

A criação de figuras autônomas em Carl Einstein e Gilles Deleuze

Marcela Ferreira Correia

[Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura PUC-Rio]

CORREIA, M. F. A criação de figuras autônomas em Carl Einstein e Gilles Deleuze. Revista Anima, Ano 4, nº 5, 2014, p. 62-72.

Resumo

Para Carl Einstein, pintores cubistas criavam figuras míticas, que não seriam figuras representativas. Ao invés disso, seriam figuras sem compromisso com o real; seriam formas livres e autônomas. Similarmente, Gilles Deleuze aponta para a Figura figural como oposta à figura figurativa. A primeira seria uma forma livre e tocaria o espectador através do sensível. O presente artigo visa explorar o conceito de figuras autônomas e procura elaborar a noção de mítico para Carl Einstein e de visualidade háptica para Deleuze.

Palavras-chave: figura, mítico, modernismo.

Abstract

Carl Einstein believed that cubist painters would create mythic figures, which would not be representative figures. Instead, they would be figures without any commitment with the real; they would be autonomous and free forms. Similarly, Gilles Deleuze would distinguish a figural Figure from a figurative figure. The first would be a free form and would reach the viewer by a sensitive perspective. This article intends to explore the concept of autonomous figures, as well as to elaborate what is mythic for Carl Einstein and haptic visuality for Deleuze.

Keywords: figure, mythic, modernism.

Carl Einstein, em texto sobre o Cubismo, versa sobre as figuras míticas que surgem da liberdade imaginativa dos pintores cubistas. O autor acredita que a aventura cubista não é o caminho para uma arte abstrata – opinião passível de ser refutada por diversos teóricos e artistas –, mas sim para uma arte de formas autônomas, criadoras de figuras míticas. Deleuze, em seu livro “A Lógica da Sensação”, acredita que “foi necessário o extraordinário trabalho da pintura abstrata para arrancar a arte moderna da figuração. Mas não haveria uma outra via, mais direta e mais sensível?” (DELEUZE, 2007, p. 19), questiona. Para ele, o código abstrato “corre o risco de ser uma simples codificação simbólica do figurativo” (DELEUZE, 2007, p. 111) e prefere a via da visualidade háptica, que levaria, grosso modo, a uma forma de apresentação de figuras não figurativas, ou seja, figuras que não representam o real e nem possuem qualquer vínculo com ele¹. Surge então a seguinte questão: como abordar figuras que surgem de obras de arte não figurativas e não abstratas?

O Cubismo foi buscar na arte primitiva africana a inspiração para a apresentação de uma forma, ao invés da representação desta. Por serem artefatos de uma prática religiosa, as esculturas primitivas africanas não tinham como meta a representação fiel de algo, posto não haver, *a priori*, uma imagem real do deus que servia de modelo à figuração escultórica. Supõe-se que a escultura não seria, para os habitantes das tribos que a produziam, uma representação imagética de um deus; o artefato teria tanta autonomia quanto o próprio deus. Aqui, “a transcendência da obra é determinada e pressuposta pela religião” (EINSTEIN, 2011b, p. 40), pois não há imitação, figuração ou metáfora: a obra é por si só completa, independente e transcende até mesmo o trabalho do seu criador. Surge, na obra, uma realidade mítica independente e superior ao real.

As peças do estatuário primitivo africano não eram consideradas arte por aqueles que as criavam. De acordo com Einstein, tinham finalidade ritualística e eram autônomas até na relação autor-obra, pois a escultura não era um produto do trabalho de um indivíduo, e sim algo mais poderoso que o seu executante. Sobre a arte religiosa, o autor acrescenta: “Numa tal arte, não há lugar para o modelo individual e o retrato, quando muito como arte profana

¹ Cabe remarcar que o termo figurativo será tratado ao longo do texto como a representação realista do real; uma figura figurativa é, portanto, uma figura de obra de arte realista, pré-modernista e pós-renascentista.

e acessória, que praticamente não se pode afastar da prática artística religiosa ou então que com ela contrasta, por ser domínio sem importância, pouco considerado. A obra é erigida como tipo da potência adorada” (EINSTEIN, 2011b, p. 41). Ao esculpir um deus, portanto, o artesão produziria algo inédito e independente que, por consequência, seria o mais realista possível, já que não possuiria em si nenhuma falha ou incongruência de representação. O realismo da obra é fiel à realidade mítica, que, por ser impalpável e desconhecida pelos humanos, torna a verificação da veracidade da obra um trabalho impossível. A obra criada não possuiria um *a priori*, sem apresentar a intenção de narrar nada. Ela transmite tão somente o que ela é. Sobre este realismo formal, livre da representação, diz o autor:

Num realismo formal – que não entendemos como realismo de imitação – a transcendência existe; porque foi excluída a imitação; quem, entretanto, um deus poderia imitar, a quem poderia ele se submeter? Segue-se daí um realismo lógico da forma transcendente. A obra de arte não será percebida como criação arbitrária e superficial, mas, ao contrário, como realidade mítica que ultrapassa em força a realidade natural (EINSTEIN, 2011b, p. 42).

Não somente na arte religiosa africana observa-se uma autonomia das formas antes mesmo do debate formal proposto pelo modernismo. Segundo Deleuze, “não se pode dizer que o sentimento religioso sustentava a figuração na pintura antiga: pelo contrário, ele tornava possível uma libertação das Figuras, um surgimento das Figuras fora de qualquer figuração” (DELEUZE, 2007, p. 19). Para ele, é em Deus que tudo é permitido esteticamente, “pois as Figuras divinas são animadas por um livre trabalho criador, por uma fantasia que se permite qualquer coisa” (DELEUZE, 2007, p. 18). Para ilustrar essa proposição, o autor toma como exemplo El Greco, Giotto e Tintoretto – pintores que, à primeira vista e através de um recorte mais desavisado, não teriam qualquer ligação com a arte primitiva africana. A conexão estaria justamente nas Figuras – com a característica do F maiúsculo adotado por Deleuze – não representacionais. Figura não figurativa são, portanto, Figuras e não figuras, ou seja, são figurais e não figurativas. A diferença entre esses dois termos, para o autor, é a diferença entre uma figura autônoma, de um lado, e uma figura realista, de outro, presa à representação fiel do real. O filósofo menciona também a arte bárbara, ou gótica, que teria ultrapassado a representação orgânica, tanto pela massa do corpo em movimento, quanto pela velocidade e mudança de direção da linha achatada. Citando Worringer, explica: “é uma

vida, mas a vida mais bizarra e mais intensa, uma vitalidade *não orgânica*. É um abstrato, mas um abstrato expressionista” (DELEUZE, 2007, p. 130).

A independência formal nas artes religiosas parece ter ocorrido também na arte bizantina. Marie-José Mondzain, em “Imagem, Ícone, Economia – As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo”, citando Ladner, sustenta que, na arte produzida no período em questão, a forma era independente da representação:

a identidade entre a imagem e o original não existe nem em função da forma material da imagem, nem com a natureza do original [...] *A similitude está em Deus; ele é o Mesmo, sem distância*. A origem da imagem é divina porque a imagem originária é divina. Imagem invisível, porém imagem suprema, modelo de todas as imagens. A imagem está no começo, porque no começo era o Verbo, e o Verbo é a imagem de Deus (MONDZAIN, 2013, p. 124).

Apesar de não usar o termo “figura mítica” ou “ser mítico” como Einstein, Deleuze aborda uma Figura ícone que surge na não representatividade dos quadros de Francis Bacon. Para Deleuze, a Figura isolada, sem relação Figura-fundo, sem narrativa, é independente. “A relação da Figura com seu lugar isolante define um fato: o fato é... o que acontece... E a Figura, assim isolada, torna-se uma Imagem, um Ícone” (DELEUZE, 2007, p. 12). Para que surja uma Figura não figurativa, ou seja, uma figura figural de acordo com seu conceito, Deleuze acredita que precisa haver o acaso, maior do que a vontade do criador. Mas não apenas isso. Melhor explicando: para Deleuze, existem três caminhos para se romper com a arte de representação do real, ou seja, para se atingir a liberdade da forma. Uma é através do espaço ótico puro, que é um espaço regido por um código visual espiritual, que, segundo o autor, é necessariamente cerebral, falta-lhe a sensação, e, portanto, falta-lhe a ação direta sobre o sistema nervoso (CARVALHO, 2007, p. 29). Outra é através da pintura-catástrofe, na qual uma catástrofe manual toma todo o quadro. Por catástrofe manual entende-se um “acidente”, algo que ocorre na tela independentemente do controle da vontade do pintor. Uma mancha, um jorro de tinta, uma pincelada não intencional. Aqui sim, o que conta é o acaso. Neste caminho, leve-se em consideração a *Action Painting*, que inverteria a subordinação clássica da mão em relação ao olho. Neste âmbito, ao contrário do espaço ótico puro, atinge-se a sensação. Porém, a falta de controle sobre a tela é de tal ordem que a sensação

também não é direcionada, “permanece em um estado irremediavelmente confuso” (DELEUZE, 2007, p. 111).

A terceira via é a via preferida pelo autor por ter controle sobre o diagrama – possuindo-o ainda assim. Deleuze defende que seja preciso que o diagrama não tome conta completamente de todo o quadro, mas que se restrinja a certas partes e a certos momentos do ato de pintar. Aqui, o acaso também se faz presente na tela, mas não lhe toma por completo. Este “acidente” seria o diagrama que liberta a Figura da figuração e a torna figural; ou seja, através do diagrama, consegue-se fugir da representação realista. Ele seria a inserção não real na pintura, que suscita uma forma mais sensível. Explica o autor: “Nem todos os dados figurativos devem desaparecer, e, sobretudo, uma nova figuração, a da Figura, deve surgir do diagrama, conduzindo a sensação ao claro e preciso” (DELEUZE, 2007, p. 112). Esta terceira via é a da visualidade háptica. O processo de criação de uma Figura, para que ela se consolide como tal, contaria com marcas visuais, “acidentes” na tela, “que vão reorientar o conjunto visual e *extrair a Figura improvável do conjunto das probabilidades figurativas*” (DELEUZE, 2007, p. 99). Dito isto, especula-se: a *Figura deleuziana* não poderia ser vinculada à figura mítica de Einstein? O diagrama já não se fazia presente nas artes religiosas?

Se a realidade não realista, ou mítica, do modernismo tem suas raízes no contexto religioso, surge daí um questionamento sobre o papel do espectador nessas duas esferas: religiosa e moderna. No âmbito sagrado, as artes sacras têm a função de conectar o adorador ao mito por ele adorado. Conseqüentemente, compreende-se a função de engrandecimento e de elevação espiritual dessas artes. No caso da dimensão mítica moderna, a relação do espectador com a obra não possui o mesmo caráter, havendo, todavia, uma mudança de sua postura frente à ela. Para Einstein, a estátua negra é o próprio “deus que conserva a sua realidade mítica fechada, na qual ele inclui o adorador, transformando-o também em ser mítico e abolindo sua existência humana” (EINSTEIN, 2011b, p. 43). Na arte moderna, portanto não religiosa, mas de figuras autônomas, como seria essa relação de mitificação do espectador (adorador) que a observa?

A figura não figurativa cubista seria mítica na medida em que se apresenta como forma livre, sem *a priori*. Por se tratar de uma apresentação, ao invés de uma representação, de uma figura nova e única, ela é identificada de forma sensível por quem a vê. Percebê-la

enquanto figura é uma atividade da memória ativa e subjetiva, que é, para Einstein, a memória cubista. Não mais através da memória passiva, que busca encontrar num “motivo” rígido e predeterminado a verificação do objeto de um quadro. Por não partir do conforto do reconhecimento em memórias já existentes, a figura figural (não figurativa) é, segundo o autor, fruto tanto do seu criador quanto da criação subjetiva, concreta e imediata da experiência visual de quem a vê. Essas figuras não estão subjugadas à criação do seu autor; é como se elas fossem criadas também através da percepção dos seus espectadores. Se, para Valéry, a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio de uma história a ser contada (DELEUZE, 2007, p. 43), elas são da ordem da sensação. Aquilo que uma figura revela com a sua distorção ou deformação está relacionado com uma verdade que não é verossímil. Ela expressa algo que se constitui por essa distorção. Seria a “montanhidade da montanha”, de Cézanne; a autonomia das partes das esculturas negras. Cabe ao espectador (outrora adorador) perceber sensivelmente a figura, e criá-la também. Seria então possível pensar que, nesse trabalho individual e ativo do espectador de busca e criação de memórias, se encontre a sua própria mitificação. Tal trabalho ativo não poderia se dar numa representação figurativa, em que o papel do autor fosse criar algo o mais próximo possível do real, deixando pouco ou nenhum espaço para a criação pessoal de quem visse a obra.

A dimensão mítica em Carl Einstein

Não há como falar de figuras míticas e de mitificação do espectador no pensamento de Carl Einstein sem pôr em questão o que seria a dimensão mítica para este autor. Ele pensa o mito como a não necessidade de comprovar as formas, de comparar com o real a criação livre e autônoma. Figuras oníricas, alucinatórias, míticas. Ao definir o que é um gênio, Carl Einstein também elabora a sua visão sobre a origem dos mitos na arte. Para ele, gênio é aquele sonhador isolado, obcecado, que destrói o real e as convenções para criar um novo mito e uma nova realidade. É aquele que sabe transformar a alucinação em sabedoria. Picasso seria um exemplo desse gênio, pois teria expandido consideravelmente os sonhos visuais e os fundos das figuras míticas (EINSTEIN, 2011a, p. 124).

Alucinação e sonho seriam, portanto, características desta dita dimensão mítica. Mas não é qualquer alucinação ou sonho que vira matéria para a criação de figuras míticas. O autor diz que

as visões de um artista talentoso se distinguem dos devaneios disformes de um artista sem talento, pois elas conferem, graças ao fato de serem claramente isoladas no intervalo alucinatório, meios que permitem a livre criação de formas. O artista preguiçoso e banal sucumbe, quando ele aborda os elementos do ser, uma angústia degenerada, disforme, enquanto o artista talentoso sonha com precisão e não submete covardemente os seus sonhos à realidade diurna, mas continua a dar-lhes forma (EINSTEIN, 2011a, p. 127).

As figuras produzidas pelos “artistas de talento” rompem com o real e nascem de um âmbito metafísico, onírico ou alucinatório. Percebe-se aqui que o sonho ou a alucinação servem para embasar a criação de uma realidade que foge às regras do real. Numa primeira instância de produção de uma arte desvinculada da cópia do real, fazia-se necessária a comparação com o que era então conhecido como não realístico, e o onírico ou o alucinatório ocupavam este lugar. No caso de uma obra religiosa, como o estatuário africano, a desvinculação com o real vinha por parte do sagrado.

O mito da arte cubista e pós-cubista aqui em pauta não se trata, portanto, de um mito ritualístico. Permearia o sagrado, possuiria uma relação formal com artes religiosas, mas não entraria no âmbito da religião. Seria do campo do divino por não partir do real; nasceria já de formas livres, sem nenhum compromisso com a realidade. A dimensão mítica nas obras de arte modernistas seria constituída pela liberdade formal antes só alcançada na arte religiosa. Ambas teriam como ponto de encontro o descompromisso com o real, ou, antes disto, o compromisso com uma realidade metafísica extraordinária que não pode ser apreendida pela verossimilhança. A dimensão mítica de Einstein seria, portanto, uma dimensão que se conecta com o humano, tanto quanto o sagrado conecta-se com o humano: através de uma via sensível, fora dos domínios da razão e do real. Não requer o culto como forma de ligação do humano com o mítico – isto seria religião. Ao invés disto, a percepção subjetiva é quem faz a ponte de contato. O mítico moderno e contemporâneo surge como um mítico laico e individual, fruto de uma sociedade cosmopolita pautada no sujeito e nas suas particularidades individuais. Não há, no âmbito da arte cubista e pós-cubista, um senso totalizador que

almeje atingir a todos de uma mesma comunidade da mesma maneira, como seria o caso da religião. Aqui, o trabalho de conclusão acontece dentro de cada espectador e as formas de absorção de cada obra são saudavelmente múltiplas, pois estas não apreendem a rigidez de uma narração. Não há nestas obras teor interpretativo, metafórico. São, portanto, obras tanto imanentes quanto transcendentais. Pois, ao mesmo tempo que transcendem o trabalho do seu criador, existem no mundo físico dentro de cada espectador.

As figuras, nesta dimensão da não figuração, fazem um contato direto com o humano por serem formas facilmente assimiláveis. Aí está a sua imanência. Segundo Deleuze: “Nem todos os dados figurativos devem desaparecer, e, sobretudo, uma nova figuração, a da Figura, deve surgir do diagrama, conduzindo a sensação ao claro e ao preciso” (DELEUZE, 2007, p. 112). Parafrazeando o dito bíblico, na arte moderna, o homem cria o deus à sua imagem e semelhança e, através dessa semelhança, há a comunicação e a troca. Ao mesmo tempo em que a cumplicidade com o humano estabelece uma ligação com o espectador, a não representação constitui o que há de mítico na figura. Tecendo uma junção entre o conceito de Deleuze e o termo de Einstein, pode-se afirmar então que *o diagrama mitifica a figura*. Outra característica importante na mitificação da figura é percebê-la fora de qualquer narrativa. “Quem são elas? O que elas estão fazendo?”, pergunta-se o espectador. As figuras míticas estão mais num instante apreendido ao acaso do que numa ação concreta, e esta ausência narrativa cria uma alheamento à realidade humana. São capturadas num momento em que é impossível para o espectador defini-las ou definir a situação em que se encontram. Por não podermos nos relacionar diretamente com o que está no quadro, cria-se uma distância baseada no respeito pelo não reconhecimento; e, assim, a figura transcende o humano e a sua própria criação.

Considerações Finais

Mítico, humano; sagrado, profano; transcendente, imanente. Diante de dicotomias tão complexas, encontra-se o debate sobre a arte não representativa em voga no modernismo. A questão da figura e da dimensão mítica de Carl Einstein é um assunto que rende diversas interpretações. Conclui-se aqui, através deste apinhado de ideias e desta bricolagem de conceitos, que a figura mítica de Carl Einstein é fruto do desvínculo da arte com a representação

e com o narrativo. Ela é formalmente independente e é também independente do seu criador. É mítica por ser metafísica, por ser ela mesma senhora da sua realidade não realista. É também humana por ser figura – e justamente por ser figura é que não é humana, e, nessa dicotomia, ela é transcendente e imanente; ela é divina. A dimensão mítica que surgiu no Cubismo e acompanhou a arte de diversos artistas a partir de então é correlacionada às artes religiosas primitivas e pré-renascentistas, nas quais a forma era autônoma pela sua relação estreita com o divino. O mítico também se caracteriza como tal, portanto, devido à conexão com as artes de função religiosa, que serviam de canal de comunicação entre os adoradores humanos e o sagrado. O mesmo pode ser dito da Figura figural de Deleuze: ela não está inserida em nenhuma narrativa, obtém através do diagrama a sua ruptura com a representação e a sua independência de seu autor. São formas autônomas modernas, fundamentadas nas formas livres religiosas.

Em suma, as figuras míticas de Carl Einstein são as Figuras com F maiúsculo de Deleuze: são humanas, ao mesmo tempo em que não se encerram somente no humano. São desvinculadas com o real por não partirem da necessidade de verossimilhança, muito embora sejam realistas até certo ponto. Esse realismo das ditas figuras míticas ou Figuras figurais, no âmbito do debate moderno da autonomia da forma, não significa o mesmo que uma cópia do real: ele busca criar um real a partir de uma realidade imaginada, ou mitológica. São figurais, ou seja, têm características de representação que as torna reconhecíveis como figuras em primeira instância, mas contam com um tom de abstração que as liberta da representação fiel do real e eleva-as ao status de míticas. Mas não é por serem denominadas “míticas” por Einstein que são sagradas: estas figuras têm também seu teor animalesco. A figura figural não quer narrar nada; justamente por isso, é indefinível e permeia o âmbito do onírico. Pelo humano, são imanentes e transcendententes.

No texto destes dois autores, o debate-cerne do modernismo aparece em fases distintas. Einstein, contemporâneo ao início do cubismo, trata apaixonadamente do tema, chamando de “míticas” as imagens da vanguarda que lhe enchiam os olhos. Com este termo, o autor eleva-as ao status das figuras da arte religiosa primitiva, proclamando a independência das figuras modernas de seu criador. Porém, ele atenta para a diferença entre as figuras cubistas e as sagradas: as primeiras não têm finalidade ritualística. Já Deleuze parte de um

ponto de vista do fim do modernismo, e dá às figuras autônomas um nome que as distingue sutilmente das figuras realistas: figurais ao invés de figurativas. Assume que são vinculadas ao real e que são representativas até certo ponto, e apresenta o conceito de diagrama como peça chave para a distinção de uma arte voltada apenas para representação fiel do real de uma arte autoral. Trata-se de um ponto de vista mais amadurecido do debate moderno do que o discurso apaixonado de Einstein, feito no calor do surgimento da vanguarda. Tanto os textos de Einstein quanto os de Deleuze são de grande importância para a contextualização e compreensão de questões centrais do modernismo, que serviram de gatilhos impulsionadores para a estética de vanguardas do período. Quando associados, mostram que a problematização da figura esteve presente durante todo o modernismo, mesmo após o surgimento da arte abstrata. Mostram também que a referência às artes primitivas é de grande relevância para o entendimento da questão das formas autônomas modernas.

Referências Bibliográficas

CARVALHO, Nuno Miguel S. G. de. *Imagem-Sensação: Deleuze e a Pintura*. 2007. 81 páginas. Dissertação – Universidade de Lisboa.

DELEUZE, Gilles. *A Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

EINSTEIN, Carl. *L'Art du XXe siècle*. Arles, Jacqueline Chambon, 2011

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, Ícone, Economia: As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte de Rio, 2013.