

PARTE I

Formalismo: teoria, história e crítica

2.

O Conceito de Forma na Filosofia e Teoria da Arte na Alemanha dos séculos XVIII e XIX: O Pensamento de Immanuel Kant e Konrad Fiedler

2.1.

Immanuel Kant: a Forma como categoria fundamental para apreciação artística

Em toda bela-arte, o essencial consiste na forma, que é fina para a observação e o julgamento, onde o prazer é ao mesmo tempo cultura, e dispõe o espírito para Idéias, portanto torna receptivo a vários prazeres e entretenimentos dessa ordem; não na matéria da sensação [o atrativo ou a emoção] onde importa meramente a fruição, que não deixa nada na Idéia, torna o espírito embotado, o objeto cada vez mais repulsivo e a mente, pela consciência de sua disposição contrária a fins no juízo da razão, insatisfeita consigo mesma e humorosa.⁸

Para que se possa entender toda a extensão que envolve a discussão crítica relativa ao conceito de formalismo na modernidade é conveniente considerar inicialmente alguns fundamentos da filosofia crítica de Immanuel Kant (1724-1804). Sem dúvida, para qualquer pensador da modernidade a referência ao filósofo de Königsberg é uma necessidade que se impõe ainda que seja para dela se afastar ou divergir. No caso da Teoria da Pura Visibilidade, Konrad Fiedler (1841-1895) toma como ponto de partida não apenas a *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790), mas também a teoria do conhecimento contida na *Crítica da Razão Pura* (1781). Interessa, no âmbito deste capítulo, examinar como na Alemanha, entre o final do século XVIII e o início do século XX, a especulação sobre a relação entre forma e arte tomou contornos específicos e determinantes para a nascente crítica e história da arte. Por outro lado pretende-se apresentar os pontos que, na crítica kantiana, foram incorporados e aqueles que sofreram deslocamentos para que Fiedler constituísse aquela que é considerada a primeira teoria exclusiva das artes visuais. Já em um de seus primeiros textos, “Sobre o Juízo das Obras de Artes Plásticas” de 1876, Fiedler começa a preparar as bases de seu pensamento evidenciando a intenção de levar adiante a questão do juízo estético contido na Terceira Crítica, detalhando, ampliando e modificando algumas de suas idéias e conceitos.

⁸ KANT, Immanuel. *Crítica do Juízo*. §52. P.260.

É no primeiro capítulo da *Crítica da Faculdade de Julgar*, a “Analítica do Juízo Estético”, principalmente entre os parágrafos 43 e 54, onde se concentram os fundamentos que permitem analisar as referências iniciais de Kant ao juízo estético na arte. Percebe-se logo no início do texto a preocupação em distinguir o belo da natureza do belo artístico por uma definição geral categórica:

*Arte se distingue da natureza, como fazer (facere) do agir ou atuar em geral (agere), e o produto, ou a consequência da primeira, como obra (opus), da segunda como efeito (effectus). [...] Uma beleza natural é uma bela coisa; a beleza artística é a bela representação de uma coisa.*⁹ [grifos do autor]

De modo didático, Kant, de início, separa e situa as faculdades humanas produtivas [como é o caso dos produção artística] de acordo com o projeto geral da Crítica para em seguida estabelecer o que está de fato em jogo quando se trata de pensar a obra de arte. Assim, depois de ter distinguido a arte da natureza distingue-a também, enquanto uma habilidade humana, da ciência (o *poder* do *saber*) e do artesanato (*arte livre* e *arte remunerada*). Dessas distinções surge a noção de *arte estética* que, ao contrário da *arte mecânica* (“mera arte da diligência e do aprendizado”¹⁰), tem como fundamento e efeito imediato o sentimento de prazer e divide-se em *agradável* e *bela-arte*. Enquanto a primeira esgota-se na pura sensação, a segunda

[...] Em contrapartida, é um modo-de-representação que por si mesmo é final e embora sem fim, no entanto propicia a cultura dos poderes-da-mente para a comunicação social.¹¹

Quando menciona a “cultura dos poderes-da-mente” Kant está se referindo ao arranjo específico que se dá, no caso da apreciação artística, entre as “Faculdades-de-conhecimento superiores” que correspondem às três Faculdades principais da mente: o Entendimento, que corresponde à Faculdade de conhecer, o Juízo, que corresponde à Faculdade de sentir prazer e desprazer e a Razão, que corresponde à Faculdade de desejar¹². Pode-se então deduzir que, no que tange à *bela-arte*, entra em jogo o exercício que põe essas faculdades em atividade segundo os princípios *a priori* relativos a cada uma delas. Mas, nesse caso, é preciso ressaltar, esse exercício se dá segundo uma disposição particular das

⁹ Idem. §43. P. 243.

¹⁰ KANT, Immanuel. *Op.Cit.* §47 P. 248.

¹¹ Idem. §44. P. 245.

¹² Idem. Cf “Introdução à Crítica do Juízo”. P. 199.

faculdades como se verá mais à frente. Quanto à referência à “comunicação social”, há um desdobramento importante logo em seguida:

A comunicabilidade universal de um prazer traz já consigo, em seu conceito, que este não deve ser um prazer da fruição, por mera sensação, mas sim da reflexão; e assim arte estética, como bela-arte, é uma arte tal que tem por justa-medida o Juízo reflexionante e não a sensação-de-sentidos.¹³

Nessa referência encontra-se a distinção crucial que diz respeito à espécie de Juízo que entra em cena quando se trata da apreciação estética. Nela, o prazer que é capaz de gerar é outro que o da pura sensação (que se esgota em si mesmo como ocorre nas artes *agradáveis*), como também é outro em relação àquele que advém do juízo lógico que é determinante. Este funda-se no princípio de que para todas as coisas naturais é possível encontrar *conceitos* empiricamente determinados que dizem o que é um objeto. O juízo determinante, portanto, “procede apenas *esquemáticamente*, sob leis de uma outra faculdade, a do entendimento.”¹⁴ O Juízo reflexionante, por sua vez é “[...] aquele que também se denomina a faculdade-de-julgamento”¹⁵ e, por isso procede *tecnicamente* segundo leis próprias e não se funda sobre nenhum conceito (ou apenas sobre conceitos indeterminados). Sua referência se dá apenas em relação ao sentimento de prazer e desprazer, que é subjetivo, e acompanhado da representação sensível de um objeto como pura receptividade.¹⁶ O Juízo estético é, assim, reflexionante¹⁷, “[...] e o sentimento de prazer é considerado não como dependente da sensação em uma representação empírica do objeto, tampouco do conceito deste, [mas] apenas como dependente da reflexão e da sua forma [que é] a ação própria do Juízo.”¹⁸

Em seguida Kant concebe a bela-arte como algo que tem como pressuposto a “produção por liberdade” deduzindo daí que não pode haver uma ciência do belo¹⁹, apenas sua crítica, ou seja, o próprio juízo de gosto²⁰ – que é

¹³ Idem. §44. P. 245.

¹⁴ Idem. “Introdução à crítica do juízo”. P. 201.

¹⁵ Idem. P. 176.

¹⁶ Quanto à receptividade de objetos estéticos, talvez possa-se deduzir que, aqui também, Kant mantém a inversão do lugar do sujeito do conhecimento operado pela sua filosofia, ou seja, que o conhecimento não se regula pelo objeto, mas que este se regula pela faculdade de conhecer de acordo com princípios *a priori*.

¹⁷ Com isso Kant define: “Belo é aquilo que apraz no mero julgamento” Cf §45. P. 245.

¹⁸ Idem. “Introdução à crítica do Juízo”. P. 201.

¹⁹ Com essa afirmação Kant coloca um limite às pretensões da Estética tradicional de almejar o estatuto de ciência legítima que teria por objeto o estudo das qualidades humanas sensíveis e, como tal, teria a exclusividade para reflexão sobre a arte.

estético e cujo fundamento de determinação é subjetivo.²¹ No entanto, para a *produção* da bela-arte o gosto não é suficiente “por ser meramente uma faculdade-de-julgamento, não uma faculdade produtiva.”²² A produção artística requer um “princípio vivificador da mente [e] a matéria-prima que ele emprega para isso, é o que põe as faculdades, conforme a fins, em movimento”. Esse *princípio* é a “faculdade de exposição de *Idéias estéticas*” que é “uma representação da imaginação” ou “um talento da imaginação”.²³ [grifos do autor]

A noção de *Idéias Estéticas* encontra-se no parágrafo 49 e é nele que se concentram as reflexões fundamentais de Kant sobre a arte. Portanto, o foco desta análise será dirigido para esse parágrafo na medida em que, inclusive, é possível encontrar-se nele o esboço de um sistema do processo de criação artística, bem como da qualidade e critérios de juízo que esse processo subentende:

Por Idéia Estética entendo aquela representação da imaginação, que dá muito a pensar, sem que entretanto nenhum pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que consequentemente nenhuma linguagem alcança totalmente e pode tornar inteligível. – Vê-se facilmente que é a contrapartida (*pendant*) de uma *Idéia racional*, que inversamente é um conceito ao qual nenhuma intuição [representação da imaginação] pode ser adequada.²⁴ [grifos do autor]

Nesta citação tem-se afirmada não só a imaginação como a faculdade responsável pela produção artística, mas também sua autonomia quando trabalha para ela. Ou seja, quando se trata da produção artística a imaginação não se submete às exigências do entendimento – que produz conceitos e é regido por juízos determinantes –, ela esquematiza as sensações sem conceituar, por um acordo diferenciado entre as faculdades, fazendo as formas remeterem a si mesmas. Chama particularmente atenção a afirmação de que representações da imaginação propiciam o pensar sem se deixarem determinar. Tal afirmação amplia ainda mais a dimensão autônoma da representação artística por não ser ela redutível a outros meios de representação ou expressão, pois embora não seja de natureza racional, ainda assim é capaz de acionar o pensamento. Segue-se então

²⁰ No §1 da *Analítica do Belo*, Kant em nota define: “gosto é a faculdade de julgamento do belo”. P. 209.

²¹ Cf. *Analítica do Belo*. §1. P. 210.

²² Idem. §48. P. 250.

²³ Idem. §49. PP. 251-252.

²⁴ Idem. P.251.

que a imaginação atua na esfera artística como uma “faculdade-de-conhecimento produtiva”:

A imaginação [como faculdade-de-conhecimento produtiva] é, com efeito, muito poderosa na criação, como que de uma outra natureza, com a matéria que lhe dá a natureza efetiva [e] também não deixamos de transformar a esta: decerto sempre ainda segundo leis analógicas, mas no entanto também segundo princípios que estão mais altamente situados na razão [e que justamente são tão naturais quanto aqueles segundo os quais o entendimento apreende a natureza empírica]; nisso sentimos nossa liberdade face à lei da associação [que é inerente ao uso empírico dessa faculdade], de tal modo que segundo a mesma, decerto, emprestamos matéria da natureza, mas esta pode ser elaborada por nós para tornar-se algo inteiramente outro, a saber, aquilo que transcende a natureza.²⁵

A liberdade da imaginação para criação é reiterada nesta passagem, acrescida agora de um poder para tal. Mas essa liberdade e poder estão de certa forma vinculados a princípios da razão, o que dá ensejo a duas conseqüências que se seguem no desenvolvimento do raciocínio do filósofo. A primeira é que a imaginação pode, ultrapassando os limites da experiência, “sensibilizar *Idéias racionais*”²⁶ e, nesse caso, ela “rivaliza com o modelo da razão no alcançamento de um máximo, em uma completude para a qual na natureza não se encontra nenhum exemplo.”²⁷ Trata-se de um movimento que, pela imaginação, amplia esteticamente um determinado conceito e, nesse sentido, a imaginação é criadora e põe em ação a “faculdade de *Idéias intelectuais*” para uma representação que vai além do que pode ser “apreendido ou tornado claro” por um conceito puro. Vê-se aqui novamente asseverada a irredutibilidade da representação artística, bem como a extensão de suas possibilidades que, agora, e esta é a segunda conseqüência, aparece vinculada não apenas aos parâmetros da Terceira crítica, mas também aos da Primeira de acordo com o que segue:

[...] *Idéia estética* é uma representação da imaginação que acompanha um conceito dado e que está vinculada a uma tal diversidade de representações parciais em seu uso livre, que para ela não pode ser encontrada nenhuma expressão que designe um conceito determinado, e que, portanto, permite acrescentar em pensamento a um conceito muito de indizível, cujo sentimento vivifica a faculdade de conhecer e vincula à linguagem, como mera letra, um espírito.

²⁵ Idem, *ibidem*.

²⁶ Idem. P. 252.

²⁷ Idem, *ibidem*.

Portanto, os poderes da mente cuja unificação (em certa proporção) constitui o gênio são imaginação e entendimento. Apenas, que uma vez no uso da imaginação para o conhecimento a imaginação está sob a coação do entendimento e submetida à restrição de ser adequada a um conceito; do ponto de vista estético, em contrapartida, ela é livre, para, ainda além dessa concordância com o conceito, embora sem procurá-lo, fornecer ao entendimento uma matéria rica e não desenvolvida, que este em seu conceito não tomou em consideração, mas que ele aplica, não tão objetivamente para conhecimentos, quanto subjetivamente para vivificação dos poderes-de-conhecimento, portanto indiretamente também para conhecimentos: assim consiste o gênio, propriamente, na proporção feliz, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode exercitar, de encontrar Idéias para um conceito dado e, por outro lado, encontrar para estas a *expressão*, pela qual a disposição mental subjetiva assim causada, como acompanhamento de um conceito, possa ser comunicada a outros.²⁸ (grifos meus)

O trecho acima é exemplar do quanto Kant é capaz de, em poucas palavras, abrir um vasto campo para reflexões. Interessa aqui, no entanto, apenas destacar que nesses dois parágrafos ele estabelece uma síntese coerente do estatuto da arte dentro do sistema mais amplo do projeto da Crítica. Esta síntese se dá na medida em que entra em pauta na representação artística um acordo entre a imaginação e o entendimento, quando a primeira não se submete às exigências do segundo para que assim, tornando-se ela produtiva por si mesma, seja capaz de *apresentar* Idéias estéticas – que nada mais é do que a própria representação da imaginação em uma certa relação com o entendimento de modo que “a finalidade não intencional [...] pressupõe uma tal proporção e disposição dessas faculdades, como nenhum seguimento de regras, seja da ciência ou da imitação mecânica, pode efetuar, mas meramente a natureza do sujeito pode produzir.”²⁹

Vê-se aqui uma diferença fundamental na reflexão de Kant quando se compara a análise dedicada especificamente à *bela-arte* com a análise da beleza em geral tal como aparece na *Analítica do Belo*. Nesta, a preocupação do filósofo se concentra nos fundamentos do juízo do belo que se manifesta através da natureza. Não há necessidade de se estender sobre essa questão, basta citar a primeira frase do primeiro parágrafo da *Analítica* para que se perceba a diferença que se pretende apontar: “Para distinguir se algo é belo ou não, referimos à representação, não pelo entendimento ao objeto, para o conhecimento, mas pela imaginação (talvez vinculada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de

²⁸ Idem. PP.253-254.

²⁹ Idem. P. 254.

prazer ou desprazer.”³⁰ O talvez dessa frase, na qual o filósofo mostra uma dúvida, não entra na sua concepção da *bela-arte*, tanto para a produção como para o juízo.

2.2.

Premissas kantianas e o pensamento de Konrad Fiedler: determinação da dimensão exclusivamente artística da obra de arte

*A obra de arte não revela algo que existiria independente de sua atividade: ao contrário, é a sua atividade que o produz; e por produção artística em geral não se pode entender outra coisa que a produção do mundo que se realiza na consciência humana e para ela mesma.*³¹

Em primeiro lugar é preciso lembrar que quando Fiedler escreve seu primeiro ensaio, “Sobre o juízo das obras de artes plásticas” (1876), embora tome como ponto de partida o pensamento de Kant, o contexto em que se encontra é muito diverso daquele no qual o filósofo desenvolvera seu pensamento, afinal quase um século os separa. Na segunda metade do século XIX, a arte moderna já está em ebulição e se manifesta então uma tendência geral de delimitar as competências específicas dos diversos campos da produção e do saber humano. Para Max Weber o processo de modernização está associado a um racionalismo crescente no qual, de acordo com os termos de Jürgen Habermas, “as ciências empíricas, as artes tornadas autônomas e as teorias morais e jurídicas fundamentadas em princípios formaram esferas culturais de valor que possibilitaram processos de aprendizado de problemas teóricos, estéticos ou prático-morais, segundo suas respectivas legalidades internas.”³² Coerente com essa tendência, Fiedler apresenta uma preocupação em definir o “conteúdo essencial” da obra de arte. Para isso começa por questionar a estética como a disciplina adequada para se compreender em sua essência o fenômeno artístico, e nisso percebe-se já sua intenção de levar adiante as concepções kantianas contidas na Terceira Crítica:

É compreensível que a sensação estética que nos provocam certas propriedades dos objetos naturais também se manifeste na obra de arte. Ainda que os objetos naturais apelem com frequência a outros aspectos da natureza humana – com tanta força que nelas não intervém a sensibilidade estética –, poderia parecer que as obras de arte só trazem, das coisas representadas, aquilo que é apropriado para

³⁰ Idem. Cf §48. P. 249.

³¹ FIEDLER, K. Sobre o Juízo da Obras de Artes Plásticas. PP.84 - 85

³² HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. PP.3 - 4.

pôr em atividade o sentimento estético. Para muitos a arte é o âmbito distinto da vida estética sensível. Em sua presença se sentem liberados de tudo aquilo que obstaculiza a pura fruição da beleza na natureza. Apreciam a arte como meio de extrair da natureza o conteúdo puro da beleza. [...]. Não temos razão em dizer que graças a este prazer nos apropriamos do conteúdo essencial, genuinamente artístico, da arte? Todos temos a experiência de que a natureza, segundo determinadas circunstâncias, nos proporciona o mesmo ou um maior prazer. Por isso devemos supor que nas coisas da natureza também se oculta um conteúdo artístico, pois nelas voltamos a encontrar o que era para nós o conteúdo essencial da arte. Mas, como podem ter as coisas naturais um conteúdo artístico quando o essencial deste deve ter sua origem na força espiritual do homem? Por isso temos que buscar tal conteúdo em outra propriedade das obras de arte e aceitar que através desta sensação estética no apropriamos de um de seus aspectos indiscutivelmente importantes, mas não de seu centro.³³ (grifos meus)

Tem-se nesta longa, porém necessária citação, delineado o desafio que Fiedler propõe: voltar-se diretamente para a produção artística a fim de desvendar suas propriedades *exclusivas*. Nesse primeiro momento, Fiedler opera com os termos estabelecidos por Kant embora, como esclarece Luiz Costa Lima, o filósofo não tenha se preocupado centralmente com a obra de arte nem com sua produção: “A experiência estética fora para ele digna de atenção como mera oportunidade de indagar ‘o efeito do jogo livre de nossas faculdades de conhecimento.’”³⁴ Citando J.-M Schaeffer, Costa Lima acrescenta que este “está certo em afirmar que a ênfase kantiana do ‘estado de representação’ tinha outro propósito que o de chegar a uma teoria autônoma da arte. Mas isso não impede que já não sintamos o agulhão da outra leitura quando verificamos que as condições estavam dadas para que isso fosse feito” de modo que se chegasse a uma teoria concreta da arte.³⁵ E é exatamente isso que Fiedler almeja quando se volta para a determinação precisa dos termos constituintes do sistema kantiano naquilo que ele se refere a arte em geral.

De acordo com esse objetivo e depois de mostrar que a sensibilidade estética não é suficiente para fundamentar a atividade artística, Fiedler parte para o exame detalhado da questão crucial do juízo de gosto – que, vale lembrar, para Kant é a faculdade de julgamento do belo e refere-se a recepção da representação pelo sujeito, ao seu sentimento de prazer e desprazer, sendo portanto um juízo subjetivo. Fiedler coloca em dúvida o quanto esse juízo é confiável para definir

³³ FIEDLER, Konrad. *Op. Cit.* PP. 52-53.

³⁴ LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. P. 198.

³⁵ Idem. P. 200.

valores artísticos considerando que o gosto pressupõe educação e cultivo: “O gosto não formado resulta num tribunal pouco confiável, falaz, para decidir entre o valor e o não valor das obras de arte”³⁶, diz ele, para em seguida perguntar:

Possui uma pessoa uma sensibilidade estética mais perfeita que outra, ou a capacidade é igual em ambos, só que é necessário adquirir um conhecimento específico, independente dessa sensibilidade, conhecimento esse que proporciona um material totalmente diferente em pessoas distintas?³⁷

E conclui:

Só podemos referir a um feito da experiência interna se admitimos que a pessoa que deseja fazer um juízo seguro sobre as obras de arte deve reprimir de início o sentimento estético que o juízo proporciona já nos primeiros momentos da contemplação artística, e não deve entregar-se a ele, mas deve ao invés possuir uma visão aguçada e capacidade de distinção entre o artisticamente importante e o insignificante por uma via autônoma [...] que não é, ao contrário, resultado de uma sensibilidade autônoma e discernente.³⁸ (grifos meus)

É de se notar nas duas citações acima que, não propriamente discordando de Kant, Fiedler começa a se distanciar das reflexões contidas na *Analítica do Belo* onde o filósofo define o juízo de gosto como sendo sempre de natureza estética.³⁹ No entanto, deve-se lembrar que quando se refere especificamente à bela-arte, Kant modifica o seu raciocínio como se vê na seguinte passagem:

Para julgar uma beleza natural como tal, não preciso ter previamente um conceito de que coisa um objeto deve ser; isto é, não tenho necessidade de conhecer a finalidade material (o fim), mas a mera forma sem conhecimento do fim apraz no julgamento por si mesma. Se, porém, o objeto é dado como um produto da arte, e como tal deve ser declarado como belo, então porque a arte sempre pressupõe um fim na causa (em sua causalidade), é preciso primeiramente ser tomado por fundamento um conceito daquilo que a coisa deve ser; e, como a concordância do diverso em uma coisa, para a determinação interna da mesma como fim, é a perfeição da coisa, então no julgamento da beleza artística tem de ser trazida à pauta, ao mesmo tempo, a perfeição da coisa, a qual no julgamento de uma beleza natural (como tal) não entra em questão.⁴⁰

Na diferenciação do juízo de gosto quando se trata da bela-arte nota-se a introdução de uma questão relevante que diz respeito, de acordo com os termos de Costa Lima, ao fato de que “a intenção presente em uma obra de arte seria

³⁶ FIEDLER, Konrad. *Op. Cit.* P.53.

³⁷ Idem, *ibidem*.

³⁸ Idem. PP. 53-54.

³⁹ KANT, Immanuel. *Op. Cit.* §1. P. 209.

⁴⁰ Idem. §48. P. 249.

bastante para dela afastar uma finalidade não intencionada e, por isso, sem fim.”⁴¹ O fim a que o filósofo se refere diz respeito a presença na obra de arte da intenção do artista. Com base na definição de Costa Lima do conceito de fim em Kant, verifica-se que este é um princípio regulador que “tem como propósito não o conhecimento do objeto, mas sim ‘explicar’ a forma ou a existência mesma do objeto.”⁴² Citando Kant o autor complementa: “A representação do efeito é aqui o fundamento determinante de sua causa.” Com isso é assinalada “a dificuldade do filósofo em associar a finalidade sem fim à obra de arte”⁴³ tendo em vista, justamente, aquela distinção inicial de que uma beleza natural é uma *bela* coisa enquanto a beleza artística é a *bela representação* de uma coisa.

A associação entre a recomendação de Fiedler, de que para o juízo na arte deve-se, num primeiro momento, abdicar do sentimento estético em favor de uma “visão aguçada e capacidade de distinção”, e a afirmação de Kant de que, no mesmo caso, “é preciso primeiramente ser tomado por fundamento um conceito daquilo que a coisa deve ser” seria algo bastante difícil de se fazer, e até mesmo arriscado. No entanto pode-se dizer que Fiedler, a seu modo, segue Kant ao exigir um “algo a mais” que o simples juízo de gosto quando se trata do julgamento de uma obra de arte. Além disso, vale acrescentar que um ponto que Fiedler destaca logo na primeira página do texto em pauta diz respeito justamente à questão da intenção do autor:

Sem risco de erro, não podemos buscar a explicação de um produto natural em uma determinada característica ou na intenção de seu criador. Ao contrário, só podemos entender plenamente uma obra da atividade humana se remontamos a uma capacidade própria da natureza humana e perguntamos pelo sentido que ela deve cumprir de acordo com a intenção de seu autor.⁴⁴ (grifo meu)

O sentido da obra de arte se encontra para Fiedler na sua própria essência artística em acordo com a intenção do artista e seu interesse pelo mundo visível. Esse interesse só se qualifica para a concepção artística quando se ultrapassa o nível da pura sensação e seus efeitos, e se eleva à intuição: “O que faz do artista um artista é que a seu modo ele se eleve sobre o ponto de vista da sensação.” A

⁴¹ LIMA, Luiz Costa. *Op. Cit.* P. 173.

⁴² Fim é um princípio *regulador* do não mecânico na natureza “que visa suplementar um sentido impossível de ser alcançado conforme os simples mecanismos da natureza”. Cf LIMA, Luiz Costa. *Op. Cit.* P. 170.

⁴³ Idem. PP. 170-173

⁴⁴ FIEDLER, Konrad. *Op.Cit.* P. 49.

sensação deve ser dominada pela “força do espírito que confere ao artista a tranquilidade do interesse objetivo e a energia da força formadora.” ⁴⁵.

A intuição é para Fiedler um modo de conhecimento tão importante quanto o que denomina “conhecimento abstrato”. A terminologia usada remete à Kant, para quem a intuição é uma representação da imaginação, e conhecimento abstrato é o conhecimento conceitual, aquele que submete a percepção sensível e a imaginação ao entendimento. Fiedler critica a supervalorização desse tipo de conhecimento ao qual se credita a “ilusão” de possuir e se apropriar do mundo. E ainda que supostamente, esse conhecimento científico, em algum momento, chegasse a compreender toda a essência do mundo, mesmo assim haveria uma falta por haver outra forma não contemplada de apreensão das aparências e dos fenômenos: “Não passar da intuição à abstração não significa permanecer num nível de onde é impossível entrar no reino do conhecimento; significa na verdade manter abertos outros caminhos que também conduzem ao conhecimento, e ainda que seja diferente do abstrato, pode muito bem ser um conhecimento real, último e supremo.” ⁴⁶

A produção artística exige, de acordo com Fiedler, que se persista na intuição, ultrapassando a sensação e evitando a abstração. Entretanto, poucas vezes a intuição alcança um desenvolvimento e uma existência tão autônoma e independente. A condição para que isso ocorra só se dá na medida em que a intuição não se envolva com objetivos extra-artísticos: “Para o artista a intuição é desde o início uma atividade independente, livre, que não serve a nenhum fim. Esta atividade é a única que pode levar à configuração artística”. A partir dessas reflexões, Fiedler chega a uma primeira definição da sua questão principal: “O essencial na arte é o que surge com e para o uso livre da compreensão intuitiva.”

⁴⁷

Nessas citações talvez seja possível notar um distanciamento em relação a Kant já que nelas assevera-se a liberdade da intuição/imaginação como capaz por si mesma de engendrar a produção artística. Fiedler, nesse primeiro ensaio, não

⁴⁵ Idem. P.70.

⁴⁶ Idem. P. 73.

⁴⁷ Idem. PP. 78-79.

menciona a participação do pensamento abstrato/entendimento para configuração da arte. Essa característica fica mais clara quando o autor, numa outra definição daquilo que é exclusivo da arte, afirma que “A atividade artística não é nem imitação servil nem invenção arbitrária, mas conformação livre.”⁴⁸ Na explicação que dá seguimento a essa afirmação verifica-se, por um lado, a visão kantiana da Primeira Crítica de que é a faculdade de conhecimento que regula o objeto do conhecimento e, por outro, que a arte possui o mesmo estatuto da ciência embora atue por meios diferentes:

Para que algo possa ser imitado deve existir, em primeiro lugar, aquilo que deve imitar-se. Mas como pode possuir existência a natureza que surge pela apresentação artística sem ela e antes dela? Até o mais insignificante de nós tem que produzir seu mundo segundo uma forma visível, pois de nada podemos dizer que exista antes de haver penetrado em nossa consciência cognoscível.

Quem se atreveria a designar a ciência uma imitação da natureza? E, sem dúvida, isso poderia ser feito com o mesmo direito com que se chama de imitação à arte. Na ciência se entende de imediato que é ao mesmo tempo investigação e configuração, que ela não tem outro sentido do que o de dar ao mundo uma existência compreensível e compreendida segundo a natureza intelectual do homem. [...] A arte é investigação do mesmo modo que o é a ciência e esta é configuração do mesmo modo que a arte. A arte torna-se tão necessária como a ciência no momento em que o homem se vê obrigado a criar o mundo para sua consciência. Do mesmo modo que só a partir de um certo grau de desenvolvimento espiritual surge a necessidade e com ela a possibilidade de produzir um mundo cientificamente conhecido, a arte só é possível e ao mesmo tempo necessária para o homem no momento em que o mundo intuído se apresenta a ele como suscetível e necessitado de elevar-se a uma existência rica e configurada.⁴⁹

Fiedler introduz nesta passagem a noção de necessidade que ele aplica tanto para a ciência como para a arte. E nisso se subentende uma tendência inerente do homem quando se vê frente ao mundo como algo “enigmático” em sua aparência visível. A atividade artística teria assim por origem um impulso gerado por uma *necessidade interna* humana de se situar espiritualmente em meio a “massa confusa” do mundo visível, convertendo-a em existência configurada portadora de uma consciência singular do mundo. Pois, diz Fiedler, o que resulta da configuração artística “não é um segundo mundo paralelo a outro que existiria sem ela, mas, ao contrário, é ela mesma que o produz”, sendo que por

⁴⁸ Idem. P. 81.

⁴⁹ Idem. PP. 81-82.

configuração artística “não se pode entender outra coisa que a configuração do mundo que se realiza através da consciência humana e para ela.”⁵⁰

As considerações acima são suficientes para que se perceba como em seu primeiro texto, Fiedler, ao mesmo tempo em que toma como ponto de partida a *Crítica do Juízo*, começa, aos poucos, a desviar-se dela para empreender uma teoria exclusiva das artes visuais sem esquecer, como assinalado por Costa Lima, que Kant criara as condições para isso. Nesse sentido, duas questões merecem ser destacadas: a primeira refere-se a uma passagem em que Fiedler nega categoricamente que a arte possa operar com material “[...] que de alguma maneira tenha já se convertido em propriedade intelectual do homem. O que foi submetido a um processo intelectual está perdido para ela, pois a arte mesmo é o processo através do qual se enriquece sem mediações o domínio intelectual do homem.”⁵¹ (grifo meu) Vê-se aí uma afirmação radical do estatuto autônomo da arte, como campo exclusivo entre as demais produções humanas. Trata-se de uma afirmação inédita e seu radicalismo dá a impressão de uma auto-suficiência da arte, mas talvez ela fosse necessária num contexto de época caracterizado pela delimitação das principais áreas de atividades humanas. A segunda questão diz respeito ao fato de que não se encontra ao longo desse primeiro trabalho qualquer referência que associe a arte ao belo. Porém, é em outro texto, bem posterior, “Sobre a origem da atividade artística”, de 1887 – escrito, portanto, onze anos depois – que Fiedler vai expor de modo articulado e fundamentado toda a extensão de sua contribuição para o pensamento crítico e teórico da arte.

⁵⁰ Idem. P. 85.

⁵¹ Idem. P. 83.