

# CARL EINSTEIN O LA HISTORIA CASI IMPOSIBLE

Data recepción: 2009-02-09

Data aceptación: 2009-07-15

Contacto autor: jolueja@pin.upv.es

José María de Luelmo Jareño

Universidad Politécnica de Valencia

## RESUMEN

El valor de la historiografía crítica de Carl Einstein ha sido desatendido durante largo tiempo y sólo con esfuerzo empieza a estimarse en Alemania, Francia y España, lugares vinculados a la biografía del autor alemán. Quizá tal negligencia se deba al carácter anómalo y urgente de sus textos, fruto de una labor analítica concebida como ejercicio "artístico" en sí mismo, pero esta peculiaridad no debiera enturbiar sus afinidades con determinadas corrientes contemporáneas. Especial relevancia en este sentido adquiere la noción de *transvisualidad*, concepto tardío y experimental que cabe situar en el núcleo de su teoría estética y en el de su original articulación del arte moderno.

Palabras clave: historiografía crítica, vanguardia, nueva realidad, transvisualidad, sensación

## ABSTRACT

The value of Carl Einstein's critical historiography has been ignored for a long time, and only now are efforts being made to redress this in Germany, France and Spain, three countries closely linked to the life of the German author. That oversight is perhaps the product of the anomalous and urgent nature of his texts, which are the fruit of an analytical process conceived as an "artistic" exercise in itself. This peculiar characteristic should not cause his connections with certain contemporary currents to become obscured however. In this sense, his latterly acquired and experimental concept of *transvisuality* takes on special importance, a concept that must be placed at the very centre of his aesthetic theory and of his original structuring of modern art.

Keywords: critical historiography, avant-garde, new reality, transvisuality, sensation

En una 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 extraordinaria obra de Carl Einstein (1885-1940), víctima de un prolongado e inmisericorde olvido 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 20. Jahrhunderts, publicado en 1926 dentro de la prestigiosa colección Propyläen, devino pronto un mapa fundamental para recorrer el arte de vanguardia y todo un referente teórico sobre la cuestión.

La intrincada amalgama de influencias, intereses y pareceres que caracteriza el pensamiento de Carl Einstein le confiere aún hoy una fuerza insólita, una genuina vitalidad que alcanza de lleno a un presente poco dado a lo genuino y menos si cabe a lo vital. De hecho, la aparente originalidad que exhiben los llamados "estudios visuales" se atenúa considerablemente al cotejar su apuesta con la realizada por Einstein, y es en este sentido que su obra merece ser tomada en cuenta como antecesora de corrientes que actualmente irrigan el territorio artístico, pero también como un agente desestabilizador que denunció, quizá antes que nadie, la esclerosis de la institución historiográfica. Su espíritu cohesivo, su ansia desmitificadora o su voluntad de rescate de cuanto suele quedar en los márgenes del discurso académico merecerían ser al fin valorados por quienes, en su calidad de opinado antecesor, tanto le deben.

La enrevesada personalidad de Carl Einstein provoca con frecuencia sorpresa o puro desconcierto, máxime cuando se considera su curioso emplazamiento entre la práctica del arte y el análisis teórico del mismo —hay de hecho quien, jugando con las palabras, lo ubica no sólo "en medio" sino "en el medio"<sup>1</sup>. Adscrito desde muy pronto al expresionismo literario —su *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders*, de 1907, constituye a todos los efectos una referencia clave del movimiento, si bien años más tarde se calificaría como "novela cubista"—, pocos historiadores podrán sostener como él que han flirteado de primera mano con 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 duda activa y, más aún, en

la denuncia y en 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, parecía requerir una historiografía moderna y artística en sí misma: «levantaremos una columna de este edificio de papel, pues quiero igualmente hacer arte»<sup>2</sup>, confiesa a su amigo Daniel-Henry Kahnweiler al hilo del proyecto de creación de la revista *Action. Cahiers de Philosophie et d'Art*.

Su aversión hacia el estamento crítico del momento —«a fin de cuentas, los jóvenes críticos de mierda son gente que ha reflexionado muy poco»<sup>3</sup>— y su calificación de la estética como una «burocracia de las emociones»<sup>4</sup> que efectúa una tabula rasa del arte con vistas a su domesticación son juicios plenamente acordes con su militancia, y no sólo en las filas de la vanguardia sino en las del anarquismo activo. 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 vendría 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 —«sabemos que los discursos y las conversaciones, espirituales o idiotas, no sirven de nada cuando uno se enfrenta a un tipo que le amenaza con una pistola [...] hay que saber dónde acaban las palabras», refiere a Picasso en enero de 1939<sup>5</sup>. Al carácter acomodaticio del artista burgués, que en pleno choque entre democracia y fascismo se limitaba a verlas venir, Einstein oponía el vigor de un arte auténticamente revolucionario y, en tanto que tal, propositivo. No un arte político en el lato 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 a “crear” lo real, toda vez que «la transformación de la idea del mundo no tiene lugar a través de la creación de la obra de arte ni de su observación, sino más bien a través de la obra de arte en sí», esto es, por razón de su propia configuración<sup>6</sup>. Poco le interesarán por consiguiente la huera simbología de un Dalí o los cuadros-sorpresa de un Magritte, entre otros sucedáneos vanguardistas, pues «este arte proporciona al burgués la ficción de una rebelión estética que permite desfogar cualquier deseo de cambio de una manera inofensivamente “espiritual”»<sup>7</sup>. Einstein sabía por propia experiencia que el confort del chiste sectario se paga al precio de ceder la victoria a quienes, como diría Benjamin, nunca han dejado de vencer, y dado que las obras de arte «no son, en modo alguno, ficciones, sino energías prácticas efectivas»<sup>8</sup>, tergiversar o desatender ese caudal transformador significa negar la propia capacidad del ser humano. Desde su origen mismo posee la obra una especie de «fuerza insurreccional»<sup>9</sup> que puede y debe ser reconducida para extraer de ella todo su potencial dialéctico, porque «los cuadros sólo tienen para nosotros un significado cuando a través de ellos se destruye la realidad y se vuelve a crear de nuevo [...] no tienen que representar, sino ser [...] los cuadros son seres vivos»<sup>10</sup>. Esta 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 sancionarla, a todos los efectos—, sino que ha de actuar en su contra y proponer a cambio auténticas alternativas vitales, «pues ya no se trata de una inerte conservación, sino de la metamorfosis de la existencia»<sup>11</sup>. Sostiene nuestro autor que el origen y designio del arte no es otro sino la libertad misma y, dado que las técnicas de fragmentación y recomposición de la realidad suponen un procedimiento ejemplar en tal sentido, llega a situar al cubismo como verdadero paradigma —«las formas tectónicas, no siendo mesurables, nos parecen más humanas, ya que son los signos de un hombre visualmente activo, que ordena él mismo su espacio y se niega a ser esclavo de las formas dadas»<sup>12</sup>—, pero años más tarde el desencanto ocasionado por la deriva dogmática y la institucionalización de las vanguardias y por la escasa repercusión

social de sus propuestas le llevará a interesarse por expresiones culturales de otra índole, netamente participativas.

Sea como fuere y más allá de ejemplos puntuales, términos como “manifestación” o “acontecimiento” serán empleados con frecuencia para referirse al modo operativo de todo arte que venga a romper con los atavismos y aspire a fundar una nueva realidad. La tarea del historiador del arte quedará, desde este punto de vista, definida por sí sola: no pasará por describir, tasar o clasificar objetos sustancialmente pasivos, no habrá de reducirse a interpretar sus significados con éstos o aquéllos instrumentos epistemológicos. Frente a la tarea del historiador al uso, ceñida a la elaboración de un modelo positivista, secuencial y jerarquizado, Einstein propondrá 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, 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 según los parámetros de la estética kantiana, cómo anular su “fecunda 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 con el fin de establecer un modelo auténticamente crítico y acorde a las necesidades contemporáneas, y a partir de ahí el historiador 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 predica con el ejemplo prestando atención a fenómenos “espurios” como la escultura africana, por medio de ensayos —el primero de ellos, *Negerplastik*, fechado en 1915— que por vez primera toman en pie de igualdad el arte “primitivo” y el arte moderno del momento y los emparenta más allá de lo puramente formal, pues, mientras «el primitivo

cree en la metamorfosis porque su yo todavía no está limitado, el moderno trabaja metamórficamente a consecuencia de la hipertrofia del yo»<sup>13</sup>. Esta ósmosis entre manifestaciones artísticas distanciadas en el tiempo, en el espacio y en la escala común de valores da lugar a una “metodología ametódica” decididamente revolucionaria, en lo que tiene de subversiva e igualitaria, metodología que sería consustancial a la revista *Documents* —de la cual fue coeditor— y aspiraba a verse culminada en una historia general del arte apenas esbozada a causa de su trágico suicidio en el sur de Francia —huyendo de la Gestapo, como el propio Benjamin.

Pese a responder en gran parte a esta y a otras pretensiones finalmente insatisfechas, las notas conservadas en su archivo permiten apreciar hasta qué punto han sido seguidos de forma inopinada los pasos por él marcados, y ello con especial nitidez en lo tocante a un concepto, el de *transvisualidad*, que procede como bisagra entre lo visionario y lo visual o entre lo intuitivo y lo material, pero sobre todo como callado embrión de una estética y una historiografía que han acabado haciendo fortuna. Las alusiones a la *Transvisualität* aparecen aquí y allá entre todo ese material inédito, y si bien la idea sobrevuela su trayectoria intelectual casi desde el comienzo, no será sino a lo largo de la década de los años treinta que llegue a tomar suficiente concreción y una denominación específica. Lejos de consistir en una ósmosis entre fenómenos visibles de toda índole, como el término parecería indicar, la *transvisualidad* remite a una apertura máxima de la subjetividad, al *modo de ver* de un espectador que en cada acto de visión incorpora tanto el marco físico e ideológico en el que tal acto se inserta como el corpus entero de sus experiencias anteriores, ya sean conscientes o inconscientes. Conviene precisar cuanto antes que para Einstein la visión tiene un claro carácter sincrético, físico-psíquico, en abierta consonancia con las tesis de Ernst Mach —«desde una perspectiva teórica, de quien estoy más cerca»<sup>14</sup>— y en no menos abierta lucha con el neokantismo imperante en la escena cultural alemana —uno de cuyos adalides era Georg Simmel, de quien fuera alumno en Berlín. Para el historiador alemán la visión actúa «como fijación de funciones dialéctica (antikan-

tiana)»<sup>15</sup>, como un mecanismo osmótico altamente dúctil y refractario a cualquier intento de reificación, y parece obvio que en la elaboración de este significado el referido interés por el cubismo juega un papel primordial: antes de considerar determinados condicionantes externos e internos como factores *transvisuales* —«mitos, tradiciones, edad, sexo»<sup>16</sup>—, Einstein se interesará por la concurrencia de aspectos propiamente perceptivos que hacen de la visión un fenómeno altamente complejo, y dado que «la experiencia cubista no es ninguna cuestión teórica, sino una transformación progresiva de las sensaciones»<sup>17</sup>, las obras de Picasso, Gris o Braque constituirán verdaderos sismogramas de tal sinergia sensorial. Así, en su pintura resulta fundamental el papel de agente *transvisual* plástico que desempeña «la dimensión memoria, es decir, la integración en la percepción, por ejemplo de una escultura, de las vistas que uno no abarca al mismo tiempo»<sup>18</sup>, gracias a la cual «el motivo ya no es una cosa objetiva separada del espectador [sino que] la cosa vista participa de la actividad de este último, que la clasifica según la sucesión de sus percepciones ópticas subjetivas»<sup>19</sup>. Dado que el cuadro cubista no es una simple imagen especular del objeto sino un riguroso *memorándum* de su génesis en la mente del observador, la tectónica trasciende lo meramente representativo-formal y se constituye en reivindicación plástica de una operatividad mental apenas consciente. «Sé de sobra —confiesa a Kahnweiler— que esto que llamamos “cubismo” conduce mucho más allá de la pintura», pero «sólo será duradero si se crean sus equivalentes psíquicos»<sup>20</sup>, esto es, si consigue realimentar la conciencia creadora y transformadora, y todo indica que su proyecto de un *Tratado de la visión* —bosquejado en plena contienda española— perseguía consolidar esa red de equivalencias articulándolas alrededor del concepto de *transvisualidad*. No en vano el índice temático previsto para la obra contemplaba dedicarle un apartado específico:

#### Parte I

Cap. I: Las condiciones históricas

Cap. II: El espacio imagen

Cap. III: La composición

Cap. IV: De la alucinación visual

Cap. V: Lo transvisual

Cap. VI: *El espectador*

Cap. VII: *Patología de la visión*

Parte II

*Análisis comparado de obras*

Parte III

*Estética experimental*<sup>1</sup>

Sin llegar siquiera al capítulo correspondiente, ya en el dedicado a “las condiciones históricas” se define lo *transvisual* como «la integración del conjunto psíquico y de la personalidad en la función óptica y los cambios de la visión», pues dado que «lo que vemos no satisface nuestros deseos psíquicos, nos vemos obligados a ‘inventar’ las figuras, los objetos y las formaciones espaciales»<sup>22</sup>. De acuerdo con esto, cualquier acto de visión convoca y trae a presencia un archivo de sensaciones y experiencias acumuladas que sirven para paliar la insuficiencia de la realidad, para enmendar su precariedad. «Los procesos psíquicos complejos —toda la personalidad— son activados por la percepción óptica [...] Gracias a estas reacciones actúan los complejos *transvisuales* sobre nuestra visión»<sup>23</sup>; la mera visión es únicamente un estímulo, un cabo de cuerda que saca a colación múltiples factores hasta entonces sólo latentes, pues el propio mundo sensible, señala en sus *Aphorismes méthodiques*, «es un conjunto de experiencias mixtas, y por ello puede poner en marcha un gran número de reacciones diversas»<sup>24</sup> —tantas como sujetos y estados de conciencia o de ánimo puedan existir, como habrá ocasión de pormenorizar. Lo fundamental aquí es esa «aleación de sensaciones en la forma *transvisual*»<sup>25</sup>, esa concurrencia capaz de crear una *realidad distinta a la real*, porque en su seno se juega la posibilidad de crear alternativas a ese enteco mundo que hemos dado en llamar “lo que hay”. «El valor de la visión estriba sobre todo en la insurrección metamórfica frente a lo existente [...] ya no se trata de asegurar la persona o la realidad, sino de transformarlas», afirmará en otro lugar<sup>26</sup>.

Pero mejor será proceder por partes y determinar cómo se articula la forma *transvisual* antes de estudiar su eventual capacidad prope-  
deútica. Se plantea una «intervención de la

memoria visual en los actos ópticos»<sup>27</sup>, se apela al «envoltorio psíquico de la visión [y a los] grados de activación de capas psíquicas por parte de la visión»<sup>28</sup>. Ni que decir tiene que el concepto de visión que de aquí se infiere dista de referir, como ya se ha apuntado, una simple cualidad fisiológica, un instrumento pasivo presto a captar sin esfuerzo ni discernimiento cuanto al sujeto le salga al paso. Es obvio que Einstein postula en todo momento una vigilia activa que supone una apuesta epistemológica en toda regla: la sempiterna dicotomía sujeto-objeto salta por los aires y se abre a una red de condicionantes y variables de toda índole, de ahí que pueda llegar a afirmarse que «lo *transvisual* es la ruptura de la continuidad»<sup>29</sup>. Nuevamente se constata que la realidad ha dejado de consistir en una uniforme retahíla de cosas, en un suma y sigue de elementos inertes, y «para transformar este espacio en una función psicológica dinámica ha hecho falta, para empezar, eliminar los objetos rígidos, cuna de las convenciones [...] *poner en cuestión* la percepción visual misma»<sup>30</sup>. *Il faut être absolument moderne*: mal puede asimilarse el mundo con actitudes y mecanismos periclitados cuando la contemporaneidad exige una mirada crítica, desinhibida, contemporánea en sí misma. La fe vanguardista se alea con el sustrato científico de la visión y alumbró un nuevo dispositivo, «lo *transvisual* moderno»<sup>31</sup>, modelo que lejos de constituir un automatismo remozado responde al *modus operandi* de un sujeto engastado a conciencia en su tiempo. El compromiso adquirido requiere la máxima entrega, pues corresponde a un imperativo dictado por la propia modernidad, y ante tamaña exigencia no sorprenderá que haya quien se niegue a asumir su responsabilidad y mire hacia otro lado o, peor aún, hacia atrás. Einstein se ve en la necesidad de aclarar que,

*Todas las nuevas visiones, toda forma o idea que se condense en el ser, requieren el olvido, una anestesia con respecto a la realidad ya gastada. De este modo, sin embargo, uno se expone al automatismo de la visiones y entonces la persona ya sólo supone una fuerza fluida; el yo rígido, resto mortecino de una fe en la inmortalidad, queda*

así liquidado. Es normal que tal disolución del yo cause temor, pues el débil corre peligro de sucumbir a los atavismos.<sup>32</sup>

Difícilmente pasará desapercibido el tono nietzscheano de semejante admonición, que prescribe el concurso necesario de modernidad y *voluntad de poder* al tiempo que arremete sin contemplaciones contra el cálido regazo de lo habitual, calificándolo de *debilidad*. Entre las notas que el *Tratado de la visión* consagra al espectador podemos leer, en efecto, que «la obra de arte privada de sus espectadores existe solamente como cuadro-objeto, pero no como cuadro-fuerza o cuadro funcional», pues son ellos los que justifican su existencia<sup>33</sup>. El interlocutor que solicitan el arte contemporáneo y la sociedad en la que se inscribe dista de ser un tipo de «espectador esteta» o «contemplativo»<sup>34</sup>, bien arrellanado en su pasividad y resignado a verlas venir, en esta y en cualquier otra circunstancia vital —la feroz diatriba antiburguesa que es *Die Fabrikation der Fiktionen* no deja títere con cabeza a este respecto. Parece claro que en esta «resistencia contra lo *transvisual*»<sup>35</sup> se manifiesta el «estilo como conformismo social»<sup>36</sup>, como patrón acomodaticio que protege a este ser indolente de la inestabilidad atmosférica de la modernidad: en lo estandarizado halla la mansa recurrencia de lo ya sido, y por este motivo vincula Einstein el estilo con «la visión fija»<sup>37</sup> y con «lo *transvisual* dogmático y colectivo»<sup>38</sup>. Los hábitos representativos desestiman el potencial modificador del arte al tiempo que defraudan las expectativas del buen espectador, y es evidente que nuestro autor toma por bandera este criterio a la hora de evaluar la labor de los artistas de su tiempo, como cuando tilda la pintura de Matisse de mero ornamento en tanto aprecia que un Grosz se aparte «de la óptica deficiente y la vanidosa subjetividad» para crear obras que «son quizá una lección, pero en ningún caso un dogma»<sup>39</sup>. Una vez más se enfatiza la virtualidad didáctica y la consiguiente dimensión política que Einstein asigna al arte moderno, esta es, no la de una programática teleología que haga de él un panfleto o una mera ilustración, sino, muy al contrario, la de una comunidad estructural con el individuo, toda vez que «el arte moderno está *transvisual-*

mente constituido» e igualmente «nuestra persona está hoy constituida por una óptica *transvisual*»<sup>40</sup>. En sus escritos tempranos aparecen ya trazadas las directrices que, más allá de avatares de toda índole, han de guiar esta convergencia operativa:

*El recuerdo de todo el arte contemplado pesa sobre el observador cuando ve un solo cuadro o registra una impresión de la naturaleza. El arte ha transformado la visión conjunta, y el artista determina las nociones visuales generales. De ahí que el objetivo del arte sea organizarlas [...] Nuestras ideas sobre el espacio adquieren un sentido para nosotros porque, a través del arte, somos capaces de crearlas y modificarlas.*<sup>41</sup>

Aturdida como está por la diversidad e inestabilidad de los estímulos que le salen al paso, la mirada halla en el arte pautas de lectura y organización a la altura de las (nuevas) circunstancias y reinvierte dicha experiencia en la asimilación de lo mundano. El arte moderno actúa como vector de la realidad porque la refiere de forma sintética, esencial, pero también porque la dota de una coherencia y un sentido que de otro modo resultarían *impensables* o pasarían *desapercibidos*. Esa fricción orquestada en el seno de la obra es lo que enfrenta al espectador con su propia experiencia y le obliga a cuestionarla, a replantearla; parafraseando a Wolfgang Iser, la obra ya no intenta crear una *ilusión de realidad* sino certificar la *realidad de la ilusión*, al tiempo que formula una alternativa epistémica. Sobra decir que aludir en este contexto a Iser, uno de los referentes de la llamada «estética de la recepción», dista de ser casual: cuando Einstein se declara enemigo del dualismo kantiano, cuando sostiene que «es gracias a la integración de lo *transvisual* en la visión que el hombre rebasa en las obras de arte lo 'real óptico'»<sup>42</sup> y que el espectador ha de ser «considerado como colaborador en la definición de cuadro»<sup>43</sup>, no únicamente se está alineando junto a un Valéry para quien la obra no existe más que en acto, sino también aventurando una teoría estética que sólo décadas más tarde recibirá carta oficial de naturaleza. En una época que ve cómo saltan las costuras de la convención contemplativa mediante la puesta

en evidencia de su fatídico carácter cultural (así Benjamin), Einstein está dando ya un paso más y emplazando la cuestión en una nueva tesitura, a saber, aquella que desmantela de una vez por todas la hegeliana unicidad de la obra y la abre al concurso necesario del espectador, estableciendo su absoluta interdependencia. En virtud de este cambio de perspectiva, a la anulación de cualquier variable estética que suponga una sumisión de la obra a lo ya dado (mímesis, representación) viene a sumarse la de cualquier variable basada en la supeditación de la obra al sujeto (impresión, efecto), pues el hiato entre uno y otro queda anulado en beneficio de una articulación netamente dialógica. Ahora bien, si la mutabilidad inherente a los agentes *transvisuales*, ya sean internos o externos, modifica a cada instante la relación estética convirtiéndola en mero episodio, parece evidente que en estas circunstancias la historicidad del arte se vuelve una materia extraordinariamente correosa. «El acto óptico está ligado a cargas *transvisuales* cambiantes», lo cual «explica en parte la evolución de las artes, de la visión, su variabilidad y su multiplicidad»<sup>44</sup>, de ahí que en su categorización la *transvisualidad* se constituya en agente copulativo y disyuntivo por antonomasia, y de ahí también la trascendencia que adquiere en manos del historiador alemán. Sienta Einstein de este modo las bases para una historiografía entroncada en la estética misma, habida cuenta de que «la historia del arte es la lucha de todas las experiencias ópticas, los espacios inventados y las figuraciones»<sup>45</sup>, esto es, el mínimo común denominador, ni irrefutable, ni estacionario, ni definitivo, de cuantas “manifestaciones” o “acontecimientos” —por retomar aquellas expresiones recurrentes en sus escritos— sea posible recabar y fijar. Sólo mediante el *encadenamiento de recepciones* y no a través de la mera yuxtaposición de objetos podrá concertarse la historia, viene a decir, y no será sino mucho tiempo después que Hans Robert Jauss emita un juicio similar, cuando establezca que la historicidad del arte debe ser comprendida a partir del cambio permanente de las expectativas que activa.

Para estimar hasta qué punto Einstein anticipa este criterio basta contrastar las muy divergentes ediciones de su referido estudio *Der Kunst der 20. Jahrhunderts*, aparecido en 1926

y reeditado en 1928 y 1931, y comprobar cómo artistas y obras se mueven al compás de las cambiantes valoraciones realizadas por el autor; «la historia no es única: las diversas generaciones crean sistemas de valores diferentes que reposan en el presente»<sup>46</sup>, y sin duda él mismo predica con el ejemplo modificando a discreción una lectura del arte moderno cuya fluctuación queda atestiguada en las sucesivas ediciones. Si ya la factura de la primera versión porta ecos cubistas merced a la angulosa concurrencia de puntos de vista, la segunda presenta numerosas modificaciones que alcanzarán la categoría de verdaderas reformulaciones en la tercera, dando lugar a un poliedro que muta en el tiempo y cuyas aristas se vuelven si cabe más cortantes a causa del estilo —siempre anfractuoso y siempre deudor del expresionismo— característico del autor. Que Einstein concebía el género del ensayo, las formas sintácticas y la palabra misma a modo de catalizadores del contenido y no como simples materiales constructivos viene a ratificarlo su correspondencia con Kahnweiler, a quien confiesa hasta qué extremo «quería transmitir algo: la transformación del sentido del espacio, pero no desde un punto de vista teórico, para que no nos arrojaran como siempre la teoría a los pies, sino mostrando *mediante el propio relato* cómo los objetos, las ideas, etc., transforman las sensaciones de espacio en el ser humano»<sup>47</sup>. Dar a ver cómo el arte opera un giro radical en la conciencia sólo puede cumplirse operando un giro radical en su exégesis, en disputa con el historicismo al uso y a contracorriente de cualquier convención formal. «¿No es acaso la naturaleza de las experiencias [...] más importante que la descripción de una serie de situaciones alineadas?»<sup>48</sup>, esto es, ¿no constituye la seriación archivística una impostura y una traición en toda regla al carácter oscilante de la *transvisualidad*, base de la apreciación estética y del mismísimo valor del arte? El juicio implícito en la selección de los motivos —ausencias y presencias a menudo inexplicables—, el despliegue netamente constelacional y su sometimiento a fricción dialéctica, el carácter idiosincrático del lenguaje —en cuántas ocasiones “mimetiza” el estilo de aquél *ismo* que refiere—, el enérgico tono con el que, para bien o para mal, movimientos, autores y obras son valorados...: todo participa en *Der Kunst der*

20. *Jahrhunderts* y demás ensayos sobre el particular de un radical antiacademicismo que bebe de los procedimientos de vanguardia y muestra al autor alemán, como él mismo reconoce, «siempre concentrado en las sensaciones, que constituyen la experiencia real y no una reducción o un accidente de la misma»<sup>49</sup>, en el convencimiento de que «es precisamente la historia de esas sensaciones la que se aproxima a las experiencias cuyos síntomas son, en el mejor de los casos, las así llamadas cosas»<sup>50</sup>. Ni predeterminaciones de ningún tipo ni escisio-

nes ontológicas sino un arco voltaico tendido entre fenómeno e historicidad, entre la emergencia del arte y su necesaria estabilización: nunca hasta ese momento se había realizado una apuesta historiográfica tan radical, de tal forma sustentada en el fundamento antropológico del arte moderno. Hoy, cuando semejante perspectiva parece consustancial a los tiempos, debiéramos apreciar en la obra de Carl Einstein su marcado carácter anticipatorio y su fuerte vigencia. Leerla constituye una experiencia *transvisual* en toda regla.

## NOTAS

<sup>1</sup> Así Juan José Lahuerta —promotor de algunas de las primeras traducciones de Carl Einstein al español— en el contexto del simposio internacional *Revolución, vanguardia y las nuevas narraciones del arte. Carl Einstein y su legado en la historia del arte contemporáneo*, celebrado entre los días 30 y 31 de enero en el MNCARS de Madrid al hilo de la muestra *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias*, exhibida entre el 12 de noviembre de 2008 y el 16 de febrero de 2009 en dicha institución bajo el comisariado de Uwe Fleckner. Al especialista alemán se debe el referencial conjunto de ensayos *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Berlin, Akademie, 2006; en clave más biográfica, son dignos de mención tanto el primer estudio específico que le fuera consagrado, PENKERT, Sibylle: *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969, como MEFFRE, Liliane: *Carl Einstein. 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

<sup>2</sup> EINSTEIN, Carl; KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Correspondance 1921-1939* (Liliane Meffre ed.), Marseille, André Dimanche, 1993, pág. 123.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pág. 130.

<sup>4</sup> EINSTEIN, Carl: *Werke. Berliner Ausgabe, Band III: 1929-1940* (Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar eds.), Berlin, Fannei & Walz, 1996a, pág. 140.

<sup>5</sup> EINSTEIN, C.; KAHNWEILER, D.-H. (1993), op. cit., pág. 114.

<sup>6</sup> EINSTEIN, Carl: *Werke. Berliner Ausgabe, Band I: 1907-1918* (Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar eds.), Berlin, Fannei & Walz, 1994, pág. 215.

<sup>7</sup> EINSTEIN, Carl: *Werke. Berliner Ausgabe, Band II: 1919-1928* (Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar eds.), Berlin, Fannei & Walz, 1996b, pág. 27.

<sup>8</sup> EINSTEIN, C. (1996a), op. cit., pág. 273.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 269.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 221. Sobre la virtualidad transformadora que Einstein confiere al arte, cfr. OEHM, Heidemarie: *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*, München, Wilhelm Finckh, 1976, págs. 28-68.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 247.

<sup>12</sup> EINSTEIN, Carl: *Documents*, facsímil vol. I (Denis Hollier ed.), Paris, Jean-Michel Place, 1991, pág. 155.

<sup>13</sup> EINSTEIN, Carl: *Die Fabrikation der Fiktionen* (Sibylle Penkert ed.), Reinbek, Rowohlt, 1973, pág. 238.

<sup>14</sup> EINSTEIN, C.; KAHNWEILER, D.-H. (1993), op. cit., pág. 144.

<sup>15</sup> EINSTEIN, Carl: *Werke. Berliner Ausgabe, Band IV: Aus dem Nachlaß I* (Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar eds.), Berlin, Fannei & Walz, 1996c, pág. 343.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 244.

<sup>17</sup> EINSTEIN, C.; KAHNWEILER, D.-H. (1993), op. cit., pág. 141.

<sup>18</sup> EINSTEIN, C. (1996c), op. cit., pág. 252.

<sup>19</sup> EINSTEIN, C. (1991), op. cit., pág. 153.

<sup>20</sup> EINSTEIN, C.; KAHNWEILER, D.-H. (1993), op. cit., pág. 139.

<sup>21</sup> EINSTEIN, C. (1996c), op. cit., pág. 236.

<sup>22</sup> *Ibid.*, págs. 238-9.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pág. 250.

<sup>24</sup> EINSTEIN, C. (1991), op. cit., pág. 33.

<sup>25</sup> EINSTEIN, C. (1996c), op. cit., pág. 253.

<sup>26</sup> EINSTEIN, C. (1996a), op. cit., pág. 248.

<sup>27</sup> EINSTEIN, C. (1996c), op. cit., pág. 253.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 249.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 252.

<sup>30</sup> EINSTEIN, C. (1991), op. cit., pág. 32.

<sup>31</sup> EINSTEIN, C. (1996c), op. cit., pág. 251.

<sup>32</sup> EINSTEIN, C. (1996a), op. cit., pág. 247.

<sup>33</sup> EINSTEIN, C. (1996c), op. cit., pág. 256.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 257.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pág. 253.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pág. 360. De acuerdo con las tesis de Einstein, la propia historia de la modernidad habría sido cortada a la medida de este patrón conservador y exigiría ser reescrita obviando las pautas y manejos de la intelectualidad burguesa. Cfr. a este respecto KLEINSCHMIDT,

Erich: "Die Dekonstruktion der Modernen in Carl Einsteins 'Die Fabrikation der Fiktionen'", en KRÖGER, Marianne; ROLAND, Hubert (eds): *Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in den 1930er Jahren*, München, Wilhelm Fink, 2007, pp. 133-152.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 250.

<sup>38</sup> *Ibid.*, págs. 250-1.

<sup>39</sup> EINSTEIN, C. (1996b), op. cit., pág. 466.

<sup>40</sup> EINSTEIN, C. (1996c), op. cit., pág. 368.

<sup>41</sup> EINSTEIN, C. (1994), op. cit., pág. 214.

<sup>42</sup> EINSTEIN, C. (1996c), op. cit., pág. 252.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pág. 256.

<sup>44</sup> *Ibid.*, págs. 251-2.

<sup>45</sup> EINSTEIN, C. (1991), op. cit., pág. 32.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pág. 152. Mayores problemas presenta la incorporación de criterios y juicios contrapuestos *en un mismo texto*; paradigmático en este

sentido se muestra el referido ensayo *Die Fabrikation der Fiktionen* (a todas luces falto de revisión, cabe recordar), cuyo discurso imprecatorio incurre más de una vez en flagrante contradicción. Cfr. ROLAND, Hubert: "'Es muß wieder eine Gemeinschaftliche Wirklichkeit erkämpft werden, weiter nichts'. Ungeklärte ideologische Ambivalenzen bei Carl Einstein", en KRÖGER, Marianne; ROLAND, Hubert (eds): *Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in den 1930er Jahren*, München, Wilhelm Fink, 2007, pp. 153-172.

<sup>47</sup> EINSTEIN, C.; KAHNWEILER, D.-H. (1993), op. cit., pág. 139. Acerca del peculiar y ciertamente problemático estilo literario de Einstein, cfr. NEUNDORFER, German: '*Kritik an Anschauung*'. *Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003, pp. 98-118.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pág. 142.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pág. 140.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pág. 140.