



Camille Pissaro. Horta e árvores em flor, primavera, Pontoise, 1877.

## O equívoco de Pissarro\* Sobre o desaparecimento da imagem da natureza na arte do século 20

Robert Kudielka

O ensaio começa pelo reconhecimento do fato filosófico, segundo o qual o conceito moderno de história é correlato da construção da natureza. Robert Kudielka faz uma defesa da história da arte, que tem como linha condutora o problema recorrente da relação posta pela natureza para a história e para a arte na modernidade.

Natureza, modernidade, história da arte

O problema há muito é conhecido. A arte moderna do século 20, cujo início, na França, foi caracterizado pelo Fauvismo e pelo Cubismo, e, na Alemanha, pelo Die Brücke (A Ponte) e pelo Blaue Reiter (Cavaleiro Azul), diferencia-se do Modernismo do século 19 pelo fato de que a base do trabalho “vor der Natur” – sur le motif – a partir de um motivo – desapareceu. Como compreender essa relação – se é que relação existe? Por muito tempo, a crítica e a história da arte apropriaram-se do autoconhecimento dos protagonistas da arte abstrata e lhe imputaram uma tendência crescente para a abstração, que começou com Manet, atingiu seu ponto crítico com Cézanne e, quem sabe, culminou no Expressionismo Abstrato da Escola de Nova York. Porém, desde que o modelo narrativo do “Modernism” entrou no fogo cruzado da crítica, ninguém mais quer acreditar que exista uma tal curva de desenvolvimento, ainda mais que, na Alemanha, durante as últimas duas décadas, se observou a tendência de datar do início do século 20 o denominado Modernismo Clássico e de considerar os modernistas franceses do século 19 – com exceção talvez de van Gogh e Gauguin – naturalistas de uma espécie de período intermediário, que se liberaram do academismo. Isso tem a vantagem de ter eliminado resíduos do tema “natureza”, aparentemente anacrônico, poupando-nos, pela mesma ocasião, de reconhecer que a pintura alemã do século 19 tem um significado marginal. No entanto, essa redução esconde o papel decisivo que Beaudelaire desempenhou na formação do autoconhecimento de um Modernismo artístico, escamoteando, além disso, a consciência de uma continuidade histórica que foi importante para os artistas modernos do início do século 20 – tanto faz se aqui nos referimos a Manet, aos impressionistas ou a Cézanne.

O agravamento crítico do problema só começou a aparecer a partir

\* Este texto foi publicado na Alemanha, em 2002, como parte da coletânea de ensaios *Konstruktionen der Natur*. Robert Kudielka é professor da Universität der Kunst Berlin e autor, com Bridget Riley, de *Paul Klee: The Nature of Creation: Works 1914-1940*, 2002.

do final do século. A despedida do Modernismo, sucedido pelo Pós-Modernismo, assemelha-se, à medida que as intenções e os sintomas se evidenciam, ao Pré-Modernismo do começo do século 19. O reconhecimento de Arthur C. Danto, como uma “reencarnação” de Hegel, é apenas uma alusão divertida a uma retomada desconcertante de temas e tendências: o fim da arte, o fim da história da arte, o fim da História, post-histoire.<sup>1</sup> Mas talvez muita coisa não tenha mudado tanto assim, como o simula o recuo histórico – e apesar da aceleração e da precipitação fulminante dos acontecimentos. Ou talvez tenhamos observado tudo o que aconteceu e continua acontecendo através de uma única ótica: a das ciências humanas, em vez de confiarmos na história da arte. No entanto, o contexto da revolução dos anos 1905-1913 parece ser mais do que uma simples somatória de características de estilos e formas de expressão; e, salvo engano, a necessidade febril de abrir mão de toda a História, se possível antes no próximo milênio, não é mais um fenômeno histórico, mas sim, um reflexo de caráter mais tosco.

Só poderemos falar mais concretamente a respeito disso tudo quando, após muitos erros, levarmos a sério uma observação que já está à espera desde os primórdios do Modernismo: o fato muito simples de que a Arte Moderna é tão antiga quanto o conhecimento histórico, pelo qual procuramos nos orientar. Se consideramos essa coincidência sem favorecer um lado em detrimento do outro, encontraremos um estranho interesse comum no ponto de partida. Longe de se opor simplesmente à situação do artista “perante a natureza” ou “a partir de um motivo”, a perspectiva histórica moderna surgiu igualmente de uma confrontação com a natureza. A História, como foi concebida na discussão filosófica dos idos de 1800, é primeiramente uma construção da natureza. Mas isso é apenas um lado. Por outro, o entendimento dessa condição permite que se compreenda de modo mais específico a particularidade histórica desse modo de trabalhar sur le motif, aparentemente tão tradicional, de tal maneira que a harmonia e as fronteiras internas do método fiquem visíveis – reconhecendo-se, também, o contexto por que e em que sentido a história da arte, após 1905, se tornou, prioritária e novamente, arte-história.

### A auto-ilusão do sujeito

O primeiro efeito benéfico desse confronto é o abalo sofrido pelo preconceito de que a representação da natureza como opositora do ser humano – sobretudo em forma de paisagem – expresse um vínculo com a mesma bastante especial. Não que o oposto seja verdadeiro – mas esse persistente clichê, enraizado na cultura burguesa do lazer, significaria, como consequência última, que a Antigüidade grega não tinha vínculo

1 Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, 1997. A abordagem filosófica desse compêndio é o tema de meu ensaio “According to What: Art and the Philosophy of the End of Art”, em: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art; edição especial 37 da revista *History and Theory*, 1998. Outras relações históricas do fenômeno dos “pós-ismos” são estudadas no artigo de Hans Robert Jauss “Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno”, em: Reinhart Herzog e Reinhart Koselleck (ed.), *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München, 1984, pp. 243-268.



com a natureza e que as hortas dos pintores holandeses de paisagens do século 17 assinalavam um nascente instinto ou, melhor, uma emoção crescente pela natureza. Ao contrário, é fascinante observar, na remota correspondência de Hegel, Schelling e Hölderlin, com que acuidade sobretudo Hölderlin chamava a atenção de Kant para o fato de que a natureza, entendida como o “símbolo do objeto”, possa ser apenas uma meia-verdade.<sup>2</sup> A natureza – a opositora: que dilema! Essa oposição não pode ser a última conclusão, se a pretensão de querer definir a própria existência livremente for mais do que uma ilusão ambiciosa e, afinal de contas, absurda. A probabilidade de que a natureza se encontre simplesmente do outro lado parece muito mais ser apenas um primeiro e imperfeito reflexo da autoconsciência, que se liberou da tutela da tradição e se tornou repentinamente ciente de sua independência de todo tipo de subordinação. Mas como superar esse dilema, essa auto-ilusão espontânea? A resposta singela e, até hoje, concisa, é: entendendo-se que se trata de um conflito constituído, como sendo uma fase de transição dentro do desenvolvimento da subjetividade.<sup>3</sup>

Embora tenha sido Schelling quem construiu o conceito, a versão de Hegel dessa História do Desenvolvimento é que predominou, talvez porque, desde o início, tenha sido concebida como História do Sucesso. A partir de uma explicação universal e dialética da natureza e da História, Hegel retira da oposição entre autoconsciência e natureza a aparência de um conflito objetivo, construindo esta última como premissa remida, passado sobrevivido da autoconsciência, que está ciente de sua própria existência, isto é, uma autoconsciência com toda certeza constituída. O “espírito” (“der Geist”), do ponto de vista metafísico, transformou-se, pela resistência do Ser-em-si (“An-Sich-Sein”), até o momento em que se tornou livre perante sua obra. Para a finalização do autoconhecimento só falta um passo: entender essa História como sendo a sua própria, de tal forma que a posse se torne expressamente propriedade. A forma correta dessa apropriação é, contudo, uma formação histórica, que transporta “o-que-foi” – natureza, artes e História – definitivamente para o passado.<sup>4</sup>

O sucesso dessa construção, que dura até hoje, advém do fato de que ela pode subsistir totalmente sem seu ponto de fuga metafísico. Ela funciona obviamente também quando, no lugar da autocerteza, entra a reflexão, que flutua livremente, que se mantém, pela criação de passados sempre renovados, à altura da situação atual. Não é necessário ter lido Hegel para dar um jeito de dominar aquelas discussões que só tratam de construções – conceitos da natureza, conceitos da arte, imagens dos sexos – e nas quais cada um, ao modo de seminários estudantis, cuida de satisfazer aos artigos de fé ontológicos do “Ser Manifesto” (“Vermittelt-Sein”),

2 Cf. Cartas de Schelling a Hegel de 6 de janeiro a 4 de fevereiro de 1795, impressas em: Manfred Frank e Gerhard Kurz (ed.), *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*. Frankfurt a.M., 1975, p. 117 e seguintes.

3 O Problema da “Genetisierung” é tratado detalhadamente por Dieter Jähling. Schelling: *Die Kunst in der Philosophie*, vol. 1, “Schellings Begründung von Natur und Geschichte”, Pfullingen, 1966. – Sobre a temática “Täuschung des Verstandes”, cf. Lore Hühn, *Fichte und Schelling oder: Über die Grenze menschlichen Wissens*. Stuttgart-Weimar, 1994.

4 Cf. Dieter Jähling, “Die Beseitigung der Geschichte durch ‘Bildung’ und ‘Erinnerung’ (zu Hegel)”, em: Dieter Jähling, *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*. Köln, 1975, pp. 29-37.



ou seja, do Ser que se manifestou universalmente na História. Mais: essa velha sabedoria, aparentemente, nem sofreu por causa do desaparecimento da formação histórica. Talvez a coruja de Minerva não voe mais, porém os morcegos prosseguem com vôos rasantes no céu do poente, quando a luz do sol desce sobre um mar de ignorância, chegando até aos pés do observador que, onde quer que se encontre, sempre acredita se encontrar no fim, desconsiderando o corpo que, segundo as belas palavras de Maurice Merleau-Ponty, está, em silêncio, atrás de nós.<sup>5</sup>

Schelling não conseguiu, desde o início, acompanhar essa incrível capacidade de adaptação, porque ela lhe impunha barreiras indomáveis à reflexão pura. Diferentemente de Hegel, Schelling procurou superar essa contradição entre autoconsciência e natureza, de tal forma que ele possa ver nesta última uma espécie de subjetividade, uma “ciência trabalhando” (“werkthätigen Wissenschaft”), que, entretanto, se diferencia da ação consciente porque, nela, intenção e execução do ato não são duas coisas distintas. Em vista dessa constelação, a arte ganha provisoriamente, dentro do Sistema do Idealismo Transcendental (1800), uma posição-chave como “documento e órgão” (“Document und Organon”) do projeto filosófico de comprovar a conexão da natureza com a autoconsciência, já que a arte aparentemente consegue conjugar ação consciente com ação inconsciente, que na reflexão necessariamente se divorciam.<sup>6</sup> Os motivos por que Schelling não deu prosseguimento a essa solução e logo procurou outros caminhos não nos interessam neste contexto. Mais importante parece-nos o fato de que as artes plásticas, cuja relação com a natureza é muito clara, no Modernismo desenvolveu outro relacionamento com ela. A concepção de uma força que age inconscientemente parece que não teve papel preponderante na percepção dos pintores. Porém, a distância ajudando e contrastando com estes últimos, as construções filosóficas do início do século 19 continuam sendo um valioso auxílio para que possamos compreender o que há de historicamente novo no trato com a natureza.

### A visão dos pintores: C. D. Friedrich, Constable, Delacroix

Sem esses parâmetros, a afirmação de que a pintura moderna teve seu início com a percepção da natureza parece um tanto absurda. As artes plásticas não se orientaram desde o início pela natureza? Mas, justamente, essas generalizações configuram, até hoje, os maiores obstáculos que nos impedem de compreender o que poderia ter acontecido nos últimos dois séculos. Pois que só se pintou, a maior parte do tempo, a partir da natureza (“nach der Natur”) na medida em que essa tinha que ser checada, já que havia uma tarefa a ser executada: a saber, a representação das idéias gerais, das mitologias, das lendas religiosas de uma sociedade. A natureza

<sup>5</sup> Maurice Merleau-Ponty. *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. ed. e trad. de Hans Werner Arndt. Hamburg, 1984, p. 14.



não foi o primeiro motivo (“Sujet”) da pintura e, muito menos, objeto de imitação. O que se imitou, pelo mundo afora, nas pinturas tradicionais, foi simplesmente o método de representação: tendo com propósito dominar essa arte de representação e, talvez, logo em seguida, aperfeiçoá-la. Mesmo na Europa, com sua nascente ambição renascentista de uma “conquista universal do mundo visível” (E. H. Gombrich), o que aconteceu na prática foi exatamente isto: a tentação forçada de vencer e dominar a abundância do visível – e não, uma piedosa e maquinal repetição.

Temos que nos lembrar desses fatos para entender as proporções que tomou o rompimento com a tradição, ao qual reagiu o Modernismo. Os artistas em questão nem sempre ovacionaram a perda de sua missão tradicional, de seus motivos e formas de representação, como se fosse uma liberação de uma “dependência causada por eles mesmos”. O discurso de Chardin ao críticos, que nos foi transmitido por Diderot, em seu comentário do Salão de 1765, é um testemunho comovente de uma situação totalmente nova – e, nesse contexto, não importa quanto o escritor tenha acrescentado de suas próprias palavras ao discurso do amigo. Nunca antes um grande pintor tinha pedido por clemência no julgamento – “Messieurs, Messieurs, de la douceur...” – apelando pelas dificuldades, cansaço e tortura causadas pelo “métier”.<sup>7</sup> Só a partir desse pano de fundo é que se compreende o matiz um tanto diferente que orientou esse começo da representação da natureza: no final das contas ficaram visíveis apenas coisas pequenas, o “genre”, a paisagem.

Mas isso deveria mudar. Caspar David Friedrich foi o pintor em cuja obra a ênfase filosófica da oposição entre natureza e liberdade se revela: defronte à natureza – que precipício! O quadro *Kreidefelsen auf Rügen* (“Rochedos de calcário em Rügen”) – em torno de 1818 – apresenta uma vista de precipícios sobre o mar que, o horizonte aparecendo velado pela nebulosidade da atmosfera, invade todo o espaço, acentuando assim o escarpado da costa íngreme, que apenas consegue sugerir o motivo. À beira do barranco, três figuras, representando o observador, articulam possíveis reações perante a vista vertiginosa: apreciação ingênua, tremor ou veneração, pausa meditativa.<sup>8</sup> Afinal, o que mais interessa Friedrich é, em primeiro lugar, a percepção. A paisagem proporciona ao sujeito-observador uma caixa de ressonância para seus sentimentos e sensações – sentimentos e sensações essas que ele teria experimentado no passado, perante a iconografia de uma representação de bodas, de uma adoração ou de um Cristo, no papel de juiz universal. A crítica que o Iluminismo fez à religiosidade dogmática parece ter desacreditado imagens tradicionais e símbolos de tal forma que emoções dinamitadas tiveram que encontrar um outro espaço e encontram-no – mas com uma imprecisão característica

6 Cf. Dieter Jähmig, Schelling: Die Kunst in der Philosophie, vol. 2, “Die Wahrheitsfunktion der Kunst”, Pfullingen, 1969.

7 Denis Diderot, Œuvres complètes, vol. 14, Paris, 1984, p. 22.

8 Interpretação segundo Helmut Börsch-Supan, Caspar David Friedrich, München, 1990,



Caspar David Friedrich. Rochedos de calcário em Rügen, c.1818.

– mediante a confrontação com a natureza. Porém, a superação desse conflito não foi totalmente bem-sucedida, do que resultou uma atmosfera tipicamente melancólica. Mesmo assim a realização extraordinária de Friedrich foi ter elevado o motivo da paisagem à posição de alegoria. Em regra, o Romantismo limitou-se a reproduzir a natureza, retratando-lhe vagamente a atmosfera, o clima (“Stimmungsmalerei”).

O opositor direto de tais tentativas de se utilizar de algo que confronte a Natureza para expressar sentimentos é o inglês quase contemporâneo John Constable. Suas paisagens baseiam-se na observação exata e empírica, como nunca antes aconteceu. Inimigo decidido dos parâmetros históricos das artes, Constable exigiu, em suas Vorlesungen über die Geschichte der Landschaftsmalerei (Conferências sobre a História da Pintura de Paisagens) – 1836 –, uma alteração de percurso: “Pintura é ciência e deveria ser exercida como pesquisa das leis da natureza. Por que



a pintura da natureza não deveria ser considerada um ramo das ciências exatas – e seus quadros, experiências?<sup>9</sup> O quadro *Dedham Vale* (1828) demonstra, no entanto, que a “ciência” de John Constable não se esgota em coletar e registrar observações objetivas, mas que cumpre a missão com tanto vigor e energia, que se tem a impressão de estar sentindo o passar das nuvens com suas sombras, o sussurro do vento nas folhagens, a umidade da mata e o brilho e o faiscar da luz nas miríades de reflexos e refrações. Se algum dia algum pintor conseguiu satisfazer um tantinho só o postulado de Schelling sobre a união das “ciências” – consciente e inconsciente – com as artes, terá sido esse inglês individualista, em cuja obra a observação exata e a representação espontânea parecem se ter unido sem nenhuma brecha.

Em outro aspecto estamos inclinados a considerar Constable um precursor secreto dos impressionistas. Mas essa aproximação é enganosa.

John Constable. *Dedham Vale*, 1828.



<sup>9</sup> John Constable, *On the History of Landscape Painting, Lecture IV* (1836). Em: Charles Robert Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable*. London, 1951, p. 323.

Esse inimigo mortal da “musealização” (Musiealisierung) – achava que a fundação da National Gallery, em 1824, significava a morte da pintura inglesa<sup>10</sup> – respaldou-se, como antes, nos seus quadros, a partir de uma genialidade ao mesmo tempo consciente e inconsciente, nos modelos do venerado Claude Lorrain. O esboço de Dedham Vale baseia-se, desde a distribuição das massas e do contraste entre o claro e o escuro até o vão da ponte, no segundo plano, na composição do quadro de Claude Hagar und der Engel (“Hagar e o Anjo”), que ele conhecia da coleção do dileitante e mecenas Sir George Beaumont. Constable deu vida ao dispositivo clássico de Claude e datou-o, através de sua percepção empírica e de um temperamento extraordinariamente artístico, deixando intocadas as bases da imagem tradicional da natureza.

Isso ficou reservado aos franceses, que estavam à frente dos ingleses e alemães, quanto à responsabilidade e à perícia de uma grande tradição pictórica. A veneração que Delacroix usufruiu, na qualidade de pai da pintura moderna do século 19, e que hoje não conseguimos entender direito, é um indício claro de que a origem da pintura francesa ao ar livre (Plein-air-Malerei) está no museu. Quando Delacroix, em 1822, debutou juntamente com Ingres no Salão, o que ainda unia ambos era um movimento contra o plágio histórico, que tinha entrado no lugar da tradição: Ingres tinha descoberto que Rafael era diferente daquilo que David tinha feito dele, e Delacroix professou abertamente sua fé em Rubens. Mas o conflito que se instalou posteriormente entre ambos não é uma reedição da antiga contenda entre partidários de Rubens e de Poussin. Ao contrário, Delacroix deu um passo à frente, no que descobriu que seus favoritos no museu – Rubens e Veronese – estavam cobertos de razão: não existe uma cor local na natureza, mas, sim, a respectiva modificação causada por uma cooperação normal entre cor e luz. Graças a seu treino intensivo a partir do mundo imaginário das cores dos grandes mestres “coloristas” (Koloristen), Delacroix descobriu a “lei da decomposição” [loi de décomposition],<sup>11</sup> que se subtrai ao estudo das ciências naturais – aquela que isola os fenômenos objetivos. De acordo com essa lei, cada cor que se detecta na natureza é composta de três outras: cor do corpo, sombra e reflexo, que se influenciam mutuamente de tal forma, que nenhuma delas é perceptível e objetiva isolada de seu contexto.

Essa descoberta foi revolucionária, pois não significava nada menos do que o seguinte: a contemplação objetiva não resiste à contemplação da natureza, a partir dos sentidos. A imagem que temos em mente decompõe-se em uma infinita refração e eterna modificação à medida em que o pintor abre seus olhos para toda a amplitude do campo de visão que ele está tentando reproduzir. Assim uma tarefa totalmente nova é

10 “Should there be a national gallery (as it is talked) there will be an end to the Art in poor England, & she will become the same non entity as any other country which has one. The reason is both plain & certain. The manufacturers of pictures are then made the criterion & not nature” (1822). Citação segundo Basil Taylor, John Constable. London, 1973, p. 230.

11 A formulação dessa lei encontra-se numa nota mais extensa, não datada, de título: “De la couleur, de l’ombre et des reflets”, impressa em E.-A. Piro, Eugène Delacroix, sa vie et ses oeuvres. Paris, 1865, p. 416 e seguinte.





oferecida à pintura, ou seja, a confecção da imagem que, dessa forma, ainda não existe a partir da percepção visual. Apesar de Delacroix não ter ele mesmo dado o passo decisivo, em suas observações ao ar livre (plein-air-Beobachtungen), a porta já estava tão escancarada para o trabalho a partir de um motivo (sur le motif), que o caminho ficou à mostra. Ainda em 1905, Cézanne tinha o projeto de pintar uma apoteose de Delacroix, que mostraria Pissarro, Monet e ele próprio trabalhando frente à natureza, enquanto Delacroix, carregado por dois anjos, sobe aos céus – segundo o exemplo de Henrique IV, do Ciclo Medici, de Rubens.<sup>12</sup>

### A Escola de Pissarro: a natureza como motivo e aprendizado

O aspecto revolucionário e extraordinário desse método de trabalho só poderá ser realmente compreendido quando virmos pairar o espírito de Delacroix sobre os cavaletes dos pintores. Pois que apenas mediante o conseqüente entendimento de que a cor local está aparentemente oculta ficará claro que a natureza tem mais a oferecer do que aquilo que o estudo tradicional de suas leis procura nela e que o genre da pintura da natureza ali encontra, a saber, a libertação da pintura, tornando-a uma espécie de imagem que, no sentido estrito da palavra, não tem modelo. (Vorbild, literalmente: “pré-imagem”). A conquista dessa liberdade, contudo, depende do exercício da visão, que não engana o olhar através da orientação não objetiva da contemplação. Se não admitirmos ou sustentarmos a decomposição do motivo em um contexto pouco profundo de cor e luz, não poderemos ter a garantia libertadora de que a pintura é utilizada, de que se exige arte para dar feição ao visível. Esse relacionamento mútuo é ainda mais profundo. No que se entrelaçam a expectativa entre o “espetáculo” da percepção visual e a necessidade prática da concretização, a pintura se renova e se mantém aparentemente por si mesma. Não só a última fase de Renoir, Cézanne e Monet, mas também o apogeu desses artistas demonstram que a maestria não significa, nesse contexto, a virtuosidade do domínio sobre o tema, mas sim, a força que cresceu proporcionalmente à capacidade de realização, que permite a insubordinação dos fatos visíveis.

Isso não estava claro, desde o começo – provavelmente para a felicidade dos supracitados. No começo havia muito mais a descoberta de Pissarro de que a paisagem não era um tema (Sujet) como qualquer outro. “Vá para o campo, a Musa está nas florestas”, recomendou-lhe Corot, e Pissarro parece ter acatado esse conselho ainda mais meticulosamente do que o próprio conselheiro.<sup>13</sup> Pois que entre os quadros de Corot, que Pissarro viu e admirou pela primeira vez na Exposição Universal de 1855 em Paris, havia – entre outras paisagens – uma Diana com suas companheiras na

12 Emile Bernard, “Souvenirs sur Paul Cézanne” (1907). Reimpressão em: P. M. Doran (ed.), *Conversations avec Cézanne*. Paris, 1978, p. 69.

13 Sobre a descrição das primeiras experiências de Pissarro e de sua relação com Corot: cf. a monografia de Ralph E. Shikes e Paula Harper, *Pissarro. His Life and Work*. London-Melbourne-New York, 1980, pp. 35-42.

floresta. Evidentemente o pintor “com sua flautinha”, como ele mesmo se descrevia, não conseguiu, por ocasião desse importante acontecimento, resistir à tentação de se exhibir, apesar de a caçadora mitológica já se ter despedido, havia muito tempo, da paisagem cultural da Europa. Por outro lado, Corot, assim como Pissarro, nunca teria tido a idéia de considerar a natureza em si, “as gramíneas” (les herbes), como abrigo substituto de sensações mais elevadas. Ao contemplarmos a pintura ao ar livre (Plein-air-Malerei) do século 19, obliteramos muitas vezes a superficialidade com a qual a dedicação entusiástica à natureza não humana foi praticada por integrantes de uma certa cultura que, como poucas outras da Europa Central, era e continua imune ao romantismo piegas desse culto (à natureza). Não, a alternativa para Diana não eram os riachinhos murmurando suavemente ou o farfalhar misterioso das copas das árvores, mas sim, a “Musa”. Pissarro escolheu e propagou o trabalho a partir da natureza “por causa da Arte” (um der Kunst willen). Muito mais importante do que o tema era o aprendizado que este trabalho representava. “Só existe uma mestra: a natureza”, teria dito.<sup>14</sup>

Mas foi em grande parte por mérito seu que os jovens artistas que ele encontrou, no início dos anos 60, no Atelier Suisse – sobretudo Renoir, Cézanne, Guillaumin e Sisley – se dedicaram tão assiduamente a este aprendizado. Mais velho uma década, judeu e europeu das colônias (nasceu e cresceu nas Ilhas Virgens, que pertenciam então à Dinamarca), marginal no contexto da sociedade burguesa, foi o líder ideal, como escreveu depois Cézanne: “uma espécie de Deus Pai” (eine Art bon dieu), que agia a partir do exemplo e de observações aparentemente casuais. Os próprios temas de sua escolha pessoal eram extremamente inoportunos e demonstravam de que forma decidida ele atacava o preconceito objetivo do olhar. No quadro *Küchengarten und blühende Bäume, Frühling* (“Horta e árvores em flor, primavera”) de 1877, uma textura densa e plana, toda composta de brancos, verdes, azuis, cinza e ocres, obstrui a vista sobre o local das casas, que o olhar errante gostaria bastante de conhecer melhor. Em *Ansteigender Pfad, l’Hermitage, Pontoise* (“Vereda ascendente, o Hermitage, Pontoise”) de 1875, o traçado oculto do caminho escarpado que dá nome ao quadro, do canto esquerdo inferior ao direito superior, é um exemplo típico da dissolução do princípio de reproduzir minuciosamente a paisagem, segundo as leis da natureza (Veduten-Dispositiv). Ambos os quadros nos dão, além disso, uma boa idéia das normas práticas que ele estabeleceu para implementar a “Lei da decomposição”. Deve-se pintar tudo ao mesmo tempo (“à tout simultanément”), ensinou ele,<sup>15</sup> em vez de permanecer no mesmo lugar. Do mesmo modo era preciso prestar atenção ao contexto geral das cores. “Você fala com razão do cinza, que

14 O “aprendizado” de Pissarro foi-nos transmitido por meio das anotações do pintor Le Bail, que Gottfried Boehm avaliou, em sua monografia sobre as obras de: Paul Cézanne, *Montagne Sainte-Victoire* (Frankfurt a. M., 1988), e interpretou nesse contexto (op. cit., p. 39 e seguinte).

15 Op. cit., p. 40



só existe na natureza”, escreveu-lhe Cézanne, “mas, que diabo, é muito difícil captá-lo [‘mais c’est un dur effrayant à l’attrapper’]”.<sup>16</sup> Pois que esse cinza não é uma cor local, mas, sim, a harmonia do colorido na natureza. Também por intermédio de Cézanne nos chegou a expressão “substituir pelo estudo dos tons o modelado” (“vous remplacez para l’étude des tons le modelé”<sup>17</sup>). Em poucas palavras, isso tem o sabor de uma utilização direta da teoria de Delacroix – com reserva do que sempre foi muito importante para Pissarro. “Do Impressionismo também quiseram fazer uma espécie de teoria”, escreveu em 1883 a seu filho mais velho Lucien, aludindo ao “aestheticism” de Whistlers, “quando, na verdade, o Impressionismo nada mais deveria ser do que a teoria pura da observação, sem por isso perder em fantasia, liberdade ou grandeza”.<sup>18</sup>

O trabalho “a partir da natureza” não seria um aprendizado, mas sim, uma doutrina contrastante, se essa não possibilitasse concomitantemente ao aprendiz, junto com a aquisição de conhecimentos e de capacidades práticas, a revelação de seus pontos fortes e de suas inclinações. A libertação e a formação do temperamento artístico era, para Pissarro, o âmago do aprendizado sur le motif. Segundo seu credo político, ele era um socialista com grandes simpatias para com o anarquismo e mostrava-se tão convicto de que o contato laborioso com a natureza era o caminho para o desenvolvimento da personalidade livre e criativa que, apesar de ter realmente experimentado, a duras penas, a pobreza proverbial das artes, teria animado com prazer seus filhos para que abraçassem esta forma de existência. Que, por seu trabalho a partir da natureza, todo ser humano pudesse encontrar, livre da tutela de qualquer autoridade, uma realização satisfatória de sua individualidade – essa era a utopia que, no verão de 1881, atingiu seu ápice quando, um após o outro, Cézanne, Gauguin e Guillaumin se encontraram em Pontoise, onde Pissarro vivia desde 1872, para trabalhar em conjunto. Georges Pissarro – o segundo filho, que se deu o pseudônimo artístico de Manzana – fixou posteriormente, em um desenho a bico de pena, esta situação histórica: enquanto Cézanne ainda não conseguia largar a tela, Julie agita a frigideira na frente do pequeno Georges, e Camille, o patriarca, corta o pão, ladeado de Guillaumin e do um tanto irrequieto Gauguin. Naquele verão, o mundo dos homens barbudos, vestidos de grosseiros aventais de pintores, ainda parecia estar em ordem.

Mas o traidor já tinha adentrado o círculo. Originalmente um colecionador de Pissarro, Gauguin começara, em 1879, em Pontoise, a tomar aulas de pintura. Porém o novato, que aprendia rápido quando diante da natureza, logo chama atenção por causa de suas idéias heréticas. “Tomemos, por exemplo, Cézanne, o incompreendido”, escreve ele em

16 Carta a Camille Pissarro, 23 de outubro de 1866. Em: John Rewald (ed.), Paul Cézanne, Correspondance. Paris, 1978, p. 125

17 Carta a Camille Pissarro, 24 de junho de 1874. Em: Rewald, Correspondance, p. 147

18 Carta a Lucien Pissarro, 28 de fevereiro de 1883. Em: Correspondance de Camille Pissarro, ed. por Janine Bailly-Herzberg, vol. 1 (1865-1885), Paris 1980, p. 178



1885 a Schuffenecker: “Não seria ele por natureza um místico do Oriente? Nas linhas revelam-se o segredo e a profunda tranqüilidade de um ser humano, que ali jaz adormecido. A cor é melancólica como o caráter do oriental. Ele mesmo uma pessoa do Sul, Cézanne passa dias inteiros no cume das montanhas, lendo Virgílio e contemplando o céu”.<sup>19</sup> Ficar ali deitado, sonhando, contemplando o céu – que tal atitude herética durante o trabalho a partir da natureza, sobretudo no caso de Cézanne, não encontrasse boa ressonância é compreensível. Mas seria a fantasia uma coisa tão errada? Os quadros de Cézanne só apresentariam paisagens? Três anos mais tarde, a ruptura está consumada. Gauguin preside o seu próprio círculo em Pont-Aven e escreve ao mesmo amigo pintor: “Um bom conselho: não pinte tanto a partir da natureza. A obra de arte é uma abstração. Retire-a da natureza, sonhando diante dela [‘tirez-la de la nature en rêvant devant’]”.<sup>20</sup> Pissarro deu um tempo para sua reação, mas em seguida, em abril de 1891 – logo após o banquete de despedida para os fugitivos do Velho Mundo –, descarrega raios numa carta a Lucien: “Eu o repreendo por não utilizar sua síntese em nossa filosofia moderna, que é absolutamente social, anti-autoritária e antimística. Aqui reside o âmago da questão. É um caminho de volta. Gauguin não é um vidente, é um espertalhão [“malin”], que percebeu na burguesia uma tendência para trás, como consequência das idéias de solidariedade, que estão brotando no povo – uma idéia inconsciente, porém fecunda, a única legítima! O mesmo vale para os simbolistas! O que você pensa? Por isso precisamos combatê-lo como se fosse a peste!”.<sup>21</sup>

Gauguin deve ter pressentido essas recriminações e, em seu foro íntimo, achou-as injustas. Não foi o próprio Pissarro que sempre enfatizou que cada um, pelo trabalho a partir da natureza, livre de toda pressão, encontra o caminho para a concretização de seu próprio temperamento? Trata-se de uma defesa em nome do genuíno aprendizado, quando, aos 16 de outubro de 1888, após uma discussão com Bernard a respeito da autoria da “Synthese”, ele escreve de novo para Schuffenecker: “Do que você está falando, a respeito de meu horrível misticismo? Seja um impressionista até o fim e não tenha medo de nada! Evidentemente, esse caminho que me é agradável está cheio de escolhos, e só o sondei com as pontas dos pés, mas ele corresponde a minha natureza mais profunda, e temos sempre que obedecer a nosso temperamento”.<sup>22</sup> Seja um impressionista até o fim e não tenha medo de nada – parece uma paráfrase de Agostinho: “Ama a Deus e faz o que quiseres”. Contudo, a história da arte superou rápido esse desvio controverso. Gauguin e van Gogh foram os únicos que encontraram no trabalho *sur le motif* um mundo de sensações no qual a “sensation”, o sentir da natureza perceptível, auxilia a “émotion”, a comoção interna do

19 Carta a Émile Schuffenecker, 14 de janeiro de 1885. Maurice Malingue, *Lettres de Gauguin*. Paris, 1946, p. 45.

20 Carta a Émile Schuffenecker, 14 de agosto de 1888. Em: Malingue, *Lettres*, p. 134.

21 Carta a Lucien Pissarro, 20 de abril de 1891. Em: *Correspondance de Camille Pissarro*, ed. por Janine Bailly-Herzberg, vol. 3 (1891-1894), Paris 1988, p. 66.

22 Carta a Émile Schuffenecker, 16 de outubro de 1888. Em: Malingue, *Lettres*, p. 147.



artista, de tal modo que o leva a encontrar a forma de representação.

A reviravolta do início do século é mais radical do que essa imanente ramificação. Nenhum artista que se tornou um inovador, dentro do Modernismo do século 20, chegou até ali por seu trabalho a partir da natureza. A busca de Matisse e Picasso, que levou quase uma década, parece sintomática para essa alteração de percurso, cujos indícios externos são a volta da pintura para o trabalho nos ateliês e o rebaixamento do motivo “paisagem” para um mero “sujet” de importância secundária. Temas tradicionais como o nu artístico, a figura, naturezas-mortas e “intérieur” (interiores) voltam para o primeiro plano, e, quando alguém realmente pinta uma paisagem, quer sejam os franceses ou os expressionistas alemães, trata-se em regra de pinturas de ateliê, derivadas da percepção da natureza ou apenas por ela inspiradas.

### A reviravolta: Monet e a perda de distância da percepção

O que aconteceu para que a visão de Pissarro da renovação contínua da arte a partir da natureza tenha se dissolvido tão rapidamente e virado nada? Teria o tema simplesmente se esgotado e o aprendizado sido mais limitado do que, de início, parecia ser? Ou com a arte do século 20 teria começado a era de um tipo de construção que não se deixa tutelar por nenhuma verdade da natureza? A esse respeito há muito que se refletir a partir da filosofia, das ciências exatas e da antropologia. Mas uma das vantagens das artes plásticas é que sempre existiu, em algum lugar visível, uma resposta a tais indagações básicas – sob outros olhares, digamos assim. Temos apenas que encontrar e perceber o evidente.

Quando a Royal Academy de Londres, na primavera de 1999, apresentou a grande exposição *Monet in the 20<sup>th</sup> Century* (“Monet no século 20”), esperava o visitante um grande choque, imediatamente após a metade da longa sucessão de salas de exposição, logo que ele saísse da sala redonda, banhada na penumbra, onde brilhavam como jóias os quadros da série “Veneza”, de 1908, e penetrasse a próxima sala: grandes telas, medindo entre 200x200 e 130x200cm, toscamente escovadas, em cores foscas, tom sobre tom, nas quais eram apresentadas, quase irreconhecíveis, a partir de apáticas pinceladas, em parte abruptas, em parte frouxas, rosas aquáticas, reflexos no espelho d’água e trilhas ao longo do matagal. Essa invasão era assustadora. Se não tivéssemos, de antemão, conhecido o final, tendo chegado até ali na expectativa de que, bem em breve, a umas poucas salas de distância, a magia das posteriores Paisagens Aquáticas (“*Wasserlandschaften*”) revelar-se-ia, poderíamos ter imaginado que Monet, esse aprendiz, o mais versado dos trabalhadores sur le motif, em 1914 – a data presumida mais antiga desses quadros sem data – tivesse desaprendido seu ofício por



aproximadamente dois, três anos. O *Catalogue raisonné* de Wildenstein cita realmente, sob o ano de 1912, um documento no qual Monet professa que se sente como “um iniciante que tem que reaprender tudo” [“un débutant ayant tout à réapprendre”].<sup>23</sup> O que tinha acontecido?

Para esta crise existe toda uma série de explicações biográficas, que contribuíram para o obscurecimento da situação. A morte da esposa de Monet, Alice, em maio de 1911, teve como consequência uma interrupção do trabalho por mais de um ano; a doença dos olhos, a catarata, que se manifestara pela primeira vez em 1908, progredira; e, lá fora, não muito longe de Giverny, desencadeava-se a Primeira Guerra Mundial. Mas todos esses motivos ainda não esclarecem por que Monet menciona um “réapprentissage” (reaprendizado): de uma “volta ao aprendizado”. Isso indica uma problemática elementar do próprio trabalho. Pois que a crise se baseia em um conflito que se vem arrastando há muito tempo e que veio à tona, pela primeira vez, nos anos de 1897-99. Naquela época, Monet planejava um friso de nenúfares que, todas medindo aproximadamente um metro de altura, deveriam cercar uma sala redonda.<sup>24</sup> A comparação dos quadros individuais que restaram com o painel de uma série da mesma época – *Le Bassin aux Nymphéas* (O Lago das Ninfas) – que tem como motivo o lago de nenúfares de Giverny com vista da ponte japonesa, levamos a entender por que Monet logo desistiu desse projeto: o quadro da ponte, de apenas 93x90cm, apresenta uma realidade visível muito mais convincente do que os murais, que mais parecem detalhes ampliados da superfície do lago. Ainda assim parece que Monet não tenha desistido do empreendimento por completo, que se concretizou de forma definitiva nas *Grandes Décorations* (Grandes Decorações) da Orangerie. Contudo levou tempo, até a primavera de 1914, para que ele retomasse o projeto, como o depreendemos de uma carta a Gustave Geffroy: “Propus-me a começar alguns grandes painéis para os quais encontrei antigos esboços num porão”.<sup>25</sup>

Uma foto de época, que mostra Monet trabalhando numa grande tela, em seu jardim, elucida melhor do que muitas palavras em que consistia o problema, incrivelmente simples, porém ameaçador: agora o pintor não está mais sentado frente à natureza, mas, sim, literalmente *sur le motif*, sobre o palco de sua representação. Para muitos pintores, a reprodução de um nenúfar em seu tamanho natural pode não ser nenhum problema, mas para esse arquí-impressionista, para esse mais grandioso olhar que a pintura ao ar livre (“*Plein air-Malerei*”) jamais produziu, o trabalho em escala 1:1 parece ter sido euivalente ao rompimento da barreira do som: o desaparecimento súbito, paralisante, da distância imprescindível à percepção visual. De que modo Monet superou por fim a dificuldade de

23 Daniel Wildenstein, *Monet: Catalogue Raisonné – Werkverzeichnis*. Vol. IV, n.º 1596-1983 e *Les Grandes Décorations*. Köln, 1996, p. 836.

24 Sobre a história desse projeto, cf. Wildenstein, *Monet: Catalogue Raisonné*, vol. III, p. 632.

25 Carta a Gustave Geffroy, 30 de abril de 1914. Apud Richard Kendall (ed.), *Monet by himself*. London, 1989, p. 247.



apresentar a natureza dentro de sua própria escala, a saber, dentro de um ateliê construído para esses fins, é mais do que conhecido. Mas no atual contexto parece mais interessante a pergunta: não teria ele, o único de todos os impressionistas, concretizado de uma maneira muito pessoal a transição para o Modernismo do século 20?

Será que a natureza, como temática, teria sumido após 1905 de pelo menos uma parte das artes porque ela se diluíra diretamente ali dentro? A visão de Pissarro a respeito da fecundidade inesgotável do trabalho “a partir da natureza” seria talvez um pouco mais do que apenas um erro histórico?, isto é, um feliz divertimento, embora temporariamente limitado, que desvia a atenção de um contexto de poder muito mais explosivo e diretamente aflitivo: de que a natureza está por trás de nossas intenções concretas e age por intermédio do ser humano? Exemplos para essa alteração de percurso podem ser encontrados em grande quantidade nas artes do século 20. Em todo caso, no outro extremo do caminho apontado pela reviravolta de Monet surge a resposta de Jackson Pollock, em forma de ponto de interrogação, à observação um tanto paternalista de Hans Hofmann, de que ele não trabalharia a partir da natureza: “No, I am nature”.<sup>26</sup> O preço desse hibridismo foi genuinamente trágico; pois que o fracasso da identificação provou que o conflito não tinha solução, nem num aspecto, nem no outro: a natureza não é, prioritariamente, nem sujeito nem objeto, muito menos um estado de equilíbrio. Maurice Merleau-Ponty, em suas conferências dos anos cinquenta sobre a Filosofia da Natureza, falou com um certo receio sobre a hipótese aparentemente inevitável de um “Ser inicial”, que não representa “nem o Ser-sujeito, nem o Ser-objeto, mas que, em todo caso, confunde a reflexão” porque, no relacionamento dessa instância conosco, não existe nem uma derivada, nem uma ruptura.<sup>27</sup>

Numa tal situação, o gesto heróico parece tão fora de propósito como a arrogância irônica. Essa confusão deriva-se mais provavelmente de uma mistura de mobilidade brincalhona e de uma espécie de humor resignado, como o descobrimos nos auto-retratos dos artistas mais experientes do século 20. O quadro de Picasso, produzido em ateliê, *Maler und Modell* (“Pintor e Modelo”), de 1926, responde com uma gargalhada ao mesmo tempo feroz e jovial à pergunta a respeito do sujeito da ação: um segundo eu fixa por cima dos ombros, com um sorriso zombeteiro e grandes olhos redondos e cegos, o pintor preso desastrosamente no emaranhado de seu trabalho, os olhos dolorosamente revirados. Mais suave e contida, mas nem por isso menos alegre e precisa, é a avaliação da natureza da atividade artística, vista por Paul Klee no desenho *Feinarbeit* (“Trabalho de precisão”), de 1940. Quem está desenhando quem: o artista, inclinado, esquecido da vida, sobre o desenho da própria figura que não está a sua frente? – ou a

26 Bruce Glaser, ‘Jackson Pollock: An Interview with Lee Krasner’, *Arts Magazine*, abril de 1997. Reimpressão em: Pepe Karmel (ed.), *Jackson Pollock: Interviews, Articles and Reviews*. New York, 1999, p. 28.

27 Maurice Merleau-Ponty. *Vorlesungen I*, trad. por Alexandre Métraux. Berlin-New York, 1973, p. 90 (do resumo das conferências sobre o “Conceito de Natureza”).



linha progressiva que avança entre divisões e ramificações, a fisiologia da concentração criativa, que parece tão diferente da tectônica da construção do corpo quanto a movimentação sem descanso da reflexão?

Apreciando o rastro contínuo da natureza nas artes do século 20, a imagem do Modernismo se divide de um modo totalmente diferente – não mais por períodos ou épocas. Um corte longitudinal torna-se evidente. Não há dúvidas de que exista uma arte que vá ao encontro dos critérios da evolução contínua, professada pelas ciências humanas, porque praticamente converge, em sua aspiração por atualidade, com o método histórico de criar o passado. Comum a ambas é a idéia do presente que se baseia numa constante despedida, o que pode ser muito excitante e interessante. Mas, ao lado disso, parece que desde o século 19 há uma arte a caminho que conta uma espécie de história natural do ser humano, como Hölderlin o imaginou nos idos de 1800 – a bem dizer uma historia naturalis humana, que se manifesta na continuidade da existência da natureza nos produtos da arte. Essa História movimenta-se muito mais devagar, sem comparação, pois que é formada de muitas histórias, freqüentemente entrelaçadas umas nas outras; e ela atravessa a contagem dos tempos da consciência histórica, porque o corpo que está atrás de nós continua lhe falando.