



Palestra proferida em 16.9.2005 no auditório Lupe Cotrim da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Tratou, a partir da formulação de Caspar David Friedrich de que o pintor deveria ver com o “olho espiritual”, da questão sobre o modo com que a linguagem pictórica de Friedrich pode ser esclarecida levando-se em conta o panorama da filosofia do período. Juntamente com o conceito do sublime de Kant, no qual a experiência da natureza torna-se objeto de auto-reflexão interna, recebem especial atenção principalmente os projetos filosóficos da primeira fase do romantismo (Fichte, Novalis, F. Schlegel e Schelling). Diante deste pano de fundo, compreende-se que a “iconografia” de Friedrich, principalmente como Börsch-Supan tentou catalogar, não aceita uma decifração conceitual imediata. As pinturas de Friedrich, como por exemplo *Mar glacial*, como expressão da esperança num além, podem ser não apenas (conceitualmente) afirmadas, mas também “vivenciadas”, e, principalmente, entendidas como fenômeno estético a partir do pano de fundo da reflexão romântica sobre a separação entre homem e natureza, que por sua vez colocaria em jogo o pensamento de um infinito, ainda que não diretamente perceptível, como objeto de anseio espiritual. A palestra relaciona este fundo filosófico em diversas pinturas e declarações de Friedrich e finaliza com a questão sobre até que ponto o romantismo - em especial a contribuição de C. C. Friedrich - é significativo também para a arte do século XX. Como, por exemplo, a sugestão de Robert Rosenblum dos dois fios condutores da pintura moderna, o impressionismo francês (que passa por Picasso e Matisse) e o romantismo nórdico (que passa pelo expressionismo abstrato, mas também por Beuys e Gerhard Richter).

## 1. Introdução

Caspar David Friedrich é hoje o mais conhecido e importante pintor do romantismo alemão. Ao lado de Philipp Otto Runge, Friedrich é o principal representante do romantismo do norte alemão, sendo que ambos estão, por sua vez, em marcada oposição à guilda artística romano-alemã de São Lucas, também romântica, os chamados Nazarenos, entre eles Friedrich Overbeck, Peter Cornelius e Julius Schnorr von Carolsfeld. Apesar deste grande reconhecimento atual, durante muito tempo a obra de Friedrich foi incompreendida, e somente no início do século XX, na Alemanha, e no final do século XX, internacionalmente, foi redescoberta. Esta recepção tardia deve-se ao fato de Friedrich situar-se, como pintor, na tradição da pintura paisagística, que, na hierarquia habitual dos gêneros pictóricos, ocupava a posição mais inferior - ainda que o gênero experimentasse, com o próprio Friedrich, uma alteração nesta hierarquia, vindo a ocupar o lugar da pintura alegórico-religiosa, altamente apreciada juntamente com a pintura histórica. O tema da Natureza, e mais exatamente em seu significado filosófico-religioso, está sempre presente, na obra de Friedrich, relacionado a temas nacionais da História Alemã - dolmens da Idade da Pedra, igrejas gótico-medievais, a luta pela liberdade contra as tropas napoleônicas no início do século XIX -, de modo que, já em sua própria época, havia atraído para Friedrich a pecha de “místico”.

Por trás desta suspeita genérica e indefinida de “misticismo” oculta-se a polêmica defesa de uma posição supostamente não moderna ou mesmo anti-moderna. Este voltar-se à Idade Média, à História Alemã, um forte acento de religiosidade e espiritualidade nos quadros de Friedrich - características do romantismo em geral - parecem, à primeira vista, não ajustar-se à sociedade de massas, moderna e industrial. Mesmo as paisagens despovoadas de seus quadros, ou seja, a reserva do tema da destruição da natureza pelos homens, parecem confirmar ainda estes sinais de fuga da realidade. A crítica ao romantismo formulada por ninguém menor do que Thomas Mann, de que seu anseio por um mundo melhor, ainda que inatingível, seria basicamente um anseio pela morte, confirma conclusivamente o veredicto de que Friedrich seria o exemplo de um artista anacrônico e socialmente irresponsável.

Se os quadros de Friedrich não possuíssem de fato uma qualidade bem particular que os torna interessantes além de seu tempo, provavelmente não teriam provocado a já mencionada polêmica contestação. Em face de tal refutação, coloca-se não apenas o grande interesse atual, como também a tese apresentada por Robert Rosenblum, entre outros, de que a história da pintura moderna apresentaria dois percursos de desenvolvimento. Um deles, a tradição do impressionismo francês, da pintura “*plein-air*”, passando por Edouard Manet, Picasso e Matisse, e o outro, a tradição do romantismo nórdico que, a partir de Caspar David Friedrich, passando por Carl Gustav Carus e Johan Clausen Dahl, até Edvard Munch, teria influenciando o surrealismo - como por exemplo Max Ernst, Salvador Dalí e Joan Miró - e, a partir do surrealismo, também teria influência decisiva no expressionismo americano - Barnett Newman, Jackson Pollock e Mark Rothko. Além disso, num certo sentido, ainda influenciados por esta tradição seriam Paul Klee, Kasimir Malevich, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Joseph Beuys e Gerhard Richter. Para completar, também Anselm Kiefer estaria nesta seqüência. Diante deste panorama histórico-artístico, levantam-se dúvidas fundamentadas à tese de que a obra de Caspar David Friedrich seria não-moderna ou reacionária e, portanto, deveria ser contestada.

Analisados individualmente, seus quadros também sugerem significações controversas. Helmut Börsch-Supan, para citar apenas alguns autores, catalogou as obras de Friedrich em trabalho minucioso, dando-lhes pormenorizada interpretação iconográfica. De acordo com ele, Friedrich trabalhou tradicionalmente com símbolos iconográficos que se completariam somente com a justaposição de formas simbólicas da natureza. Assim, o céu e o mar, em sua amplidão ao fundo, e penhascos pontiagudos à frente trariam, por assim dizer, uma oposição entre o aqui e agora e o além. Paisagens hibernais simbolizariam a morte e o término da vida humana, enquanto paisagens primaveris e estivais representariam a esperança de realização. Werner Hofmann opõe-se a tal tipo de leitura direta de significação em sua bela monografia sobre Friedrich. Para ele, os quadros de Friedrich seriam mais corretamente entendidos a partir de uma relação histórica e artística de sua própria época, na qual a iconografia tradicional já adentrara numa crise. E Werner Busch, finalmente, reforça esta crítica com sua pesquisa recentemente publicada sobre a ligação da estética com a religião em Friedrich. Busch tenta provar que Friedrich, não tanto por meio de símbolos iconográficos tradicionais, mas sim com a ajuda de

figuras matemático-geométricas, definidoras da construção da imagem, busca transmitir uma experiência estética de inspiração religiosa ou espiritual.

## 2. Friedrich e a modernidade

A seguir será empreendida a tentativa de caracterização mais precisa do posicionamento de Friedrich no início do período moderno, na passagem do século XVIII para o XIX - e, mais exatamente, de acordo com a filosofia da época. A base filosófica dos quadros de Friedrich parece a princípio ser uma temática muito abstrata e distante da arte. Entretanto, em nenhum outro período da arte ocidental, tomando-se o renascimento como ponto de partida, arte e filosofia tocaram-se tão intimamente, como no início do século XIX. O programa artístico do romantismo - na literatura, na pintura e na música - não foi apenas influenciado fortemente pela filosofia do tempo, como também os filósofos atribuíram à arte uma importância ainda maior que à própria filosofia. Friedrich provavelmente estava bem informado acerca do programa do romantismo de Dresden - onde viveu - e, através de seu mestre Kosegarten em Greifswald, podemos ainda reconstruir, indiretamente, conexões com a filosofia de Schelling. Werner Busch reiterou recentemente que podem ser comprovados contatos bem próximos entre Caspar David Friedrich e Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, importante teólogo protestante e tradutor de Platão. Além disto, encontram-se nos escritos de Friedrich muitas reflexões que poderíamos chamar de filosóficas, que podem ser direta e admiravelmente relacionadas ao contexto filosófico de seu tempo. Independentemente de quaisquer contatos diretos, difíceis de serem demonstrados individualmente, podemos, contudo, citar alguns temas dominantes na época, e que continuam a ter relevância para seu atual entendimento.

Isto diz respeito, por um lado, ao auto-entendimento da modernidade, em oposição à tradição. Retomando-se a "*Querelle des Anciens et des Modernes*" dos séculos XVII e XVIII, que da França se expande à toda Europa esclarecida, coloca-se a questão dos critérios para as realizações técnico-científicas e artístico-culturais desse período. Seriam ainda válidos, como o renascimento afirmara, os critérios da Antigüidade Clássica para o próprio tempo? No que concerne ao desenvolvimento científico, os novos critérios superaram claramente os antigos - mas valeria isto também para a cultura? Enquanto o classicismo tende a anuir a esta questão, o romantismo afirma que a modernidade se diferenciaria basicamente da Antigüidade Clássica e por isto deveria encontrar seus próprios critérios, ainda que a partir de uma apropriação produtiva da Antigüidade. É característica do romantismo enxergar a diferença entre o modernismo e a Antigüidade como determinada pelo cristianismo, entendido aqui como forma de interioridade reflexiva do homem moderno, indiferenciada pela natureza, e em oposição à imediata unidade de natureza e arte na cultura e religião da Grécia clássica. Diferentemente do atual uso da linguagem, a cultura ocidental marcadamente cristã era para August Wilhelm Schlegel, um dos principais teóricos do romantismo, e também para Georg Wilhelm Friedrich Hegel, sinônimo de "época artística romântica". Diante deste pano de fundo, entende-se então a inclinação aparentemente estranha do romantismo para a

Idade Média, como tentativa de um auto-entendimento sobre algo que, na realidade, produziria os critérios de sua própria época, a modernidade.

Tal auto-entendimento, por sua vez, deve ser visto num horizonte de fortes transformações na sociedade do começo do século XIX. Isto concerne, por um lado, ao fenômeno da secularização, a perda de significado do cristianismo ou da própria religião na sociedade moderna, e, por outro, em estreita relação com tal secularização, à alteração do comportamento do homem em sociedade. Esta transformação, condicionada essencialmente pelo começo da industrialização, conduz, no decorrer do século XIX, ao crescente isolamento do indivíduo frente à sociedade de massas, marcada por instituições e fatores econômicos igualmente anônimos. Isto se relaciona tão intimamente com o processo da secularização que a questão da busca de um entendimento coletivo para a vida humana, ou seja, um sentido em sua existência, não pode mais ser compreendida, na sociedade moderna, pela funcionalista divisão social do trabalho, pois a relação do homem consigo mesmo e com a sociedade é, como com razão expôs a análise marxista, marcada pelo fenômeno da (auto)alienação. Não há mais nada, entre todos os valores ou objetivos, que unifique - pelo menos não há consenso social sobre quais seriam tais objetivos. As tradicionais respostas da religião, juntamente com a linguagem tradicional da arte, perderam seu significado. Para a arte, isto significou, no começo da modernidade, ou seja, no início do século XIX, uma grande crise. Encomendas, temas e a própria posição social do artista haviam perdido seus seguros quadros de referências - o que marca o início da atividade artística moderna: trabalho autodidata, insegurança econômica, uma função social indefinida, mas também, principalmente no caso do romantismo, um anseio pelo restabelecimento de um sentido comunitário entre os homens.

O programa artístico romântico tenta, sob a consideração nostálgica do significado fundador de comunidade da religião do passado, produzir algo análogo por meio da arte. Esta esperança guia a chamada *religião artística*, na tentativa de, com o auxílio da arte, reaproximar a sociedade das perdidas forças convincentes da religião, fundadoras de espírito comunitário. Os já mencionados Nazarenos em Roma e os Pré-Rafaelitas na Inglaterra apostam, neste processo, nos temas clássicos e na linguagem visual clássica da pintura religiosa do renascimento - imputada, no discurso da época, à Idade Média -, mas também nos temas das respectivas mitologias nacionais.

Diferentemente, Caspar David Friedrich recusa-se veementemente, do mesmo modo que van Gogh duas gerações mais tarde, a uma correspondente retomada de temas bíblico-religiosos na pintura e concentra-se, ao invés disto, na natureza - num significado religioso-espiritual. Neste ponto entra em cena a filosofia da época.

### 3. Natureza e arte

“Cerre teu olho corporal, para que só assim vejas com o olho espiritual a tua imagem. Traze então à luz aquilo que viste no escuro, para que retroaja em outrem, do exterior para o interior”. Esta frase famosa de Caspar David Friedrich situa-se por um lado na tradição neoplatônica do renascimento, que

propunha, para a arte, em especial a pintura, o papel de mediadora entre a realidade espiritual e a corporal, ou seja, a realidade perceptível sensorialmente. Independentemente de tais ligações com uma tradição muito influente da Filosofia da Arte, a sentença explica-se por si e também em referência ao contexto filosófico da época. Friedrich diferencia o olho corporal, que vê sempre objetos perceptíveis isoladamente, do olho espiritual, que percebe uma conexão espiritual de toda a realidade e que diz respeito a todos os homens. A tarefa do pintor é tornar visível, perceptível pelos sentidos, tal conexão espiritual e transmiti-la a outrem. Com esta formulação Friedrich coloca-se ao lado do teólogo Schleiermacher, que promoveu um tipo de sacerdócio leigo. Independentemente da revelação das sagradas escrituras, o divino revelar-se-ia para todos os homens também na natureza - e, na verdade, não em objetos tomados individualmente que se diferenciariam de outros, mas no conexo perceptível, como relação espiritual conjunta a partir do perceptível isoladamente.

Este significado espiritual da natureza pode ser mais bem compreendido no horizonte da experimentação da diferença entre homem e sociedade, mas também entre homem e natureza. Tal diferenciação é o grande tema da filosofia idealista. Quando o homem tenta explicar a natureza de maneira objetiva, ele deveria, como sujeito que a explica, dela se diferenciar. O homem, porém, como sujeito, não pode tomar a si mesmo no espaço dos objetos que ele tenta explicar e, por isto, ele se questiona sobre um sentido do mundo, onde ele próprio teria lugar e a natureza não se lhe mostraria hostil e potencialmente ameaçadora, de modo que ele não precisaria se afirmar contra ela. Ao lado de uma relação objetiva com o mundo há, por outro lado, também uma relação moral, a partir da qual os homens se entendem como uma comunidade livre e igualitária, refletida nas palavras de ordem da Revolução Francesa - liberdade, igualdade e fraternidade. Esta relação moral com o mundo se expressa frente à relação objetiva, na qual cabe ao sujeito apenas a necessidade de auto-afirmação e de autopreservação, como ideal e dever - não se trata aqui de uma segunda realidade, mas sim da relação entre realidade sensorial e espiritual que também inclui o homem. Neste ponto, onde a liberdade e a igualdade entre os homens parecem perdidas, tanto na perspectiva histórica do fracasso da Revolução Francesa sob o domínio terrorista dos Jacobinos, como na moderna e anônima sociedade de massas de nossos dias, ganha importância decisiva a relação estética com o mundo e, com ela, a própria arte. Na relação estética do homem com a natureza, a experiência da diferença parece ser ultrapassada, natureza e homem parecem estar em recíproca harmonia, o que por sua vez é significativo também para a relação social dos homens entre si. Aí, onde o ideal de um mundo moral essencialmente mais livre e mais igualitário parece ameaçado e mesmo irrealista, a experiência estética apresenta-se como fator de integração entre os homens, o que mostra, por sua vez, a falta de liberdade e igualdade nas relações sociais.

Podemos esclarecer melhor até que ponto a relação estética do homem com a natureza pode apresentar uma conexão tão harmoniosa entre homem e mundo, e o seu importante papel para a arte de Caspar David Friedrich, a partir dos conceitos de Kant e de Schelling. A explicação de Kant sobre a experiência da beleza natural será tocada apenas tangencialmente. Na experiência do

belo natural o homem julga-se, de acordo com Kant, a partir do ângulo de visão de uma situação que tem por base a natureza sensorialmente vivenciável, bem como, em igual medida, o homem que a experimenta, ou seja, o ângulo de visão de uma base de mundo supra-sensível ou inteligível. Visto deste modo, o belo natural apresenta-se como algo conveniente para o homem, desde que este se entenda como ser autoconsciente e criterioso em relação ao próprio mundo. Esta conveniência, expressa no sentimento estético, não se esclarece, nem como propósito do homem, nem como propósito da natureza, mas aponta mais propriamente à base formada diante do homem e da natureza, como instância fundadora de finalidade, ou seja, a relação harmônica entre homem e mundo. Este conceito tornou-se de capital importância para toda a tradição da estética: o homem sente-se a si mesmo na experiência da beleza natural em consonância com o mundo, que de outra maneira lhe pareceria estranho e distante.

Esta explicação mostra-se bem elucidativa para algumas pinturas de Friedrich, tais como *Navio do Elba na névoa da manhã*, *Penhascos calcários na ilha de Rügen* ou *Greifswald ao luar*. Um olhar mais acurado, contudo, notará que estes quadros não contêm simplesmente uma reprodução da beleza da natureza, mas, sem dúvida, passam a agir também em meio à existente relação harmônica entre homem e natureza, um momento de distância e solidão, inexplicável apenas com auxílio do conceito kantiano de belo. Se juntarmos ainda a estes quadros as paisagens hibernais desertas de Friedrich, como por exemplo *A abadia na floresta de carvalhos*, *Monge à beira-mar* ou *Paisagem hiberna* e *Dólmen na neve*, fica então bem claro que beleza apenas não pode representar a chave para as imagens vistas com o olho espiritual. Para estes quadros, contudo, mostra-se agora importante outra teoria igualmente influente de Kant, qual seja, a teoria do sublime.

O conceito kantiano do sublime repousa sobre o fato de que fenômenos da natureza que parecem retirar inteiramente do homem sua capacidade de controle, e, por isto, têm mesmo efeito ameaçador ou assustador - como, por exemplo, fortes tempestades, mas também geleiras desertas e o aparentemente infinito céu estrelado -, podem, contudo, ser contemplados com interesse estético, contanto que, neste caso, o homem não esteja correndo perigo de vida. Há muito tempo conhece-se o fenômeno. Já na Antiguidade Pseudo-Longinus descreve o sublime como meta do mais alto nível estilístico da retórica, que teria uma força irresistível e avassaladora sobre o homem, auxiliado por imagens do oceano infinito e do amplo céu estrelado. A imensidão do firmamento, geleiras e violentas tempestades atuam, por um lado, como fisicamente ameaçadoras e destruidoras e também incompreensíveis para a capacidade perceptora do homem. Mas por outro lado, o homem sente-se elevado, acima da natureza. Este sentimento peculiar provoca então, segundo Kant, que o homem experimente a natureza em toda sua grandeza, ou seja, além de qualquer parâmetro comparativo de grandeza. Entretanto, isto não pode ser entendido como mero fenômeno da percepção. Somente poderia ser percebido algo comparativa ou relativamente grande, e não, ao contrário, algo pura e simplesmente ou absolutamente grande. Quando a natureza é experimentada como algo absolutamente grande em comparação com o homem, surge um parâmetro em cena que o homem pode tomar apenas de si mesmo, mas não da percepção da

natureza. No fascínio estético pelo avassalador e incomensurável nos fenômenos da natureza, surge um sentido de realidade que emana em relação ao homem concreto que os percebe, acima de todas as condições e do apenas relativamente válido: a base do mundo inteligível, sobre a qual apóiam-se igualmente homem e natureza. Este parâmetro vale, por sua vez, como no caso do belo, não apenas para o indivíduo isoladamente, mas para todos os seres razoáveis. Em outras palavras, não poderíamos compreender aquilo que é incomensurável para nossos sentidos físicos, para nossos olhos corporais, se não tentássemos ainda, ao mesmo tempo, ir além daquilo que percebemos através dos sentidos. Esta consciência, por sua vez, eleva-nos acima da natureza de objetos isolados, perceptíveis apenas sensorialmente - e esta elevação nos une àquela conexão comunitária, somente dentro da qual nos podemos sentir acolhidos.

Até que ponto este conceito tem a ver com os quadros de Friedrich? Devemos primeiramente acrescentar que Kant restringiu sua análise explicitamente à percepção da natureza. Obras de arte não podem ser sublimes, pois não podem, evidentemente, ultrapassar de modo algum a força compreensível na percepção. Obras de arte nem são superpoderosas nem ultrapassam as capacidades perceptivas do homem. Não obstante, Schiller transportou a teoria kantiana do sublime para a tragédia como forma artística: perante a apresentação do destino trágico do herói, o homem sente-se compelido em sua determinação moral incondicional. Nesta relação podemos trazer também a representação do assustador ou do sofrimento na tradição da pintura. A arte cristã, principalmente, faz deste tema seu conteúdo, como, por exemplo, no famoso altar de Isenheimer de Matthias Grünewald. Obviamente, trata-se aqui de um outro momento de união entre os homens, quando a representação de algo feio e assustador em si produz um fascínio bem peculiar. De maneira geral, isto vale também para as imagens de Friedrich. Sem um sentido para o absoluto, ninguém poderia entender o imenso desconsolo das paisagens hibernais de Friedrich, quanto menos apreciá-las. O homem surge nestes quadros como ser solitário na natureza, cuja força o subjuga - e, não obstante, contemplamos tais imagens não simplesmente com mera fascinação mórbida, mas as vemos como emblemas da própria vida que termina, incontestemente, sem que este fim signifique um puro nada. Os quadros de Friedrich são freqüentemente pintados aos pares, o inverno e o verão, penhascos calcários e o dólmen na neve confrontam-se. Isto mostra obviamente que, para Friedrich, a vida não apresentava apenas carência e miséria, acima das quais o homem pode se elevar, mas também, a partir daí, o belo e o alegre. Os pares colocam-se em recíproca e necessária relação: sem a miséria, a felicidade não poderia ser experimentada, sem a felicidade, também a miséria não pode ser vivenciada.

#### **4. A separação entre homem e natureza e o anseio romântico**

Resta, porém, ainda explicar a especificidade da solidão já mencionada nos quadros de Friedrich e por que ele situa exatamente a natureza no centro de sua pintura. Em seus quadros, não se experimenta nem uma harmonia sem tensões, como beleza natural que nos acolhe, nem ainda mero desconsolo

diante da natureza inóspita e hostil que nos envolve e sobre a qual poderíamos, contudo, sentirmo-nos elevados. Mais propriamente ocorre, nos quadros de Friedrich, uma ambivalência muito particular que, por sua vez, corresponde a uma específica reflexão romântica: o homem dá-se conta não apenas de sua experiência unitária diante da natureza, mas também da experiência de sua alienação em relação a ela e aos outros homens. Os quadros de Friedrich são, por esta razão, tão vazios de pessoas ou parcimoniosamente povoados, por tratarem de um espaço na natureza que parece possuir todo o significado que falta à sociedade humana. O *Caminhante sobre a névoa marítima*, por exemplo, explicita tal situação à típica maneira de Friedrich: na imagem da natureza é o próprio espectador, visto de costas na pintura, que se coloca frente à natureza e, simultaneamente, ao observá-la, une-se a ela em contemplação estética. Outros quadros, como o *Monge à beira-mar* ou o *Mar glacial*, recusam francamente a contemplação estética, ao mesmo tempo em que, como quadros, exortam-na.

Compreende-se melhor esta ambivalência a partir da mencionada reflexão romântica, em conexão ao conceito filosófico de Johan Gottlieb Fichte, elaborado como programa do romantismo por Friedrich Schlegel e Novalis, entre outros.

O homem coloca-se, por um lado, apenas exteriormente diante da natureza, como mundo de objetos tomados isoladamente, cuja existência, em seu significado, permanece-lhe incompreensível. Por outro lado, o homem também se sente, por meio da experiência estética, conectado a uma realidade que se projeta para além deste mundo de objetos isolados meramente perceptível pelos sentidos. A interioridade deste sentimento, que inclui uma relação integral com toda a realidade, permanece, contudo, como interioridade em oposição ao mundo perceptível apenas exteriormente. É daí que resulta então o anseio especificamente romântico que, a partir da experiência interiorizada, sentida a partir da unidade de toda a realidade, impele a uma superação da divisão da realidade exterior dos objetos tomados isoladamente, sem poder de fato superar definitivamente tal separação. Mesmo se não houvesse separação entre mundo interior e exterior, segundo esta linha de pensamento, não se cogitaria interiormente a respeito de um absoluto que superasse tal divisão. E de modo contrário, também não nos daríamos conta de tal separação, se não houvesse a consciência de um absoluto, capaz de superar todas as divisões. Nesta ambivalência explica-se a nostalgia infinita do romantismo que, em sua ânsia por um absoluto, sabe, ao mesmo tempo, da impossibilidade de alcançá-lo em forma pura.

Desta maneira explica-se então a duplicidade característica de harmonia e separação ou solidão também nos quadros de Friedrich. A meta da ação, o anseio pela unidade não se deixa atingir sob as condições da temporalidade e, com elas, da separação entre homem e natureza, apesar de estar presente no sentimento do observador. A sugestão de um além nos quadros de Friedrich, freqüentemente enfatizada por seus estudiosos, principalmente nas imagens de desertos que tematizam a morte, torna-se assim convincentemente compreensível - e, na verdade, sem referência a uma significação meramente declarada. *A abadia na floresta de carvalhos*, por exemplo, não opõe simplesmente terra

(inverno, morte) e céu (além, vida eterna), mas cruza ambos os planos: no mundo exterior, surge uma conexão passível de ser vista ou sentida unicamente pelo olhos interiores, espirituais - e este diferencial é constitutivo para a própria representação, que, desta forma, mantém sua significação simbólica: o céu está para o além, assim como a floresta hiberna para a efêmera vida terrena.

Num último passo, adentrar-se-á ainda a questão de por que Friedrich faz exatamente da natureza o tema de sua arte. Pode-se dizer que a relação de unidade, despertada na experiência da natureza, evidencia, por contraste, a carência desta relação no mundo dos homens, ou seja, na sociedade.

Com a ajuda de Schelling, este pensamento torna-se um pouco mais compreensível. A própria natureza parece ao homem, de acordo com Schelling, significativa na experiência estética, ou seja, diante da representação artística, mas também, na verdade, silenciosa e enigmática.

Diferentemente do mundo meramente objetivo, que não se coloca em relação alguma para ser vivenciado ou sentido pelo sujeito, a natureza parece querer dizer algo ao homem na experiência estética, que seria o seguinte: que ele, como homem, se relaciona intimamente com ela, sem que nesta relação, entretanto, em seu questionamento, possa reencontrar aquilo que tem a ver com ele mesmo no todo da realidade, na própria natureza. O homem, mesmo na experiência estética, ainda está a uma certa distância da natureza que, como aquele anseio interior característico do homem, perfaz pura e simplesmente o tema determinante do romantismo. Schelling chama a atenção para o ponto, em referência a Kant, de que é exatamente a arte que pode propiciar uma expressão própria a esta relação do homem com a natureza. A saber: a natureza torna-se como que loquaz através do sujeito - o homem - quando a obra de arte transforma em linguagem, em expressão, a própria relação do homem com ela, relação esta que a princípio lhe parece apenas enigmática e silenciosa. O próprio artista não saberia dizer como ele consegue encontrar tal expressão - ele somente pode considerar que é algo superior nele, ou seja, a natureza, que toma voz por seu intermédio. Não obstante, é necessário um exercício de concentração pelo artista para efetivamente também dar uma expressão articulada a esta linguagem. Ambos momentos fundamentam conjuntamente a genialidade do artista. Friedrich, ao dar expressão visual exatamente a esta experiência silenciosa, num modo que foge a qualquer decifração ou explicação direta, evidencia que, por um lado, frente à experiência social moderna de isolamento e solidão, existe uma relação que ainda se estende além desta solidão. Porém, em explícita rejeição à representação tradicional de ações humanas significativas - seja no contexto da pintura religiosa ou histórica -, Friedrich recusa-se, por outro lado, a representar esta relação, porque ela se origina no silencioso e enigmático da experiência da natureza e torna-se expressão direta e representativa exatamente daquilo que falta à sociedade moderna. Neste ponto, o *Altar de Tetschen* pode servir para evidenciar a controvérsia. É exatamente a experiência de mudez e silêncio que Friedrich pinta em seus quadros - a inexistência de uma resposta clara ou definitiva, por meio da qual a vida social do homem pudesse ser entendida. Diversamente da resposta dos Nazarenos e dos Pré-Rafaelitas, Friedrich pode assim ser considerado um eminente artista moderno.

## 5. O romantismo e a modernidade

A tese, mencionada no início, de um duplo desenvolvimento da pintura moderna, pode agora, em prosseguimento a estas reflexões, ser mais bem esclarecida, à guisa de conclusão. No ponto de partida do desenvolvimento da pintura moderna, localiza-se a crise na qual os tradicionais temas religiosos e históricos haviam perdido sua hegemonia para a representação. A resposta do impressionismo francês foi a ida para a natureza. Não porque a natureza fosse significativa, mas, ao contrário, porque ela, no sentido de uma representação daquilo que tem importância para a sociedade, já não significava mais nada. Disto resultou, em diversos níveis, na descoberta e desenvolvimento pictórico de uma relação estética peculiar entre observador e quadro, propriamente o significado da pintura impressionista, ou seja, além de toda significação daquilo que era representado. Nesta relação, também Manet marca presença direta como pintor da “*Présence d'une Absence*”, como pintor da falta de uma obrigatoriedade comum, social. A outra linha de desenvolvimento do moderno, do mesmo modo, pode ser mais bem compreendida a partir da obra de Caspar David Friedrich. Não é a renúncia a uma temática significativa, mas sim a representação da dificuldade em lidar com tal temática que faz de Friedrich um grande pintor. O surrealismo, por sua vez, em sua ênfase ao fantástico e ao inconsciente, retoma vários motivos da tradição do romantismo - neste processo, o fantástico e o grotesco poderiam ainda ser expressamente explicados a partir da teoria do fragmento. À guisa de conclusão, faremos ainda referência a Mark Rothko, que, como representante do expressionismo americano, tentou explicar sua pintura a partir da tradição do sublime. Do mesmo modo, não podemos deixar de perceber o significado da natureza na obra de Beuys, Gerhard Richter e Anselm Kiefer. Não se trata, como insistem tantos críticos americanos, de um aparente sentido profundo, de um falso “misticismo”, mas sim do tema da natureza no sentido exato de uma relação significativa, ainda que silenciosa, cujo significado resulta do problema social da ausência de uma obrigatoriedade comunitária na vida.

*Ulrich Seeberg é docente do Instituto de Teoria da Arte e Estética da Universidade das Artes de Berlim. Estudou filosofia e germanística em Munique, Oxford e Berlim e, simultaneamente, violino no Conservatório de Munique, direção orquestral e fenomenologia musical junto ao então maestro da Filarmônica de Munique, Sergiu Celibidache. Em seu trabalho de doutorado em Filosofia, ocupou-se da questão da dedução categórica na Crítica da Razão Pura de Kant. Atualmente trabalha questões estéticas do idealismo alemão, e suas reflexões na Música, Literatura e Artes Visuais.*

Tradução de Geraldo Souza Dias



Caspar D. Friedrich, "Mulher no precipício", 1803-04, xilogravura, (19,9 X 11,9 cm).