

GEORG SIMMEL

L'ART POUR L'ART

Apresentação e tradução de
Adriana Veríssimo Serrão
(Universidade de Lisboa)

Não é tarefa fácil apresentar em poucas palavras as ideias-chave do pensamento de Simmel sobre arte. Não tanto pela extensão de dezenas de escritos e centenas de páginas que dedica ao tema, mas sobretudo pela amplitude das descrições que cobrem todas as fases da trajetória que vai da criação até à contemplação. A questão da arte é, em Simmel, indissociável do inteiro processo artístico e este, por sua vez, incompreensível quando abstraído do curso movente da vida do qual provém e ao qual se mantém ligado. Assim, se a compreensão da arte entra de direito no âmbito de uma filosofia da cultura – a esfera das produções objectivadas e dotadas de autonomia –, cabe também, a título ainda maior, no âmbito da metafísica da vida, o ininterrupto movimento da realidade que se desdobra na continuada produção de formas individualizadas.

Não sendo qualquer fase deste processo um segmento linear determinável entre limites fixos, como se de pontos geométricos se tratasse, mas um acontecimento singular multi-qualitativo e variável que ocorre sempre na transição entre pólos que nele se entrecruzam, é evidente a impossibilidade, de princípio, de elaborar uma definição canónica ou uma teoria geral da arte, universalmente aplicável às manifestações singulares, quanto de apreender cada obra isoladamente, desligada dos contextos – as diversas globalidades, os estratos de vida, que lhe dão origem, nela se cruzam e se mesclam.

A analogia entre arte e organismo a que conduz toda a filosofia simmeliana inscreve-se no magno problema filosófico da relação entre o uno e o múltiplo. Não naquela direcção depuradora que busca o ser substante, permanente e imutável sob o múltiplo aparente, mas naquela outra que compreende cada forma individual como compenetração peculiar do todo em cada modulação única e irrepetível. A obra de arte como organismo, isto é, ser individual, possui necessariamente uma posição dupla: estar inserida na dinâmica espaço-temporal da existência e apresentar-se, *Philosophica*, 45, Lisboa, 2015, pp. 127-135.

simultaneamente, como uma forma plenamente realizada já subtraída das condições e conexões da sua génese.

O procedimento filosófico de Simmel coloca-se precisamente nesses eixos onde se vêm cruzar, em transições imperceptíveis, feixes de energias provenientes de distintas camadas de realidade, acompanhando o devir das formas em formação até se realizarem como obras completas, formas conclusas. Porque cada momento da vida é uma perspectiva da vida concentrada nesse momento, cada ensaio é um ponto de vista sobre a totalidade, aí colhendo a multiplicidade intensiva de dinâmicas, significações e valores. Por não descrever objectos, mas processos captados em bipolaridades, a filosofia da arte de Simmel distancia-se de duas orientações suas contemporâneas: por um lado, do historicismo, que considerava a evolução da arte segundo a lógica da sequência intra-artísticas; por outro, do psicologismo subjacente à explicação biográfica, que tomava as obras como cumprimento da intenção do artista.

Os escritos dedicados a personalidades – Miguel Ângelo, Rembrandt, Rodin, e poetas como Stephan George – incidem sobretudo no enlace, duplamente considerado, de subjectividade e objectividade, que ocorre entre o criador e a obra: tal como só se capta a nascente no seu fluxo, e este nas ondulações em que se vai enformando, na obra está o artista, tal como o artista nas suas obras. Numa formação objectiva que só existe pela actividade da força subjectiva, o elemento mediador é a alma, o fundo interior de onde emana o exercício contínuo da criatividade.

Nos escritos mais directamente incidentes na essência da arte, sobressai a dinâmica entre a obra e os seus contextos globais de inserção. Em “Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk” (Legalidade na obra de arte), mostra como a lei específica da arte, mantendo embora ligações à lei natural (científica) e à lei ideal (ética) se distingue delas, por não ser nem necessária nem universal. Não lhe preexiste qualquer exigência de que seja assim, subtraída que está da causalidade que rege os nexos entre os fenómenos. É movida por uma exigência própria, por um problema que só ela simultaneamente coloca e resolve. Individual e peculiar, a idealidade da arte não é o dever-ser da pura idealidade dos valores morais, que pairam enquanto universais abstractos e inacessíveis acima da camada do vivido. Não existe um problema universal da arte: cada acto criador realiza singularmente a conjunção entre realidade e idealidade. Finalizada em si mesma, mas banhada de vida, a obra concretiza o encontro das duas séries – do ser e do valor –, traduzindo a realidade mutável numa entidade objectiva.

“L’art pour l’art”, de 1914, que agora se apresenta em tradução para português, pertence também à última fase da produção intelectual de Simmel e condensa os grandes núcleos da multimodal articulação de arte e vida. Se a

interpretação da arte como “um fenómeno originário do mundo do espírito”, enfatiza a analogia orgânica, nela ressalta também a diferença essencial entre os seres naturais e as produções da cultura. Os organismos provenientes da natureza vivente mantêm com ela um laço indissolúvel: são gerados pelo curso biológico que os alimenta e de novo os absorve em si na dinâmica de vida e de morte; as formações culturais tendem, pelo contrário, a cortar os vínculos originantes e, ao objectivarem-se, tornando-se independentes, reivindicam o estatuto de seres autónomos, destituídos de geração.

Uma visão global da arte não naturalista nem culturalista, como a que Simmel propõe, tem no seu centro este carácter duplo, paradoxal, de simultânea inclusão e independência: fechada em si, mas não cortada das outras esferas da existência, a obra é um misto, em termos simmelianos, um “terceiro”: enquanto artefacto, situada na naturalidade real, espaço-temporal da existência, mas possuindo um conteúdo espiritual intangível que a eleva, enquanto ser acabado, a “mais que vida” (*mehr als Leben*). A imagem da libertação para além do enredamento na complexa sucessividade do acontecer aplica-se também ao contemplador. A fruição não é da ordem do juízo, mas uma experiência concreta que, por momentos, o transporta para além da relatividade dos opostos, suspendendo o correr do tempo numa apreensão imediata. Na contemplação, liberta-se do fragmentário e emaranhado da existência onde tudo é relativo e nada está em estado puro, e alcança a percepção de uma unidade coesa: como se a incompletude se sentisse finalmente completada.

Sobressai ainda a veemente demarcação da redução da filosofia da arte à *Kunstwissenschaft*, que se operara em âmbito académico e dominava a crítica de arte desde finais do século XIX. A defesa da autonomia absoluta da obra como um mundo completo, limitada a si mesma, e daí susceptível de ser analisada e decomposta em muitas partes regidas por esquemas próprios, dotada de regras de construção que lhe seriam exclusivas, é o sintoma bem claro da segmentação da realidade operada pelo avanço do método analítico das ciências da natureza.

A ciência da arte tornara-se uma simples técnica de análise, uma grelha de leitura que pretendia explicar o todo somando segmentos desconectados do conjunto e isolando este de qualquer contexto exterior e, mais ainda, reduzindo a criatividade a uma prática de composição e de técnicas que anulava o sujeito artista enquanto individualidade inteira.

Sente-se em toda a atmosfera deste ensaio o confronto crítico da mundividência simmeliana com o emergente Modernismo e os seus correlatos: o cientismo mecanizante e o esteticismo formalista –, que invadiam todas as esferas da cultura e celebravam a apoteose da obra humana como *causa sui*.

GEORG SIMMEL

L'art pour l'art

Na consideração da ciência da arte das últimas décadas é inconfundível uma tendência mecanizante, matematizante. Toda a reconstrução daquilo que se designa o “cálculo” do artista: a separação precisa dos “planos”, a esquemática das horizontais e das verticais, dos triângulos e dos quadrados na composição, o estabelecimento do contraposto, as teorias da secção de ouro, da arte plástica como “configuração do espaço”, até às teorias das cores complementares – tudo isto decompõe a obra de arte em momentos e elementos isolados e tende a “explicá-la” recompondo-a a partir destas legalidades e exigências parcelares. Trata-se, visto mais exactamente, de determinações tais que pertencem a estes momentos isolados da obra de arte na medida em que podem ser considerados por si, isto é, fora da conexão de conjunto de cada obra de arte – tal como se quis construir o organismo a partir das fórmulas físicas e químicas a que obedecem os seus elementos particulares, quando desgarrados da forma e da movência da vida. É, portanto, indubitável que com isto a ciência da arte se encontra num estádio análogo ao da ciência mecanicista da natureza. E tal como esta significou o imenso progresso: libertar a consideração da natureza da metafísica e teologia medievais que pretendiam deduzir a natureza de uma direcção que estava totalmente afastada dela – assim esta consideração mecanicista da arte foi a libertação da orientação literária, tendenciosa ou anedóctica, que dominava por toda a parte. Mas quando parece que a época mecanicista, pelo menos para a ciência do organismo, estaria passada e se começaria a querer considerar e compreender este a partir da sua inteireza e unidade – o correspondente virá certamente a acontecer na ciência da arte. O estabelecimento de proporções geométricas diz unicamente respeito a formas que são *abstraidas* da obra de arte; impressão e significado [10] que lhes cabem no *interior* da obra de arte, a partir do seu centro ou unidade, e vistos na sua vida contínua, fluente, não têm de ser minimamente prejudicados pelas imagens e regras provincialmente isoladas do seu ser para-si desligado. Só que o que ganhou duradouramente aquele desenvolvimento da ciência da natureza: a autonomia da explicação científica segundo a qual os fenómenos da natureza têm de ser concebidos de modo natural – não pode, analogamente, ser novamente perdido pela arte.

Mas se a arte, no seu exercício, na sua fruição e na sua compreensão, é tão limitada no seu terreno de enraizamento próprio, e permanece contornada pela própria linha de essência, tal não significa de modo algum o seu definitivo cingimento pelas outras potências e províncias da existência,

pela totalidade da vida; pelo contrário, só agora existe a base a partir da qual a arte pode ser integrada com segurança na vida e reconhecida na sua referência ao todo – que se encontra, por assim dizer, acima e abaixo dela. A arte como totalidade e a obra de arte singular sintonizam numa relação típica que pode designar-se como fenómeno originário do mundo do espírito: que um membro, um elemento ou uma parte de um todo unitário seja ele mesmo um todo unitário, fechado em si mesmo, ou reivindique sê-lo. Nas organizações sociais, onde a divisão do trabalho quer recusar ao indivíduo o seu completo desenvolvimento pessoal; em formações de igreja para as quais o singular é apenas uma onda da vida global que vai murmurando até Deus, ao passo que ele aspira a uma relação imediata com absoluto unicamente para si mesmo; no interior da alma mesma, onde interesses ou talentos singulares desejariam reivindicar para si todas as forças do homem, ao passo que a corrente total da vida tende a subordinar a si todas as singularidades –, em cada uma delas vive a forma de que o organismo é a imagem: um todo feito de partes, cada uma das quais possui uma certa autonomia da função, e até da existência, de tal modo que, por um lado, a unidade do todo tece-se em conjunto com as funções e acções recíprocas dos membros, por outro, a vida dos membros é alimentada pelo todo [11] e é determinada por ele. Para todas aquelas relações que encontram nisto a sua analogia, dá-se qualquer coisa a que se poderia chamar o desvio por cima do todo: que o acabamento de uma formação, por mais que seja só o seu próprio, fechado em si, não poderá ser ganho pura e simplesmente através de um desenvolvimento limitado a essa formação; mas apenas se um determinado incremento e intensificação do ser global e do seu valor, que inclui todas as partes além daquela formação particular, jorrarem nela, elevando-a a uma perfeição que não teriam conseguido as forças no interior da sua própria periferia, entregues unicamente a si. Bem pode um homem levar a uma certa perfeição uma aptidão altamente especializada para a qual se educou com indiferença pelo resto da sua humanidade e com atrofia dos seus demais interesses e demais forças: só que onde não se trata apenas de habilidade corporal, não é deste modo que ele alcançará a suprema perfeição, mas só quando o distrito interno da aptidão especial tiver, por assim dizer, de todos os lados portas abertas para o distrito global da alma, de onde afluem até ele as forças, movimentos, significâncias que o alimentam. A perfeição a que pode chegar uma aptidão parcelar com o preço de uma debilitação do homem integral tem um limite bem definido; o ponto mais alto de tal aptidão só será alcançado através do desvio do ponto mais alto da inteira existência que a contorna. Formula-se aqui a relação entre a inteireza da vida e o seu aguçamento em valores singulares. Quem é movido apenas eticamente, mas não intelectual nem

religiosamente, nem segundo a rítmica plena de valor e de energia da inteira personalidade, esse leva talvez o ético a um grau elevado, mas não seguramente até ao supremo grau. Isto evidencia-se muito claramente na intelectualidade: as capacidades do homem só esperto, por mais espantosas que possam ser, permanecem contudo como *intelectuais* aquém daquelas que vêm de uma personalidade disposta mais amplamente, mesmo que a capacidade intelectual desta, tomada por si, fique atrás daquela. Quem é *apenas* esperto, nem sequer é totalmente *esperto*.

[12] No domínio da arte parece primeiramente demonstrável que – onde não está em questão pura reprodução e puro mecanismo – também o mero lado técnico da aptidão não alcança o seu ponto mais alto nos meros técnicos da arte, por mais perfeitos que sejam, mas apenas aí onde estiver envolvida por capacidades de outro género que largamente a extravasam; aí onde a técnica é a coisa principal e objectivo último, *ela* não é sequer perfeita, por maior que seja o talento para ela. Os factos históricos testemunham a fórmula ainda mais principal: os grandes artistas foram, por assim dizer, sempre mais que grandes artistas; mesmo onde toda a sua energia vital está tão absolutamente concentrada no exercício artístico e nele se consome, de tal modo que o resto do homem, por detrás, seja invisível pelo menos aos nossos olhos, como é o caso de Rembrandt, não deixamos de perceber a imensa amplitude de oscilação e intensidade da vida global; por mais que esta se exteriorize somente na forma de uma arte determinada, contudo nós sentimos-la precisamente em cada amplitude e movência, como se esta forma expressiva fosse de certo modo independente e fosse propriamente por acaso que tivesse encontrado precisamente o seu talento neste canal. Aquela forma fundamental típica para cada mundo espiritual vivente, segundo a qual a formação parcelar de uma formação global se torna ela mesma num todo e a auto-suficiência da sua existência entra no todo, numa relação altamente variável, com a sua posição de membro – encontra aqui uma resolução muito harmoniosa, sendo que o significado autónomo do operar artístico liga precisamente o seu acabamento fáctico ao ser abrangido por um todo maior do que o todo artístico da personalidade. Quando frequentemente se julgou ver nos grandes artistas uma medida da perfeição humana que não se encontra em qualquer outro lugar, eis a fórmula decisiva para isto: o lado, parte, função da personalidade que se move em torno de um centro fáctico e é contornado por uma periferia própria não precisa aqui de preservar a sua autonomia em concorrência com a vida global de que é uma parte, e a unidade desta vida não sofre de modo algum com a unidade daquela actividade que existe por si e obedece à lei própria. Que tal perturbação possa [13] surgir em níveis inferiores da artisticidade, por mais que não

poupe também os superiores –, nos casos mais puros e, por assim dizer, principais, parece a perfeição do artista puramente enquanto artista estar ligada ao facto de ele ser mais do que artista, ao facto de precisamente o vigor individual desta expressão essencial que se eleva a obras plenamente autonomizadas se alimentar da sua ligação, a título de membro, com o microcosmos da inteira personalidade.

Um tal significado da arte e da obra de arte singular: ser um todo e ao mesmo tempo elemento de um todo que o supera, ser pico da onda de uma vida global, é também válido para o contemplador, o fruidor. O que há de libertador na entrega a uma obra de arte, que reside no facto de ela ser um totalmente fechado em si mesmo, que não precisa do mundo, vale também em face do fruidor, soberano e auto-suficiente. A obra de arte leva-nos para um distrito cuja moldura exclui toda a efectividade do mundo circundante, e com isso exclui-nos a nós mesmos dela, na medida em que somos parte dela. Penetrando nesta realidade que não se preocupa com o nosso indivíduo nem com todos os emaranhados da realidade, somos como que libertados da nossa vida, que se desenrola nesses emaranhados. Mas, ao mesmo tempo, a vivência da obra de arte não deixa de estar integrada na nossa vida e envolvida por ela; o exterior da nossa vida para o qual a obra de arte nos liberta é contudo uma forma desta mesma vida, a fruição desta obra, liberta e libertadora, é contudo uma porção da própria vida, que continuamente se funde com o seu antes e o seu depois para a sua totalidade.

Por mais paradoxal ou contraditória que seja na sua expressão lógica a dupla posição da obra de arte: ela permanece de facto a formação totalmente fechada em si, subtraída da vida e ao mesmo tempo deitada na plena corrente da vida, acolhendo este fluxo em si, do lado do criador, reenviando-o, do lado do fruidor. Este simultâneo ser liberto e ser englobado, estar fora e estar dentro, ser um todo unitário e a pulsação de um todo que se expande muito mais amplamente – eis talvez uma relação inteiramente unitária, que nós apenas [14] retrospectivamente, aproximando-nos com as nossas categorias de apreensão e de referência à arte, cindimos naquela dualidade. Na aparente incapacidade de unificação de tais determinações a obra de arte mostrar-se-ia apenas como uma daquelas formações que nós, quando sucede elas já existirem, podemos decompor numa multiplicidade de elementos, mas não de novo recompor a partir deles; porque, fora desta sua unidade originária e de ter chegado às autonomias, estes elementos são algo totalmente diferente do que no interior da sua originária inseparabilidade – tal como as substâncias químicas que na retorta são extraídas e analisadas fora do corpo vivo são totalmente diferentes do que na viva conexão do organismo, e recusam-se inteiramente aos ensaios para

o reconstruir a partir delas. Ora, nesta contradição permaneceu suspensa a teoria de *l'art pour l'art*, que aqui não tomo no seu sentido histórico originário, mas naquele sentido mais amplo, com o qual ela excluía, por princípio, do significado relativo à essência e valor da obra de arte tudo que não residisse inteiramente na esfera da arte. Que esta exclusão tenha acontecido foi de valor insubstituível e imperdível. Operou-se para a arte em geral o mesmo efeito purificador que no início destas linhas eu atribuí aos esforços “calculadores” na interpretação da pintura. Isto diluiu as misturas turvas da arte com valores literários e éticos, religiosos e sensuais. Reconhecendo e preservando isto em máximo grau, devemos proclamar agora mesmo que a teoria de *l'art pour l'art* está cativa de um certo racionalismo (correspondente à sua origem francesa); ela não vai além daquela oposição entre o todo e a parte que tem ela mesma direito ao todo – para além da dificuldade, talvez insuperável logicamente, mas que a vida constantemente supera. É um rigorismo estético que corresponde precisamente ao rigorismo ético de Kant. Pois este arrancou o valor ético da conexão global da vida e colocou-o certamente numa altura pura na qual escapou a todas as ligas com móveis pulsionais inautênticos e se tornou visível no seu inteiro e sublime rigor. Mas [15] este agora incontestável rigor do conceito moral tornou-se rigidez, porque Kant não encontrou o caminho de volta para a vida, não quis ver que uma acção no interior da unidade fluente da totalidade vital ainda tem um significado axiológico diferente do que quando cingido e isolado pela consideração puramente moral. Tal como a arte é mais do que arte, também a moral é mais do que moral, na medida em que está englobada pelo ideal da completude total do homem. Isto pertence ao conhecimento que hoje em dia se expande por toda a parte: a saber, que no interior da conexão global da vida orgânica, tal como do mundo em geral, os elementos têm outra essência, outro valor do que quando arrancados pela consideração mecanicista, atomizadora; e que as imagens deles, obtidas por esta última via, têm de ser primeiramente alimentadas pela corrente global que as banha, dissolvendo-se nela e simultaneamente acolhendo-a em si, para que sejam efectivamente concebidas totalmente na sua essência mais própria e mais pura. A nova concepção da relação da vida com os seus elementos e conteúdos ensinar-nos-á o que o racionalismo não conseguiu: preservar a inteira limpidez e o fechamento do ponto de vista puramente artístico, a libertação da arte de tudo o que falsifica a sua essência como arte – e compreendê-la com tudo isso como uma vaga na corrente vital, que desenvolve a sua inteireza como histórica e como religiosa, como anímica e como metafísica. Conduzida por este Todo e conduzindo-o, permanece a arte esse mundo para si, como o proclama *l'art pour l'art*, embora e porque *la vie pour l'art* e *l'art pour la vie* se manifestam como a sua interpretação mais profunda.

GEORG SIMMEL, “L’art pour l’art”, primeira publicação em *Der Tag*, Berlin, n. 5, 4 de Janeiro de 1914.

A tradução segue o texto das obras completas de Simmel (*Georg Simmel Gesamtausgabe*, hrsg. von Otthein Rammsted, Frankfurt a.M., Suhrkamp), vol. 13 (Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918), hrsg. von Klaus Latzel, 2000, pp. 9-15.

Revisão da tradução por Dirk Michael Hennrich.