

Vimos nos últimos 20 anos como se encaminhou no discurso, na escrita e no comércio de arte a participação novamente vivificada do público pela arte plástica. Fabricantes astutos e empreendedores subjugaram financeiramente os artistas e por meio de hábeis reproduções mecânicas conquistaram a contribuição de apreciadores antes satisfeitos do que esclarecidos, desviou-se a inclinação que surgia no público e se acabou com ela por meio de uma satisfação aparente.

Assim os ingleses extraem uma enorme soma de dinheiro de todos os países do mundo, com seus utensílios de cozinha e mercadorias pseudoantigas,⁶¹ com sua arte preta, vermelha e multicolorida,⁶² e se observarmos atentamente não temos mais satisfação com esses objetos do que com qualquer outro inocente vaso de porcelana, com um papel pintado gracioso ou com algumas fivelas extravagantes.

Se ainda for implementada a grande fábrica de quadros, mediante a qual, como eles sustentam, pretendem imitar rápida e precisamente cada quadro para um efeito de ilusão, por meio de operações inteiramente mecânicas, onde toda criança poderá ser empregada, esses quadros certamente apenas vão iludir os olhos da massa, mas sempre justamente irão retirar dos artistas muito do apoio e da oportunidade para evoluírem.

Eu finalizo essa consideração com o desejo de que aqui e ali ela possa ser útil a um indivíduo isolado, já que o todo evolui com potência irresistível.

⁶¹ Josiah Wedgwood (1730-1795) desenvolveu na década de 70 do século XVIII os produtos de jaspe, uma espécie de produto de pedra dura, semelhante à porcelana, apropriada sobretudo para a imitação de objetos antigos. Graças a métodos eficientes de produção, ele rapidamente conquistou o mercado europeu. O jaspe é uma variedade de calcedônia muito usada como pedra ornamental devido às múltiplas cores que apresenta, resultantes de inclusões de óxido de ferro. [N. T.]

⁶² Referência às gravuras de uma ou de várias cores, vindas da Inglaterra e da França e que eram muito apreciadas e divulgadas na época. [N. T.]

Propileus – Introdução⁶³ (1798)

Conteúdo

A OCASIÃO PARA o título simbólico – a obra deve propriamente conter observações e considerações, por amigos unidos harmoniosamente, sobre natureza e arte – atenção dos artistas aos objetos – observações – emprego prático – comunicação – considerações – perigo da unilateralidade – diminuído pela ligação de várias pessoas que pensam da mesma maneira – ligação entre amigos para um aperfeiçoamento progressivo – vantagens do diálogo – de uma correspondência – de pequenos ensaios – da relação do escritor com o público – em época primitiva – posterior – desejos.

⁶³ *Propyläen – Einleitung*. “Propileus” é uma palavra de origem grega que designa o pórtico grandioso do templo de Atenas e a escadaria de mármore pentélico, por onde se subia à Acrópole de Atenas. Os *propileus* foram construídos no governo de Péricles e eram conhecidos na época de Goethe por meio da escultura de James Stuart e Nicholas Revett: *The Antiquities of Athens* (1762-1787). A sugestão desse título para a revista foi feita por Heinrich Meyer, que foi editada entre 1798-1800 por Goethe, o próprio Meyer e Schiller. Os dois primeiros foram os que propriamente conduziram a revista, uma vez que Schiller não se considerava apto em matéria das artes plásticas. Tendo chegado somente a seis números, os principais ensaios da revista foram: *Sobre o Laocoonte*, *Sobre a verdade e a verossimilhança das obras de arte* e *O ensaio sobre a pintura de Diderot*. [N. T.]

Concordância do editor quanto ao todo – discordância quanto ao detalhe – harmonia com uma parte do público – desarmonia com outra – insistência na posição de uma pessoa.

Natureza – exigência ao artista para que se atenha à natureza – a grandeza de tal exigência – matérias naturais – a formação prática para dominá-las – a formação teórica – conhecimentos necessários – a dificuldade em procurar na escola do anatomista, na descrição da natureza e no cientista natural aquilo que serve ao fim do artista – a forma humana não pode ser apreendida unicamente por meio da observação de sua superfície – no conhecimento reside a perfeição da intuição – o exemplo de quem descreve a natureza e que ao mesmo tempo é desenhista – panorama sobre naturezas orgânicas em geral – facilitado pela anatomia comparativa – o procedimento orgânico da natureza – o procedimento organizador do artista – naturezas inorgânicas – o conhecimento delas é facilitado – efeitos naturais universais – o conhecimento necessário de suas leis – tons – cores.

Arte – promessa inicial de um ensaio sobre a arte plástica – a natureza como tesouro das matérias em termos universais – o objeto apreendido pelo artista – o círculo artístico é fechado – a fábula, conteúdo da obra de arte – o cuidado na escolha – inicialmente um estudo exaustivo – tratamento – espiritual – sensível – mecânico.

O homem sofre de sua própria época, como ele tira vantagens da mesma – influência do público sobre a arte – assentimento do artista – satisfação recíproca de ambos – exemplo isolado sobre a dificuldade de passar do que é sem forma para a forma – o efeito, sobre o artista, de um estágio na Itália – seu destino após seu retorno – o efeito de obras de arte boas e ruins sobre o sentimento e a imaginação – os modernos chamam os antigos de seus mestres e se afastam de suas máximas – exemplos isolados – mistura das espécies artísticas, como sinal de decadência – exemplo da escultura – máximas a serem expressadas – elas são tiradas das obras de arte – têm de ser examinadas praticamente pelo artista – têm de ser colocadas no fun-

damento de obras de arte antigas e modernas – é necessária uma crítica precisa das obras de arte antigas bem como modernas – exemplo do crescente conhecimento do amante da arte plástica – supremo grau do conhecimento – mais pessoas podem aspirar por ele.

Somente se deveria falar de obras de arte na presença delas – pode-se contudo escrever também para aqueles leitores que viram obras de arte e que irão vê-las – como se pode também ser útil ao restante? – uma história da arte somente pode repousar sobre o conceito supremo e o mais exato possível da arte – o percurso psicológico e cronológico do florescimento e do declínio da arte plástica – o julgamento da arte antiga e moderna segundo princípios – as máximas são mais necessárias no julgamento dos artistas contemporâneos.

Extensão da obra sobre outros objetos – a teoria e a crítica da poesia irão se unir particularmente a esse trabalho.

Sobre o local da arte – Itália, como um grande corpo artístico, tal como ainda subsistiu até pouco tempo – esfacelamento do mesmo – o corpo artístico de Paris – o que a Alemanha e a Inglaterra devem fazer para ajudar na constituição de um corpo artístico ideal – as sugestões exaustivas no futuro.

* * *

Quando é atraído pela natureza e pela arte, o jovem acredita poder logo penetrar, com um impulso vivo, no mais íntimo santuário; o homem maduro, depois de uma longa peregrinação, percebe que ainda se encontra nos átrios.

Tal consideração ocasionou o nosso título. Somente a escada, o portão, a entrada, a ante-sala, o espaço entre o interior e o exterior, entre o sagrado e o mundano podem ser o lugar onde ficaremos usualmente com nossos amigos.

Se alguém quiser evocar com o nome *Propileus* particularmente aquelas construções por meio das quais se chega à cidade de Atenas, ao templo de Minerva, ele não estará indo contra o nosso propósito. Somente não nutrimos a pretensão de realizar aqui mesmo tal obra de arte e de esplendor. Mediante o nome do lugar compreendemos o que poderia lá mesmo talvez ter ocorrido, esperamos conversas, diálogos que talvez não tenham sido indignos daquele lugar.

Por acaso os pensadores, os eruditos, os artistas não são instigados a se transportarem, em suas melhores horas, para aqueles lugares, para habitarem, pelo menos segundo a imaginação, entre um povo a quem era natural uma perfeição que desejamos e nunca alcançamos e junto ao qual, em uma seqüência de tempo e de vida, se desenvolveu uma formação em uma série bela e constante, que entre nós apenas surge de modo passageiro?

Qual é a nação moderna que não deve aos gregos sua formação artística? E, em certas áreas, quem mais do que a nação alemã?

É o que basta para desculpar o título simbólico, se é que isso é necessário. Ele se impõe para nós como uma recordação de que devemos nos afastar o menos possível do solo clássico. O título facilitará, por sua brevidade e significação, o interesse dos amigos da arte que pretendemos atingir por meio do presente empreendimento, que deve conter observações e considerações sobre a natureza e a arte, feitas por amigos ligados harmoniosamente.

Aquele que tem a vocação de artista ficará vivamente atento a tudo que o rodeia. Os objetos e suas partes irão atrair para si sua atenção e, na medida em que ele faz uso prático de tais experiências, irá se exercitar aos poucos, irá sempre mais agudamente observar. Em sua juventude ele empregará tudo quanto for possível para uso próprio, mais tarde ele também irá se comunicar com prazer com os outros. Assim também nós pretendemos colocar à disposição de nossos leitores e relatar a eles muitas coisas que consideramos agradáveis e úteis e que, sob muitas circunstâncias, foram anotadas por nós há alguns anos.

Aliás, quem não concorda que as observações puras são mais raras do que se supõe? Nós misturamos tão rapidamente nossos sentimentos, nossa opinião, nosso juízo com aquilo que experimentamos que não ficamos por muito tempo ligados à condição tranqüila de observadores. Logo, porém, nos colocamos a fazer considerações nas quais não devemos colocar maior peso do que pretendemos nos abandonar à natureza e ao desenvolvimento de nosso espírito.

O que aqui pode nos dar uma confiança mais forte é a harmonia segundo a qual nos encontramos com os outros, é a experiência de que não pensamos e atuamos isoladamente, mas em comunidade. A preocupação desesperada que muitas vezes nos sobrevem, de que nossa maneira de pensar pudesse unicamente pertencer a nós, quando justamente os outros expressam o contrário da nossa convicção, é primeiramente diminuída, aliás suprimida, quando nos encontramos nos outros. Apenas então prosseguimos com segurança e nos alegramos com a posse de princípios que uma experiência prolongada aos poucos proporcionou a nós e aos outros.

Quando várias pessoas vivem dessa maneira unidas, de modo que podem se denominar amigos, na medida em que possuem um mesmo interesse de se formarem continuamente e procuram finalidades aparentadas, então terão certeza de que nos mais variados caminhos se encontrarão novamente e que mesmo uma direção que parece afastá-los uns dos outros irá logo novamente uni-los de maneira feliz.

Quem já não experimentou as vantagens que um diálogo proporciona em tais casos! Isolada, uma conversa é efêmera e, na medida em que os resultados de uma formação recíproca permanecem inapagáveis, perde-se a lembrança dos meios pelos quais se chegou a ela.

Uma correspondência epistolar já conserva melhor os degraus de um progresso comum: cada momento de crescimento é fixado e, se o que foi alcançado nos fornece um sentimento tranqüilizador,

uma visão retrospectiva sobre o devir é instrutiva porque nos fornece ao mesmo tempo a esperança de uma progressão futura, ininterrupta.

Pequenos ensaios, nos quais registramos de tempos em tempos nossos pensamentos, nossas convicções e desejos, para nos ocuparmos novamente depois de um certo tempo conosco mesmos, também são um belo meio auxiliar da própria e da alheia formação. Nenhum desses meios de formação deve ser desperdiçado, quando se pensa na brevidade do tempo próprio da vida e dos muitos obstáculos que estão no caminho de toda realização.

É óbvio que se trata aqui particularmente de uma troca de idéias entre amigos, que em geral aspiram a se formarem para as artes e as ciências, embora também não deva faltar uma tal vantagem a uma vida mundana e dedicada aos negócios.

Nas artes e nas ciências, porém, não apenas uma união tão estreita é propícia, mas igualmente uma relação com o público, que inclusive se torna uma necessidade. O que se pensa ou se faz em termos gerais pertence ao mundo e o que esse pode aproveitar dos esforços do indivíduo também o conduz à maturidade. O desejo de aplauso, sentido pelo escritor, é um impulso que a natureza plantou nele, a fim de atraí-lo a algo de mais elevado. Ele acredita já ter alcançado o laurel e logo se convence que uma formação mais penosa é necessária a cada faculdade inata, a fim de assegurar o favor público, que certamente também pode ser alcançado em breves momentos por meio da sorte e do acaso.

Para o artista, quando jovem, é muito significativa sua relação com o público, e mesmo em época posterior ele não pode dispensá-lo. Por menos destinado que seja ao ensinamento dos outros, ele no entanto deseja comunicar-se com aqueles que sabe que pensam como ele, mas cuja soma está dispersada por este vasto mundo. Desse modo, ele deseja novamente reatar sua relação com os amigos mais antigos, prossegui-la com novos e, na última geração, conquistar novamente outros para seu tempo de vida restante. Ele deseja poupar a juventude

dos desvios, nos quais ele mesmo se perdera e, na medida em que observa e aproveita as vantagens do tempo presente, deseja manter a recordação de esforços anteriores proveitosos.

Nesse sentido sério une-se uma pequena sociedade. Que uma atmosfera alegre acompanhe nossos empreendimentos e o tempo nos diga onde iremos chegar!

Esperemos que os artigos que pretendemos apresentar, embora sejam escritos por mais pessoas, não estejam nunca em contradição quanto aos pontos principais, mesmo que a maneira de pensar dos autores não seja completamente a mesma. Nenhuma pessoa observa o mundo da mesma maneira que a outra e diferentes caracteres muitas vezes aplicam, de maneira diferente, um mesmo princípio que reconhecem conjuntamente. De fato, o homem não é sempre o mesmo em suas intuições e juízos: convicções primitivas têm de sumir posteriormente. Mesmo se o que pensamos e expressamos isoladamente não resista a todas as provas, que pelo menos possamos permanecer verdadeiros em nossos próprios caminhos diante de nós mesmos e dos outros.

Por mais que os editores desejem e esperem estar em harmonia entre si e com uma grande parte do público, eles não devem todavia ocultar o fato de que irão ouvir vozes dissonantes de diversos lados. Eles devem esperar isso e muito mais, pois se afastam em mais de um ponto da opinião dominante. Muito longe de quererem dominar ou modificar a maneira de pensar dos outros, eles irão expressar firmemente sua própria opinião e, segundo se derem as circunstâncias, irão ou se afastar de uma discussão ou assumi-la, mas no todo irão sempre insistir numa posição, e particularmente repetir, o quanto for necessário, aquelas condições que lhe parecerem imprescindíveis para a formação de um artista. Quem se importa pela questão objetiva [*Sache*], deve saber tomar partido, caso contrário não merece atuar.

Quando prometemos apresentar observações e considerações sobre a natureza, então temos de indicar ao mesmo tempo que se

trata particularmente daquelas que se referem inicialmente à arte plástica, bem como à arte em geral, mas também à formação geral do artista.

A mais distinta exigência que se fará ao artista permanece sempre a seguinte: que ele se atenha à natureza, a estude, a imite e produza algo que se assemelhe aos seus fenômenos.

Nem sempre refletimos sobre a grandeza e até mesmo a enormidade de tal exigência, que o verdadeiro artista experimenta somente depois de uma formação avançada. A natureza está separada da arte por um fosso enorme, que o gênio sozinho não é capaz de ultrapassar sem um meio auxiliar externo.

Tudo o que percebemos ao nosso redor é apenas matéria bruta. Raramente um artista, por meio do instinto e do gosto, por meio do exercício e de ensaios, aprende a conquistar o belo aspecto exterior das coisas, a escolher no bem existente o melhor que ele tem e, pelo menos, a produzir uma aparência agradável. Mas ainda mais raro, particularmente na época moderna, é quando um artista é capaz de penetrar na profundidade dos objetos, bem como na profundidade de sua própria mente, a fim de produzir em suas obras não apenas algo que faz efeito de maneira leve e superficial, mas, em competição com a natureza, algo de espiritualmente orgânico, de modo que possa dar à sua obra de arte um tal conteúdo, uma tal forma que faça com que a obra pareça ao mesmo tempo natural e além do natural.

O ser humano é o supremo, aliás, o mais próprio objeto da arte plástica. Para compreendê-lo, a fim de desentranhar o labirinto de sua constituição, é indispensável um conhecimento da natureza orgânica. O artista também deveria se instruir teoricamente sobre os corpos inorgânicos, bem como sobre os efeitos naturais universais, particularmente quando são aplicáveis para a arte como, por exemplo, o som e a cor. A propósito, quantos desvios ele não teria de fazer se tivesse de escolher aquilo que serve para o seu fim na escola do

anatomista, junto ao descritor da natureza e ao cientista natural? Inclusive coloca-se a questão de saber se ele justamente encontraria nestes o que para ele deve ser a coisa mais importante. Aqueles homens têm de satisfazer carências inteiramente diferentes de seus próprios alunos para que possam pensar na carência delimitada e particular do artista. Por isso, o nosso propósito é aqui intermediar entre uns e outros e, mesmo que não vislumbremos imediatamente como poderemos por nós mesmos concluir o trabalho necessário, pelo menos poderemos ora fornecer um panorama quanto ao todo ora introduzir a execução quanto ao detalhe.

A figura humana não pode ser apreendida meramente por meio da visão de sua superfície. É preciso descobrir o seu interior, separar suas partes, perceber as ligações das mesmas, conhecer as diferenças, instruir-se sobre os efeitos e contra-efeitos. Também é necessário que estejamos imbuídos do que é oculto, do que subjaz, do fundamento do fenômeno, quando se quer realmente ver e imitar o que se move em ondas vivas diante de nossa visão como um todo belo e inseparado. A visão da superfície de um ser vivo confunde o observador e certamente pode-se aqui, como em outros casos, aplicar o seguinte dito verdadeiro: somente se sabe o que se viu antes! Pois, assim como o míope vê melhor um objeto do qual se afasta do que aquele do qual se aproxima, porque sua visão espiritual lhe vem em auxílio, assim a perfeição da intuição reside propriamente no conhecimento.

É admirável como um conhecedor da história natural, que é ao mesmo tempo desenhista, copia bem os objetos, na medida em que reconhece o que é mais importante e significativo nas partes, donde decorre o caráter do todo, e coloca a ênfase nelas.

Assim como um conhecimento mais exato das partes singulares da figura humana exige um enorme esforço do artista, as quais ele deve por fim novamente considerar como um todo, assim também um panorama, uma visão lateral sobre objetos aparentados é sumamente

útil, pressupondo que o artista seja capaz de se elevar às idéias e de captar o parentesco próximo de coisas que parecem distantes.

A anatomia comparada elaborou um conceito universal sobre as naturezas orgânicas. Ela nos conduz de uma figura à outra e, ao observarmos naturezas mais ou menos aparentadas, nos elevamos acima de todas elas a fim de visualizar seus traços característicos em uma imagem ideal.

Se fixarmos a mesma, descobriremos então que nossa atenção na observação dos objetos toma uma direção determinada, que os conhecimentos separados podem ser mais facilmente alcançados e fixados por meio da comparação e que, por fim, somente poderemos disputar com a natureza, no emprego artístico, quando ao menos aprendermos, até um certo grau, como ela procede na formação de suas obras.

Se, além disso, estimularmos o artista para também procurar obter algum conhecimento da natureza inorgânica, o fazemos porque atualmente podemos nos instruir com rapidez e comodidade sobre o reino mineral. O pintor necessita de algum conhecimento das pedras, a fim de imitá-las de maneira característica, o escultor e o construtor a fim de utilizá-las, o talhador de pedras não pode dispensar um conhecimento das pedras preciosas, o conhecedor e o amante irão igualmente aspirar por esse conhecimento.

Se, por fim, sugerimos ao artista que ele constitua um conceito dos efeitos universais da natureza, a fim de aprender a conhecer aqueles que o interessam particularmente, ora para se formar segundo vários lados ora para compreender melhor o que lhe concerne, então queremos também sobre esse ponto significativo acrescentar ainda algumas considerações.

Até o presente momento o pintor apenas podia admirar a teoria das cores do físico, sem extrair disso alguma vantagem. Mas o sentimento natural do artista, um exercício continuado, uma necessidade prática o conduziu a um caminho próprio, ele sentiu as oposições vivas,

por meio de uma unificação da qual nasce a harmonia das cores. Ele identificou certas propriedades das cores por meio de sentimentos que se aproximam delas; ele possuía cores quentes e frias, umas que exprimem uma proximidade e outras que exprimem uma distância e designações dessa ordem. E assim ele aproximou, segundo o seu modo próprio de pensar, esses fenômenos das mais universais leis da natureza. Talvez se confirme a hipótese que os efeitos naturais das cores, bem como os efeitos magnéticos, elétricos e outros, repousam sobre uma relação recíproca, uma polaridade ou como se queira denominar os fenômenos do que é duplo, aliás múltiplo, em uma unidade definida.

Será um compromisso nosso colocar essa teoria à disposição do artista, de maneira circunstanciada e acessível. E podemos tanto mais nutrir a esperança de fazer aqui alguma coisa que lhe seja bem-vinda quanto estamos apenas empenhados em explicar e reconduzir a princípios o que ele até hoje já fez por instinto.

É o que basta em relação ao que esperamos comunicar primeiramente quanto à natureza. Agora devemos tratar do que é estritamente necessário quanto à arte.

A organização da presente obra consiste em apresentar artigos isolados, e inclusive alguns deles em partes, sendo nosso desejo, nesse caso, não o de desmembrar o todo, mas de constituir, ao fim, um todo a partir das diversas partes. Torna-se, portanto, necessário, tanto quanto for possível, tratar de maneira universal e sumária dos trabalhos isolados que o leitor receberá aos poucos. Em primeiro lugar, iremos nos ocupar de um ensaio sobre a arte plástica, no qual deverão ser apresentadas as categorias conhecidas, segundo nosso modo de pensar e método. Estaremos aqui especialmente preocupados em tornar visível a importância de cada parte da arte e em mostrar que o artista não tem de desprezar nenhuma delas, como infelizmente ocorre e ocorreu tantas vezes.

Anteriormente consideramos a natureza o tesouro das matérias universais, mas agora chegamos ao ponto importante onde se

mostra como a arte prepara mais precisamente para si mesma suas matérias.

Na medida em que o artista apreende qualquer objeto da natureza, esse já não pertence mais à natureza, aliás pode-se até dizer que o artista neste instante o cria, na medida em que conquista para o objeto o que é significativo, característico e interessante ou, pelo menos, primeiramente introduz nele seu valor mais elevado.

Desse modo são primeiramente como que impostos à figura humana as belas proporções, as formas nobres e os caracteres mais elevados, é traçado o círculo da regularidade, da perfeição, do significativo e da consumação. Aqui a natureza adora depositar o que ela tem de melhor, ao passo que, de resto, em sua grande amplitude, ela facilmente deforma no que é feio e se perde no insignificante.

O mesmo vale para as obras de arte compostas, para seu objeto e conteúdo, seja o motivo [*Aufgabe*] a fábula ou a história.⁶⁴

Feliz o artista que não se engana no empreendimento da obra, que sabe escolher o que é apropriado à arte ou, muito mais, que sabe determiná-lo!

Aquele que se perde com angústia nos mitos dispersos, nas histórias muito amplas, a fim de encontrar aqui um motivo [*Aufgabe*], que pretende ser importante por meio da erudição ou interessante por meio da alegoria, esse irá, na metade de seu trabalho, topar muitas vezes com obstáculos inesperados ou, na conclusão do mesmo, perder o seu mais belo alvo. Aquele que não fala claramente aos sentidos também não falará de maneira pura à alma. Nós consideramos esse ponto tão importante que logo no início iremos trazer um tratado minucioso sobre ele.

Quando o objeto é felizmente encontrado ou inventado acrescenta-se, a seguir, o tratamento, que queremos dividir em três: o espiritual, o sensível e o mecânico.

⁶⁴ Isto é: tema mitológico ou histórico. [N. T.]

O tratamento espiritual elabora o objeto em sua conexão interna, ele encontra os motivos [*Motive*] subordinados. E se de fato é possível julgar a profundidade do gênio artístico pela escolha do objeto, será na descoberta dos motivos que poderemos reconhecer sua amplitude, sua riqueza, sua plenitude e amabilidade.

Denominaremos o tratamento sensível aquele por meio do qual a obra é inteiramente captável pelos sentidos, alegre com agrado e se torna indispensável por meio de um encanto suave.

O tratamento mecânico, por fim, seria aquele que atua por meio de algum órgão corpóreo sobre determinadas matérias e, com isso, dá ao trabalho uma existência e realidade próprias.

Ao esperarmos, dessa maneira, ser úteis ao artista e desejarmos vivamente que ele se sirva em seus trabalhos de certos juízos, de alguns conselhos, nos aflige infelizmente a consideração preocupante de que cada empreendimento, assim como cada ser humano, sofre igualmente de sua época, como também é capaz de tirar dela ocasionalmente uma vantagem. E nós não podemos afastar inteiramente de nós mesmos a pergunta: que acolhida pretendemos encontrar?

Tudo está submetido a uma alternância eterna e, uma vez que certas coisas não podem subsistir ao lado de outras, elas se reprimem reciprocamente. Assim ocorre com conhecimentos, com instruções para certos exercícios, com modos de pensar e máximas. Os fins dos homens permanecem quase sempre os mesmos: pretende-se ainda agora, como há séculos, ser ou vir a ser um bom artista e poeta. Mas os meios mediante os quais se chega a essa finalidade não são claros a cada um. E por que haveríamos de negar que não há nada mais agradável do que executar ludicamente um grande propósito?

Naturalmente o público possui uma grande influência sobre a arte, ao pedir para o seu aplauso e dinheiro uma obra que lhe agrade, uma obra que seja desfrutável imediatamente. E muitas vezes o artista prefere acomodar-se a isso, pois ele é uma parte do público. Ele também foi formado pela mesma época e sente também as mes-

mas exigências, ele se impulsiona na mesma direção e assim se move feliz junto com a massa, que o carrega e é vivificada por ele.

Vemos dessa maneira nações e épocas inteiras entusiasmadas por seus artistas, assim como o artista se espelha em sua nação e época, sem que ambos tenham a mínima suspeita de que seu caminho poderia não ser o mais correto, que seu gosto é estreito, que sua arte esteja caminhando para trás e que seu avanço esteja voltado para o lado falso.

Em vez de nos estendermos num plano de generalidades, fazemos aqui uma observação que se refere particularmente à arte plástica.

Para o artista alemão, bem como em geral para todo artista novo e nórdico, torna-se quase impossível passar do que é informe para a forma [*von dem Formlosen zur Gestalt*] e mesmo que ele tenha penetrado nesse âmbito, manter-se nele.

Todo artista que viveu por um período na Itália pergunta-se se não foi a presença das melhores obras da arte antiga e moderna que despertaram nele o impulso iniludível de estudar e de imitar a figura humana em suas proporções, formas e caracteres. Se não foi isso que o levou ao máximo de esforço e trabalho na execução, para se aproximar daquelas obras de arte que repousam inteiramente sobre si mesmas, a fim de produzir uma obra que, ao satisfazer a intuição sensível, eleva o espírito às mais altas regiões. Mas ele também confessa que, após seu retorno, ele tem de recuar aos poucos daquele impulso, porque encontra poucas pessoas que propriamente querem ver e apreciar o que foi configurado, e refletir sobre o mesmo. Geralmente ele encontra apenas pessoas que observam por alto a obra e junto a ela pensam qualquer coisa e a sentem e desfrutam segundo a sua maneira de pensar.

A pior imagem pode falar ao sentimento e à imaginação, ao colocá-los em movimento, os liberta e libera e se abandona a si mesma; a melhor obra de arte também fala ao sentimento, mas uma lin-

guagem mais elevada que se deve certamente compreender; ela cativa os sentimentos⁶⁵ e a imaginação. Ela retira nossa arbitrariedade, não podemos utilizar e dominar como bem entendemos o que é perfeito, somos forçados a nos entregar a ele para nos conservarmos novamente a partir dele, mas agora elevados e melhorados.

Procuraremos mostrar aos poucos, tão nitidamente quanto for possível em casos isolados, que não se trata aqui de sonhos. Particularmente iremos chamar a atenção para uma contradição na qual muitas vezes se enredam os modernos. Eles chamam os antigos de seus mestres, reconhecem nas obras deles uma excelência inalcançável e, contudo, se afastam na teoria e na prática das máximas que eles sempre observaram.

Ao partirmos deste importante ponto e muitas vezes novamente retornarmos a ele, encontraremos ainda outros dos quais deve ser mencionada alguma coisa.

Um dos sinais mais evidentes da decadência da arte é a mistura de suas diferentes espécies.⁶⁶

As artes enquanto tais, bem como suas modalidades, são aparentadas entre si, elas possuem uma certa inclinação para se unificarem, aliás, para se perderem umas nas outras. Mas o dever, o mérito, a dignidade do autêntico artista reside precisamente em saber separar o ramo artístico no qual trabalha dos outros ramos, de colocar cada arte e espécie artística sobre si mesma e isolá-la até onde for possível.

⁶⁵ *Gefühle* é aqui “sentimento” no sentido de uma sensação interna, ao passo que nas outras ocorrências do período trata-se de “sentimento” como *Empfindung*, mais relacionado à percepção e à sensação como órgão exterior de receptividade sensorial. [N. T.]

⁶⁶ A idéia da decadência da arte provém de Winckelmann, *História da arte da Antiguidade* (1764), que distingue entre os gregos quatro épocas de crescimento e declínio da arte, bem como considera que a arte posterior ao Renascimento sofreu uma abrupta decadência. A mistura das espécies da arte é um tema do *Laocoonte ou sobre os limites da pintura e da poesia* (1766) de Lessing, e praticada de vários modos pelo romantismo. [N. T.]

Já se percebeu que toda arte plástica aspira à pintura e que toda poesia aspira ao drama, e essa experiência pode no futuro nos dar a ocasião para importantes observações.

O autêntico artista, aquele que cria leis, aspira à verdade artística, mas o artista que não tem leis, que segue um impulso cego, aspira à realidade natural; por meio daquele a arte é conduzida ao topo supremo, por meio deste ao degrau mais baixo.

O que vale para o aspecto universal da arte aplica-se igualmente para as suas espécies. O escultor deve pensar e sentir de maneira diferente do que o pintor, aliás, ele tem de proceder de maneira diferente quando pretende produzir uma obra em relevo e uma escultura. Uma vez que foram sempre mais elevadas as obras em baixo-relevo, a seguir, separadas as partes e as figuras e, por fim, alcançadas as construções e as paisagens e representado algo que é metade pintura metade um jogo de marionetes,⁶⁷ sempre mais declinou a arte verdadeira. Infelizmente, excelentes artistas da época moderna trilharam dessa maneira o seu caminho.

Se no futuro expressarmos essas máximas que consideramos corretas, desejamos que, assim como elas foram extraídas das obras de arte, elas também sejam examinadas praticamente pelo artista. Como é raro concordarmos com alguém, em termos teóricos, sobre um princípio! Ao contrário, decidimos muito mais rapidamente sobre algo aplicável, útil. Quantas vezes não vemos confusos os artistas na escolha de seus objetos, na composição geral do que é adequado à sua arte e na ordenação particular, bem como o pintor na escolha das cores. Então chega a hora de examinar um princípio e a questão torna-se mais fácil de ser decidida: se nos aproximamos por meio desse princípio dos grandes modelos e de tudo que apreciamos e amamos neles ou se o princípio nos prende a uma confusão empírica de uma experiência que não foi suficientemente refletida.

⁶⁷ Provável alusão às Portas do Paraíso do Batistério de Florença (1425-1452); cf. a carta a Meyer a Goethe de 22 de julho de 1796. [N. T.]

Se tais máximas valem para a formação do artista, para o seu direcionamento em muitas dificuldades, elas também servirão para o desenvolvimento, a avaliação e o julgamento de obras de arte antigas e modernas, bem como, alternadamente, poderão novamente nascer da observação das mesmas. Aliás, é tanto mais necessário observar esse ponto pelo fato de que, não obstante serem universalmente louvados os méritos da Antigüidade, muitos indivíduos, bem como nações inteiras, desconhecem justamente onde reside o supremo mérito daquelas obras.

Um exame exato delas é o que mais irá nos prevenir diante deste mal. Por isso, aqui apenas será apresentado um exemplo de como costuma ocorrer com o amante da arte plástica, para que fique clara a necessidade de uma crítica precisa das obras de arte antigas, bem como modernas, caso ela deva trazer alguma utilidade.

Uma cópia de gesso sem brilho e imperfeita de uma obra-prima antiga sempre fará um grande efeito sobre todo olhar receptivo ao belo, embora destreinado.⁶⁸ Pois em tal cópia permanece, todavia, sempre ainda a idéia, a simplicidade e a grandeza da forma,⁶⁹ em suma, o mais universal, tanto quanto seria possível captar a distância com olhos não peritos.

Pode-se observar que uma inclinação vivaz pela arte muitas vezes é despertada por tais cópias inteiramente imperfeitas. O efeito é idêntico ao objeto: em tais amigos da arte é suscitado um sentimento [*Gefühl*] indeterminado e obscuro, em vez de aparecer propriamente o objeto, em seu valor e em sua dignidade. São eles que muitas vezes expressam o princípio: uma investigação demasiadamente exata e críti-

⁶⁸ As cópias em gesso eram a única maneira de obter na Alemanha um contato visual e sensível com as esculturas antigas. Goethe possuía várias dessas cópias, que hoje podem ser vistas no *Goethe Nationalmuseum* e na Casa de Goethe, em Weimar. O primeiro contato de Goethe com o grupo escultórico do Laocoonte e com o grupo Níobe e suas filhas também se deu por intermédio de cópias de gesso, da Sala de Antigüidades de Mannheim. [N. T.]

⁶⁹ A “nobre simplicidade e grandeza serena” [*edle Einfalt und stille Grösse*] distingue, segundo Winckelmann, as obras de arte da Antigüidade. [N. T.]

ca destrói o prazer e também se volta contra uma valorização do que é singular.

Mas se aos poucos são apresentados a eles, junto a uma experiência e exercício ampliados, uma cópia acurada em vez de uma que é sem brilho, um original no lugar de uma cópia, então, com o conhecimento, também aumenta o deleite. E esse deleite cresce ainda mais quando os próprios originais, os originais perfeitos, se tornam para eles, por fim, conhecidos.

O ser humano adora penetrar nos labirintos de observações mais exatas, quando os detalhes assim como o todo são perfeitos. Inclusive percebemos que aprendemos a conhecer o excelente apenas na medida em que somos capazes de perceber o deficiente. O prazer do conhecedor consumado será distinguir entre a restauração e as partes originais, entre a cópia e o original, de observar ainda nos menores fragmentos o esplendor destruído do todo. E há uma grande diferença entre observar e apreender um todo sem brilho, com sentidos obscuros, e um todo consumado, com o sentido claro.

Aquele que se dedica a um conhecimento deve aspirar ao que é supremo! O processo do conhecimento é muito diferente do que o do exercício, pois no âmbito prático cada um deve logo se contentar com o fato de que lhe está reservada apenas uma certa medida de forças. Mas muito mais homens são capazes do conhecimento, da intelecção, aliás, pode-se dizer que dele é capaz toda pessoa que se pode enganar a si mesma e ordenar os objetos, que não aspira, por meio de uma obstinação rígida e estreita, a aplicar sua pequena estreiteza às supremas obras da natureza e da arte.

Na verdade, apenas na presença das obras de arte se deveria falar sobre elas, para si e para os outros, com propriedade e com verdadeira utilidade. Tudo depende da apreensão intuitiva,⁷⁰ importa que

⁷⁰ *Anschauung* remete ao termo técnico da filosofia alemã da época: "intuição", ou seja, à capacidade de apreender o múltiplo dado aos sentidos. Trata-se, pois, no caso da arte, da visão, da audição e do tato. [N. T.]

com a palavra, por meio da qual se espera esclarecer uma obra de arte, se pense a maior determinação possível, pois de outro modo nada é pensado.

Por isso, ocorre tantas vezes que aquele que escreve sobre obras de arte se detém apenas no universal, por meio do que certamente podem ser suscitados idéias e sentimentos, inclusive a todo tipo de leitor. Mas pouco é feito para aquele que, com o livro aberto na mão, se coloca diante da obra de arte.

Mas justamente por isso, em mais de um escrito, ocorrerá talvez que iremos mais suscitar do que satisfazer o desejo do leitor. Pois nada é mais natural para o leitor do que o desejo de ter imediatamente diante do olhar uma obra de arte excelente sobre a qual leu uma análise com exatidão. Assim ele poderá desfrutar do todo, do qual se trata, e no que concerne às partes, submeter a opinião que recebe ao seu próprio juízo.

Mas, embora os editores tenham a intenção de trabalhar para aqueles que ou viram as obras ou irão vê-las no futuro, eles esperam, todavia, também realizar o suficiente para aqueles que não se encontram em nenhum destes dois casos. Iremos mencionar as cópias, indicar onde se encontram mais próximas aos alemães as cópias de gesso de obras de arte antigas e as próprias obras de arte antigas e, assim, procurar ir ao encontro, tanto quanto pudermos, de um autêntico amor à arte e conhecimento dela.

Pois, uma história da arte apenas pode repousar sobre o conceito supremo e o mais exato possível da arte. Apenas quando se conhece o excelente, que o homem foi capaz de produzir, pode ser representado o percurso psicológico-cronológico que se tomou na arte bem como em outras disciplinas. Aqui primeiramente existia uma atividade limitada em uma imitação árida, até mesmo triste, do que é insignificante e significativo. A seguir desenvolveu-se diante da natureza um sentimento mais encantador, pleno de alma que, acompanhado pelo conhecimento, regularidade, seriedade e rigor,

elevou a arte, sob condições favoráveis, ao ponto supremo. Por fim, tornou-se possível ao gênio afortunado, que se encontrava envolto por todos esses meios auxiliares, a produzir o que é cheio de encanto e acabado.

Infelizmente, porém, tais obras de arte que se expressam com tal leveza e inspiram no homem um sentimento cômodo sobre si mesmo, uma felicidade e liberdade, suscitam no artista que aspira por algo o conceito de que a produção também é cômoda. Uma vez que o ponto culminante do que é representado pela arte e pelo gênio é um fenômeno leve, os que se sucedem são estimulados a facilitar as coisas e a trabalharem para a aparência.

Assim, a arte vai aos poucos decaindo de sua altura, no todo como no detalhe. Mas se quisermos formar sobre isso um conceito intuitivo, então devemos descer ao detalhe do detalhe, o que nem sempre é uma ocupação agradável e estimulante, mas compensada aos poucos pela visão segura sobre o todo.

Se a experiência na observação de obras de arte antigas e posteriores⁷¹ nos conservou certas máximas, nós necessitaremos muito delas para o julgamento dos trabalhos modernos e mais recentes. Pois, uma vez que na valorização dos artistas vivos ou dos que há pouco se foram se misturam facilmente relações pessoais, amor e ódio por parte dos indivíduos particulares e inclinação e repulsa por parte da multidão, precisaremos, com tanto mais necessidade, de princípios para expressar um juízo sobre nossos contemporâneos. A investigação, portanto, pode ser feita imediatamente a partir de dois modos. A influência da arbitrariedade é diminuída, a questão é levada a um tribunal mais elevado. Podemos examinar o próprio princípio bem como sua aplicação e mesmo se também não concordarmos, todavia, pode o ponto de conflito ser indicado com segurança e nitidez.

⁷¹ *Allen und mittlern Kunstwerke*: provavelmente se trata aqui de obras de arte antigas, medievais e também do início da época moderna, a saber, do Renascimento. [N. T.]

Desejaríamos particularmente que o artista vivo, em cujos trabalhos talvez poderemos encontrar algo para recordar, examinasse de maneira conscienciosa os nossos juízos. Pois cada um que merecesse esse nome é forçado em nossa época a constituir, a partir de seu trabalho e reflexão própria, se bem que não uma teoria, pelo menos um certo aparato de regras teóricas e caseiras para um emprego em muitos casos nos quais sente dificuldades. Mas também observamos muitas vezes que ele neste caminho estabelece tais máximas como leis que são apropriadas ao seu talento, à sua inclinação e comodidade. Ele está submetido a um destino humano universal. Quantas pessoas, em outras disciplinas, não agem da mesma maneira! Mas não nos formamos quando movemos, apenas com leveza e comodidade, o que reside em nós. Todo artista, assim como todo homem, é apenas um ser singular e sempre penderá apenas para um único lado. Por isso, o ser humano também tem de acolher, prática e teoricamente, tanto quanto for possível, o que se opõe à sua natureza. Aquele que possui uma natureza leve procure seriedade e rigor, o que possui uma natureza pesada tenha diante de seus olhos um ser leve e cômodo, o vigoroso procure a amabilidade, o amável, o vigor e cada um irá tanto mais desenvolver sua natureza própria quanto mais parecer se afastar de si mesmo. Toda arte requer o homem inteiro, o seu grau mais alto possível exige toda a humanidade.

O desenvolvimento da arte plástica é mecânico e com razão a formação do artista começa, em sua primeira juventude, a partir do que é mecânico. Sua educação restante, ao contrário, é muitas vezes desprezada, quando deveria ser muito mais cuidadosa do que a de outros que possuem a oportunidade de tirar uma vantagem da própria vida. A sociedade logo faz de um homem rude alguém cortês e uma vida de negócios torna precavida mesmo a pessoa mais aberta. Trabalhos literários, que aparecem por meio da publicação para um público maior, encontram por todos os lados resistência e repressão. Mas o artista plástico sozinho está muitas vezes limitado a uma oficina solitária. Ele quase apenas se ocupa com aquele que enco-

menda e paga o seu trabalho, com um público que muitas vezes apenas segue certas impressões doentias, com conhecedores que o inquietam e com charlatães que recebem toda novidade com tais fórmulas de elogio e de apreço como se com isso o mais excelente já tivesse sido suficientemente louvado.

Já é tempo de concluir essa introdução, para que ela não antecipe e substitua a obra, em vez de apenas precedê-la. Até aqui designamos ao menos o ponto do qual pretendemos partir, mas apenas o desenvolvimento gradual poderá indicar até onde poderemos e iremos nos estender. Esperamos nos ocupar logo com a teoria e a crítica da poesia; também não devemos excluir o que nos oferecem a vida em geral, as viagens, aliás, os eventos do dia. Por isso, por fim, falemos ainda de uma questão importante.

Para a formação do artista, para o gozo do amigo da arte foi desde sempre de grande significado o lugar em que se encontravam as obras de arte. Houve uma época em que eles pouco se deslocavam, ficando em geral num único lugar, mas agora deu-se uma grande mudança que terá importantes conseqüências para a arte, tanto em relação ao todo quanto em relação aos aspectos particulares.

Mais do que nunca temos talvez agora motivos para considerar a Itália um grande corpo artístico, tal como ele ainda se conservava há pouco tempo. Se é possível fazer um panorama sobre isso, então somente se mostrará o quanto o mundo perdeu neste instante em que tantas partes foram arrancadas desse todo grande e antigo.

O que no ato da destruição mesma sucumbiu, com certeza permanecerá eternamente um mistério. Uma representação do novo corpo artístico que se forma em Paris será possível em alguns anos.⁷² Iremos indicar o método de como um artista e um amante da arte

⁷² Isso era o que pretendia um dos resultados da campanha napoleônica na Itália, em 1796, e o tratado de paz de Tolentino, quando foram transferidas numerosas obras de arte da Itália para a França. [N. T.]

podem se aproveitar do que existe na França e na Itália. Nesse caso, ainda tem de ser discutida uma importante e bela questão: o que as outras nações poderiam fazer, particularmente a Alemanha e a Inglaterra, nessa época de dispersão e de perda, para tornar universalmente úteis os mais diversos tesouros artísticos que estão dispersos nesses países e isso com um sentido verdadeiro, cosmopolita, que talvez não se encontre em nenhum lugar mais puro do que nas artes e nas ciências? O que essas nações poderiam fazer para ajudar a formar um corpo artístico ideal, a fim de, com o tempo, poder ser recompensado aquilo que o tempo presente nos destrói, para não dizer arrançar?

É o que basta em termos universais acerca do propósito de uma obra para a qual desejamos muitos colaboradores sérios e amistosos.