

Universitatea de Artă și Design Cluj Napoca
DOMENIUL: ARTE PLASTICE ȘI DECORATIVE

Rezumatul tezei de doctorat
PEISAJUL ROMANTIC- PROIECTII ALE EULUI
ASUPRA NATURII

Coordonator științific:

Prof. Univ. Dr. Ioan Sbârciu

Doctorand:

Berciu Lola Gabriela

Cluj Napoca

2011

Cuprins

Cuprins	2
Introducere	4
I.Romantismul, ilustrarea unei epoci a schimbării	10
I.1 Simptomele romantismului.....	10
I.2 Toleranța tematică și specificul național	20
I.3 Sublimul, noi accepțiuni ale sentimentului naturii	32
II. Natura exterioară și interioară în peisajul romantic.....	37
II.1 Reîntoarcerea la natură. Scurtă problematizare a noțiunii de peisaj	37
II.2 Sublimul naturii în pictura elvețiană și germană.....	45
II.3 Caspar David Friedrich și sublimul religios.....	53
II.4 Supremația peisajului în pictura romantică engleză.....	64
II.4.1 Constable și natura exterioară.....	70
II.4.2 Turner și viziunea interioară asupra naturii	73
II.5 « Lumea Nouă » și accentele romantice.....	82
III. Neoromantismul și peisajul	89
III.1 Filonul romantic al artei secolului XX și al artei contemporane	89
III.2 Neoromantismul englez	93
III.2.1 Premisele revenirii la modelul romantic în Anglia secolului XX	93
III.2.2 Reprezentanți și artiști asociați cu fenomenul neoromantic.....	96
III.2.3. Metamorfozele peisajului în opera lui Paul Nash	101

III.2.4 John Piper, o monografie în imagini a spațiului englez	109
III.2.5 Interpretări ale corespondențelor dintre peisaj și uman în creația lui Graham Sutherland	113
III.2.6 Direcții și orientări în cel de-al doilea val al neoromantismului englez.....	118
III.3 Persistența elementelor romantice în arta germană contemporană.....	126
III.3.1 Anselm Kiefer, proiecții ale umbrelor istoriei asupra mitului și peisajului	129
III.3.2 Interferențe între peisajul german și arta abstractă în pictura lui Gerhard Richter	141
III.4 Peisajul romantic: încotro?	148
III.5 Dimensiuni romantice în creația personală.....	154
Concluzii.....	180
Bibliografie	189
Rezumatul tezei.....	194
Thesis summary	207

Una dintre numeroasele caracteristici pe care le-a moștenit omul postmodern de la înaintașul său romantic este dorința de-a evada din cotidian, din propria viață sau din lumea care îi este cunoscută. Iar temeiul de bază al evadării este libertatea, un alt ideal romantic. Contemporaneitatea și-a arogat dreptul și libertatea de a exploata orice modalitate de evadare din neliniștea negativă (angoasa) prezentului. Dar dacă testamentul romantic ne-a dăruit sentimentul evadării, eșuarea încercărilor idealiste ale secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea a fost cea care se află la originea acestei neliniști a prezentului.

Evadarea poate fi colectivă sau individuală, planificată sau întâmplătoare, conștientă sau inconștientă, dar e mereu acolo, asemenea unui *background* cu care ne-am obișnuit într-atât încât nu îi mai percepem prezența. Deși suntem despărțiți de romantici de mai bine de două secole, nu am avut parte de mari inovații în ceea ce privește domeniile evadării – visul, arta, muzica, literatura, călătoria sau natura. Mediul de evadare pe care l-am ales eu, ca artist, este peisajul, un peisaj introspectiv în ale cărui întrupări visul și natura umană se împletesc cu natura exterioară. Teza *Peisajul romantic – proiecții ale eului asupra naturii* se constituie ca o explorare genealogică, o căutare a originilor unui mod de a simți și, în același timp, și ca o încercare de autocunoaștere. Pissarro îi sfătuia pe peisagiști să aleagă natura potrivită temperamentului lor, o natură în care artiștii ar trebui să se regăsească și cu care ar fi bine să se identifice probabil, așa cum descrie acest sentiment conceptul *Einfühlung*-ului dezvoltat de Theodor Lipps.

Prima oară când am văzut pictura *Călugăr pe malul mării* de Caspar David Friedrich am fost uimită de modernitatea acestei lucrări realizată între anii 1808-1810. Monocromia lucrării, compoziția aproape pustie dominată de țărnam, mare și cer invită concluzia că avem de-a face cu prima lucrare „abstractă” într-un sens modern.¹ Linia neîntreruptă a orizontului traversează întreaga lungime a pânzei determinând o juxtapunere vibrantă a planurilor. În acest context faptul că Robert Rosenblum a văzut în această pictură o anticipare a expresionismului abstract și, în special a operei lui Marc Rothko, pare pe deplin întemeiat. Un alt aspect important al acestei lucrări este substratul filosofic, transpunerea în experiență a ideilor lui Carus, conform cărora

¹ Miller, Philip B., „Anxiety and Abstraction: Kleist and Bretano on Caspar David Friedrich” din *Art Journal*, Vol.33, No.3, 1974, pp.206-207

misiunea principală a picturii de peisaj, pe care o denumește *Erdlebenkunst*, este „reprezentarea unei stări anume din viața interioară a omului prin reprezentarea unei stări corespondente din natură”.² Vizionară prin morfologie și prin conceptul filosofic ce o însoțește, pictura de peisaj a lui Caspar David Friedrich rămâne mereu actuală, după cum observa și Gerhard Richter: „O pictură de Caspar David Friedrich nu este un lucru al trecutului. Ceea ce aparține trecutului este doar setul de circumstanțe care au permis să fie pictată... Este, în consecință, posibil să se picteze ca și Caspar David Friedrich astăzi.”³ Asemenea lui Richter cred că e posibil să se picteze peisaje ca cele ale lui Caspar David Friedrich în prezent, cu schimbările de rigoare dictate de noile circumstanțe, fiindcă concordanța trebuie identificată la un nivel mai profund. Forța peisajului romantic este încă destul de mare pentru a fi o sursă de inspirație a artei contemporane. Teza *Peisajul romantic – proiecții ale eului asupra naturii* vizează caracteristicile peisajului romantic, premisele sale și modul în care a evoluat de-a lungul a mai bine de două secole. Am pornit de la geneza curentului romantic și a peisajului romantic, urmărind „renașterile” sale în secolul XX pentru a înțelege până la ce limită poate fi extinsă natura romantică în arta contemporană. Pot oare fi considerate drept valabile în prezent păreri ca cea a lui Kandinsky: „...Sensul și conținutul artei este romantismul și este greșeala noastră dacă confundăm un fenomen temporal cu întreaga noțiune...”⁴

Teza *Peisajul romantic - proiecții ale eului asupra naturii* se dorește a fi o incursiune științifică în tipologia romantică a peisajului și urmărește mutațiile acestuia. Studiul caută posibile răspunsuri pentru întrebările care ar putea fi asociate cu acest subiect: *Persistă peisajul romantic dincolo de prima jumătate a secolului al XIX-lea?* sau *Este întemeiată identificarea unei mișcări neoromantice în cadrul artei secolului XX?* Și, prin urmare, *Care este destinul contemporan al peisajului romantic?* Pentru a elucida posibilele răspunsuri la aceste întrebări am traversat etapele tradiționale sau controversate ale artei și peisagisticii romantice, apelând constant la părerile emise în domeniul esteticii și criticii de artă de către personalitățile avizate. Structura studiului urmează traiectoria cronologică a istoriei, fără a avea pretenția de a localiza și

² Beenken, Hermann, „Caspar David Friedrich” din *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol.72, No.421, 1938, p.175

³ Gerhard Richter *apud* Robert Storr, *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, The Museum of Modern Art, New York, 2002, p.74

⁴ Wassily Kandinsky *apud* Carlson, Cynthia; Snider, Jenny; Dennis, Donna; Morton, Ree, “Three Artists”, din *Art Journal*, Vol. 52, No. 2, 1993, p.6

analiza totalitatea ipostazelor peisajului romantic, dar insistând și disecând cele mai importante momente ale acestei direcții.

Teza este alcătuită din trei mari capitole: *Romantismul, ilustrarea unei epoci a schimbării, Natura exterioară și interioară în peisajul romantic și Neoromantismul și peisajul*. Dacă primul capitol vizează o încercare de a defini romantismul și de a elucida schimbările induse de curent la nivelul tematicii artei și concepției naturii, următoarele capitole se opresc asupra noțiunii de peisaj romantic și a caracteristilor sale în diferite perioade din istoria artei.

Prezența capitolului *Romantismul, ilustrarea unei epoci a schimbării* în deschiderea lucrării este motivată de necesitatea conștientizării impactului pe care l-a avut acest curent asupra epocii în care s-a dezvoltat. Deși nu impune o rupere completă de tradiție, romantismul ar putea fi considerat pe plan ideologic drept o primă etapă a avangardei artistice europene. După cum arată subcapitolul *Simptomele romantismului* această perioadă avea să schimbe complet și iremediabil sistemul de valori al occidentului. Cuvântul cel mai frecvent asociat cu această mișcare artistică este revolta, o revoltă care implică opoziția față de instituțiile epocii și ideile perimate, elitiste ale artei academiste. O altă noțiune apropiată de spiritul romantic este utopia. Încercările romanticilor de a accede într-o lume mai bună, necontaminată de civilizație și prezența malefică a industriei, eșuează. Conștientizând zădărnicia idealurilor mărețe, generația romantică proclamă respingerea acestei lumi al cărei „centru” s-a pierdut în secolul luminilor. Ipostazele cel mai frecvent manifestate ale acestei respingeri vor fi evadarea spre tărâmurii exotice, reveria, izolarea și, în cele din urmă, ca o ultimă consecință, dar cea mai dramatică - moartea. Romantismul proclamă o nouă tipologie a artistului. Dacă până atunci îmbrățișarea unei cariere artistice era îndreptățită de hotărârea familiei, odată cu revolta romantică arta va deveni o vocație, un îndem interior determinat să înlăture orice obstacol pentru a permite imaginației să erupă la suprafață. Artiștii nesocotesc convențiile epocii, singura lor călăuză fiind de-acum încolo intuirea propriului geniu creator. Încercarea de a defini romantismul pare lipsită de sorți de izbândă, însă, probabil, cel care s-a apropiat cel mai mult de esența acestui curent a fost Baudelaire - „romantismul este situat nu atât în alegerea subiectului sau în vreun adevăr exact, ci tocmai într-o modalitate de simțire”.⁵

⁵ Baudelaire *apud* Nina Athanassoglou-Kallmyer, „Romanticism: Breaking the Canon”, din *Art Journal*, Vol.52, No.2, 1993, p.18

Schimbările induse de romantism au determinat o reevaluare majoră a temelor artei. În subcapitolul *Toleranța tematică și specificul național* am încercat să fac o trecere în revistă a noilor subiecte dezvoltate în sfera artei, în special în domeniul picturii. Aspectul cel mai frapant al noii tematici este permisivitatea. Subiecte până acum complet ignorate vor fi considerate demne de a fi reprezentate în artă, urâtul își câștiga astfel un loc de seamă în domeniul esteticii. Rațiunea neoclasică este înlocuită de viziuni iraționale ce pendulează între reveria nostalgică și coșmar, eroicul - de tragismul existenței, iar peisajele afirmă afinitățile dintre natură și sufletul uman. Tot ceea ce a fost socotit demn de către divinitate pentru a fi creat și a exista în lume va fi demn și de a fi subiectul artei. Sursele de inspirație ale romanticilor sunt variate și inedite: Goya, Géricault și Hugo explorează fațetele sumbre ale existenței umane, cele mai întunecate abisuri ale nebuniei și patologiei; Delacroix, Gautier și Hayez se dedică elementului exotic, Wordsworth și Coleridge preiau limbajul simplu al cotidianului comun. Alte aspecte care joacă un rol decisiv în creația romantică sunt aprecierea sporită a artei copiilor și a artei naive, de către Schiller și Baudelaire, sau pasiunea pentru poezia și artefactele populare (xilogravura) ca în cazul lui Armin, Bretano, Fauriel și Runge.⁶

Aproape întreaga Europă (Germania, Anglia, Franța, Italia, Rusia, Scandinavia) subscrie noului mod de-a simți, chiar mai mult, romantismul se răspândește și în Lumea Nouă. Noile concepții artistice vor sta la baza afirmării identității naționale a acestor popoare. În Germania și Anglia romantismul se va afirma mai ales prin pictura de peisaj și valențele expresive ale acesteia, iar elementul esențial al evoluției noului tip de peisaj este Sublimul.

Frumosul clasic va fi înlocuit în peisagistica romantică de către Sublim. Sublimul apare ca un posibil substitut al „centrului pierdut”, prin promovarea unei noi spiritualități în cadrul căreia rânduirea tradițională creștină nu mai era un *sine qua non* al evoluției spirituale. Printre cei care au teoretizat noțiunea de Sublim se numără autorul de epocă alexandrină Pseudo Longinus, traducătorii operei acestuia John Hall și Boileau, englezul Edmund Burke, care are o contribuție decisivă pentru accepțiunea termenului, sau germanii Kant, Hegel și Schiller.

Încă de la sfârșitul secolului al XVII-lea, în *Thellurius theoria sacra* a lui Thomas Burnett, este prezentă „experiența muntelui” ca „ceva ce înalță sufletul spre Dumnezeu, invocând umbra

⁶ Nina Athanassoglou-Kallmyer, *op.cit.*, p.19

infinitului și stârnind gânduri și pasiuni mărețe.”⁷ Idei asemănătoare pot fi identificate și în *Eseurile morale* ale lui Shaftesbury: „Și râpile stâncoase, și văgăunile năpădite de mușchi, și peșterile întortocheate, și cascadele în trepte îmi par toate cât se poate de fascinante, pentru că știu să reprezinte natura în chipul ei cel mai frust și pentru că sunt toate învăluite într-o măreție care depășește cu mult contrafacerile ridicole ale grădinilor nobiliare.”⁸ Povestea romantismului devine, astfel, atunci când avem în vedere peisajul, o evoluție a Sublimului în pictură. După cum arată ultima parte a primului capitol, *Sublimul, noi accepțiuni ale naturii*, în pictura de peisaj Sublimul îmbracă două forme: cea teribilă, după modelul scrierilor lui Burke sau cea religioasă pe filieră germană așa cum este descrisă de către Kant și Hegel.

Cel de al doilea capitol *Natura exterioară și interioară în peisajul romantic* analizează momentele de vârf și tipologiile peisajului din perioada cuprinsă între sfârșitul secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea. Capitolul începe cu o scurtă problematizare a noțiunii de peisaj. Peisajul-fundal este prezent în istoria artei încă din antichitate, însă putem alătura aceste manifestări peisajelor propriu-zise care apar în Olanda secolului al XVII-lea sau peisajelor romantice? Alte aspecte vizate sunt apariția și premisele peisajului romantic, dezvoltarea unor noi criterii de gust în ceea ce privește aspectul naturii și îmbogățirea aspectului realist al peisajului cu valențe metaforice. Omul romantic se identifică cu natura și, în același timp, recunoaște în ea creația divină. Spiritualizarea naturii devine manifestă în Germania sub influența ideilor Filozofilor naturii, care consideră că universul este un organism unitar, gigantic, subordonat unei voințe superioare. Artistul, la fel ca filozoful, nu poate cunoaște esența acestui univers printr-o privire exterioară, ci numai printr-o privire interioară, pentru a identifica ceea ce ne este exterior cu un arhetip preexistent în interioritatea noastră. Astfel, pentru a reda adevărata imagine a peisajului, pictorul trebuie să caute în interiorul său legătura sensibilă dintre ceea ce a contemplat în natură și sentimentele sale.

Pornind de la afirmația lui Amiel, care consideră că peisajul, sub oricare formă a sa, este „o stare a sufletului”, Rosario Assunto ajunge la aceeași concluzie - nu starea sufletească a omului este cea care hotărăște perceperea naturii. Înțelegerea și reprezentarea ca atare a peisajului, în conformitate cu adevărata sa realitate, și nu cu aparența, este posibilă doar prin corespondența existentă între sufletul omului și cel al naturii. Este o afirmație care ar putea fi fundamentată prin

⁷ Umberto Eco, *op.cit.*, p.282

⁸ Shaftesbury *apud* Umberto Eco, *op.cit.*, p.282

intermediul picturii romantice și a evoluției ei în diferitele etape ale creației celor mai reprezentativi pictori ai acestei perioade. Trei stiluri diferite, trei moduri diferite de a recepta natura: Constable, Turner și Friedrich, însă, în ciuda discrepanțelor, arta lor urmărește același făgaș, pornește de la naturalism și evoluează spre expresie, treptat devine mai melancolică, neliniștită sau profundă, mai încărcată cu simboluri, în timp ce ființa umană simte sau presimte greutatea apăsătoare a trecerii timpului. Această evoluție corespunde adevăratei și îndelungatei experiențe în contemplarea naturii, a conștiinței faptului că nu este posibilă decuparea unui colț din natură pentru a-l încadra între cele patru laturi ale unei pânze, fiindcă ar coincide unei false realități, devenind un simplu exercițiu de măiestrie. Natura trebuie să aibă o poveste a ei care se relevă în peisaj, fiind în același timp o poveste a omului. Acesta nu poate contempla peisajul (realitatea fizică) ca spectator, ci, fiindcă trăiește în interiorul lui, devine „un actor”, în cadrul unui decor natural. Assunto insistă asupra acestei idei în interpretarea legăturii dintre interiorul uman și cel al naturii: „Când contemplăm un peisaj, suntem în acel peisaj; și așa cum existența noastră este viața pe care o trăim (chiar dacă nu se epuizează în viața determinată a fiecăruia dintre noi, spunem: în finitatea vieții), existența noastră în peisaj este o trăire în peisaj”.⁹

Subcapitolul *Sublimul naturii în pictura elvețiană și germană* însumează experiențele din domeniul peisajului care premerg operei lui Caspar David Friedrich, evidențiind prezența conceptului de Sublim. Printre pictorii amintiți se numără Joseph Anton Koch, Caspar Wolf, Adalbert Stifter, Karl Blechen, Ernst Ferdinand Oehme și Calame. Opera lui Joseph Anton Koch, supranumit „părintele peisajului romantic”, va genera apariția a două tipuri distincte de peisaj în ambianța germană: peisajul patetic și cel idilic. Elementele centrale ale peisagisticii acestei perioade vor fi munții cu stânci abrupte și ghețarii, simbolurile explicite ale măreției naturii. Acesta este contextul în care apare opera lui Caspar David Friedrich, o operă care va investi peisajul cu noi „atribute” – peisajul devine un confident al omului care se confruntă cu destinul său tragic.

Următorul subcapitol, *Caspar David Friedrich și sublimul religios*, este dedicat operei acestui pictor considerat personajul central al romantismului german, supranumit și „profetul timpurilor moderne”. Pictura sa se distinge prin originalitate și prin capacitatea unică de-a investi spațiul limitat al pânzei cu senzația infinitului. În peisajele sale domnește o liniște nepământească,

⁹ *Ibidem*, p.219

tulburătoare, iar personajele umane care apar în aceste pânze, privind în general spre infinit, par să aștepte un semn din partea divinității, încordarea acestei așteptări determinând timpul să se oprească. Peisajele sale sunt imagini simbolice, fiecare element are rolul său precis, după cum arată și confesiunile pictorului. Printre simbolurile pe care le folosește cel mai frecvent se află crucea, corabia, zăpada sau gheața, toate asociate cu incertitudinea mistică a epocii. *Călugăr pe malul mării* este una dintre cele mai impresionante peisaje ale acestui pictor a cărui vocație era „expansiunea către infinit”. În această lucrare Friedrich pare să intuiască angoasa omului postmodern și caracterul abstract pe care îl are lumea naturală pentru cel ce nu mai poate trăi comuniunea cu peisajul ce îl înconjoară. Arta peisagistului Caspar David Friedrich este înrădăcinată în poziția sa personală față de credința creștină. El caută în natură înfățișarea sufletului. În viziunea sa divinitatea se revelează frecvent, prin diferitele înfățișări ale naturii, drept forța superioară ce pune în mișcare această lume. Operele lui sunt peisaje interioare, oglinzi ale stării sufletești a artistului. Calea deschisă de Friedrich nu se va opri la experiența romantică, ci va deveni legătura dintre opera renascentistă a lui Dürer și expresionism (dacă e să ne gândim la peisajele dramatice ale lui Edvard Munch).

Subcapitolul dedicat romantismului englez investighează condițiile care au dus la dezvoltarea peisajului așa cum îl cunoaștem din opera lui Constable și cea a lui Turner. Meditațiile spațiului britanic asupra unor noțiuni ca *non finito*-ul sau pitorescul au avut o contribuție decisivă la formarea unui sentiment al naturii specific englez. Descinderea în natură, pentru a o surprinde cu o mai mare exactitate, este și ea o caracteristică a acestei peisagistici care privilegia tehnica picturii în acuarelă. În opera lui William Blake și Henry Füsseli, deși nu se poate vorbi de peisaj autonom, sunt deja identificabile trăsăturile unei naturi onirice, cu valențe suprarealiste, care își va găsi expresia fundamentală în creația lui Samuel Palmer. Peisajele lui Palmer par reprezentări ale unei naturi fantastice, însuflețite, plină de mistere și sensuri tainice. Farmecul operei sale se datorează atât existenței acestor substraturi vizionare cât și unei tehnici personale, prin care senzațiile vizuale par să fie potențate de suprafața aproape tactilă a pânzelor sale. Nu poate fi ignorată nici creația lui John Martin, chiar dacă opera sa este mai puțin cunoscută. Picturile sale inspirate din scrierile literare ale vremii redau trăirile dramatice ale ființelor umane în cadrul fantastic al unei naturi grandioase. Lucrările sale se caracterizează printr-un colorit straniu, iar inovațiile sale legate de decorul teatral și materia picturală conferă o originalitate aparte operei

sale. Mașinăriile cu ajutorul cărora potența efectele picturilor sale nu s-au păstrat, însă e posibil ca existența lor să fi determinat asocierea pictorului cu fabricanții de iluzii bizare, foarte la modă în epocă, diminuând astfel însemnătatea operei sale.

Fidelitatea lui Constable față de aspectul morfologic al peisajului este, probabil, unică în epocă. Adevăratul său talent este identificabil nu atât în pânzele finite, cât în așa zisele schițe pregătitoare, de aceleași proporții ca lucrarea finală, unde, neîngrădit de așteptările publicului, își lăsa liberă creativitatea. Ceea ce îl înscrie pe Constable în „panteonul” marilor peisagiști romantici nu este aspectul formal al operei sale ci sentimentul care înrăurește această creație. Dragostea de-a dreptul evlavioasă pe care o simte Constable față de natură, sentimentul comuniunii cu elementele naturale, fascinația față de înfățișarea mereu schimbătoare a norilor aproape că ne determină să credem că el reușește să restabilească starea anterioară izgonirii din Grădina Edenului, regăsind astfel Paradisul pierdut. E doar o părere, o iluzie, căci spre sfârșitul vieții pictorul pare să recunoască și el ceea ce ceilalți romantici sesizaseră demult - fața întunecată a naturii care se cască amenințătoare și mută asemenea gropii întunecate din lucrarea *Groapa din Helmingham Park*.

Conform părerilor anumitor critici, viziunea dramatică a peisajelor din ultima parte a vieții lui Constable este o urmare a influenței picturii lui J.M.W. Turner. Pictura lui Turner este fără egal în perioada romantică. Se poate afirma, fără rezerve, că stilul său în contextul epocii căreia îi aparține este la fel de inovator precum a fost impresionismul la timpul său. Nu este eronat să-l comparăm cu impresioniștii, deoarece pictura sa, prin rolul esențial acordat luminii, pare a fi o anticipare a schimbării ce va surveni la sfârșitul secolului al XIX-lea. E greșit însă să-l punem pe picior de egalitate cu impresioniștii. Aceștia din urmă foloseau lumina pentru a surprinde aparența fizică a peisajului, în timp ce pentru Turner lumina cuprinde atât aparența exterioară cât și esența interioară, spiritul naturii. Creațiile lui Turner dau impresia unei practici spontane, libere, însă numeroasele lucrări (presupus) neterminate și studiile sale cromatice ne determină să credem că pictura sa este mai mult decât o transpunere pasională pe pânză a sentimentelor trezite în artist de spectacolul naturii.

În încheierea celui de al doilea capitol am făcut o scurtă incursiune în ipostazele americane ale peisajului romantic. Lumea Nouă asociază peisajul cu sentimentul identității naționale, ceea ce a provocat și marele succes al acestui gen. Dacă la început peisajul american a evoluat sub

auspiciile teoriei despre sublim dezvoltată de Burke, treptat s-a făcut trecerea spre un nou tip de sublim – sublimul religios. Acest sublim religios este lipsit de valențele tulburătoare ale variantei germane, este o expresie a devoțiunii, a credinței neclintite într-o comuniune posibilă între om și divinitate prin contemplarea naturii. Iar dacă elementele principale ale repertoriului romantic german sunt muntele și ghețarul, ca obstacole insurmontabile aflate între om și divinitate, în centrul peisajului american se află apa, însă nu sub formă de râuri grăbite ce se izbesc de stânci, ci sub înfățișarea liniștită a lacului, și soarele ca sursă primordială a luminii.

Ultimul capitol al tezei intitulat *Neoromantismul și peisajul* este o privire generală asupra manifestărilor asociate cu romantismul pe parcursul secolului XX, insistând asupra perioadelor acceptate ca atare în critica actuală. Identificarea factorului neoromantic se bazează în mare parte pe opera criticului de artă Robert Rosenblum. El susține prezența continuității romantice în arta secolului XX, considerând că artiștii neoromantici sunt, de fapt, „supraviețuitorii” romantismului autentic. Asemenea tuturor supraviețuitorilor, și acești romantici s-au adaptat la noile condiții artistice europene. Chiar și în cele două decade când neoromantismul înflorește în Anglia datorită izolării din perioada celui de al Doilea Război Mondial, sunt sesizabile influențele cubismului și suprarealismului. Dacă e să avem în vedere cele două mari retrospective dedicate în anii 1980 neoromantismului englez, *Neoromantismul britanic 1935-1950* și *Un Paradis pierdut: Imaginația neoromantică în Britania 1935-1955*, numărul exponenților acestei mișcări este considerabil. Însă dintre aceștia erau puțini cei care au urmărit programatic, pentru o anumită perioadă de timp, modelul tradiției romantice engleze din secolul al XIX-lea. În unul dintre puținele studii dedicate acestei tematici - *The Spirit of the Place: Nine Neo-Romantic Artists and Their Times*, Malcolm York delimitează nouă personalități asociate curentului: Paul Nash, John Piper, Graham Sutherland, iar dintre artiștii mai tineri Keith Vaughan, Robert Colquhoun, John Minton, Prunella Clough, Michael Ayrton și John Craxton. Un număr modest dacă avem în vedere faptul că în cadrul expoziției *Neoromantismul britanic 1935-1950* erau reunite lucrările a 29 de artiști. Cei în opera cărora elementul romantic este cel mai pregnant sunt primii trei amintiți - Nash, Piper și Sutherland, ei distingându-se și prin atenția sporită pe care o acordă peisajului.

Sursele comune de inspirație ale celor trei neoromantici sunt creațiile lui William Blake, Turner și Samuel Palmer. Peisajele lor, la fel ca cele ale înaintașilor romantici, sunt caracterizate

printr-o atmosferă supranaturală, ilustrând o natură a cărei însușire esențială este metamorfoza continuă. Metamorfoza depășește frecvent granițele lumii vegetale extinzându-se spre regnul animal sau chiar în zona umanului. În opera lui Nash, cu evidentele sale accente cubiste, războiul joacă un rol aparte. Desemnat ca artist oficial al ambelor războaie mondiale, Nash realizează două din cele mai importante picturi-simbol ale acestor calamități: *Facem o lume nouă* (1918) și *Totes Meer* (1940-1941). Ambele sunt imagini ale peisajului devastat de experiența teribilă a războiului, atrocitățile s-au extins și asupra naturii. Iar dacă în *Facem o lume nouă* soarele, care răsare dincolo de munții roșii ce mărginesc pădurea de „copaci răniți”, mai lasă loc speranței, în *Totes Meer* (*Marea morții*) ne confruntăm cu imaginea tragică a unui cimitir comun al viselor umanității.

Spre deosebire de Nash, opera lui Piper este mai puțin dramatică și lipsită de sensuri metafizice. Dacă ar fi să-l comparăm pe Piper cu artiștii secolului al XIX-lea probabil că el este cel mai apropiat, în ceea ce privește concepția sa artistică, de Constable. Piper este un împătimit al peisajului rustic englez, însă, spre deosebire de Constable, ceea ce îl interesează nu e numai natura, ci și arhitectura tradițională pe care își propune să o immortalizeze înainte de a fi pierdută. Lucrările sale se disting prin atmosfera fantastică pe care o imprimă picturii sale paleta vibrantă în care rolul culorii este unul conotativ. Privită din acest punct de vedere creația sa se situează în continuarea operei lui Turner prin atenția acordată luminii și culorii pentru a obține o anumită atmosferă, însă ridică la un nou nivel dramatismul reprezentării romantice prin folosirea efectelor cromatice accentuate de un ecleraj artificial, desprins parcă din lumea scenei.

Graham Sutherland este unul dintre cei mai celebrați pictori englezi ai secolului XX. Opera sa a fost frecvent asociată cu cea a lui Francis Bacon, însă spre deosebire de Bacon, Sutherland se dedică în primul rând reprezentării naturii. Începând cu anii 1930, sub influența operei lui Palmer, peisajele lui Sutherland surprind o natură stranie, uneori ostilă, o alegorie a decadenței lumii moderne. Dintre lucrările dedicate explorării naturii, cele mai sugestive sunt cele din seria *Copacii cu spini* (*Thorn Trees*), în care evocarea Mântuitorului crucificat și a gardurilor de sârmă ghimpată ale lagărelor de concentrare naziste se împletește cu peisajul. Natura devine, astfel, la fel ca în picturile de război ale lui Nash, părtașa destinului tragic al omenirii. Însă în ciuda profunzimii și distincției picturii lui Nash, aceasta este departe de efectul izbitor, imediat al

creațiilor lui Sutherland. „Nash era mai degrabă legat de secolul al XVIII-lea în timp ce Sutherland este un «romantic pur-sânge»”.¹⁰

Destinul uman și natura sunt indisolubil înlănțuite în viziunea celor trei neoromantici englezi. Suferința, spaimile și păcatele omului se extind în peisajul care îi este mediu de viață, iar uneori, după cum constata Nash, copacii pot să devină semenii noștri, „oameni deosebit de frumoși”.

Ultimul subcapitol care vizează neoromantismul englez, *Direcții și orientări în cel de-al doilea val al neoromantismului englez*, se constituie ca o trecere în revistă a activității artiștilor John Minton, Keith Vaughan, John Craxton, Prunella Clough și Michael Ayrton, insistând asupra influențelor romantice prezente în opera lor.

O altă țară în care romantismul pare să persiste dincolo de secolul al XIX-lea este Germania. În acest sens, nu putem să nu sesizăm un aspect specific al artei germane, și anume, continuitatea. Parcă în acest spațiu poate fi exemplificat, mai bine decât oriunde altundeva, conceptul de *genius loci*, un spațiu fericit al „afinităților electivă”, unde moartea, arta și iubirea rămân veșnic și inevitabil înlănțuite în toate domeniile de manifestare culturală. Tragedia și dramatismul străbat întreaga artă germană, de la un capăt la altul, susținute parcă de umbrele istoriei naționale. *Altarul din Isenheim* al lui Grünewald pare a fi, alături de *Melancolia* lui Dürer și pictura lui Cranach, punctul de pornire al acestui val, ce va străbate întreaga artă germană care îi urmează. Figura contorsionată a lui Isus, în viziunea lui Grünewald, prin suferința exacerbată pe care o emană, devine o prevestire a destinului german. Artă germană este inextricabil legată de trecut. Romantismul și expresionismul se întrepătrund, iar neoexpresionismul nu este altceva decât o „renaștere” a simțirii specific teutonice.

Ultimul dintre artiștii asociați în mod direct cu romantismul și, în consecință, identificat drept neoromantic este germanul Anselm Kiefer. La fel cum neoromanticii englezi au fost deseori amintiți ca reprezentanți ai suprarealismului, opera lui Kiefer este asociată de către critică cu neoexpresionismul german. Într-adevăr, în opera sa sunt prezente ambele influențe, însă dacă expresionismul poate fi identificat în ceea ce privește aspectele tehnice, conceptul care stă la baza întregii opere a lui Kiefer este de obârșie romantică. Voi aminti doar câteva din aspectele de factură romantică prezente în creația sa: revolta, preocuparea pentru natură, căutările spirituale și

¹⁰ Andrew Causey, „Formalism and the Figurative Tradition in English Painting” din *British Art in the 20th Century. The Modern Movement*, p.23

prelucrarea miturilor. Revolta este prezentă în lucrările sale care proclamă opoziția față de uitarea trecutului german – cel mai radical exemplu în acest sens este seria *Occupations* din 1969. Preocuparea pentru natură străbate întreaga operă a artistului, deseori evocând orizontul înalt al peisajelor romantice, în cadrul unor imagini în care viața și destinul omenirii se imprimă asupra naturii. Prelucrarea miturilor, atunci când nu fac parte din tradiția germană, este strâns legată de căutările spirituale care vizează cunoașterea începuturilor și sensului existenței umanității, iar natura este și ea deseori parte integrantă a acestui proces.

Kiefer nu este numai pictor, este și sculptor, crează cărți artistice, performance-uri, instalații și uneori chiar construcții. Însă această diversitate a manifestărilor sale artistice nu îi fragmentează creația, dimpotrivă, îl apropie și mai mult de romantici, evocând conceptul utopic de „operă de artă totală”.

Cel din urmă artist a cărui creație am analizat-o este neoexpresionistul german Gerhard Richter. În opera sa romantismul nu mai este manifest, iar el respinge asocierea cu neoromantismul. Probabil aceste aspecte ridică semne de întrebare asupra prezenței lui în această cercetare și, totuși, motivele există. Richter este unul dintre cei mai versatili artiști ai celei de-a doua jumătăți a secolului XX. Spre deosebire de Kiefer, la care verstilitatea implica abordarea diferitelor genuri ale artelor, la Richter desemnează varietatea de stiluri în care alege să picteze, iar peisajul e una din temele majore ale creației sale. Richter este conștient de moștenirea sa romantică, nu o neagă, însă peisajele sale fotorealiste, deși morfologic sunt foarte asemănătoare cu cele ale secolului al XIX-lea, se opun sentimentului romantic al naturii. Sunt golite de sensuri mai înalte. Pur și simplu sunt. Peisajele sale abstracte sunt mult mai apropiate de experiența romantică a naturii, după cum o dovedește alăturarea lucrărilor lui Friedrich și Richter în cadrul expoziției *From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter: German Paintings from Dresden* (2006-2007). Interpretabile ca „peisaje ale minții” sau peisaje interioare, peisajele abstracte ale lui Richter par să degaje o emoție a sublimului similară cu cea prezentă în opera lui Friedrich. Tocmai datorită acestor picturi și câtorva peisaje cu tentă expresionistă am ales să-l plasez pe acest artist la finalul descendenței romantice.

Gerhard Richter nu este neoromantic, însă păstrează elemente romantice în opera sa, iar dacă e puțin probabil să mai avem de-a face cu un nou val major neoromantic, acest tip de romantism latent este foarte răspândit în arta contemporană. Astfel, pictura lui Richter poate fi un posibil

răspuns întrebarea *Peisajul romantic încotro?*. Peisajele sale nu sunt un capăt de drum ci un nou început. Mai sunt și alte răspunsuri, după cum ne asigură Robert Rosenblum, pictori cu nume mai puțin sonore care încă explorează zona peisajului realist cu tendințe romantice sau anumite creații *land-art* în centrul cărora se află preocupările ecologice și încercarea de-a restabili sentimentul de comuniune cu natura - „Lucrările *land-art* sunt cu siguranță cele mai spectaculoase și romantic-eroice eforturi de a stabili un contact mistic între artist și marele univers al pământului și cerului.”¹¹ Lucrările la care se referă Rosenblum sunt *Spiral Jetty* a lui Robert Smithson, *Lightning Field* a lui Walter De Maria, *Arctic Climes* de Andy Goldsworthy sau creațiile lui Richard Long. Sculpturile de gheață ale lui Andy Goldsworthy realizate la Polul Nord se constituie ca niște fantezii cristaline ce evocă spectrul înghețat al viziunii lui Caspar David Friedrich din *Naufraziul Speranței*. Lucrările lui Richard Long constă din elemente specifice naturii (pietre, crengi, bucăți de pământ) pe care le colectează în cadrul expedițiilor sale în peisajul câmpenesc englez. Plimbările sale pot dura câteva zile sau chiar câteva luni, amintind de descinderile lui Constable în natură.

Disponibilitatea acestor artiști de-a renunța la comoditatea vieții moderne de dragul naturii îi plasează în proximitatea vechii tradiții romantice în care încă era prezentă speranța în puterile vindecătoare ale artei „ca substitut virtual al religiei”.¹² Dacă mișcarea modernă a ignorat deliberat natura pentru a elogia minuniile „noii lumii create de om”, odată cu anii 1960 și cu conștientizarea efectelor devastatoare ale noii lumi asupra lumii naturale, interesul pentru natură s-a redeșteptat în rândul artiștilor.

În subcapitolul final al tezei este inserată o scurtă privire asupra creației personale și a elementelor sale constitutive. În urma analizei unor lucrări pe care le consider reprezentative pentru activitatea mea artistică, mi-am permis să mă încadrez în categoria pictorilor de peisaje interioare asociați cu răspunsurile întrebării *Peisajul romantic încotro?*.

În căutarea răspunsurilor la întrebările comportate de tema cercetării am apelat la referințe teoretice și critice emise de personalități consacrate ale acestor domenii cât și la articole publicate în revistele de specialitate. Scopul tezei este acela de a dovedi persistența sentimentului romantic al naturii începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea și până dincolo de cea de-a doua

¹¹ Robert Rosenblum, *op.cit.*, p.74

¹² *Ibidem*, p.76

jumătate a secolului XX, dar și de a observa modul în care peisajul romantic a influențat și continuă să influențeze dezvoltarea artei contemporane.

După cum arată experiența ultimilor ani, concepția romantică continuă să fie de actualitate, iar dacă în domeniul artei prezența ei este discretă, o regăsim cu atât mai mult în alte domenii ale vieții postmoderne. Societatea contemporană este din ce în ce mai preocupată de urmările ireversibile ale dezvoltării tehnologice, conștientizând ceea ce a fost pierdut și ceea ce suntem pe cale să pierdem. Unde altundeva ar putea fi încadrate demersurile ecologice de preservare a florei și faunei planetei dacă nu în categoria idealurilor romantice? Sau oare nu suntem la fel de tulburați în fața forțelor dezlănțuite ale naturii cum erau oamenii epocii romantice? Au trecut mai bine de două secole de la debutul romantismului, circumstanțele sunt diferite și lumea din jurul nostru s-a modificat radical, dar sufletul uman a rămas aproape neschimbat. Încă mai percepem natura în conformitate cu conceptele romantice, încă mai pictăm peisaje romantice și continuăm să fim nostalgici asemenea romanticilor căutând în zadar un substitut adecvat al „centrului pierdut”. Chiar dacă civilizația ne îndepărtează de mediul nostru natural, acesta rămâne prezent în interioritatea noastră, e parte integrantă a unei memorii comune, a unei nostalgii colective, căci mitul Paradisului pierdut continuă să ne bântuie.

Bibliografie:

1. Acton, Mary, *Learning to Look at Modern Art*, Routledge, 2004
2. Adorno, Theodor W., *Teoria estetică*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005
3. Aldrich, Robert; Wotherspoon, Garry, *Who's Who in Contemporary Gay and Lesbian History: from World War II to the Present Day*, Routledge, 2002
4. Anglani, Marcella; Martini, Maria Vittoria; Princi, Eliana; Vettese, Angela, *Il Novecento. Seconda parte. La grande storia dell'arte*, E-ducation. it. S.p.A., Firenze, 2005
5. *** *Anselm Kifer: Merkaba*, Editura Charta, Milano, 2006
6. *** *Anselm Kiefer, Sculpture and Paintings from the Hall Collection at MASS MoCA*, Derneburg Publications, 2008

7. Arasse, Daniel, *Anselm Kiefer*, Thames & Hudson, Londra, 2001
8. Argan, Giulio Carlo, *Arta Modernă*, Editura Meridiane, București, 1982
9. Assunto, Rosario, *Peisajul și estetica*, volumele I, Editura Meridiane, București, 1986
10. Auping, Michael, *Anselm Kiefer: Heaven and Earth*, Modern Art Museum of Fort Worth in association with Prestel, 2005
11. Bailey, Suzanne, *Essential History of American Art*, Parragon, 2001
12. Barker, Francis; Hulme, Peter; Iversen, Margaret, *Postmodernism and the re-reading of modernity*, Manchester University Press ND, 1992
13. Bassie, Ashley, *Expresionismul*, Editura Aquila, Oradea, 2008
14. Belting, Hans, *The End of the History of Art?*, The University of Chicago Press, 1987
15. Benjamin, Walter, (2002 [1955]), *Iluminări*, Cluj Napoca, Editura Idea Design & Print
16. Besançon, Alain, *Imaginea interzisă*, Editura Humanitas, București, 1996
17. Blackburn, Simon, *Dicționar de filosofie Oxford*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999
18. Blockemühl, Michael, *J. M. W. Turner (1775-1851). The Word of Light and Colour*, Benedickt Taschen, Köln, 1993
19. Brion, Marcel, *Pictura romantică*, Editura Meridiane, București, 1972
20. Bruckhardt, Jacob, *Artă și istorie*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1987
21. Buchloh, H. D. Benjamin, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, 2003
22. Burke, Edmund, *Despre sublim și frumos*, Editura Meridiane, București, 1981
23. Büttner, Nils, *L'art Des Paysages*, Éditions Citadelles & Mazenod, Paris, 2007
24. Clark, Kenneth, *Arta peisajului*, Editura Meridiane, București, 1969
25. Clark, Kenneth, *Revolta romantică*, Editura Meridiane, București, 1981
26. Compton, Susan (ed.), *British Art in the 20th Century. The Modern Movement*, Prestel Verlag, Munich, 1987
27. Cooper, Emmanuel, *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, Routledge, 1986
28. ****Dispariția și reapariția imaginii: pictura americană după 1945*, Institutul Smithsonian, Washington D.C.

29. Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienței estetice*, vol. I, II, Editura Meridiane, București, 1976
30. Durand, Gilbert, *Arte și arhetipuri*, Editura Meridiane, București, 2003
31. Eco, Umberto (ed.), *Istoria frumuseții*, Enciclopedia Rao, București, 2005
32. Eco, Umberto (ed.), *Istoria urâtului*, Enciclopedia Rao, București, 2007
33. Fischer, Ernst, *Necesitatea artei*, Editura Meridiane, 1968
34. Folkierski, Wladislaw, *Între clasicism și romantism*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1988
35. Ford, Boris, *The Cambridge Cultural History of Britain: Modern Britain*, vol. 9, Cambridge University Press, 1992
36. Foss, Brian, *War Paint: Art, War, State and Identity in Britain 1939-1945*, Yale University Press, 2007
37. Francastel, Pierre, *Pictură și societate*, Editura Meridiane, București, 1970
38. Friedel, Helmut (ed.), *Gerhard Richter Atlas*, Thames&Hudson L.T.D., London, 2006
39. Gaze, Delia, *Dictionary of Women Artists*, Taylor & Francis, 1997
40. Gibbons, Joan, *Contemporary Art and Memory*, I.B. Tauris, London, 2007
41. Gombrich, E.H., *The Story of Art*, Phaidon Press Limited, 1995
42. Grigorescu, Dan, *Dicționarul avangardelor*, Editura Enciclopedică, București, 2005
43. Grigorescu, Dan, *Expresionismul*, Editura Meridiane, București, 1969
44. Halkes, Petra, *Aspiring to the Landscape: On Painting and the Subject of Nature*, University Toronto Press, 2006
45. Honour, Hugh, *Romantismul*, vol. I, II, Editura Meridiane, București, 1983
46. Hopkins, David, *After Modern Art: 1945-2000*, Oxford University Press, 2000
47. Huyssen, Andreas, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, 1995
48. Kocur, Zoya; Leung, Simon, *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Wiley-Blackwell, 2005
49. Lipps, Theodor, *Estetica. Bazele esteticii*, vol. II, Editura Meridiane, București, 1987
50. Lörzing, Han, *The Nature of Landscape: A Personal Quest*, 010Publishers, 2001
51. Marcel, Gabriel, *Omul problematic*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca, 1998

52. Mayoux, Jean-Jacques, *Pictura engleză*, Editura Meridiane, București, 1973
53. Milchman, Alan; Rosenberg, Alan, *Postmodernism and the Holocaust*, Editura Rodopi, 1998
54. Novak, Barbara, *American Painting of the Nineteenth Century*, Oxford University Press, 2007
55. Nyenhuis, E., Jacob, *Myth and the Creative Process: Michael Ayrton and the Myth of Daedalus, the maze maker*, Wayne State University Press, 2003
56. ****Painting Today*, Phaidon Press Limited, New York, 2010
57. Pavel, Amelia, *Peisaj natural peisaj uman*, Editura Meridiane, București, 1987
58. Patapievici, Horia Roman, *Omul recent*, Editura Humanitas, București, 2006
59. Pleșu, Andrei, *Pitoresc și melancolie*, Editura Humanitas, București, 1992
60. *** *The Prestel Dictionary of the Art and Artists of the 20th Century*, Prestel Verlag, 2000
61. Read, Herbert, *Semnificația artei*, Editura Meridiane, București, 1969
62. Rosenthal Mark, *Anselm Kiefer*, Neues Publishing Company, New York, 1987
63. Rothenstein, John, *An Introduction to English Painting*, I. B. Tauris, 2001
64. Santini, Pier Carlo, *Modern Landscape Painting*, Phaidon Press Limited, 1972
65. Seago, Alex, *Burning the Box of Beautiful Things: The Development of Postmodern Sensibility*, Oxford University Press, 1995
66. Sim, Stuart, *The Routledge Companion to Postmodernism*, Routledge, 2001
67. Soby, James T., *Contemporary Painters*, Ayer Publishing, 1948
68. Tătaru, Marius, *Romantismul german*, Editura Meridiane, București, 1991
69. Toman, Rolf (ed), *Neoclassicism and Romanticism. Architecture, Sculpture, Painting, Drawings 1750 – 1848*, Ullmann&Könemann, 2007
70. *** *Tout l'ouvre peint de Caspar David Friedrich*, Editions Flammarion, Paris 1982
71. Simon Wilson, *Holbein to Hockney: A History of British Art*, The Tate Gallery &The Bodley Head, London, 1982
72. Storr, Robert, *Gerhard Richter, Forty Years of Painting*, The Museum of Modern Art, New York, 2002
73. Wojciechowski, Aleksander, *Arta peisajului*, Editura Meridiane, București, 1974

74. York, Malcolm, *The Spirit of the Place: Nine Neo-Romantic Artists and Their Times*, Tauris Parke Paperbacks, 2001

Article:

1. Athanassoglou-Kallmyer, Nina, "Romanticism: Breaking the Canon", din *Art Journal*, Vol. 52, No. 2, 1993, pp.18-21
2. Beenken, Hermann, „Caspar David Friedrich” din *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol.72, No.421, 1938, pp.170-173+175
3. Brailovsky, Anna, „The Epic Tableau: Verfremdungseffekte in Anselm Kiefer's Varus”, din *New German Critique*, No. 71, 1997, pp.115-138
4. Carlson, Cynthia; Snider, Jenny; Dennis, Donna; Morton, Ree, "Three Artists", din *Art Journal*, Vol. 52, No. 2, 1993, pp.6-15
5. Connelly, Frances S., „Poetic Monsters and Nature Hieroglyphics: The Precocious Primitivism of Philipp Otto Runge” din *Art Journal*, Vol. 52, No. 2, 1993, pp.31-35
6. D'Alessandro, Stephanie, „History by Degrees: The Place of the Past in Contemporary German Art”, din *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 28, No. 1, 2002, pp.66-81+110-111
7. Dyer Geoff, „Photographs from «On the Beach» Richard Misrach” din *Modern Painters*, Vol.17, No. 1, 2004, pp.50-57
8. Forster-Hahn, Françoise, „Recent Scholarship on Caspar David Friedrich”, din *The Art Bulletin*, Vol. 58, No. 1, 1976, pp.113-116
9. Gandy, Matthew, „Contradictory Modernities: Conceptions of Nature in the Art of Joseph Beuys and Gerhard Richter” din *Annals of the Association of American Geographers*, Vol.87, No.4, 1997, pp.636-659
10. Gilmour, John C., „Original Representation and Anselm Kiefer's Postmodernism”, din *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 3, 1988, pp.341-350
11. Gooding, Mel, „La cathedrale engloutie III” pe <http://www.swanseaheritage.net/article/gat.asp>

12. Griffin, Randall C., „The Untrammelled Vision: Thomas Cole and the Dream of the Artist” din *Art Journal*, Vol. 52, No. 2, 1993, pp.66-73
13. Guentner, Wendelin A., „British Aesthetic Discourse, 1780-1830: The Sketch, the Non Finito, and the Imagination” din *Art Journal*, Vol.52, No.2, College Art Association, 1993, pp.40-47
14. *** „From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter: German Paintings from Dresden” pe http://www.getty.edu/art/exhibitions/friedrich_richter/
15. Fuller, Peter „Review: The Neo-Romantics. London, Barbican Art Gallery” din *The Burlington Magazine*, Vol.129, No. 1012, 1987, pp.472-474
16. Huysen, Andreas, „Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth”, din *October*, Vol. 48, 1989, pp.25-45
17. Kuspit, Donald, „The Spirit of Gray”, 2004, pe <http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit12-19-02.asp>
18. Miller, Philip B., „Anxiety and Abstraction: Kleist and Bretano on Caspar David Friedrich” din *Art Journal*, Vol.33, No.3, 1974, pp.205-210
19. *Monumenta* 2007, articolul „Anselm Kiefer: a «Total Art»?”, site-ul oficial: www.monumenta.com
20. Novak, Barbara, „Changing Concepts of the Sublime” din *American Art Journal*, Vol.4, No.1, 1972, pp.36-42
21. Rosenblum, Robert, „A Postscript: Some Recent Neo-Romantic Mutations” din *Art Journal*, Vol.52, No.2, 1993, pp.74-84
22. Sidlauskas, Susan, „Creating Immortality: Turner, Soane, and the Great Chain of Being” din *Art Journal*, Vol.52, No.2, 1993, pp.59-65
23. Spalding, Frances, „Review: John Piper:The Forthies. London” din *The Burlington Magazine*, Vol. 143, No. 1174, 2001, pp.44-45
24. Wilson, Christopher Kent, „The Landscape of Democracy: Frederic Church’s «West Rock, New Haven»” din *American Art Journal*, Vol.18, No.3, 1986, pp.20-39