

AFORISMOS METÓDICOS

· *Carl Einstein* ·

*Traducción, introducción y notas
de Gisela Fabbian y Maximiliano Crespi*

Carl Einstein

Aforismos metódicos

Traducción, introducción y notas de Gisela Fabbian (UNSAM) y Maximiliano Crespi (IdIHCS, CONICET-FaHCE/UNLP)

DOI: 10.36446/be.2023.62.331

Resumen

El texto de Carl Einstein (1895-1940) que aquí se presenta en español vio la luz en francés en 1929 en el primer número de la revista *Documents* (1929). En el marco de un singular cruce disciplinario en el que la historia y la teoría del arte son abordadas desde perspectivas teóricas renovadoras como la antropología, la sociología y la etnología cultural, “Aphorismes méthodiques” testimonia el giro teórico que Einstein había dado hacia la etnología desde mediados de la década de 1910.

Palabras clave

Documents; Cubismo; Surrealismo; Vanguardia; Filosofía del arte

Methodological Aphorisms

Abstract

The text by Carl Einstein (1895-1940) presented here in Spanish was first published in French in 1929 in the inaugural issue of the journal *Documents* (1929). Within the framework of a unique disciplinary intersection, in which the history and theory of art are approached from innovative theoretical perspectives such as anthropology, sociology, and cultural ethnology, "Aphorismes méthodiques" attests to the theoretical turn that Einstein had taken towards ethnology since the mid-1910s.

Keywords

Documents; Cubism; Surrealism; Avant-garde; Philosophy of Art

Recibido: 12/03/23. Aprobado: 24/03/23.

El texto de Carl Einstein (Neuwied 1895 - Lestelle-Bétharram 1940) que aquí se presenta en español vio la luz en francés en 1929 en el primer número de la revista *Documents*. Por entonces, el singular escritor, historiador y crítico de arte, nacido en Alemania, residía desde hacía un año en París. En su paso previo por Berlín ya había realizado diversos estudios en filosofía e historia del arte con el teórico y crítico del arte Heinrich Wölfflin, el historiador y antropólogo cultural Kurt Breysig, el filólogo y helenista Ulrich Wilamowitz y el filósofo y sociólogo George Simmel. Ya entre 1905 y 1907, había regularizado asiduos viajes a la capital francesa donde entraría en contacto con los movimientos de vanguardia percibiendo el cambio de sensibilidad con relación a las experiencias estéticas. En 1929, junto a Georges Bataille, Georges Wildenstein, George-Henri Rivière y Michel Leiris, funda *Documents*, uno de los principales órganos de difusión, expresión y discusión del surrealismo disidente (véase Joyse 2003). La revista publicaba artículos reflexivos en torno a la historia y la teoría del arte con relación a perspectivas teóricas renovadoras como la antropología, la sociología y la etnología cultural. En este marco, Einstein implementa los métodos de esta ciencia como modo de abordar el estudio del arte de vanguardia, estableciendo “puentes audaces y sólidos” entre el arte y la etnología (Meffre 2002: 24). Este singular cruce disciplinario, que se puede percibir claramente en tres de sus artículos publicados en la revista, confirma de hecho el giro teórico que Einstein había dado hacia la etnología desde trabajos como *Negerplastik* de 1915 y *Afrikanische Plastik* de 1921 (véase Von Sydow 1927).

Además de sus renovadores textos críticos, *Documents* reproducía en sus páginas obras de arte de las vanguardias, así como fotografías, imágenes de objetos extraños, dibujos, y comics (véase Ades y Baker 2006). Pero la disposición de estas piezas distaba mucho de presentarse como simple ilustración o mero acompañamiento visual de la letra impresa. Al contrario: como señala Uwe Felckner, “las reproducciones de la revista estaban intelectualmente organizadas de tal modo, que la composición y las comparaciones entre imágenes daban también lugar a una concepción surrealista de la historia del arte” (2008: 18). Ese rasgo morfológico característico de *Documents* se hace también ostensible en, por ejemplo, el trabajo sobre Picasso que sucede a los “Aphorismes méthodiques” que, en términos proposicionales, funcionan como una especie de manifiesto de la matriz teórica metodológica sobre la que Einstein instituye la singular concepción historiográfica del arte del siglo XX.

El procedimiento de ensamble de imágenes y texto no era nuevo, lo había implementado en *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, aparecido en Berlín en 1926. En ese volumen, concebido como esbozo de representación global de la historia del arte del siglo XX desde un conjunto de fragmentos críticos, Einstein no hace un simple recuento histórico de hechos artísticos ni una serie de análisis de obras particulares; plantea, en cambio, un nuevo modelo de historización crítica producida desde el punto de vista de la teoría del arte plástico, más precisamente desde el cubismo, y sin duda valioso para pensar las condiciones de desarrollo historiográfico en otros campos estéticos (Didi-Huberman 1997). Desde el concepto de inespecificidad, Einstein rompe la linealidad progresiva y cronológica de la serie autorregulada por la relación derivativa. No ordena el mundo en la lógica del árbol de dependencias. Lee y escribe sus lecturas transvisualmente, inmerso en una lógica alucinatoria que no se prohíbe la asociación a

través de saltos, discontinuidades, anacronismos y formulaciones retroactivas. De esa manera consigue de hecho redistribuir visibilidades en función de una transformación del sentido que excede los límites de lo estrictamente estético. Y, en efecto, sobre este punto crucial vuelve al redactar los “Aphorismes méthodiques” donde parece haber tomado conciencia efectiva de ello cuando afirma que la historia del arte no podía concebirse desde un paradigma de autonomía y especificidad. Por el contrario: a su juicio, la historia del arte era una lucha, pero no una lucha entre las poéticas y los estilos por conseguir la hegemonía en un campo excluido, sino la lucha de las experiencias de visibilidad propiciadas por la mediación de las obras frente al mundo.

Como lo acredita el trabajo de Gasch (2006) al describir su deriva militante de izquierda, el compromiso que Carl Einstein asumió en su campo de trabajo, con relación al arte y a su historización crítica (tanto en su singular interpretación del potencial transformador del cubismo como en su incorporación al marco de pensamiento activo en *Documents*), tuvo su correlato en su itinerario político. Unos y otros aspectos de lo humano, como se puede leer en las páginas de los “Aphorismes” aquí traducidos, estuvieron para él siempre –e indisolublemente– unidos.

REFERENCIAS

- ADES, Dawn y BAKER, Simon (2006), “Introduction”, en *Undercover Surrealism. George Bataille and Documents*, catálogo de la exposición, Hamburg Kunsthalle (Cambridge: MIT Press): 22-31.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997), “Hacia una antropología de la forma: Carl Einstein”, en *Lo que vemos lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial): 151-160.
- EINSTEIN, Carl (1915), *Negerplastik* (Leipzig: Verlag der weißen Bücher).

- ____ (1921), *Afrikanische Plastik* (Berlin: Wasmuth).
- ____ (1926), *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (Berlin: Propyläen).
- ____ (2002), *La escultura negra y otros escritos* (Barcelona: Gustavo Gili).
- ____ (2006) *La columna Durruti y otros artículos y entrevistas de la guerra civil española*, ed. por Ewe Fleckner (Barcelona: Muditó & Co).
- ____ (2008), *El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias* (Valencia: Lampreave & Millán).
- FLECKENER, Uwe (2008), “Una vida en rebeldía”, en Einstein (2008: 11-21).
- GASH, Sebastià [1938] (2006), “El rol de los intelectuales”, Einstein (2006: 28-31).
- JOYCE, Conrad (2003), *Carl Einstein in “Documents” and his collaboration with George Bataille* (Filadelfia: New Publisher).
- MEFFRE, Liliane (2002), “Escritos de Carl Einstein sobre el arte africano”, en Einstein (2002: 13-25).
- STORFER, Adolf Josef (ed.) (1927), *Almanach der Psychoanalyse*, Bd. 2 (Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag).
- VON SYDOW, Eckart (1927), “Die Wiedererweckung der primitiven Kunst”, en Storfer (1927: 183-189).

AFORISMOS METÓDICOS¹

La historia del arte es la lucha de todas las experiencias ópticas, los espacios inventados y las figuraciones.

En los últimos veinte años, se ha asistido a una reducción de la realidad mecanizada y a un crecimiento de la invención alucinatoria y mitológica.

La pintura es una contracción, una detención de los procesos psicológicos, una defensa contra la huida del tiempo y, por tanto, una defensa contra la muerte. Se podría hablar incluso de una concentración de sueños.

Es significativo que el cambio más fuerte se haya centrado sobre las nociones abstractas, colocadas bajo el signo de la eternidad, mientras se descuidaba la intuición visual, a la que se le exigía la fidelidad de un servidor. La vista se ha identificado con los objetos rígidos que la mayoría de las veces son su contenido. Estos objetos, que se expresaban con palabras invariables, se volvieron a-funcionales: se construía así un contraste entre el supuesto tiempo funcional (cargado por los procesos psicológicos) y un espacio rígido exterior al tiempo y a lo psicológico. Pero no se comprendió que este tiempo rígido, formulado por abstracciones, no es más móvil que la noción de espacio.

Para transformar este espacio en una función psicológica móvil, primero había que eliminar los objetos rígidos, receptáculos de las convenciones: había que cuestionar la propia mirada.

El espacio era visto como la base rígida de la existencia y como el signo mismo de la duración. En este sentido, el arte se utilizaba para

¹ Publicado en *Documents*, n° 1, 1929. pp. 32-34.

representar a los muertos; la imagen debía garantizar la supervivencia. Se pueden observar dos tipos diferentes de representación de los muertos:

1° Una representación naturalista que no se debe explicar –como se hace casi siempre– por la alegría de vivir, sino por el miedo a la muerte. El hombre, obsesionado por el miedo a la muerte, intenta eternizar la existencia del antepasado y sostener la continuidad perpetua de la familia o la tribu; en este sentido, la familia no es sólo la alianza de los vivos, sino el conjunto de los vivos y los espíritus de los muertos. Cuanto más se hace vivir a los muertos en la imagen, más se toma distancia de las formas monstruosas de los espíritus malignos, y así se los olvida. Es casi una forma de desencantamiento.

2° Existe una especie de realismo metafísico en el arte exótico y arcaico. En él no se busca representar al propio muerto, sino a su *Kâ* o su *âme d'ombre*²; de esta representación de sustancias indestructibles surge un arte de lo estático y lo permanente. Emergería así una forma de explicar el carácter tectónico de dichas obras de arte.

La obra de arte religiosa es, por así decirlo, producida por lo invisible, causada por la desaparición, la inexistencia de un ser. La obra de arte es una protección contra lo invisible que merodea en todas partes y aterra; una barrera contra el animismo difuso que amenaza con destruir al creyente. El naturalismo del hombre religioso es una defensa contra las monstruosidades de la fantasía religiosa. Frente a las infinitas y rápidas analogías de esta imaginación se dispone un canon y unas formas académicas. Este academicismo es signo de limitaciones psicológicas y de una temerosa cerrazón mental.

La obra de arte religiosa se ajusta a un canon porque es mágica: esto significa que debe poseer cualidades precisas para provocar los efectos mágicos deseados –y es por eso que debe repetirse fielmente

en todos los detalles, ya que el más mínimo cambio podría comprometer el resultado. Esto explicaría en parte el carácter conservador del arte arcaico y exótico. Este dogmatismo hace que dicho arte se sitúe fuera de los procesos históricos –al punto que termina en una mnemotecnia de formas totalmente mecanizada.

Las proporciones de estas obras de arte (su composición) no están determinadas en un sentido naturalista, sino simbólico; es decir, un elemento –quizá sin importancia desde el punto de vista de la forma– puede convertirse, por su importancia mitológica, en el centro de toda una configuración.

Las estatuas de los antepasados pueden así definirse como una especie de memoria fija: lo duradero se daba como no sujeto a la muerte y de esto resultaba una forma estática. Se crean imágenes adoradas de los muertos deificados y de un mundo perfecto. En este sentido, podemos hablar de un naturalismo religioso en el que los muertos, precisamente por su posición trascendental, por el mismo hecho de su muerte, son más fuertes que los propios vivos.

Naturalismo religioso: el mundo se reconoce como una creación divina, esta noción se confirma por una creencia optimista. Con un escepticismo progresivo, no sólo se disocian las creencias y las nociones abstractas, sino también la vista y el legado visual. El mundo y los objetos ya no son los prototipos divinos y eternos, imitados por resignación religiosa o con la esperanza de crear fuerzas con la ayuda de los objetos.

Pero aun en esos momentos en los que se empieza a dudar de las nociones abstractas, se sigue creyendo, de forma ingenua, en la supuesta persistencia de la vista o del espacio. Más tarde, se ataca con el mismo escepticismo, signo de una ínfima libertad humana, al espacio supuestamente constante y uniforme. Se descubre un pluralismo de espacios específicos. Ya no se procede por un desvío a través

² Subrayado en el original

de objetos y se intenta una figuración directa. Así, el motivo se percibe como una interrupción del proceso visual directo (el motivo es ahora un impedimento), y se crean figuras alucinatorias que corresponden a un proceso autista. Se ve al mundo convencional como a un conjunto de signos agotados. Y se aspira, siguiendo el ejemplo del matemático y del físico que construyen sus espacios específicos, a crear figuraciones adecuadas al tema para dar *soluciones elegantes* en el orden psicológico. Hay una ruptura total entre el objeto y el conjunto de signos mecanizados y convencionales que, por su fácil comprensión y su uso múltiple, son apreciados biológicamente. El objeto es un conjunto de experiencias mixtas y, por ello, puede desencadenar un gran número de reacciones diferentes.

Sin embargo, la figuración es un signo pictórico específico creado por un proceso puramente óptico y completamente alejado de las experiencias mixtas. Además, está especializada desde el punto de vista del órgano visual y, por tanto, desempeña un papel independiente en los procesos psicológicos.

La representación realista del Renacimiento se corresponde más o menos con una literatura utópica. En estos cuadros se muestra una teleología optimista: el más allá se sustituye por una heroización correspondiente a la mitología antigua.

En la época del Renacimiento, el macrocosmos estaba en armonía con el microcosmos. Había una especie de naturalismo del canon y del arquetipo, en el que se creía porque los procesos psicológicos parecían adecuarse a los procesos de la naturaleza.

Hoy en día, se ha declarado una desproporción entre los procesos psicológicos y los naturales: estos últimos ya no dan indicaciones en lo que respecta al orden psicológico y al de las experiencias autónomas. Se observa una violenta especialización de las leyes y, por tanto, una limitación de su poder. Debido a esta especialización de la física y del pensamiento científico, la naturaleza se ha convertido, por así

decirlo, en una convención científica y limitada, y la visión se ha vuelto más autónoma, más autista y más humana.

Toda ley psicológica es puramente cualitativa, y sus consecuencias pueden ser contradictorias: con esto se quiere decir que un mismo proceso psicológico puede dar lugar a reacciones contradictorias.

La psicología teleológica del Renacimiento interpretó las facultades psicológicas en un solo sentido: se desarrolló una psicología estática a partir de contenidos objetivos, no de procesos psicológicos. Era una época que ignoraba el drama.

El Renacimiento definía la naturaleza como una obra de arte, conforme a las leyes físicas y, al mismo tiempo, perfectamente conforme a la razón humana (interpretación pagana del catolicismo). Así, se creía que la obra de arte, al ser del mismo orden que la obra natural, poseía una verdad en sí misma; que podía hacerse, por así decirlo, siguiendo reglas matemáticas como las de la proporción y la perspectiva. Se constata la renovación de un fetichismo científico, que pretende encerrar una realidad, que pretende determinar la identidad del hombre con una realidad exterior.

Sin embargo, se distingue hoy claramente entre las analogías libres y la secuencia de formas biológicas. La imagen que se forma de estas últimas no es más que un signo de cautiverio. La noción de naturaleza se ha convertido en la suma de construcciones tan especiales que casi ha dejado de tener relevancia humana. Está tan impregnada de cálculos y construcciones que no es más que una alucinación intelectual, que ya no encierra ninguna realidad directa: un mundo de signos racionales casi arbitrarios.

A estos complejos artificiales se oponen las figuraciones autistas y libres. Aunque las concepciones científicas son el resultado de suposiciones arbitrarias, se les quiere dar un valor general mediante

una lógica uniforme; pero el artista es menos pretencioso que el científico y no está hechizado por las unidades como él. Si los académicos quieren recuperar algún crédito, deben salir de este fetichismo de la unidad y limitar el valor de sus leyes. En este sentido, se ha dado un primer golpe con la eliminación de la noción de infinito, una herencia religiosa.

Es precisamente el significado concreto de cada obra de arte, su lado arbitrario y alucinante, lo que nos salva del mecanismo de una realidad convencional y de la estafa de una continuidad monótona.

Carl Einstein.