

Un pasado que devuelve la mirada: Carl Einstein y la historia radical del arte

José María De Luelmo Jareño

Correo electrónico: jolueja@pin.upv.es

Institución: Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes

Mesa: Las nuevas historias del arte

En esta época que ve pasar ante sí numerosas y muy diversas alternativas a las formas historiográficas convencionales, parece existir un arraigado prejuicio según el cual toda apelación al pasado como sustrato de validez cae por principio del lado del conservadurismo o de la pura nostalgia. Sucede no únicamente en lo relativo a toda aquella producción artística que se considera superada –aunque sólo sea por haber resultado prolija y reiteradamente analizada–, sino también en lo tocante a determinadas lecturas de la historia del arte que fueron activadas cuando la Modernidad no se daba aún por extinta. En efecto, rescatar hoy en día la obra de determinados historiadores que ampliaron los márgenes de su propio tiempo constituye no sólo un ejercicio de malabarismo epistemológico sino una arriesgada consideración de la Modernidad como vía de escape de sí misma, toda vez que en su seno se habrían desarrollado numerosas alternativas que la llamada Posmodernidad apenas habría tomado en cuenta. Quizá el paradigma de todo ello se encuentre en la fascinante obra de Carl Einstein (1884-1940), víctima de un prolongado e inmisericorde olvido –apenas medio centenar de páginas traducidas al castellano y pocas más al inglés, por ejemplo– que contrasta de forma dramática con la gran influencia que tuvo en su tiempo: sus críticas de arte en publicaciones alemanas o francesas fueron durante muchos años tan reverenciadas como temidas, y su estudio *Die Kunst des XX. Jahrhunderts*, publicado en 1926 dentro de la prestigiosa colección Propyläen, devino un mapa fundamental para recorrer el arte de vanguardia y todo un referente teórico sobre la cuestión.

El complejo nudo de influencias, intereses y circunstancias biográficas que alentaron el pensamiento de Carl Einstein hace que éste muestre hoy una fuerza anormal, una genuina vitalidad que alcanza de lleno a un presente poco dado a lo genuino y menos aún a lo vital. De hecho, la aparente originalidad que exhiben los llamados “estudios visuales” se atenúa de forma considerable si se coteja su apuesta con la que Einstein realizó mediante su obra toda o mediante nociones específicas como la de “transvisualidad”, y es en este sentido que merece ser al fin tomado en cuenta como un antecesor directo de corrientes que irrigan hoy el panorama de las artes, pero también como un agente desestabilizador que puso en cuestión –quizá antes que nadie– las convenciones de la institución historiográfica. Su espíritu cohesivo, su ansia desmitificadora o su voluntad de rescate de cuanto queda en los márgenes del discurso académico merecerían ser al fin valoradas por quienes, en su calidad de inopinado antecesor, tanto le deben.

La personalidad de Carl Einstein es diversa y enrevesada en extremo, pero una de sus mayores peculiaridades reside sin duda en una curiosa equidistancia entre la práctica del arte y el análisis teórico del mismo. Enclavado desde muy pronto en las filas del expresionismo literario –su *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders*, de 1912, constituye a todos los efectos una referencia clave del movimiento–, pocos historiadores podrán sostener como él que han ejercido la creación artística, que conocen a fondo sus entresijos, sus mecanismos internos. Einstein no solo entraría en contacto con el arte a través de la escritura creativa, sino mediante la colaboración directa –en publicaciones panfletarias como *Die Pleite* o *Der blutige Ernst*– con artistas como George Grosz, John Heartfield o Raoul Hausmann, figuras que por sí solas orientan bien acerca de qué sesgo destacaba nuestro hombre en el arte contemporáneo: aquél que pone el acento en la zozobra y en la duda activa y, más aún, en la denuncia y la quiebra de una realidad tan opresiva como

artificialmente compacta. Parte de esa realidad, sobra decir, estaba constituida por el arte común y por la lectura que de él realizaba un estamento confeccionado a su justa medida, el de la estética y el historicismo oficiales. De esta suerte, contrarrestar y quebrar el “estado de las cosas” exigía al arte y a la crítica la constitución en la práctica de una sola unidad, de un único frente en el que ambos compartiesen intenciones, procedimientos y fines; el arte moderno, en definitiva, requería una historiografía moderna y artística en sí misma, y a ese propósito se entregaría decididamente Carl Einstein.

Su consideración de la estética como una *“burocracia de las emociones”* (*Werke III*, 140) que efectúa una tabula rasa del arte con vistas a su domesticación no es sino una lectura plenamente acorde con su militancia, y no sólo en las filas de la vanguardia sino en las del anarquismo comprometido. Que, años después de participar en la revuelta espartaquista y de ser procesado por injurias a la religión católica –vertidas en su drama satírico *Die schlimme Botschaft*–, acabara enrolándose en la Columna Durruti y permaneciera en ella durante toda la Guerra Civil Española sólo vino a consolidar la primacía de la acción que siempre subrayó en el ejercicio de la existencia y, en tanto que extensión natural suya, en el del arte. Al carácter acomodaticio del artista burgués, que en pleno choque entre democracia y fascismo se limitaba –según él– a verlas venir, Einstein oponía el vigor de un arte auténticamente revolucionario, y como tal, propositivo. No un arte político en el sentido de un propagandismo al servicio de ésta o aquella causa, de uno u otro cometido, sino en el de un arte que, lejos de reproducir o subvertir lo real, aspirase con todas sus fuerzas y en estricto sentido a “crear” lo real. Poco le interesaba el “vanguardismo de salón” de los surrealistas, a quienes conocía bien, poco respeto le merecía el huero academicismo de un Dalí o los cuadros-sorpresa de un Magritte, pues sabía de sobra que el confort del chiste sectario se paga al precio de ceder la victoria a quienes, como diría Benjamin, nunca han dejado de vencer. *“Yo no creo salvo en aquellos que empiezan por destruir los medios de su propio virtuosismo”* (*Werke III*, 140), toda vez que las obras de arte *“no son, en modo alguno, ficciones, sino energías prácticas efectivas”* (*Werke III*, 273), y tergiversar o desatender ese caudal transformador significa negar la propia capacidad creadora del ser humano. Desde su origen mismo poseería la obra una especie de *“fuerza insurreccional”* (*Werke III*, 269) que puede y debe ser reconducida para extraer de ella todo su potencial dialéctico. *“Es evidente que la creación de obras de arte comporta muchos elementos de crueldad”*, apunta en este sentido, *“puesto que toda forma precisa es un asesinato de otras versiones: la angustia mortal interrumpe lo habitual”* (*Werke III*, 172). Ésa es, por tanto, la pauta que Einstein viene a proponer: la obra no ha de referir en modo alguno la realidad, ni aspirar a desdoblarse siquiera –lo cual implica confirmarla, a todos los efectos–, sino que ha de actuar en su contra y proponer auténticas alternativas, por “angustiosas” que en un principio puedan parecer. Es evidente que durante un tiempo Einstein confió esta tarea al cubismo –era íntimo amigo de Kahnweiler, Picasso, Gris y Braque, a quien dedicaría una espléndida monografía–, y que veía en su propuesta una especie de paradigma en tal sentido. La tectónica de planos quebrados rompía el espacio de representación y establecía pautas para la fiel interpretación de un mundo que se caía en pedazos, pero años más tarde su búsqueda de un arte no nacido del “clima social” sino precedente e incluso creador del mismo, pasaría olímpicamente por encima del cubismo en busca de manifestaciones menos sistematizadas y restrictivas, menos frías.

Sea como fuere y más allá de ejemplos puntuales, los términos “manifestación”, “acontecimiento” o “síntoma” serán empleados con recurrencia para referirse al modo operativo de todo arte que venga a romper con “lo que hay” y aspire a fundar una nueva realidad. La tarea del historiador del arte quedaría, desde este punto de vista, definida por sí sola: no pasaría por describir, tasar o clasificar objetos sustancialmente

pasivos, no habría de reducirse a interpretar sus significados con éstos o aquéllos instrumentos epistemológicos. Frente a la tarea del historiador al uso, consistente en la elaboración de un modelo positivista, secuencial y jerarquizado, Einstein propondría una tarea basada en la búsqueda y detección de “síntomas” sustancialmente activos, en su justa valoración y en el cálculo de sus implicaciones. Él mismo reconoce que de este modo se abren las puertas a un saber no sistemático, y que su propuesta se expone a la inestabilidad, a un desequilibrio que es el propio del mundo al que pertenece y al que va destinada, pero no existe alternativa alguna, defiende, pues si la propia obra de arte ha dejado de ser una unidad coherente, cerrada y presta para ser interpretada, ¿cómo entonces seguir analizándola mediante los parámetros de la estética kantiana, cómo anular su “fructífera inestabilidad” mediante su sometimiento a un modelo anquilosado y coercitivo? Así las cosas, la primera tarea de la historia del arte consistirá en acometer su autodeslegitimación, en contravenir su propia tradición y su característico reduccionismo académico con el fin de establecer un modelo auténticamente crítico, acorde a las necesidades contemporáneas, y a partir de ahí el historiador-crítico deberá no sólo sentar las bases para un nuevo modo de acceso y conocimiento al arte, sino los perfiles mismos de aquello que puede ser considerado como tal. Einstein predicaría con el ejemplo prestando atención a fenómenos “espurios” como la escultura africana, mediante un estudio –*Negerplastik*, de 1915– que por vez primera toma en pie de igualdad el arte “primitivo” y el arte moderno del momento, tendiendo puentes entre ambos que en lo sucesivo nadie pondría en discusión. Esta ósmosis entre fenómenos distanciados en el tiempo, en el espacio y en la escala de valores estéticos al uso daría lugar a una “metodología ametódica” pero decididamente revolucionaria, en lo que tiene de subversiva e igualitaria, una metodología cuya culminación iba a ser una historia general del arte que quedó sólo esbozada a causa de su trágico suicidio –huyendo de la Gestapo, como el propio Walter Benjamin, en el sur de Francia. Más allá de este proyecto inconcluso y de otras pretensiones insatisfechas, sus escritos póstumos permiten entrever hasta qué punto ciertas corrientes actuales han seguido sin saberlo los pasos por él marcados, con especial nitidez en lo tocante al referido concepto de “transvisualidad”, noción que condensa por sí sola sus ideas respecto del arte como bisagra necesaria entre lo visionario y lo visual, entre lo intuitivo y lo material, entre lo extenso y lo puntual, pero sobre todo como categoría cohesiva, plural. Cualquier acercamiento a Carl Einstein, en definitiva, reparará en ese carácter anticipatorio, en el nervio de una obra que ha permanecido olvidada durante demasiado tiempo pese a contener las simientes de los que hoy pasan por ser frutos genuinos.