

# Negerplastik<sup>1</sup>

## Carl Einstein<sup>2</sup>

Analisando artefatos provenientes da África como obras de arte (esculturas, máscaras, tatuagem), os relacionando às tradições socioculturais das quais provêm e ao devir da arte em sentido universal, são discutidas questões referentes à percepção e criação artística, forma e espaço, corpo e sociedade, bem como à história, crítica e teoria da arte. Arte da África, escultura, arte moderna.

### Observações sobre o método

Não há, talvez, nenhuma outra arte que o europeu encare com tanta desconfiança quanto a arte africana. Seu primeiro movimento é negar a própria realidade de “arte” e exprimir a distância que separa essas criações do estado de espírito europeu por desprezo tal que chega a produzir terminologia depreciativa. Essa distância e os preconceitos decorrentes tornam difícil – e mesmo impossível – qualquer juízo estético, pois tal juízo supõe, em primeiro lugar, certa familiaridade. O negro, entretanto, sempre foi considerado ser inferior que podia ser discriminado, e tudo por ele proposto era imediatamente condenado como insuficiente. Para enquadrá-lo recorre-se a hipóteses evolucionistas bem vagas. Algumas delas se serviram do falso conceito de primitivismo, outras adornaram esse objeto indefeso com frases falsas e persuasivas, falavam de povos vindos do final dos tempos, além de tantas outras coisas. Esperava-se colher por intermédio do negro um testemunho das origens, de um estado que jamais havia evoluído. A maior parte das opiniões expostas sobre os africanos repousa sobre tais preconceitos construídos para justificar uma teoria cômoda. Em seus juízos sobre os negros o europeu reivindica um postulado, o de uma superioridade absoluta, de fato exagerada.

Finalmente, nossa ausência de consideração pelo negro corresponde apenas à ausência de conhecimento a seu respeito, o que só serve para oprimi-lo injustamente.

Poderíamos tirar a seguinte conclusão das fotos apresentadas nesta obra:<sup>3</sup> o negro não é um ser não evoluído; uma cultura africana importante desapareceu; o negro atual corresponde a um possível tipo “antigo” como, talvez, o *fellah* para o egípcio antigo.

Certos problemas que se colocam para a arte moderna provocaram abordagem mais escrupulosa da arte dos povos africanos. Como sempre, aí também, um processo artístico atual criou sua história: em seu centro elevou-se a arte africana. O que antes parecia desprovido de sentido encontrou sua significação nos mais recentes esforços dos artistas plásticos. Descobriu-se que, raramente, salvo na arte negra, haviam sido postos com tanta clareza problemas precisos de

Tradução Inês de Araújo.  
Revisão Roberto Conduru.  
Consultoria Leila Danziger.

<sup>1</sup> Ver nota 1 do texto de Roberto Conduru, Uma crítica sem plumas – A propósito de *Negerplastik* de Carl Einstein, na página 155 desta edição de *Concinnitas*.

<sup>2</sup> Ver o texto aqui referido de Roberto Conduru, nas páginas 155 a 160.

<sup>3</sup> Trata-se das 119 reproduções de estátuas e máscaras contidas na primeira edição de 1915 (Verlag der Weissen Bücher, Leipzig). A reedição de 1920 (Kurt Wolff Verlag, München) conta apenas com 116 reproduções. Tais objetos são de origens diversas: África, e, em menor medida, Madagascar, Oceania. Entretanto, no seu texto, Carl Einstein jamais se refere de modo preciso a essas obras de arte. (N.T.)

espaço e formulada uma maneira própria de criação artística. Resultado: o juízo até então atribuído ao negro e a sua arte caracterizou muito mais quem emitia tal juízo do que seu objeto. A esse novo tipo de relação respondeu sem demora uma nova paixão: colecionou-se a arte negra como arte: com paixão, ou seja, a partir de uma atividade perfeitamente justificável, constituiu-se, recorrendo a antigos materiais, um objeto provido de nova significação.

Esta breve descrição da arte africana não poderá subtrair-se das experiências feitas pela arte contemporânea, até porque o que assume importância histórica é sempre função do presente imediato. Contudo, desenvolveremos tais relações mais tarde a fim de tratar um tema de cada vez e para não confundir o leitor com comparações.

Os conhecimentos que existem sobre a arte africana são, no conjunto, parcos e imprecisos: deixando-se de lado certas obras do Benim, nada está datado; vários tipos de obras foram designados a partir do lugar em que foram encontradas, mas não acredito que isso seja de alguma utilidade. Na África, as tribos migraram e se atacaram; além disso, supõe-se que ali, como em outros lugares, as tribos combateram por fetiches e que o vencedor se apropriou dos deuses do vencido para assegurar-se de sua força e proteção. Estilos completamente diferentes são provenientes muitas vezes de uma mesma região; logo, há várias explicações plausíveis, sem que seja possível decidir qual a melhor; neste caso supõe-se que se trate de arte antiga ou recente, até de dois estilos que coexistiram ou, então, que outra forma de arte tenha sido importada. Em nenhum caso, nem os conhecimentos históricos nem os conhecimentos geográficos autorizam, no momento, oferecer a menor precisão sobre tal arte. Poderíamos objetar que é possível estabelecer uma sucessão cronológica analisando o estilo e progredindo do mais simples ao mais complexo. Considerar-se-ia assim que não passa de ilusão o fato de serem o simples e o original eventualmente idênticos; é bem agradável adotar a idéia de que o ponto de partida e o método do pensamento justificariam também a origem e a natureza do evento, embora todo começo (através do qual, no entanto, percebo um início individual e relativo – pois não há como efetivamente constatar nada além disso) seja extremamente complexo, já que o homem, mesmo em cada objeto, gostaria de exprimir muita coisa, coisa demais.

Em consequência, parece em vão tentar dizer seja lá o que for sobre a escultura africana. Tanto mais que a maioria exige ainda que se prove que essa escultura é verdadeiramente arte. Logo, é preciso desconfiar de quem continuar fazendo descrição puramente externa que jamais chegará a outro resultado senão dizer que um pente é um pente, que nunca alcançará uma conclusão geral, a saber, a qual conjunto pertencem todos esses pentes e todas essas bocas carnudas (utilizar a arte para fins antropológicos ou etnográficos é a meu ver procedimento duvidoso, pois a representação artística não exprime praticamente nada dos fatos aos quais se prende um 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!

Excluiremos tudo que for objeto, eventualmente os objetos que procedem de uma relação com o ambiente, e analisaremos tais figuras apenas como criações. Procuraremos ver se das características formais das esculturas resulta uma representação geral da forma análoga àquela que se tem habitualmente das formas artísticas. Dois imperativos absolutos, entretanto, um a respeitar, outro a evitar: é preciso ater-se à visão e progredir no registro de suas leis específicas. Sem, em nenhum momento, substituir a visão ou a criação pesquisada pela estrutura de suas próprias reflexões: abstenhamo-nos de deduzir teorias evolucionistas cômodas e de equiparar o processo de pensamento com a criação artística. É preciso desfazer-se do preconceito de supor que os processos psíquicos podem ser afetados por signos contrários e que a reflexão sobre arte é oposta à que se refere à criação artística. Essa reflexão, muito pelo contrário, indica um processo geral diferente que ultrapassa justamente a forma e seu universo para integrar a obra de arte num amplo devir.

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 uma criação dada, desviando-a de seu uso para considerá-la não criação, mas reveladora de uma prática fora de seu domínio. A análise das formas, ao contrário, reside no campo do dado imediato, pois não há mais do que poucas formas comuns a pressupor. Essas, no entanto, como objetos particulares, valem mais para a compreensão, já que, como formas, exprimem tanto os modos de ver quanto as leis da visão, impondo justamente um saber que permanece dentro da esfera do dado imediato.

A possibilidade de fazer uma análise formal apoiando-se sobre certos elementos específicos da criação do espaço e da visão, englobando-os, prova implicitamente que as criações dadas são artísticas. Arriscamos talvez a objeção que uma tendência à generalização e uma vontade preestabelecida ditaram de modo secreto tal conclusão. É falso, pois a forma particular investe os elementos válidos da visão, justamente os representa, já que esses elementos não podem ser apresentados senão como forma. O caso particular, ao contrário, nem sequer toca a própria essência do conceito; de forma mais exata, eles mantêm um com o outro relações de dualidade. É precisamente o acordo essencial entre a percepção universal e a realização particular o que produz de fato uma obra de arte. Além disso, pensemos que a criação artística é tão “arbitrária” quanto a tendência, contudo necessária, a ligar num circuito de leis as formas particulares da visão, porque nos dois casos visamos a um sistema organizado e o alcançamos.

### O pictórico

A incompreensão habitual do europeu pela arte africana está à altura da força estilística desta 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 Hildebrand “Problema da forma”<sup>4</sup> encontramos o equilíbrio perfeito entre o pictórico e o plástico; uma arte tão marcante como a plástica francesa parece, até Rodin,

4 Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasburg, 1893. Liliane Meffre explica que em sua análise morfológica Carl Einstein se fundamenta em duas noções centrais dessa obra: “das Malerische” (o pictórico) e “das Plastische” (o plástico). Referência em Einstein, Carl *La sculpture nègre*, trad. Liliane Maffre, Paris, ed. Harmattan 1998. p.23. (N.T.)

esforçar-se justamente em fazer desaparecer a plasticidade. Mesmo a frontalidade, na qual se vê em geral clarificação estrita e “primitiva” da forma, deve ser considerada apreensão pictórica do volume,<sup>5</sup> porque aí a tridimensionalidade está concentrada em alguns planos que reduzem o volume; enfatizam-se, assim, as partes mais próximas do espectador, ordenando-as na superfície, considerando que as partes posteriores são modulações acessórias da superfície anterior, que é enfraquecida em sua dinâmica. Reiteram-se os temas dos objetos posicionados à frente. Em outros casos, substituiu-se o volume por equivalente concreto do movimento ou então se escamoteou, por um movimento da forma, desenhada ou modelada, o essencial, a expressão imediata da terceira dimensão. Mesmo as experiências de perspectiva prejudicaram a visão plástica. Compreende-se, pois, com facilidade que, desde o Renascimento, os limites indispensáveis e precisos entre escultura livre e o relevo sejam cada vez mais apagados e que a emoção pictórica que nasce em torno apenas de um volume material (a massa) invada toda estruturação tridimensional da forma. Conseqüência lógica: foram os pintores e não os escultores que levantaram as questões decisivas sobre a tridimensionalidade.

O que explica com clareza que nossa arte, com tais tendências formais, tenha atravessado um período de confusão total entre o pictórico e o plástico (o barroco) e que tal procedimento só tenha terminado com a derrota 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; a escritura pessoal a dominava. Essa história da forma esteve necessariamente ligada a um devir psíquico. As convenções artísticas passavam por paradoxos: o arranjo consistia em ter um criador no ápice de sua afetividade diante de um espectador no auge da emoção; a dinâmica dos processos individuais dominava; estes ditavam lei e se fixavam com particular insistência. O essencial encontrava-se, portanto, no que precedia ou se seguia, reduzindo-se a obra cada vez mais ao papel de transmissor de emoções psicológicas; o que está em movimento no indivíduo, o ato de criação e seu objeto, tomou formas fixas. Tais esculturas foram antes manifestações de uma genética do que de formas objetivadas, antes um contato fulgurante entre dois indivíduos; na maior parte das vezes, era ao caráter dramático do julgamento sobre as obras de arte mais do que a elas mesmas que se atribuía maior importância. Isso representou uma necessidade de dissolver qualquer cânone significativo da forma e da visão.

Procurou-se um desenvolvimento cada vez maior da plasticidade, uma explosão e uma multiplicação de meios. Contra a ausência real de plasticidade, a fábula do modelo “tateado”, ornado das plumas do realismo, era impotente; muito pelo contrário, era ela justamente que confirmava a ausência de uma concepção aprofundada e homogênea do espaço.

Tal procedimento destrói a distância em relação aos objetos e só atribui importância à função que eles conservam para o indivíduo. Essa espécie de arte significa a acumulação potencial do maior efeito funcional possível.

5 Liliâne Maffre, tradutora da versão francesa de *Neugerplastik*, na qual esta tradução se baseou, explica que traduziu por “volume”, “em três dimensões” e “tridimensional” os termos em alemão “Kubisch” e “das Kubische”. Ela observa que esses termos são empregados por Carl Einstein para definir um espaço novo em três dimensões e correspondem a uma nova apreensão do espaço. Eles não podem ser traduzidos literalmente pela palavra “cúbico”. Id., *ibid.*, p. 23. (N.T.)

Vimos que este fator potencial, o espectador, fez-se virtual e aparente em algumas tentativas modernas. São raros os estilos surgidos na Europa que dele se descartaram, em particular o estilo romano-bizantino: todavia sua origem oriental está demonstrada e conhece-se igualmente sua passagem bastante rápida à mobilidade (o gótico).

O espectador foi integrado à escultura da qual se tornou, a partir de então, função inseparável (por exemplo, para a escultura fundada sobre a perspectiva); tomando parte ativa na reviravolta dos valores, de ordem essencialmente psicológica da pessoa do criador, quando não a contestava em seus julgamentos. A escultura era objeto de diálogo entre duas pessoas. O que deveria antes de tudo interessar a um escultor com tal orientação era determinar com antecedência o efeito e o espectador; para antecipar o efeito e o testar, ele foi levado a se identificar com o espectador (como o fez a escultura futurista), e as esculturas deveriam ser consideradas perífrases do efeito produzido. O fator psicotemporal dominava completamente a determinação do espaço. Para atingir o objetivo (na maior parte das vezes, aliás, inconscientemente buscado), fabricou-se a identidade do espectador e do criador, pois só assim seria possível um efeito ilimitado.

É significativo desse estado de coisas que se considere geralmente o efeito produzido sobre o espectador, mesmo que ele tenha fraca intensidade, reviravolta do processo criativo. O escultor submetia-se à maioria dos processos psíquicos e se transformava em espectador. No curso de seu trabalho, ele tomava continuamente determinada distância de sua obra, que seria aquela do espectador, e modelava o efeito em conseqüência; ele deslocava o centro de gravidade para o dispor dentro da atividade visual do espectador e modelava por toques, para que só o espectador constituísse a forma verdadeira. A construção do espaço foi relegada a procedimento secundário, até estranho a esse domínio, ou seja, o da matéria; o precedente a toda escultura, o espaço em três dimensões, foi esquecido.

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 força 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 bastante conhecidos. Naquele momento descobriu-se a escultura negra e reconheceu-se que, em seu isolamento, ela havia cultivado as formas plásticas puras.

Costuma-se qualificar como abstração o esforço desses pintores; impossível, no entanto, negar que uma crítica radical de desvios e perífrases seja o único meio de aproximar-se de uma apreensão imediata do espaço. Isso, entretanto, é essencial e distingue fortemente a escultura negra de uma arte que a tomou como referência e adquiriu consciência semelhante à sua; o que aqui desempenha o papel de abstração lá é dado como natureza imediata. A escultura negra revela-se do ponto de vista formal como poderoso realismo.

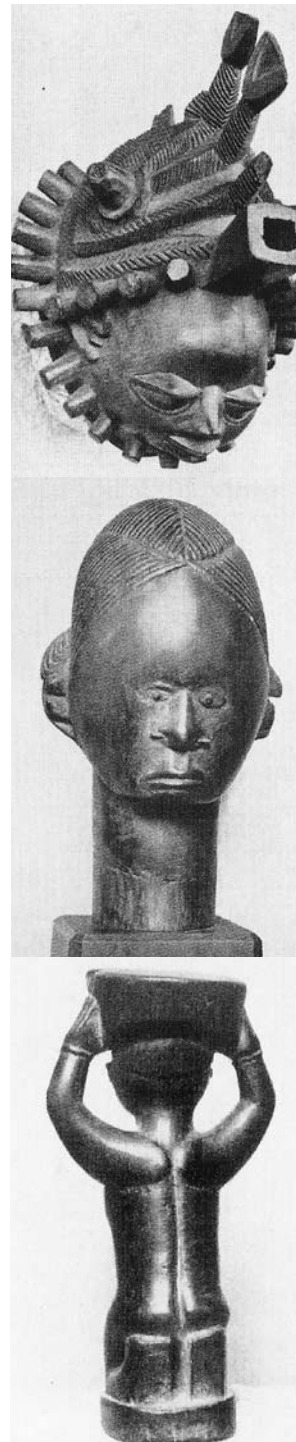
O artista atual não conduz sua ação apenas sobre a forma pura, ele a resente ainda como oposição a sua história anterior e agrega a seus esforços reações excessivas; a crítica que ele faz necessariamente reforça o caráter analítico de sua arte.

### Religião e arte africana

A arte negra é antes de tudo determinada pela religião. As obras esculpidas são veneradas tal como o foram por todos os povos da Antigüidade. O executante realiza sua obra como se ela fosse a divindade ou seu guardião, isto é, desde o início ele preserva uma distância da obra que é o deus ou seu receptáculo. Seu trabalho é adoração a 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. Por meio de seu trabalho ele cumpre uma função religiosa. A obra, como a divindade, é livre e destacada de tudo; o artesão, como o adorador, encontra-se a uma distância infinita. Ela jamais se mistura ao destino humano e, se o fizesse, seria como soberana e, mais uma vez, guardando suas distâncias. A transcendência da obra é determinada e pressuposta pela religião. A obra é criada na adoração, no temor a deus, e provoca efeitos iguais. Artesão e adorador são, *a priori*, psicologicamente idênticos, em sua própria essência; o efeito não reside na obra de arte, mas em seu caráter divino posto como hipótese e incontestado. O artista não terá a pretensão de medir-se com deus e de visar produzir um efeito – que é dado com certeza e predeterminado. A obra, como busca de um efeito, perde, em consequência, todo sentido, ainda mais porque os ídolos são na maior parte das vezes adorados na obscuridade.

A obra, fruto do trabalho do artista, permanece independente, transcendente e despreendida 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 esgotem 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. (Quando se trata de pintura religiosa, esta última se limita inteiramente à superfície da imagem para alcançar igual objetivo. Não se pode aceder a tal pintura nem pelo viés decorativo nem pelo ornamental, que são suas consequências secundárias.)

Eu disse que a tridimensionalidade deve ser expressa perfeitamente e sem restrição, que a visão é predeterminada pela religião e reforçada pelos cânones religiosos. Essa determinação de 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 de 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, na qual ele nem mesmo presta atenção. Isso também ocorre quando se representa um rei ou um chefe de



tribo; igualmente na efígie do homem do povo vê-se um princípio divino, que se venera; aqui ainda é ele que determinará a obra. Numa tal arte não há lugar para o modelo individual e o retrato, quando muito como arte profana 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.

O que caracteriza as esculturas negras é uma forte autonomia das partes; o que é também fixado por regra religiosa. A orientação dessas partes é fixada não em função do espectador, mas em função delas mesmas; elas são ressentidas a partir da massa compacta, e não de um recuo, o que as enfraqueceria. É assim que elas mesmas e seus limites vêem-se reforçados.

Outro fato extraordinário: a maioria dessas obras não tem base nem acessórios expositivos semelhantes. Isso poderia nos surpreender, pois em nosso espírito as estátuas são altamente decorativas. No entanto, o deus jamais é representado de outro modo senão como um ser autônomo que não precisa de nenhuma ajuda. Mãos piedosas e respeitadas não lhe faltam quando ele é carregado em procissão por seus fiéis.

Tal arte raramente materializará o aspecto metafísico, já que para ela trata-se de evidente precedente. 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 chegam à forma por vias abstratas ou da reação polêmica, mas que são imediatamente forma. (O caráter metafísico dos pintores atuais continua revelando a crítica, anterior, da pintura e entra numa descrição como essência concreta e formal, através da qual o caráter absoluto da religião e da arte, sua correlação rigorosamente circunscrita, apaga-se em destrutiva confusão.) 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. A obra de arte é real graças a sua forma fechada; sendo autônoma e superpoderosa, o sentimento de distância impele a uma arte de prodigiosa intensidade.

Enquanto a arte europeia é submetida à interpretação pelos sentimentos e até pela forma, na medida em que o espectador é levado a cumprir uma função óptica ativa, a obra de arte negra, por razões formais e também religiosas, 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 ele inclui o adorador, transformando-o também em ser mítico e abolindo sua existência humana.

Os aspectos finito e fechado da forma e da religião se correspondem, tanto quanto o realismo formal e religioso. A obra de arte europeia tornou-se justamente a metáfora

*Máscara antropomorfa.* Artista pende. República Democrática do Congo, madeira e fibras. / *Cabeça de relicário.* Artista fang betsi. Gabão, madeira, 23,2 cm. / *Estatueta.* Artista kunyi. República Democrática do Congo, madeira e vidro, 19 cm.

do efeito, que incita o espectador a indolente liberdade. A obra de arte negra religiosa é categórica e possui essência penetrante que exclui toda limitação.

Para ressaltar a presença da obra de arte, é preciso excluir toda função temporal, ou seja, impedir-se de girar em torno da obra, de tateá-la. O deus não possui devir; o que seria contestar a natureza de sua existência definitiva. Foi preciso encontrar forma de representação que se exprimisse imediatamente no material sólido, sem o modelado que trai a mão ímpia, que insulta pessoalmente o deus. A visão do espaço que se manifesta em tal obra de arte deve absorver completamente o espaço em três dimensões e exprimir sua unidade; a perspectiva ou a habitual frontalidade são aqui proscritas; elas seriam heréticas. 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 própria forma o que nós vivemos como movimento.

### **Visão do espaço em três dimensões**

Trata-se de um fato: toda análise abstrata, seja qual for o lugar que ela conceda à visão, faz prova de independência e, em virtude de sua estrutura específica, não exprime todas as divergências do devir artístico.

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

Assim, cabe-nos a tarefa de esclarecer do ponto de vista formal a visão que se manifesta nessa arte. Evitaremos o erro de mutilar a arte negra supondo que ela seja lembrança inconsciente de uma forma artística européia qualquer, já que, por razões formais, a arte africana constitui a nossos olhos domínio bem delimitado.

A escultura negra representa clara fixação da visão plástica pura. Para olhos ingênuos, a escultura, cuja tarefa é restituir a tridimensionalidade, aparece como algo óbvio, pois ela trabalha a massa, propriamente definida pelas três dimensões. De saída essa tarefa revela-se difícil, quase insolúvel; basta pensar que se deve fornecer, por meio da forma, não um espaço qualquer, mas um espaço em três dimensões. Quando refletimos, somos tomados por emoção indescritível; essas três dimensões, que não se podem captar de um só lance, será preciso figurar não por vaga sugestão óptica, mas, sobretudo, oferecendo expressão acabada e real. As soluções européias que, confrontadas à estatuária africana, contam principalmente pelos inúmeros expedientes, são familiares a nossos olhos, convencem de modo mecânico e por hábito. A frontalidade, os pontos de vista múltiplos, o modelado bem retocado e a silhueta escultural são seus meios usuais.



A frontalidade escamoteia quase todo volume aos olhos do espectador e concentra toda força expressiva em apenas um dos lados do trabalho. Ela organiza as partes que estão à frente do objeto segundo um ponto de fuga e lhes confere certa plasticidade. A perspectiva naturalista mais simples é a escolhida, e o lado mais próximo do espectador, aquele que normalmente é o primeiro a orientá-lo na vida concreta e no domínio psicológico. Os outros aspectos, secundários, sugerem, por ruptura de ritmo, a sensação que corresponde às representações do movimento na tridimensionalidade. Desses movimentos abruptos, essencialmente ligados entre si pelo objeto, nasce uma idéia de homogeneidade do espaço que não se justifica sobre o plano formal.

O mesmo ocorre para o espectador no que concerne à silhueta, que, auxiliada de todas as maneiras possíveis pelos truques da perspectiva, permite pressentir o volume. Se olharmos mais de perto, veremos que foi tomada emprestada ao desenho, que nunca é um elemento plástico.

Em todos esses casos encontra-se algum procedimento de pintura e desenho; a profundidade é sugerida, mas raramente dada de modo imediato como forma. Tais procedimentos repousam sobre o preconceito de que o volume em três dimensões seria mais ou menos garantido pela massa material, que uma emoção interior, ao percorrê-la, ou uma indicação parcial de forma, bastariam para fazer existir o volume como forma. Tais métodos querem, sobretudo, sugerir e significar a plasticidade em vez de tirar suas conseqüências lógicas. Desse modo, entretanto, dificilmente será possível, já que aqui o volume é representado como massa e não diretamente como forma. A massa, todavia, não é idêntica à forma, pois a massa, na verdade, não pode ser percebida em seu conjunto; a esses procedimentos estão sempre ligados movimentos psicológicos que decompõem a forma em gênese e a anulam completamente. É o começo das dificuldades: fixar a terceira dimensão num só ato de representação visual e percebê-la como totalidade, de tal forma que ela seja apreendida como um só ato de integração. Mas o que é forma no volume?

Obviamente ela precisa ser apreendida de uma só vez, embora não como sugestão emanando da matéria; o que é movimento deve ser fixado no absoluto. Os elementos situados nas três dimensões precisam ser representados de modo simultâneo, quer dizer, o espaço dispersivo tem que estar integrado num só campo visual. A tridimensionalidade não pode simplesmente ser nem sugerida, nem expressa pela massa. É preciso, ao contrário, que ela seja concentrada numa presença definida, enquanto o que engendra a visão da tridimensionalidade, e que ressentimos habitualmente e de modo naturalista como movimento, seja expresso por forma imóvel.

Cada ponto de interseção das três dimensões na massa pode ser infinitamente interpretado – o que de saída parece opor dificuldades insolúveis a qualquer interpretação unívoca e tornar impossível qualquer esforço de totalização. Mesmo a continuidade das relações do ponto com a massa torna ainda mais difícil qualquer esperança de solução precisa,

ainda que tenhamos sido bem-sucedidos em sugerir ao espectador uma impressão homogênea precisa numa função que se introduz gradativa e lentamente; nem a ordenação rítmica, nem a relação com o desenho, nem a multiplicação do movimento, por mais ricas que sejam, não conseguem nos convencer de que o volume aí esteja concentrado numa forma imediata e completa.

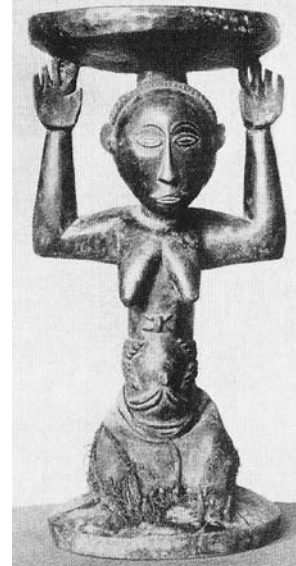
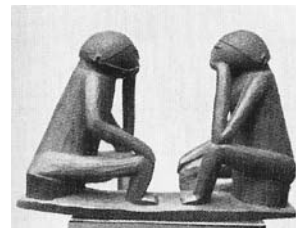
O negro parece ter encontrado solução clara e válida para esse problema. Encontrou, por paradoxal que seja, uma dimensão formal.

A representação do volume como forma – só com ela, e não com a massa material, deve a escultura trabalhar – tem por resultado, de imediato, determinar o que constitui a forma; são as partes não visíveis simultaneamente; elas devem ser reunidas com as partes visíveis numa forma total, que o espectador determina num só ato visual, e corresponder a uma visão tridimensional estabelecida, a fim de que o volume, para não ser irracional, prove ser visível e ter forma. O naturalismo óptico da arte ocidental não trata da imitação da natureza exterior; a natureza, aqui passivamente imitada, é dada segundo o ponto de vista do espectador. Compreende-se assim o processo genético, terrivelmente relativo, que se agrega à maior parte de nossa arte. Esse se conformou ao espectador (frontalidade, imagem a distância), e cada vez mais a criação da forma visual definitiva foi confiada a um espectador ativo e cooperativo.

A forma é uma equação como nossa representação; 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 de sua estrutura, coincidem perfeitamente e não possuem o tipo de relação que há entre o conceito e o fato particular. A visão engloba certamente vários casos de realização. Não possui, entretanto, um nível de qualidade na realidade a eles superior. Está claro que a arte representa um caso particular de intensidade absoluta e que deve engendrar a qualidade em toda a sua integridade.

A missão da escultura é formar uma equação que absorva totalmente as sensações naturalistas do movimento, e também a massa, como transpõem para a ordem formal suas diversidade e sucessão. Esse equivalente deve ser total para que a obra de arte não seja mais ressentida como resultante de tendências humanas opostas, mas antes como algo independente, absoluto e fechado.

As dimensões do espaço habitual são três, embora a terceira, do movimento, seja apenas discriminada e não analisada em sua essência. Dado que a obra de arte oferece um extrato simples da natureza, a terceira dimensão conhece uma repartição. O movimento é representado por um *continuum* que compreende o espaço em suas modulações. Como a arte plástica fixa, essa unidade é cindida, quer dizer, percebida em duas direções opostas e contém, desse modo, duas direções completamente diferentes sem valor no espaço in-



finito do matemático, por exemplo. A profundidade e a tendência à frontalidade são, na escultura, dois modos totalmente distintos de engendrar o espaço; elas não são diferentes sobre o plano linear, mas significam, sobretudo, diferenças entre formas fundamentais, quando não são fundidas de modo impressionista, quer dizer, novamente sob influência de representações naturalistas do movimento. Desse conhecimento resulta que a escultura seja em certo sentido descontínua, ainda mais porque não podemos abrir mão do meio fundamental que representam os contrastes para criar o espaço em sua totalidade. O volume não deve ser ocultado como modelado sugestivo de segunda ordem nem introduzido como relação materializada, mas antes ser destacado como algo essencial.

Aquele que observa uma escultura é levado a crer que sua impressão se compõe da visão e, além disso, da representação que ele faz das partes dispostas mais em profundidade; um tal efeito, por sua ambigüidade, não teria relação com a arte.

Como ressaltamos, a escultura nada tem a ver com a massa naturalista, mas só com a clarificação da forma. Trata-se, pois, de figurar sobre as partes visíveis as invisíveis em sua função formal, como forma; o volume, o coeficiente de profundidade, como eu gostaria de nomeá-lo, como forma; ele só é verdadeiro como forma, sem mistura do concreto, a massa. As partes não devem ser figuradas de modo material e pictórico, mas, principalmente, de tal sorte, que a forma, que as torna plásticas e que é dada pelo movimento naturalista, esteja fixada e simultaneamente visível. Cada parte deve encontrar sua autonomia plástica e ser deformada de modo a absorver a profundidade, enquanto a representação, como se o verso aparecesse, é integrada do lado frontal, que possui, entretanto, função tridimensional. Assim, cada parte é um resultado da representação formal que cria o espaço como totalidade e como identidade perfeita entre uma óptica individual e a visão, e que rejeita a escapatória do sucedâneo que enfraquece o espaço trazendo-o à massa. Tal escultura é fortemente centrada sobre uma face, dado que ela oferece, sem o deformar, o volume em seu conjunto, como resultante, enquanto a frontalidade acumula tudo sobre o primeiro plano. Essa integração do elemento plástico engendra centros funcionais a partir dos quais ela se ordena; é em torno desses *points centrals*<sup>6</sup> [sic] do volume que se organiza naturalmente uma necessária e forte repartição que se pode qualificar de poderosa ascensão à autonomia das partes. É compreensível, justamente pelo fato de a massa naturalista não desempenhar nenhum papel, que a célebre massa compacta e integral das obras-primas do passado perca importância; por outro lado, a figura aqui é apreendida não como efeito, mas imediatamente em sua existência espacial. O corpo do deus se subtrai – é ele o mestre – às mãos diligentes do artesão; o corpo é concebido a partir de sua função própria. Censuram-se repetidamente nas estátuas negras os supostos erros de proporção. Compreendendo-se que a descontinuidade óptica do espaço se traduz em clarificação da forma, em ordenação das partes – que são, já que se trata de plasticidade, diversamente valorizadas segundo sua expressão plástica –, não é seu tamanho que é determinante, mas muito mais a expressão do volume que lhes cabe figurar sem concessão. Todavia, há algo que o negro rejeita e em direção ao qual o europeu se deixa levar, pelo compromisso

6 *Points centrals*: em francês no original. (N.T.)

*Casal sentado*. Artista de um grupo étnico não identificado. Zâmbia (H. van Geluwe), Angola meridional, (W. Fagg [informação pessoal]), madeira. / *Casal*. Artista de Ilhas Marquesas. Polinésia, madeira, 43 cm. / *Tamborete sustentado por caridade*. Artista luba. República Democrática do Congo, madeira e fibras.

que ele aceita: fazer da modelagem, por interpolação, um elemento fundamental, pois esse procedimento puramente plástico tem a exata necessidade de distribuição rigorosa do volume. As faces são de algum modo funções subalternas, já que a forma deve ser destacada, concentrada e intensificada, para ser verdadeiramente forma, pois o volume é representado de fato independente da massa como resultante e expressão. Apenas isso seria admissível; pois a arte que depende da qualidade envolve uma questão de intensidade; o volume deve manifestar-se na subordinação das imagens como intensidade arquitetada. Este é o momento de abordar o conceito de monumentalidade. Essa concepção é certamente a das épocas que, carecendo de qualquer visão, se mediam os trabalhos aos palmos. Como a arte é uma questão de intensidade, a monumentalidade como grandeza desaparece. Há ainda outra coisa a eliminar. Jamais será permitido abordar tais ordenações plásticas por meio de interpolações lineares; essa *démarche* revela uma faculdade visual enfraquecida por lembranças conceituais e nada mais. Mas compreenderemos o realismo rigoroso do negro se aprendermos a olhar examinando como o espaço delimitado da obra de arte pode ser imediatamente fixado. A função da profundidade justamente não se expressa por medidas, mas pela resultante das orientações contrastantes do espaço, soldadas e não adicionadas umas às outras. Essa resultante nunca poderá ser apreendida de modo global na representação do movimento oferecida pela massa; pois o volume não repousa em partes separadas, diferentemente situadas, mas, sobretudo, em sua resultante tridimensional, sempre percebida na totalidade, o que não tem nada a ver com a massa ou com a linha geométrica. Ela descreve a existência do volume como uma resultante absoluta, sem genética, já que absorve o movimento.

Depois dessa investigação da concentração plástica, torna-se fácil explicar as conseqüências. Objetou-se com freqüência que as estátuas negras careciam do sentido das proporções; outros, pelo contrário, queriam ler nelas a estrutura anatômica de diferentes tribos. As duas coisas resolvem-se por si, pois o elemento orgânico não tem nenhum sentido particular em arte, uma vez que ele apenas mostra a possibilidade efetiva do movimento. Igualando-se reflexão sobre arte e crítica artística, ainda que se invertendo a ordem, construíram-se teorias com conceitos sem nuances como se de algum modo a arte decorresse de um modelo do que fosse dedutível. A condição prévia de tal processo já seria arte; no curso de uma análise, jamais se deve abandonar o plano de seu objeto, senão falaremos de tudo menos do objeto em questão. Abstrato e orgânico são critérios (conceituais ou naturalistas) estranhos à arte e, por essa razão, completamente exteriores a ela. Também se devem abandonar as explicações vitais ou mecanicistas a propósito das formas artísticas. Pés largos, por exemplo, não são largos porque possuem a função de carregar, mas porque o olhar inclinado para baixo tende, às vezes, a alargá-los ou porque procuramos, por contraste, um equilíbrio com a bacia. Posto que a forma não está ligada nem ao elemento orgânico nem à massa, a maioria das estátuas negras não possuem base (o orgânico necessita ora aqui e ora ali de uma base para produzir contraste de geometria e de densidade); quando há uma base, ela é acentuada plasticamente por asperezas e outros meios.

Retornemos, entretanto, à questão das proporções. Elas dependem da força segundo a qual a profundidade pode exprimir-se a partir do coeficiente de profundidade pelo qual compreendendo a resultante plástica. A relação das partes entre si depende exclusivamente do valor de sua função no volume. As partes importantes exigem apropriada resultante tridimensional. É assim que se devem compreender as pretensas articulações torcidas e as proporções dos membros das estátuas negras; essa contorção descreve de maneira visível e concentrada em que consiste o volume engendrado por duas direções contrastantes além de bruscamente interrompidas; as partes distanciadas, que adivinhamos apenas, tornam-se ativas e funcionais em meio a uma expressão concentrada e unificada, e assim se convertem em forma, sendo absolutamente necessárias à representação imediata do volume. A essas partes integradas, é preciso subordinar os outros lados segundo uma rara coerência. Eles não permaneceram, entretanto, material sugestivo e não trabalhado; mas tomaram parte ativamente na forma. Por outro lado, a profundidade torna-se visível na totalidade. Essa forma, que é idêntica à visão unificada, se exprime em constantes e em contrastes que, entretanto, não podem mais ser interpretados infinitamente. Ao contrário, o duplo sentido da profundidade, ou seja, o movimento para frente e o movimento para trás, está entrelaçado na própria expressão tridimensional. Cada ponto do volume em três dimensões pode ser determinado por duas direções; ele é aqui integrado e fixado dentro da resultante tridimensional e, portanto, contém em si e não como relação intercalada os dois contrastes que produzem a profundidade.

Pode-se, talvez, observar que na escultura negra, como em outras artes ditas primitivas, algumas esculturas são singularmente longas e magras: suas resultantes tridimensionais não são bastante acentuadas. Exprime-se aqui, quem sabe, a vontade irredutível de apreender nessa forma delgada o volume em três dimensões de modo completamente despojado. A impressão que se tem é de que não há, em razão do espaço ao seu redor, nenhum meio de acesso a essas formas delgadas, comprimidas e simples.

Sobre as estátuas de grupo, acrescentarei apenas algumas linhas. Manifestadamente, elas confirmam a opinião exposta: o volume se exprime não pela massa, mas pela forma; senão essas estátuas seriam, como toda estátua perfurada, um paradoxo e uma monstruosidade. Esse tipo de estátua representa o caso extremo que gostaria de nomear como efeito plástico a distância; duas partes de um grupo não se comportam, olhando de perto, de maneira diferente da que o fazem duas partes distanciadas de uma mesma estátua. Sua unidade exprime-se na subordinação a uma integração plástica, supondo-se que não haja simplesmente repetição do tema formal seja com efeito de contraste, seja com efeito adicional. O contraste apresenta o interesse de inverter o valor das coordenadas, e por isso mesmo também a justificação da orientação plástica. A justaposição, ao contrário, mostra num só campo visual a variação de um sistema plástico. Os dois procedimentos são percebidos na totalidade, visto que se trata de sistema único.

### **Máscaras e práticas similares**

Um povo para o qual a arte, o elemento religioso e a moral possuem poder imediato, domi-

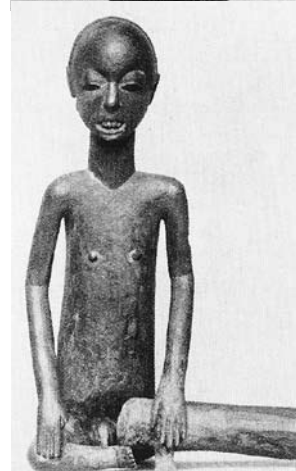
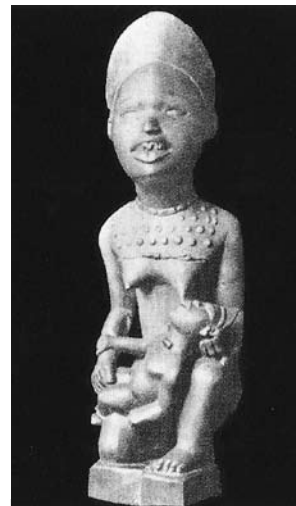
nado e circunscrito por seus poderes, os fará visíveis sobre si mesmo. Tatuarse é converter seu corpo no meio e na finalidade de uma visão. O negro sacrifica seu corpo e lhe oferece nova intensidade; seu corpo de maneira visível entrega-se ao grande Todo, e essa entrega reveste-se de uma forma sensível, caracterizando uma religião despótica que reina sem paralelo e um culto poderoso à humanidade, a ponto de ver homem e mulher transformarem pela tatuagem seus corpos individuais em corpo coletivo; e desse modo intensificar a força do erotismo. Qual não deixa de ser a tomada de consciência que representa conceber seu próprio corpo como obra inacabada que transformamos prontamente! Para além do corpo natural, a forma é esboçada pela natureza que tatuar reforça, e a tatuagem alcança sua perfeição quando nega a forma natural e a substitui por uma forma imaginária superior. Nesse caso, o corpo é, no máximo, tela e argila; ele se torna mesmo obstáculo que pode provocar o máximo de criação de forma. Tatuarse supõe imediata consciência de si e consciência não menos forte da prática objetiva da forma. Aqui se reencontra o que qualifiquei de sentimento de distância, um dom prodigioso de criação objetiva.

A tatuagem não passa de uma parte da objetivação de si mesmo, que consiste em exercer influência sobre a totalidade de seu corpo, a produzi-lo de modo consciente em público não unicamente na dança, por exemplo, expressão imediata do movimento, ou no penteado, expressão imóvel do movimento. O negro define seu tipo com tanta força, que o transforma. Esse tipo intervém em todos os lugares assinando uma expressão que não se poderá falsificar. Compreende-se que o homem que se sente gato, rio, condição climática se transforma; ele é aquilo que sente e assume as conseqüências sobre seu corpo demasiado unívoco.

É a propósito da máscara que o europeu, versado na psicologia e na arte do teatro, melhor compreende esse sentimento. O ser humano sempre se transforma um pouco, esforçando-se, entretanto, em conservar certa continuidade, 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 potências objetivas, deve, para se afirmar ao lado delas, converter-se nessas potências, justamente quando as festeja de maneira mais fervorosa. Mediante essa metamorfose, ele estabelece um equilíbrio com a adoração que arrisca aniquilá-lo; ele reza para deus, ele dança pela tribo em êxtase e se transforma, por meio da máscara, nessa tribo e nesse deus. Essa metamorfose lhe permite apreender radicalmente o que é exterior a ele; ele o encarna em si mesmo, e faz-se essa objetividade que reduz ao nada todo evento individual.

Por isso a máscara só faz sentido se for inumana, impessoal, quando se trata de construção purificada de qualquer experiência individual; é possível que o negro venere a máscara como divindade quando ele não a traja.

Gostaria de dizer que a máscara é o êxtase imóvel, e talvez também o fantástico estimulante sempre pronto para despertar o êxtase, já que traz fixada em si a fisionomia da potência ou do animal adorado.



Poderíamos surpreender-nos de descobrir que justamente as artes de forte dominância religiosa prendem-se muitas vezes à figura humana. Isso me parece fácil de conceber, uma vez que a existência mítica independente da aparência já é convencional. O deus já está inventado, e sua existência é indestrutível, seja qual for a aparência que ele tome. Seria quase como contradizer esse sentimento artístico tão radical sobre o plano da forma, esgotar-se no nível dos conteúdos concretos e não consagrar todas as suas forças a adorar a forma – a própria existência do deus. Pois apenas a forma na arte está à altura do ser dos deuses. Talvez o fiel queira prender o deus ao homem ao representá-lo como tal, e talvez assim o faça por piedade; porque ninguém é mais egoísta do que o fiel que tudo oferece ao deus, mas, sem o saber de fato, o faz homem.

Cabe agora explicar também a expressão singularmente solidificada dos rostos. Essa rigidez nada mais é do que o último grau de intensidade da expressão, liberada de qualquer origem psicológica; ao mesmo tempo, ela permite, sobretudo, a elaboração de uma estrutura clarificada.

7 Cf. nota 1. (N.T.)

Apresentei uma série de máscaras<sup>7</sup> que vai da arquitetônica à simplesmente humana para ilustrar a diversidade de aptidões da alma desse povo.

Por vezes é quase impossível determinar o tipo de expressão que representa a obra de arte negra: nela se exprime ou se provoca o terror? Constatamos aqui um belo exemplo de ambigüidade da expressão de sentimentos. Nossa própria experiência nos ensina que duas sensações opostas muitas vezes envolvem expressão idêntica.

As máscaras de animais me impressionam profundamente quando penso que o negro toma o aspecto do animal que, em outras circunstâncias, ele mata. O deus reside também no animal morto, e talvez o negro tenha aí o sentimento de sacrificar-se ele próprio quando, colocando a máscara do animal, paga seu tributo à criatura abatida, e, graças a ela, faz-se próximo do deus; nela vê a potência que o extrapola: sua tribo. Talvez, metamorfoseando-se no animal morto, escape da vingança que de outro modo o perseguiria.

Entre a máscara humana e a animal, há a que é detentora do poder de autometamorfose. Abordamos aqui formas mistas que, apesar de seu conteúdo fantástico ou grotesco, mostram o equilíbrio tipicamente africano. É do fervor religioso ao qual não basta o mundo visível, que se engendra um mundo intermediário; e no grotesco afirma-se, ameaçadoramente, a disparidade entre os deuses e a criatura.

Não me deterei em interpretações estilísticas da máscara negra. Vimos como o africano condensa as forças plásticas em resultantes visíveis. Ainda nas máscaras exprime-se a força da visão em três dimensões que faz afrontarem-se as superfícies, que condensa todo sentido da parte anterior da face em algumas formas plásticas e que elabora em resultantes os menores aspectos capazes de expressar o espaço em três dimensões.

*Mãe e filho.* Artista yombe. República Democrática do Congo, madeira. / *Estátua.* Artista de um grupo étnico não identificado. República Democrática do Congo, madeira, 67 cm. / *Prisioneiro.* Artista kanyok. República Democrática do Congo, madeira, 38,5 cm.