

ARTE Y ACCIÓN POLÍTICA:
EL INTEMPESTIVO CARL EINSTEIN

Art and politic action: the untimely Carl Einstein

José GOMES PINTO
Universidade Lusófona de Lisboa

BIBLID [(0213-356)15,2013,189-200]

Recibido: 3 de febrero de 2013

Aceptado: 25 de abril de 2013

RESUMEN

Buscamos en este artículo determinar la función de la obra de arte para Carl Einstein en tanto objeto que determina una visión del mundo. Trazaremos un camino teórico y biográfico, mostrando cómo la obra de arte es siempre una forma vital y, por eso, con funciones políticas, algo que se revela en la misma biografía del autor. Se intenta mostrar cómo la concepción de la obra de arte es un concepto operativo en términos de la vida misma.

Palabras clave: Carl Einstein, obra de arte, visión del mundo, arte africano, cubismo.

ABSTRACT

In this article we seek to determine the aim of Carl Einstein's art as an object that determines a world view. We'll draw up a theoretical and biographical way, showing how the work of art is always a vital way and, therefore with political functions, what is revealed in the same author's biography. The aim is to show how the conception of work of art is an operative concept in terms of life itself.

Key words: Carl Einstein, work of art, world view, african art, cubism.

«Si únicamente debiera subsistir una obra de Carl Einstein, esa sería sin duda *Negerplastik*, que apareció en 1915, y que dará a los objetos de arte negros el estatuto total de obras de arte y modificará profundamente la mirada occidental sobre el arte africano»¹.

«La escultura de los negros representa una clara fijación de la percepción plástica pura»².

En 1938, entrevistado por un periódico catalán, respondía Carl Einstein a la pregunta de por qué había ido al sur a combatir en la Columna Durruti y, por tanto, cambiado el libro por el fusil, de la siguiente manera: «Es lo único útil en estos momentos. Porque no quiero soportar la monotonía de una Europa fascista. Desde el 19 de julio lucho con vosotros. He venido porque España es el único pueblo que no consiente ser vendido, pese a que el mundo entero se ha esforzado por venderlo»³.

En 1936, en la oración fúnebre de Buenaventura Durruti escrita de su misma mano, afirmaba lo siguiente: «Durruti, ese hombre extraordinariamente escueto, nunca hablaba de su persona. Había suprimido del vocabulario la palabra prehistórica *yo*. En la columna Durruti sólo se conoce la sintaxis colectiva. Los camaradas enseñaron a los literatos cómo representar la gramática en el sentido colectivo»⁴. Más tarde, en una carta a su querido amigo Pablo Picasso, fechada el 6 de enero de 1939, Carl Einstein afirma: «Debemos defender a esta gente con todos los medios posibles. Si, más tarde, podremos escribir y pintar libremente, será únicamente gracias a la resistencia española»⁵.

Este camino que Carl Einstein fue haciendo en su vida, un camino en dirección al sur⁶, es también un recorrido que, desde edad temprana, conducía

1. MEFFRE, L., *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 104.

2. EINSTEIN, C., *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. (Liliane Meffre ed.), p. 44. Dice el original: *Die Negerplastik stellt eine klare Fixierung des unvermischten plastischen Sehens dar*.

3. EINSTEIN, C., *La Columna Durruti y otros artículos e entrevistas de la guerra civil española*. Barcelona, Mudito & Co, 2006, p. 31.

4. EINSTEIN, C., *La Columna Durruti y otros artículos e entrevistas de la guerra civil española*, Barcelona, Mudito & Co, 2006, p. 17.

5. *Correspondència Carl Einstein-Daniel-Henry Kahnweiler, 1921-139*. Barcelona, Ediciones La Central (Liliane Meffre ed.), 2008, p. 125.

6. Dice Liliane Meffre en la *Introducción* que escribe a la edición brasileña de *Negerplastik*: «No obstante, con el correr del tiempo, se constata que, y el mismo Einstein lo dirá explícitamente en los comienzos de los años 1930, que su pasión por

hacia sí mismo y sus ideales políticos y estéticos. Ideales que, se miren desde donde se miren, tienen una sólida equivalencia, en tanto estética y política tienen en Einstein una íntima interconexión. En su último libro, un libro sobre George Braque que, en realidad, es un tratado de estética, Einstein afirma lo siguiente: «Las obras de arte retiran su significación esencial de la fuerza sediciosa que ellas abarcan y de las energías subversivas que ellas libertan. El arte significa en sus manifestaciones más precisas una revuelta contra la tradición uniforme»⁷. Liliane Meffre, quien seguramente conoce mejor que nadie la obra de Einstein, afirma a este respecto: «solamente es digno de interés el arte comprometido con un proceso de transformación del hombre y de la realidad»⁸. A ese proceso de transformación que todo arte y todo hombre debe conllevar, lo denomina Einstein *revuelta*, que «es un principio constante que el individuo trae en sí mismo, es un estado del alma y una forma de pensamiento»⁹. En un texto anterior, publicado un año antes de que viese la luz su libro más influyente, *Negerplastik*, Einstein es contundente al afirmar:

Arriba y más allá de su papel delimitado y específico, el arte determina la visión en general. Cuando vemos una imagen individual o miramos sobre la naturaleza, el espectador es sobrecargado por la memoria de todo el arte visto previamente. El arte transforma la visión del mundo como un todo, el artista determina el modo como formamos nuestra imagen del mundo. Por eso es tarea del arte organizar esas imágenes. La estructuración del ojo colectivo necesita de leyes de la visión por las cuales los datos fisiológicos de la visión son evaluados y de ese modo dotados de significación humana¹⁰.

la latinidad no para de crecer, reforzada por la ascensión del nazismo en los países germánicos». EINSTEIN, C., *Negerplastik/Escultura Negra*, Florianópolis, Editora UFSC, 2011. (Liliane Meffre org.), pp. 7-28, p. 12.

7. *Georges Braque*, Bruxelles, La Part de l'Oeil, 2003, p. 18.

8. *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les artes plastiques*, Berne, Peter Lang, 1989, p. 26.

9. «Revolte», *Die Aktion*, n.º 35, año 2, 28 de agosto, *apud* Meffre, Liliane, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les artes plastiques*, Berne, Peter Lang, 1989, p. 27.

10. Carl Einstein, «Totality», *October*, 107, Winter 2004, pp. 115–121, p. 117 (Trad. De Charles Haxthausen). [Above and beyond its specifically delimited role, art determines vision in general. When viewing an individual picture or gazing upon nature, the beholder is burdened by the memory of all previously seen art. Art transforms vision as a whole, the artist determines how we form our general images of the world. Hence it is the task of art to organize those images. The structuring of the collective eye necessitates laws of vision by which the data of physiological vision are appraised and thereby endowed with human significance].

Esa mirada hacia el sur aparece formulada por primera vez en su libro sobre la *Escultura negra*¹¹, una designación habitual en la época.

En efecto, editada en plena Primera Guerra Mundial, esta obra dirige la mirada a lo que la época designaba «arte primitivo», y que había despertado el interés de pintores como André Derain, Maurice de Vlaminck, Henri Matisse y los «jóvenes cubistas Picasso y Braque». Es sabido que tal interés se había iniciado a finales del siglo XIX, especialmente motivado por estudios de antropólogos ingleses como Edward B. Taylor o James Frazer¹². Es también muy conocido el contexto histórico en el que crece este interés por dicho arte primitivo, especialmente creciente en París¹³. Y no se trataba únicamente de interés por los objetos visuales de culturas lejanas; invertido el clásico *ut pictura poesis*, el interés por lo desconocido, por la otredad, lo insólito y lo primitivo, ya se habían revelado en una magnífica novela de Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas* de 1899. No sólo lo visual, pues, tenía expresión en la cultura occidental. La pertinencia de Conrad en ese darse cuenta de los espacios abiertos del mundo, los espacios blancos, se refleja en un apunte de esta novela, común a otras obras suyas, sobre los mapas. Dice casi al comienzo: «Cuando era pequeño tenía una pasión por los mapas. Me pasaba horas y horas mirando a Sudamérica, o África, o Australia, y me perdía en todo el esplendor de la exploración. En aquellos tiempos había muchos espacios en blanco en la tierra, y cuando veía uno que parecía particularmente tentador en el mapa (y cuál no lo parece), ponía mi dedo sobre él y decía: *cuando sea mayor iré allí*». Al final de la novela, Conrad hace referencia a la «tierra primigenia» (*primeval earth*) –dónde Kurtz iba a ser enterrado– y a las «emociones primitivas» (*primitive emotions*) de que estaba plagado.

La tradición filosófica occidental europea, por lo menos desde la Ilustración, había creado la idea de que la racionalidad era el correlato necesario de la civilización. Lo primitivo pertenecía a los pueblos no mediatizados, silenciosos, sin escritura propia, los pueblos no científicos, no técnicos¹⁴, los

11. *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weißen Bucher, 1915.

12. Cfr., PAN, D., *Primitive Renaissance. Rethinking German Expressionism*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2001, p. 84 ss.

13. Sobre este tema véase el importante catálogo organizado por William Rubin, *Primitivism in 20th Art. Affinity of the Tribal and the Modern (2 vols)*, New York, The Museum of Modern Art, 1984, procedente de una exposición homónima. El capítulo firmado por Jean-Louis Paudrat, «From Africa» (125-175) es muy rico para una contextualización histórica.

14. Sobre este asunto, cfr., CONNELLY, F. S., *The Sleep of reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics: 1725-1907*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1995. Véase especialmente el primer capítulo: «The Sleep of Reason: 'Primitive' Art as the Inverse of Classicism», pp. 11-36.

pueblos guiados por la superstición. La colonización por parte de los europeos de algunos países supuestamente «primitivos», en suma, el imperialismo europeo, lo que introdujo fue la idea de que «el *primitivo* era caracterizado como un niño, fácilmente engañado y amedrentado, dependiente del colono blanco para guiarlo»¹⁵. En su libro de 1913, *Tótem y Tabú*, el propio Freud comparaba a los primitivos o salvajes con los neuróticos¹⁶. O lo que es lo mismo, los primitivos estarían en un estado muy bajo de evolución y progreso porque carecerían del sentido racional necesario para darse cuenta de las limitaciones naturales del mismo hombre, de la limitación de la acción de la naturaleza sobre el hombre:

En el estadio animista, el hombre se atribuye la omnipotencia a sí mismo; en el religioso, la ha cedido a los dioses, pero no renuncia seriamente a ella, pues se reserva, por medio de múltiples influjos, guiar la voluntad de los dioses de acuerdo con sus propios deseos. En la cosmovisión científica ya no queda espacio alguno para la omnipotencia del hombre, que se ha confesado su pequeñez y se resigna a la muerte, así como se somete a todas las otras necesidades naturales. Sin embargo, en la confianza en el poder del espíritu humano, en la medida en que este tome en cuenta las leyes de la realidad efectiva, revive un fragmento de la primitiva creencia en la omnipotencia.

15. CONNELLY, F. S., *The Sleep of reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics: 1725-1907*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1995, p. 85-86.

16. FREUD, S., *Totem and Tabu. Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics*, London & New York, Routledge, 2004. Dice Freud: «Taboos, we must suppose, are prohibitions of primeval antiquity which were at some time externally imposed upon a generation of primitive men; they must, that is to say, no doubt have been impressed on them violently by the previous generation. These prohibitions must have concerned activities towards which there was a strong inclination. They must then have persisted from generation to generation, perhaps merely as a result of tradition transmitted through parental and social authority. Possibly, however, in later generations they may have become 'organized' as an inherited psychical endowment. Who can decide whether such things as 'innate ideas' exist, or whether in the present instance they have operated, either alone or in conjunction with education, to bring about the permanent fixing of taboos? But one thing would certainly follow from the persistence of the taboo, namely that the original desire to do the prohibited thing must also still persist among the tribes concerned. They must therefore have an ambivalent attitude towards their taboos. In their unconscious there is nothing they would like more than to violate them, but they are afraid to do so; they are afraid precisely because they would like to, and the fear is stronger than the desire. The desire is unconscious, however, in every individual member of the tribe just as it is in neurotics», pp. 36-37.

Si Freud había hallado la definición de primitivo, al hacerlo había abierto también la puertas a la posibilidad de mirar con atención demorada a las fuerzas ocultas que constituyen el lado inconsciente de lo humano y llamar la atención sobre la función que los sueños desempeñan en la vida consciente de los hombres. Una dimensión negada por todo racionalismo imperialista, cartesiano, que tomaba al hombre como un ser que decide y actúa libremente, a tenor de la mejor elección posible. Algo similar había ocurrido ya con Friedrich Nietzsche, al introducir los conceptos de apolíneo y dionisiaco en *El nacimiento de la tragedia* (1872), donde, recuérdese, lo dionisiaco significa «la terrorífica, pero bien-aventurada disolución de la subjetividad»¹⁷. De hecho, Nietzsche no usa nunca en su obra el término *primitiv*, sino *Ursprüngliche*, o sea, originario, cuando quiere referirse a lo dionisiaco, aunque sí alude a la *primitive Gestalt der Tragödie*, o sea, la forma primitiva de la tragedia (*primitive form of tragedy*), que era para él el coro y no el escenario¹⁸. Dice Nietzsche:

El sátiro, y también el pastor de nuestro idilio moderno, son ambos resultados de una aspiración al estado primitivo (*Ursprüngliche*) y natural; pero ¡con qué firme seguridad se apodera el griego de su hombre de los bosques, y qué puerilidad, qué insipidez pone el hombre moderno en la imagen halagadora del pastor sensible y delicado que tañe la flauta! La Naturaleza, indemne aún a todo ataque del conocimiento, y que el contacto de una civilización no ha violado: eso es lo que el griego veía en su sátiro, y por eso no le parecía semejante al mono. Era, por el contrario, la imagen primordial (*Urbild*) del hombre, la expresión de sus emociones más elevadas y más fuertes, en cuanto soñador entusiasta, que transporta la presencia del dios, compañero piadoso en el que repercuten los sufrimientos del dios, voz profunda de la Naturaleza que proclama la sabiduría, símbolo de la omnipotencia sexual que Grecia había aprendido a mirar con estupefacción tímida y respetuosa¹⁹.

Frente a estas tensiones que el final del XIX comienza a introducir y que el inicio del XX tomará completa conciencia, irá surgiendo una clara tendencia a mirar hacia fuera de Europa, buscando en otros parajes alguna nueva forma que permita repensar el hombre. La primera guerra técnica de la humanidad estaba teniendo lugar dejando la experiencia del hombre al borde de la pobreza,

17. PAN, D., *Primitive Renaissance. Rethinking German Expressionism*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2001, p. 32.

18. NIETZSCHE, F., *The Birth of Tragedy and other Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, §7, p. 38.

19. NIETZSCHE, F., *The Birth of Tragedy and other Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, §8, p. 41.

dejando el cuerpo humano a merced de la técnica destructiva que él mismo había creado²⁰. Asimismo, los avances de los nuevos medios de comunicación de masas, habían empezado a dejar huella en las sociedades, alejando al hombre de lo natural, masificando las relaciones humanas, separando al hombre singular del Hombre y acercando cada vez más el espacio por vía de las tecnologías temporales. El credo de Walter Benjamin sobre la destrucción del aura de la obra de arte viene a ser el más conocido hasta ahora²¹.

En este contexto parecen coincidir Benjamin y Einstein, pero si en Benjamin encontramos una pérdida, en Einstein encontramos una visión contraria, contextualizada alrededor de la obra de Georg Simmel. Para éstos las formas históricas del hombre están en un proceso de mutación constante y nos mueven a entrar también en procesos de mutación constante. Para Einstein, lo que hay de impensado en los tiempos modernos, que nos obligan a mirar hacia lo exterior de la tradición occidental para encontrar de nuevo al hombre, es la caducidad de las formas históricas del arte para organizar la visión del hombre en una totalidad. Este arte solamente puede asumirse como fuerza creadora cuando toma conciencia de su potencia social y política, cuando se transforma en acción, cuando se toma a sí mismo como instrumento de insurrección, cuando es tomada como un «organismo vivo» que impide visiones petrificadas: «es en tanto organismos cerrados que los cuadros cobran importancia para garantizar la figura real cerrada del hombre»²². El trabajo de Carl Einstein fue acertadamente caracterizado por el historiador del arte Georges Didi-Huberman como algo intempestivo²³, porque pretende alejarse siempre de su tiempo e incluso ir más allá del tiempo: quiere llegar a la simultaneidad. Es por esa razón que *Negerplastik* se nos presenta como una obra capital. Más allá de sus datos históricos y de sus numerosas láminas con obras de arte africano (y no sólo africano), lo que Einstein está buscando es otra forma de pensar el arte y el hacer artístico.

20. BENJAMIN, W., «Expérience et pauvreté». En Benjamin, Walter, *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 364-372. Es así que se expresa Benjamin: «Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain», p. 365.

21. BENJAMIN, W., «The Work of Art in the Age of technical Reproduction». *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969, pp. 217-251, *passim*.

22. EINSTEIN, C., *Georges Braque*, Bruxelles, La Parte de l'Œil, 2002, p. 56.

23. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000. Véase el apartado que lleva por título «Carl Einstein à la pointe de l'histoire: le risque anachronique », pp. 174-189.

Está buscando en los primitivos lo originario, el punto primitivo desde donde el arte emerge. No está buscando lo absoluto, entendido en el sentido romántico, porque

el absoluto es la suma de las compensaciones de la miseria humana. Para crear una noción tan perfecta, el hombre tuvo que renunciar a su propio miserable contenido. El absoluto es potente porque es perfectamente vacío: es gracias a ese carácter que representa el cúmulo de la verdad. Nada se puede demostrar por lo absoluto: lo absoluto es la suprema verdad que permanece indemostrable. Solamente se pueden demostrar los detalles, los intersticios. [...] Es por eso que las obras de arte son indemostrables; por el hecho mismo de que están separadas, como lo absoluto, del objeto.

Es pues en la mirada donde encontramos el punto de creación, ya que para Einstein «la acción de mirar equivale siempre a un combate»²⁴. Para Einstein la obra de arte y la historia del arte son una «lucha de todas las experiencias ópticas, de los espacios inventados y de las figuraciones»²⁵. Toda obra de arte es «un conglomerado histórico»²⁶. Una concentración temporal que solamente en la simultaneidad encuentra su sentido. En la escultura negra encuentra Einstein esa posibilidad.

Y es que, para Einstein, el arte negro era esencialmente social y, por lo tanto, también político para el europeo. Mirando a la escultura africana, Einstein se da cuenta del carácter lírico del arte de su tiempo: o se representa para ver, un realismo inocente, descriptivo, o se presenta como idealismo subjetivo, que únicamente está preocupado con el interior del espíritu del artista, alejándose así de la realidad en que vive. Al contrario de los modernos, sus contemporáneos, para Einstein «los primitivos que tenían un sentido colectivo desarrollado, donde el inconsciente y el sueño estaban al servicio de la comunidad», mientras que los artistas modernos se aislaban en sus «alucinaciones. Su experiencia era autista. Separados de los otros, ellos buscaban, como compensación, asociarse en grupos». Por contra, los cubistas habían puesto en la superficie de la tela toda posibilidad de una experiencia interior realista y auténtica, donde los hechos temporales son construidos a partir de las sensaciones que crea el contacto humano con la realidad, pero al mismo tiempo como una elaboración subjetiva de esa misma realidad,

24. EINSTEIN, C., *Georges Braque, op. cit.*, p. 64.

25. EINSTEIN, C., «Aphorismes méthodiques». En *Werke 3. Berliner Ausgabe*, Berlin, Fannei & Walz, 1996, pp. 13-17, p. 13. Texto publicado originalmente en *Documents*, 1, 1929, pp. 35-38.

26. EINSTEIN, C., «Sehen und Darstellung. Bild und Betrachter. Subjekt, Objekt. Geschmack, Aesthetizismus». En EINSTEIN, C., *Werke 4, op. cit.*, pp. 342-345, p. 344.

buscando siempre nuevas formas de crear la experiencia real, creando lo real y permitiendo a la imaginación construirlo. El cubismo no es solamente un arte visual, sino un método de vida, una forma teórica de visualizar, creando, la realidad. El cubismo imitaría, así, los procesos del arte africano, en tanto entremezcla tiempos y espacios distintos, construyendo una simultaneidad, simultaneidad que corresponde siempre a una visión mítica, que no mística, de la realidad, que es elaborada por el mismo sujeto y donde los hombres pueden llegar a comprender lo que es una totalidad: la totalidad del alma humana, porque «el hombre y el mundo son cotidianamente inventados por el hombre»²⁷.

El cubismo, entonces, es un método que permite la posibilidad de una experiencia común, porque va más allá de la mera representación de la realidad, de la descripción, al evocar lo alucinatorio que podemos describir aquí como el resultado de un análisis fino de las sensaciones del individuo y su reconstrucción imaginativa proyectiva. En *Georges Braque* dice Einstein que los elementos alucinatorios son los únicos capaces de crear la realidad. El ejemplo más acabado de estas tesis, que empieza sistemáticamente en *Negerplastik*, la encontramos en una maravillosa carta que envía a su amigo Daniel-Henry Kahnweiler en junio de 1923, ocho años después de su primera impronta. Dice:

Al menos estaría bien mostrar de una vez por todas que la experiencia cubista no es una cuestión teórica, sino una modificación progresiva de las sensaciones. Más o menos así: probablemente América existió siempre al mismo tiempo que Europa. De alguna manera se la hubiera podido construir teóricamente, es decir, se hubiera podido dar por supuesta la existencia del continente entre Europa e Asia. Fue a partir de una teoría –y eso es lo importante–, a partir de la imaginación, como se descubrió América. No puede negarse que, para descubrirla, era necesaria una experiencia interior, y, por otro lado, que una vez descubierta, esta América primero imaginada transformó efectivamente al mundo y al ser humano. Exactamente lo mismo ocurre con el cubismo²⁸.

Si pensamos en un texto de Michel Foucault, redactado en 1967 y publicado en 1984, *Los espacios otros*, rápidamente nos damos cuenta que el concepto de *heterotopía* que ahí introduce, es ya algo presente en la visión que Einstein

27. EINSTEIN, C., *L'art du XX^e siècle*, apud, Meffre, Lilliane, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les artes plastiques*, Berne, Peter Lang, 1989, p. 81, p. 61.

28. EINSTEIN, C., *Correspondencia Carl Einstein-Daniel-Henry Kahnweiler, 1921-139*, Barcelona, Ediciones La Central, 2008. (Liliane Meffre ed.), pp. 49-50.

tenía del cubismo y de su función en *Negerplastik*. Dice en el apartado que lleva por título *Contemplación tridimensional del espacio* (Cubic Vision of Space)²⁹:

una emoción casi indescriptible se apodera de quien reflexiona; estas tres dimensiones, que no pueden abordarse con una sola mirada, no deben configurarse como vaga sugerencia óptica, sino, más bien, como expresión acabada y real. Las soluciones europeas que, confrontadas a la escultura africana, aparecen como subterfugios, son familiares a nuestros ojos, convencen de manera mecánica y por hábito.

Carl Einstein sabía ya muy bien qué era eso de encerrar las cosas en el espacio, de clausurar al hombre en sus instituciones. Ha sido esa visión del arte cubista como método, ha sido su visión del arte la que lo llevó ciertamente a combatir junto a Durruti. Así parecen expresarlo las palabras que dirige a Pablo Picasso:

No he venido a España más que a servir a mis compañeros, a la libertad y a la dignidad humana. Cuando todo termine cada uno seguirá su camino y recuperará su trabajo, pero siempre estaremos dispuestos a coger nuestros fusiles para matar cerdos en cuanto las cosas se pongan feas. Sabemos demasiado bien que los discursos y las chácharas, por más elevadas o banales que sean, no sirven de nada cuando uno se enfrenta a alguien que le amenaza con una pistola.

Era esa su forma de reconstruir el mundo, su experiencia interior más fuerte, más colectiva. Tanto en el arte, como en su literatura, en su vida, Einstein llevó certero eso de *la palabra prehistórica*, que no primitiva, YO. También en su obra se habla el lenguaje colectivo. La forma que tuvo de hacerlo fueron las palabras y la visión reconfiguradas. En su temprana novela *Bebuquin o los diletantes del milagro*, empezada a ser redactada en 1908, apunta a la siguiente interrogación, una interrogación que denuncia claramente el egotismo en que de la mayor parte del arte de su tiempo, de los artistas y del ser humano en general se sumergen: «Soy un espejo, soy un charco inmóvil que refleja el centelleo de las farolas de gas. Pero, ¿uno espejo se ha mirado alguna vez a sí mismo?»³⁰.

29. El título original dice *Kubische Raumanschauung*.

30. EINSTEIN, C., *Bebuquin o los diletantes del milagro*, Madrid, Antónío Machado Libros, 2011, p. 43.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., «Carl Einstein et les primitivismes». *Gradiva*, 2011, 14
- AA.VV., «Carl Einstein», *Les Cahiers do Musée Nacional d'art moderne*, 2011, Automne, 117.
- BENJAMIN, W., *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969.
- CONNELLY, F., S., *The Sleep of reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics: 1725-1907*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1995.
- CONRAD, J., *The Heart of Darkness/El corazón de las tenebras*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, *L'image survivant. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Parins, Les éditions du Minuit, 2002.
- EINSTEIN, C., «Negro Sculpture». En *October* 107, Winter 2004, pp. 122-138.
- EINSTEIN, C., *Bebuquin o los diletantes del milagro*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2011.rq
- EINSTEIN, C., *Correspondencia Carl Einstein-Daniel-Henry Kahnweiler, 1921-139*, Barcelona, Ediciones La Central, 2008. (Liliane Meffre ed.)
- EINSTEIN, C., *Ethnologie de l'art moderne*, Marseille, André Dimanche Edituer, 1993. (Liliane Meffre ed.)
- EINSTEIN, C., *Georges Braque*, Bruxelles, La Part de l'Oeil, 2003.
- EINSTEIN, C., *L'art du XX^e siècle*, Paris, Jacqueline Chambon, 2011. (Liliane Meffre & Mstysse Staiber translation).
- EINSTEIN, C., *La Columna Durruti y otros artículos e entrevistas de la guerra civil española*, Barcelona, Mudito & Co, 2006.
- EINSTEIN, C., *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. (Liliane Meffre ed.)
- EINSTEIN, C., *Negerplastik/Escultura Negra*, Florianópolis, Editora UFSC, 2011. (Liliane Meffre org.)
- EINSTEIN, C., *Werke 3. Berliner Ausgabe*, Berlin, Fannei & Walz, 1996.
- EINSTEIN, C., *Werke, bd 4. Auf dem Nachlaß I*, Berlin, Fannei & Walz, 1992.
- ELIAS, N., *O processo civilizacional. Investigações sócio-genéticas e psicogenéticas*, Lisboa, Dom Quixote, 2006.
- FIEDLER, K., *Escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1991.
- FLAM, Jack & DEUTCH, M., *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2003.
- FOUCAULT, M., «Des espaces autres». En FOUCAULT, M., *Dits et Écrits II*, 1976-1988, Paris, Gallimard (Quarto), 2001, pp. 1571-1581.
- FREUD, S., *Totem and Tabu. Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics*, London & New York, Routledge, 2004.
- GOLDWATER, R., *Primitivism in Modern Art*, New York, Vintage Book, 1967.
- GOMES PINTO, J. & BRAGANÇA DE MIRANDA, J. (org.), «Carl Einstein. Reflexões sobre arte e estética». *Caleidoscópio. Revista de comunicação e cultura*, 2012, 11/12.

- HARRISON, C. & F., *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998.
- KRÖGER, M. & ROLAND, H., *Carl Eistein im Exil. Kunst und Politik in den 1930er Jahren*, Munchen, Wilhelm Fink, 2007.
- MEFFRE, L., *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Presses de l'Univesité de Paris-Sorbonne, 2002.
- MEFFRE, L., *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les artes plastiques*, Berne, Peter Lang, 1989.
- MONNOYER, J.-M., *Walter Benjamin, Carl Einstein et les arts primitifs*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1999.
- PAN, D., *Primitive Renaissance. Rethinking German Expressionism*, Lincoln and London, Univeirsity of Nebraska Press, 2001.
- RUBIN, W., *Primitivism in 20th Art. Affinity of the Tribal and the Modern (2 vols)*, New York, The Museum of Modern Art, 1984.
- VANSINA, J., *Art History in Africa. An Introduction to Method*, London & New York, 1984.