Paulo: Ed. Zahar, 2017.

ELSNER, Jás, **Art history as ekphrasis**, In: Association of Art Historians, 2010.

\_\_\_\_\_ **Genres of ekphrasis**, In: Ramus 31, 2002.

FAWCETT, Trevor, **Visual facts and the nineteenth-century art lecture**. In: Art History, vol. 6, No. 4, Dezembro, 1993.

FAUSTO, Carlos, **La masque de l'animiste: chimères et poupées russes en Amérique indigène**, In : Gradhiva no.13, 2011.

FRANK, Michael B. **German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism**, Londres: Routledge, 2017.

FOSTER, Hal, **“O artista como etnógrafo”**. In: Traffic in Culture: refiguring Art and Anthropology, editado por MARCUS, George E., e MYERS, Fred R., 1995

FREITAG, Wolfgang M. **“Early uses of photography in the History of Art”**. In: Art Journal 39 (Winter), 1979.

FREUD, Sigmund, **“Sur la dynamique du transfert”** (1912). In : OCF. P, tomo 1, Paris : PUF, 2015.

GASCHÉ, Rodolphe, **“L'hypotypose ou Kant et la rhétorique”**. In: Belin Po&sie, no. 148, 2014.



GASKELL, Ivan. **Vermeer's Wager: Speculations on Art History, Theory and Art museums**, Londres: Reaktion Books, 2000.

GELL, Alfred, **Art and Agency: An Anthropological Theory**, Oxford: Calendon Press, 1998.

GOLDHILL, Simon, **What is ekphrasis for?**, In: *Classical Philology* Vol. 102, No. 1, Special Issues on Ekphrasis, (Ed) Shadi Bartsch and Jaś Elsner, January, 2007.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**, São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2011.

GROSSMAN, Wendy A., **From ethnographic object to Modernist Icon: Photographs of African and Oceanic Sculpture and Rhetoric of the Image**, In: *Visual Resources*, vol. XXIII, No. 4, Dezembro, 2007.

HAMBER, Anthony, **"The use of photography by nineteenth-century art historians"**, In: *Art History through the camera's lens*, Amsterdan, Gordon and Breach, 1995.

HAMILL, Sarah, LUKE, Megan, **Photography and Sculpture: The Art Object in Reproduction**, Los Angeles: Getty Research Institute, 2017.

HANARE, Amiria, HOLBRAAD, Martin, WASTELL, Sari, **"Introduction"**. In: *Thinking through things: Theorising Artifacts Ethnographically*, Londres: Routledge, 2014

HEGEL, G.W.F, *Sistema das artes*, São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_, *Cursos de Estética*, São Paulo: Edusp, 2002.

HEFFERNAN, James A.W., **Ekphrasis and representioin**. In: *New Literary History* Vol. 22, No. 2, Probing: Art, Criticism, Genre, p. 297-316, 1991.

HEMNETT, Ian, **Durkheim and Modern Sociology**, Cambridge: Cambridge University Press, 1984

HENNION, Antoine, LATOUR, Bruno. **Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fetichisme**. Paris : L'Harmattan, 1993

HILDEBRAAND, Adolf, **The problem of form in Painting and Sculpture**, Nova Iorque: G.E. Stechert & Co., 1907.

HUCHET, Stéphane, **O historiador e o artista na mesa de (des)orientação. Alguns apontamentos numa certa atmosfera warburguiana**, In: Revista Ciclos, Florianópolis, V.1, N.1, Ano 1, Setembro de 2013.

JAKOBSON, R. **Os articuladores, as categorias verbais e o verbo russo**. 1957. (Versão mimeografada)

JOHNSON, Geraldine, **‘(Un)richtige Aufnahme’: Renaissance Sculpture and the Visual Historiography of Art History**. In: Association of Art Historians, fevereiro 2013.

KANT, Immanuel, **Critique de la faculté de juger**, Paris, GF-Flammarion, 1995.

\_\_\_\_\_ **Crítica da razão pura**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

KRIEGER, Murray, **Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992 [1973].

LACAN, Jacques. **O seminário. Livro III, As psicoses**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, **Musica Ficta (figuras de Wagner)**, Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

LANDSBERGER, Franz, **Heinrich Wölfflin**, Berlim: Elena Gottschalk, 1924.

LEIRIS, Michel, **“The Discovery of African Art in the West,”**. In: Leiris, M. and Delange, J., **African Art**, Nova Iorque: Golden Press, 1968.

MALABOU, Catherine, **Plasticity at the Dusk of Writing: Dialectic, Destruction, Deconstruction**, Los Angeles: Columbia University Press, 2010.

MALRAUX, André, **Le Musée Imaginaire**, Paris : Gallimard, 1965.

MEYER, Michel, **What is rhetoric ?**, Oxford: Oxford University Press, 2017.

MITCHELL, W.J.T. **Picture Theory**, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MORGANTI, Bianca Fanelli. **A morte de Laocoonte e o Gigante Adamastor: a éfrase em Virgílio e Camões**. In: *Nuntius Antiquus*, nº 1, p. 1-13, jun, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

NELSON, Robert S. "**The slide lecture or The work of Art History in the age of mechanical reproduction**". In: *Critical Inquiry* 26.3, Spring 2000.

NEUIMEISTER, Heike M., **Carl Einstein's Negerplastik: Early twentieth century avant-garde encounters between art and ethnography**, Birmingham: Birmingham University Press, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich, **O anticristo**, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2007.  
\_\_\_\_\_, **Aurora**, São Paulo: Ed. Vozes, 2017.

MAURER, Kathrin, **Visualizing the past: The power of image in German historicism**, Berlin/ Boston: Walter de Gruyter, 2013.

MCGRATH, Roberta, **Seeing her Sex: Medical Archives and the Female Body**, Manchester: Manchester University Press, 2002.

MORELLI, Giovanni, **Italian Painters: Critical Studies of their work**, Londres: John Murray, Albemarle Street, 1900.

**Notes analytiques sur les collections ethnographiques. Annales du Musée du Congo, Ethnographie et Anthropologie** (série 3), t. I, fasc. 2 (Les Arts-Religion), Tervuren, 1906.

O'NEILL, Elena, **A escrita atuante de Carl Einstein**, In: *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 32, p. 91-108, jan./jun, 2016.

PANOFSKY, Erwin, **Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo das obras das artes plásticas**, In: *A pintura – vol.8: Descrição e interpretação*, São Paulo: Ed. 34, 2005.

PREZIOSI, Donald, **Rethinking Art History : Meditations on a Coy Science**, Yale University Press, 1989.

RADCLIFFE-BROWN, Reginald, **Estrutura e função na sociedade primitiva**. Coleção Antropologia. Petrópolis: Vozes, 1973

SPENCER, J. B., GILLEN, F. J., **The Native Tribes of Central Australia**, Londres: Macmillan and Co., 1899  
\_\_\_\_\_ **The Northern Tribes of Central Australia**, Londres: Macmillan and Co., 1904

STRATHERN, Marilyn, **Fora de contexto : as ficções persuasivas da antropologia**, São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

STROTHER, Z. S., **À la recherche de l'Afrique dans *Negerplastik* de Carl Einstein**, In : *Gradhiva*, 14, 2011.

WAGNER, Roy **The Anthropology of the Subject: Holographic Worldview in New Guinea and Its Meaning and Significance for the World of Anthropology**, Berkeley: University of California Press 2001

WÖLFFLIN, Heinrich, **How One Should Photograph Sculpture**. Tradução de Geraldine Johnson. In: Association of Art Historians fevereiro 2013

\_\_\_\_\_, **Principles of art history: the problem of the development of style in later art**, Nova Iorque: Dover, 1929

\_\_\_\_\_, **Kunstgeschichtliche Grundbegriffe : das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst**, Munique: Hugo Bruckmann Verlag, 1915