

Renata Funcia De Bonis

Cadernos de viagem: notas de percurso, devaneios e registros

Sete volumes

São Paulo, 2020

UNESP | Universidade Estadual Paulista
Instituto De Artes

Programa De Pós-Graduação Em Artes
Doutorado Em Artes Visuais

CADERNOS DE VIAGEM:
notas de percurso, devaneios e registros

Volume I: Notas Introdutórias

Renata Funcia De Bonis

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista

Linha de Pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, como
requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes
Visuais

Orientação: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

São Paulo

2020



B715c Bonis, Renata Funcia De
Cadernos de viagem : notas de percurso, devaneios e registros / Renata Funcia De Bonis. -- São Paulo, 2020
496 p. : fotos, 7 v.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Instituto de Artes, São Paulo
Orientador: José Paiani Spaniol

1. escritos de viagem. 2. arte contemporânea. 3. land art. 4. caspar david friedrich. 5. stonehenge. I. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE RENATA FUNCIA DE BONIS, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, DO INSTITUTO DE ARTES - CÂMPUS DE SÃO PAULO.

Aos 04 dias do mês de maio do ano de 2020, às 14:00 horas, no(a) Videoconferência, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. JOSÉ PAIANI SPANIOL - Orientador(a) do(a) Departamento de Artes Plásticas / Instituto de Artes de São Paulo, Prof. Dr. AGNALDO VALENTE GERMANO DA SILVA do(a) Departamento de Artes Plásticas / Instituto de Artes de São Paulo, Profa. Dra. MONICA SOARES TINOCO SANOVICZ do(a) Pesquisadora / Independente, Prof. Dr. AGNALDO ARICÊ CALDAS FARIAS do(a) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo / Universidade de São Paulo, Prof. Dr. MARCO FRANCESCO BUTI do(a) Departamento de Artes / Universidade de São Paulo, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da TESE DE DOUTORADO de RENATA FUNCIA DE BONIS, intitulada **Cadernos de Viagem: notas de percurso, devaneios e registros**. Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADA

----- Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. JOSÉ PAIANI SPANIOL

Prof. Dr. AGNALDO VALENTE GERMANO DA SILVA

Profa. Dra. MONICA SOARES TINOCO SANOVICZ

Prof. Dr. AGNALDO ARICÊ CALDAS FARIAS

Prof. Dr. MARCO FRANCESCO BUTI

Agradecimentos

Agradeço pelo imenso apoio, ajuda, contribuição, assistência, auxílio, guarida, proteção, amparo e socorro nos últimos quatro anos:

À Olga e César, pela terna paciência e audição incansáveis sobre minhas perambulações pelo mundo;

Ao Daniel, pelas tantas referências diretas e indiretas durante meus percursos;

Ao Maurício, pela (essencial) presença, carinhosa e atenta, em todos os momentos dessa jornada;

Ao Daniel, por caminhar sempre ao meu lado;

Ao Zé, por me acompanhar e acreditar que meus percursos poderiam virar texto e trabalho; por sempre me encorajar a viajar mais e mais - e retornar para compartilhar tudo;

Agnus, Tiago e Sérgio pelos comentários durante as qualificações, que ajudaram a moldar e enxergar os caminhos do trabalho com mais clareza.

Resumo

O trabalho aborda, narra, descreve, analisa e devaneia sobre viagens feitas no período de 2013 a 2020, todas em contextos distintos, mas com uma meta em comum: visitar e experienciar arte. Pequenos e grandes acontecimentos pessoais são pontuados a partir de meus deslocamentos, desde visitas a monumentos neolíticos, até uma tarde em uma lavanderia em uma pequena cidade. Em meio a essas histórias, aproximo obras de diversos artistas de diferentes períodos da história da arte e também verso sobre as reverberações de tais viagens e situações na minha própria produção artística.

Palavras-chave: Escritos de Viagem. Stonehenge. Caspar David Friedrich. Land Art. Arte Contemporânea.

Abstract

The work addresses, narrates, describes, analyzes and daydreams about trips made in the period from 2013 to 2020, all in different contexts, but with a common destination: to visit and experience art. Minute and grand personal events are punctuated from my travels, from visits to Neolithic monuments, to an afternoon in a laundry in a small town. In the midst of these stories, I bring together works by different artists from different periods of the history of art and also verse about the reverberations of such trips and situations in my own artistic production.

Keywords: Travel Writing. Stonehenge. Caspar David Friedrich. Land Art. Contemporary Art.

Sumário

Volume I: Notas Introdutórias

Volume II: Stonehenge

Volume III: Lavanderia Sun and Wash Center

Volume IV: À volta de Robert Smithson

Volume V: Parque Geológico do Varvito

Volume: VI: Anotações a partir de Caspar David Friedrich

Volume VII: Viagem em volta da Sala 2.10

Notas Introdutórias

Notas Introdutórias

Ao longo dos anos fui adquirindo o que chamo de sabedorias do viajar. Tal sabedoria reside na capacidade de se mover de forma leve. Nada me deixa mais feliz do que organizar uma mala pequena que caiba tranquilamente na cabine do avião. Já sofri crises de tendinite ao puxar bagagens pesadíssimas, cheias de livros, de cidade em cidade. Já empurrei malas densas, com todo tipo de tralha que acabei não usando. Se consigo organizar uma mala leve, sou tomada pela certeza de que vou viajar com mais espaço para que novas experiências tomem lugar.

Viajando com regularidade a trabalho durante a minha infância e adolescência, meu pai sempre foi um mestre em fazer as malas. Sempre admirei sua habilidade. Assisti-lo desfazer sua pequena bagagem ao voltar era mágico. O aproveitamento de espaço era fascinante: as poucas roupas estavam impecavelmente dobradas. Os CDs dos últimos lançamentos das nossas bandas favoritas estavam protegidos em meio às camisas sociais. Bonecas saíam de dentro de sapatos e encontravam suas caixas que haviam sido desmontadas e encaixadas perfeitamente entre a *nécessaire* e o pacote de biscoitos que todos estavam esperando. De formato retangular, feitos de massa amanteigada e cobertos por uma fina camada de chocolate ao leite, além de serem deliciosos, esses biscoitos simbolizavam o ‘viajar’ para mim quando criança. Tal mimo se tornou um clássico da casa. Normalmente meu pai retornava de viagem aos finais de semana. Estes eram regados a biscoitos tarde adentro no sofá.

Com o tempo fui pegando o *know-how* de como viajar leve, e fui também desenvolvendo meus próprios rituais. O momento que coloco o adaptador universal de tomada na mala beira a euforia. Ali, naquele objeto que cabe na palma da mão, feito em plástico branco e fabricado na China, mora o prelúdio de pequenas revoluções particulares.

Durante os preparativos para minhas primeiras jornadas, a grande ansiedade que vinha da possibilidade de me deparar com momentos de descanso e monotonia (por que não?) me obrigava a preencher diversos compartimentos da bagagem com livros, até então preteridos, mas que habitavam pacientemente minhas prateleiras. No entanto, apesar deste esforço, quantos livros já não cruzaram o Atlântico e continuaram com suas páginas cerradas e recolhidas? Com o tempo desenvolvi o hábito de escolher apenas um livro que julgo carecer estar na presença do que estou prestes a ver. A mala perfeita para qualquer que seja o destino seria aquela que leva poucas roupas, um livro relevante, e claro, um adaptador universal de tomada.

CADERNOS DE VIAGEM:

notas de percurso, devaneios e registros

Procurei registrar as viagens que fiz desde 2013 em uma série de cadernos. Tais percursos, aqui retomados a partir de fragmentos e memórias, tangenciam uma série de pensamentos ao redor do campo da arte e outras disciplinas que influenciam minhas investigações e práticas artísticas. Diversas localidades e trabalhos realizados por uma série de artistas foram abordados, de lavanderias mundanas em cidades desconhecidas até intervenções da Land Art; desde uma viagem rápida de trem até uma visita a Stonehenge. A partir de tais encontros traço relações que inscrevem sentido ao meu próprio pensamento sobre meu trabalho e minha produção. Assim, o trabalho aqui apresentado trata de uma coleção de inúmeras notas mentais a partir dos meus deslocamentos nos últimos anos, muitos deles para ver e visitar arte.

As viagens narradas e retratadas tencionam levar o leitor o mais próximo possível da experiência vivenciada por mim. Os diversos assuntos e vontades que me atravessam como artista estão presentes nas distintas perambulações relatadas nos cadernos. Algumas situações são apresentadas sem grandes introduções e explicações. Certos relatos são de pequenos acontecimentos que passaram, se foram, sobrevoaram minhas andanças, mas que me causaram grande impacto, por mais diminutos e efêmeros que tenham sido, uma vez que viagens não trazem necessariamente conclusões, mas incitam a reflexão e instigam o olhar.

Dentre os percursos e suas relativas reverberações citados nos cadernos adiante, posso citar as novas e densas camadas adicionadas ao meu entendimento do conceito de paisagem—ampliados consideravelmente em atos como identificar, visitar e gravar os sons dos lugares retratados pelo artista Caspar David Friedrich em suas pinturas durante o século XIX. Ou ainda, a experiência ímpar de vivenciar e andar em silêncio sobre o espiral de rochas que compõe “Spiral Jetty”, obra de Robert Smithson, ouvindo somente os ruídos da sola emborrachada dos meus sapatos rangendo contra o sal do solo.

É relevante explicitar que não existe hierarquia entre as fotografias e os textos apresentados. Ambos têm a mesma força comunicativa e, além disso, suas conjunções geram novos significados. A fotografia me serve como anotação, tal como a caneta no papel ou a digitação no aplicativo *Notes* do celular:

Os cadernos não carecem de ordem cronológica para leitura e apreensão.

São eles:

Stonehenge

Viagem de bicicleta a Stonehenge / Apontamentos e conexões entre monumentos megalíticos pré-históricos, as obras de Nancy Holt, Richard Serra, Donald Judd, Richard Long, Michael Heizer e os sambaquis brasileiros / Aneotas do trajeto / Passagem pelo “Observatorium” de Robert Morris, em Lelystad, Holanda / Nota de reverberação sobre minha produção, mais especificamente na minha obra “6h35/20h04 (16 de abril de 2017)”;

Lavanderia Sun and Wash Center

Notas sobre uma tarde na monótona cidade de Genk, na Bélgica (de dentro de uma lavanderia);

À volta de Robert Smithson

Registos fotográficos das visitas ao “Spiral Jetty” em Utah, Estados Unidos, em 2014, e ao “Broken Circle” e “Spiral Hill”, em Emmen, Holanda, em 2018;

Parque Geológico do Varvito

Expedição ao Parque Geológico do Varvito, localizado em Itu, São Paulo / Apontamentos sobre o tempo geológico em contraposição ao tempo do homem / Nota de reverberação em minha produção, mais especificamente na obra “Monolito”;

Anotações a partir de Caspar David Friedrich

Viagem ao Norte da Alemanha, em decorrência da bolsa de pesquisa na residência artística Künstlerhaus Lukas, em Ahrenshoop / Pesquisa e identificação dos lugares que Caspar David Friedrich pintou na região / Captação de som das paisagens / Início do projeto “Anotações a partir de Caspar David Friedrich” / Desenvolvimento e exposição do projeto no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo / Exposição do projeto comissionado para mostra no Palazzo Fortuny, em Veneza, juntamente à pintura “O Sonhador”, do próprio Friedrich.

Viagem em volta da Sala 2.10

Reflexões a partir de visitas semanais a uma sala expositiva do Museu Rijks, em Amsterdã.



Stonehenge



UNESP | Universidade Estadual Paulista
Instituto De Artes

Programa De Pós-Graduação Em Artes
Doutorado Em Artes Visuais

CADERNOS DE VIAGEM:
notas de percurso, devaneios e registros

Volume II: Stonehenge

Renata Funcia De Bonis

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista

Linha de Pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, como
requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes
Visuais

Orientação: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

São Paulo

2020

unesp 

11 12
aisle window





Estação Waterloo, Plataforma 6

19 de Julho de 2016

8h20

Na manhã de terça-feira, o dia mais quente do ano em Londres, chego na estação Waterloo e pego o trem em direção a Salisbury.

O termômetro aponta 33,5º C.

Sento-me na poltrona de número 10. A luz do sol atravessa o grosso vidro da janela do trem, esquentando o meu braço e ombro direito. A viagem tem duração de aproximadamente 1h30.

O plano nesta manhã é ao chegar a Salisbury, alugar uma bicicleta e pedalar 21km até Stonehenge e os sítios pré-históricos adjacentes, numa tentativa de evitar os ônibus e guias turísticos. Stonehenge sempre esteve presente em meu imaginário. Depois de décadas conjecturando sobre as hipóteses de sua existência via reproduções, finalmente consegui organizar a visita e o percurso de bicicleta, após um convite para uma exposição em Londres. Na mochila, além de água, castanhas e maçãs para resistir ao longo trajeto de bicicleta, levo alguns livros.

Relembrando uma passagem de Sergei Eisenstein¹:

“Livros e estradas. Uma viagem através de páginas e uma viagem através de montanhas, campos e estepes. Não importa se viajo para um sanatório, de uma cidade a outra, para uma estação de águas, ou se parto à procura de uma locação para um filme, ou se faço uma viagem curta. Minha principal preocupação é sempre: quais livros serão meus companheiros de viagem. (...) Quando parto em viagem, os livros precisam harmonizar-se uns com os outros e se dispor com o mesmo cuidado com que se faz um arranjo de flores. A escolha é influenciada, até certo ponto, pela paisagem que espero ver” (EISENSTEIN, 1987, pag 23).

Com carinho e cuidado similar, escolho para me acompanhar nesta viagem:

- “Walkscapes: O caminhar como prática estética”, de Francesco Careri (2015);
- “Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory”, de Lucy Lippard (1995);
- “Novas Derivas”, de Jacopo Crivelli Visconti (2014).

1 Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948), cineasta soviético; dirigiu Outubro, filme analisado no livro seminal “Caminhos da Escultura Moderna”, de Rosalind Krauss.

Nos três livros há menções sobre intervenções pré-históricas na paisagem e a artistas contemporâneos que utilizam a paisagem como suporte ou como protagonistas de seus trabalhos.

De alguma maneira, gostaria que aquelas reproduções e descrições estivessem na presença real das rochas que avistarei em breve.

Stonehenge é uma estrutura monumental do período neolítico, fase final da pré-história, datada de quatro a cinco mil anos atrás. A formação que conhecemos hoje é somente uma parte de uma grande área, que era quinze vezes maior. Muitos dos estudos colocam como uma das principais justificativas para sua estruturação o fato de que servia como um observatório do sol e das constelações. As rochas que formam Stonehenge foram erguidas e posicionadas de maneira adequada para possibilitar a observação e pontuação da posição de certos astros. Durante o solstício de verão no hemisfério norte, o sol nasce sobre a pedra principal de Stonehenge. Até os dias de hoje o evento é celebrado no local.

Nas cadeiras paralelas a que estou sentada, dois homens de camisa de manga comprida, abotoaduras e calça social conversam antes do trem partir. O trem não possui ar condicionado e o calor parece aumentar a cada minuto.



Os homens parecem ser executivos. As discussões sobre contratos, sócios e negócios são interrompidas por comentários sobre o clima; o forte calor que faz no dia mais quente do ano e o fato deste verão estar surpreendentemente ensolarado para a chuvosa e cinzenta Londres. Apesar da temperatura abafada, os dois tomam café em copos altos do Starbucks. Ambos os recipientes têm ‘Simon’ escrito a caneta preta na lateral. Os dois copos sobre a mesa instantaneamente me remetem aos menires, monumentos rochosos megalíticos, com suas inscrições, erguidos verticalmente sobre o horizonte, assim como as rochas de Stonehenge. O trem abre as portas na estação de Andover, uma antes de Salisbury. Os dois ‘Simon’ descem levando consigo seus menires de papel.

Ao chegar ao meu destino, ando até o centro da cidade utilizando um mapa. Salisbury é uma pequena e linda cidade arborizada, com muitos canais e uma simpática feira na praça central, em frente a uma roda gigante. Passo pelos ônibus turísticos que seguem para Stonehenge e noto diversos estabelecimentos homônimos, desde hotéis a lojas diversas.

Sob o sol de 34° C, encontro a loja que aluga bicicletas: Hayball. Ao entrar na loja passo por centenas de bicicletas à venda, capacetes, faróis e acessórios. Dirijo-me ao balcão e pergunto ao atendente sobre o aluguel.



Estrada A303, Amesbury

Para minha surpresa, recebo uma resposta negativa:

-‘Você chegou tarde. Estão todas alugadas.’

Pergunto por alternativas, não era possível que meu plano não daria certo. Nada. Nenhuma estava disponível. Saio da loja frustrada, pensando se teria que pegar o temido ônibus turístico. Caminho lentamente de volta à estação, cabisbaixa, quando vejo um casal empurrando bicicletas na direção da loja. Resolvo segui-los, na esperança de que eles estivessem devolvendo as bicicletas. Sim, era meu dia de sorte. Entro alegre na loja atrás deles. Posso ouvir o casal comentar, em inglês, com um carregado sotaque alemão, ao fazer a devolução, como o passeio até Stonehenge é bonito e o quanto eles adoraram o programa. Eles estão animados, com a pele dourada pelo sol. Em seguida sou atendida. Faço o pagamento do aluguel e entrego meu documento ao dono da loja. Ao ver a minha nacionalidade, ele sorri e me pergunta se agora os brasileiros são amigos dos alemães, afinal, estes tornaram possível o meu programa naquela terça-feira.

Inesquecível 7Xr.

Com o mapa em mãos vejo as estradas que preciso tomar para chegar até lá. Parece fácil. Tiro algumas dúvidas e saio para começar o trajeto.

O sol está quase alcançando o zênite.

Vejo que preciso pegar a estrada de número 45, que beira o rio Avon. Feliz, penso que escolhi o dia perfeito para fazer esse percurso. O dia está lindo. Encontro a saída da cidade e entro rapidamente na estrada 45, que diferente do que eu imaginava, é cercada por casas e bares. Nenhuma ciclovia. A topografia também não é plana como eu presumia e eu me esforço para conseguir subir as ladeiras.

Logo divido a estrada com carros que trafegam nas duas direções. Alguns deles diminuem a velocidade quando chegam perto de mim, outros fazem questão de arrancar com os potentes motores de seus carros. Em nenhum momento vejo o rio Avon, aquele que eu esperava pedalar ao lado. Após aproximadamente uma hora pedalando avisto placas para Stonehenge. Estou em Amesbury, falta pouco. Uma pausa para água e alongamento.

Continuo a pedalar. Logo chego a uma estrada maior, mais movimentada. Em uma descida, enquanto tento me concentrar para manter o equilíbrio em alta velocidade, vejo do meu lado direito, quilômetros à frente, Stonehenge. Ao mesmo tempo que me sinto maravilhada, a sensação de estranhamento é tremenda: as rochas monumentais estão próximas a uma estrada de tráfego intenso, ao lado de centenas de caminhos.



Estrada A303, Amesbury





Uma sobreposição violenta de tempos: um monumento pré-histórico ao lado de veículos em alta velocidade, máquinas metálicas expelindo gás carbônico e passando pela paisagem de modo agressivo e ignorante. Após alguns minutos, percebo não haver mais espaço para mim na estrada. Claramente é perigoso demais para seguir pedalando. Continuo o trajeto a pé, empurrando a bicicleta. Respiro fundo. Tenho pouca área disponível na lateral da rodovia para andar. Passo por vários coelhos atropelados, que se estiram no asfalto como tapetes. Do meu lado direito, Stonehenge está cada vez mais próximo. Já é possível avistar visitantes andando em sua volta.

O sol está a pino, escaldante.

Após avistar as imensas rochas que se erguem na paisagem plana, tudo o que salta aos meus olhos sobre o horizonte parece mimetizar Stonehenge. Vacas na beira da estrada, corvos no campo, todos parecem formar composições similares na paisagem. Com o restante da minha força chego ao *visitor center* e estaciono a bicicleta. Com meu ingresso comprado previamente pela Internet entro em uma fila. Devido à primeira parte da viagem, chego exausta e tensa. Foram 21 km em pouco menos de duas horas. Estou coberta por uma fina camada de terra. Pego uma brochura cafona que me lembra a de um parque temático. Consigo ver ao longe pequenas construções circulares de paredes brancas e teto de palha. Conto cinco de onde estou,

como uma pequena vila. Pela brochura me dou conta que estas são reproduções de casas neolíticas, construções que foram encontradas a alguns quilômetros dali. Acredita-se que serviam de moradia das pessoas que trabalharam na empreitada de Stonehenge. Dentro delas há réplicas de cerâmicas e artefatos. As casas contam com uma pequena área cercada por rochas no chão, centralizada, onde possivelmente eram feitas fogueiras. O teto, feito em palha trançada, dava vazão à fumaça.

Ouçó um murmúrio, um ruído contínuo e percebo que tal incômodo vem dos inúmeros *audioguides*. Disponíveis em todas as línguas, visitantes andam com grandes aparelhos ultrapassados grudados aos ouvidos, olhando para o chão. Uma massa sonora ocupa a área de entrada do parque, um trânsito de línguas, entonações e sotaques que atropelam uns aos outros. Em uma brochura leio que o monumento pertenceu a propriedades privadas até 1918, quando Cecil Chubb, morador local, comprou Stonehenge em um leilão e o entregou ao país. A partir daí Stonehenge passou a ser conservado pelo Estado. Antes disso, havia construções vizinhas aos sítios pré-históricos (derrubadas quando a devida atenção foi dada ao lugar) e a circulação era completamente livre e desimpedida. Infelizmente a proteção e conservação necessária de uma paisagem com tal importância histórica traz consigo barulhentos *audioguides* e













lojas com souvenirs irrelevantes que desviam a atenção e a reflexão que o monumento exige.

Tento atravessar todo o furor consumista alienado e sigo em frente. A distância entre o *visitor center* e a entrada de Stonehenge é de 2 km, mais ou menos 25 minutos a pé. Vejo um ônibus levando visitantes até lá com dizeres simpáticos em um letreiro digital:

TO THE STONES TO THE STONES TO THE STONES TO THE STONES TO THE STO

Subo na bicicleta e sigo os ônibus.

Não é permitido caminhar entre as rochas. Os visitantes podem apenas caminhar ao redor do monumento, com alguns metros de distância, separados por um cordão de segurança. Corvos voam de rocha em rocha, desconfiados, como se estivessem guardando o local. Alguns deles se aglomeram junto aos aspersores de água que irrigam a grama, aliviando o forte calor, fazendo sua cor preta ficar ainda mais forte e brilhante sob a luz do sol. Dou a volta completa em torno do sítio arqueológico, desviando dos inúmeros visitantes em busca da *selfie* perfeita, grupos de turistas e suas sombrinhas, crianças e idosos fazendo piquenique. A composição circular é impressionante, assim como sua monumentalidade.

Stonehenge passou por três períodos de construção em um intervalo de pouco mais de mil anos, entre 3100 a.C. a 2000 a.C. As primeiras rochas deslocadas para a área formavam dois círculos concêntricos incompletos de pedras azuis, com cerca de quatro toneladas cada. Essas pedras foram transportadas do Monte Preseli, no País de Gales, cerca de 385km ao norte de Stonehenge, por volta de 2150 a. C.. Cerca de mil anos depois, os círculos de pedras azuis foram realocados para dentro e para o entorno da estrutura, sendo substituídos por grandes rochas, megalitos que formam a construção que conhecemos hoje, com 30 rochas ligadas como um anel. Estas rochas têm cerca de sete metros de altura, pesam 40 toneladas e teriam sido deslocadas por 40 km. Dentro desta estrutura foi construída uma outra, que lembra uma ferradura, com cinco conjuntos de duas rochas que apoiavam uma terceira no topo. Algumas das rochas eram encaixadas com sistema macho-fêmea, surpreendentemente sofisticado para a época.

Locomover-se em volta da estrutura provoca uma percepção diferente do entorno e de todo o território circundante. É incrível pensar no trajeto percorrido para deslocar todas as rochas. São centenas de quilômetros de distância, que levantam questões sobre a escolha dessas rochas específicas. Estariam elas em um lugar tido como especial e por isso foram retiradas de lá?





Ou este tipo de rocha carregava um significado para esses povos? Quase todas as culturas que conhecemos atribuíram significados fortes a rochas e pedras, como fertilidade, cura, energia e sorte. Segundo Lucy Lippard afirma em “Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory”, as rochas tocam os seres humanos por sugerirem imortalidade. Como se pacientemente tivessem conseguido sobreviver a todas as intempéries do mundo. Se pensarmos na nossa cultura hoje, urbanizada, nos damos conta de que estamos sendo enterrados por materiais e informações descartáveis. Lippard credits os artistas como os principais agentes hoje a trabalharem com rochas, celebrando seu potencial simbólico e formal².

Stonehenge é um marco na paisagem, um marco na geografia do local. Ver de perto as gigantescas rochas é como visitar um parente que você conheceu quando era criança e nunca mais encontrou. Conhecemos esse lugar, mas parece haver algo de errado, diferente ou estranho que torna difícil reconhecê-lo quando o vemos ao vivo. Visitar tal localidade é refletir sobre a imagem, a representação, a interferência e a transformação na paisagem causada pelo ser humano.

2 Ironicamente, quase vinte anos depois, Lippard, em seu livro “Undermining: A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West”, fala sobre a forte influência da Land Art nas gerações seguintes, apontando em tom de denúncia o uso e retirada inconsequente e irresponsável de terra e rochas por artistas, o que quase levou à extinção de certos tipos de rocha, como o cascalho no deserto do Novo México.

É inevitável imaginar como era a paisagem e suas cercanias no período em que Stonehenge foi elaborado. Antes dos menires, no período paleolítico, o espaço era transformado pelo caminhar. O deslocamento, mesmo sem deixar vestígios visíveis e físicos, produziu lugares e mapeamentos, mesmo que mentais. Assim o espaço se torna lugar: arquiteturas simbólicas criadas provavelmente seguindo as coordenadas dadas pelo horizonte em relação à movimentação do sol. O espaço que anteriormente era errático e multidirecionado, agora encontra um indício de ordem e mudança de significados. Já no período neolítico os menires representam a primeira transformação física na paisagem. O ato de erguer a 90° uma rocha que antes se encontrava na horizontal consiste na primeira transformação física feita pelos seres humanos na paisagem. É uma ação aparentemente simples, mas marcante e transformadora.

A relação entre a paisagem e a geografia muda permanentemente: o espaço nunca mais foi o mesmo depois desta ação.

Francesco Careri discorre sobre como a presença dos menires leva a paisagem natural ao estado de paisagem artificial, apontando que “o menir é a nova presença no espaço neolítico, é o objeto ao mesmo tempo abstrato e vivente a partir do qual, a seguir, se desenvolveram a arquitetura (a coluna tripartida), e a escultura (a lápide-estátua)” (CARERI, 2015, p.56.).

Ao observar as rochas monumentais de Stonehenge, imediatamente penso nos artistas da Land Art dos anos 60 e 70. A Land Art veio como uma resposta dos artistas ao sistema de arte vigente, principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra. Produzindo fora do espaço do cubo branco das galerias, instituições e museus, artistas como Robert Smithson, Walter de Maria, Nancy Holt e Michael Heizer produziram obras com escalas monumentais, criando novas relações entre a paisagem e a percepção e expectativa do público com a obra de arte, que agora tinha que se deslocar para lugares nada convencionais, como lagos e desertos inóspitos, para ver determinados trabalhos. Estas novas relações entre a obra de arte e a paisagem ecoam até hoje na produção de artistas contemporâneos.

Nancy Holt³, principal expoente feminina da Land Art, é a autora de uma das obras contemporâneas que, a meu ver, mais se relaciona com monumentos neolíticos. “Sun Tunnels” (1973) trata de quatro tubos de concreto pré-moldado, instalados no deserto de Great Basin, em Utah, Estados Unidos. Os cilindros estão perfeitamente posicionados a fim de provocar uma interação única do visitante com o cosmos, mais especificamente com o sol, a lua e constelações. As peças estão alinhadas com os

3 Nancy Holt, artista norte-americana (1938-2014). Conhecida por suas esculturas públicas e obras de Land Art, também trabalhou com outras mídias, como fotografias e vídeos.



Sun Tunnels, 1973. Nancy Holt, Great Basin, Utah

solstícios de verão e inverno, formando um ‘X’ aberto no deserto. Além disto, cada um dos túneis possui pequenas perfurações que se alinham com as constelações de Draco, Perseus, Columba e Capricórnio. Apesar de utilizar de um material pré-moldado, aparentemente frio e que provém da construção civil, Holt cria uma experiência holística entre o expectador, o entorno, a obra, o universo e seus fenômenos astronômicos. A escala dos tubos de concreto ironicamente associa-se à humana. Ao se adentrar as peças, a paisagem inóspita do deserto e suas montanhas de topos nevados são emoldurados pelos cilindros. A ausência de construções próximas confere à obra de Holt (e às suas reproduções) um ar atemporal. Os túneis anônimos debaixo de nossos pés e dos automóveis nas grandes cidades são elevados a monumentos, o que proporciona uma conexão pontual e específica do espectador com os astros, contemplação que está também presente em Stonehenge. Como outras obras da Land Art, visitar “Sun Tunnels” requer um deslocamento incomum, que beira a peregrinação. Lembro-me de duas obras que tive a oportunidade de visitar nos últimos anos que também envolviam o caminhar, a intervenção no espaço e novas relações com a paisagem. Uma delas é “Áfangar” (1990), de Richard Serra⁴.

4 Richard Serra é um artista norte-americano, nascido em 1938. Escultor ligado ao Minimalismo, produz grandes peças com materiais industriais, como aço, borracha e chumbo; algumas delas chegam a pesar toneladas. Quando trabalha no espaço público suas obras de grande escala tendem a discutir o fluxo de deslocamento das pessoas no espaço.



Áfangar, 1990. Richard Serra, Ilha de Viðey, Islândia



15 untitled works in concrete, 1980-1984. Donald Judd, Chinati, Marfa, Texas

A obra é composta de pares de colunas fincadas no solo de uma ilha próxima a Reykjavík, na Islândia, onde estive em 2013 por ocasião da residência artística NES. As colunas emolduram a paisagem, assim como as rochas de Stonehenge. Sendo uma obra permanente, a ilha de Videy é transformada perduravelmente pelas rochas de basalto escolhidas por Serra. Suas colunas são menires contemporâneos, que estabelecem marcos na paisagem e introduzem novos significados para as rochas e para o lugar. A obra provoca uma óbvia relação entre o corpo e a paisagem. O caminhar e o deslocamento são parte da obra. É necessário percorrer toda a área da ilha a pé para ver os dezoito pares de colunas de basalto que constituem “Áfangar”. O clima na Islândia não é, em nenhuma estação do ano, convidativo, de modo que o percurso necessário para ver toda a obra é exaustivo, gelado e, quase sempre, molhado. É difícil calcular a altura das rochas estando distante das colunas. Ao caminhar em sua direção ocorre um calibramento de escalas. No lado norte de Videy, as colunas emolduravam Reykjavik, uma ilha maior e povoada. Já no lado sul, as colunas enquadram o mar crespo e as nuvens apressadas e carregadas de água.

Outra obra que me veio à mente enquanto contemplava Stonehenge foi “15 untitled works in concrete” (1980-1984),

de Donald Judd⁵, obra permanente no terreno da Chinati Foundation, localizado em Marfa, Texas. Tive a oportunidade de visitá-la em 2014, numa viagem de pesquisa de campo.

Os grandes blocos de concreto podem ser vistos de longe e emolduram a paisagem à sua volta, assim como Stonehenge e “Sun Tunnels”. As peças acinzentadas se destacam de longe, ao se projetarem no terreno plano e de paisagem rasteira. As 15 obras de Judd se impõem na paisagem e a modificam – assim como “Áfangar” faz com a ilha de Videy. Porém, nesse caso, o fato de as estruturas serem construídas com concreto e não escolhidas e retiradas da natureza, como as colunas de basalto de Serra, fazem com que elas estabeleçam mais uma relação com o entorno. Além de pontuar o espaço e emoldurar a paisagem, as peças de Judd traçam relações com a arquitetura de suas imediações, que também usam concreto e moldes similares.

As obras de Judd são impecavelmente produzidas. O molde de madeira que recebe o concreto ainda ressoa nas peças; os veios, nós e texturas das tábuas são facilmente identificados no concreto. As peças possuem espaço interno, criando relações com o corpo perante a paisagem. A incidência do sol sobre as obras produz sombras que criam incontáveis formas geométricas

dentro e fora delas. O sol e o calor também provocam efeitos

5 Artista norte-americano (1928-1994). Utilizava materiais industriais como metal, madeira compensada, concreto e plexiglass que lhe ofereciam um acabamento impecável para suas obras seriais. Em 1971 muda-se para Marfa, Texas, onde compra um campo de treinamento militar abandonado. A partir daí a escala de suas obras e de sua produção aumenta.

físicos nas peças, sujeitando-as a se dilatar (e se retrair), movendo-se sobre o terreno, de forma quase imperceptível, mas não deixando de marcar o solo. Caminhando pela grande área da Fundação Chinati, a paisagem desértica de Marfa é capturada pelas formas de Judd.

Enquanto Judd se preocupa com a finalização primorosa de suas peças de concreto que dão um aspecto serial e industrial à obra, como também ocorre com os tubos pré-moldados de Holt, Serra escolhe as rochas de basalto *in natura*, que refletem a paisagem bruta e ríspida da Islândia. Todas as obras, no entanto, instigam o visitante a percorrer toda a vasta área onde estão instaladas. O deslocamento faz parte destes trabalhos e esta ação inscreve significado a eles. Serra, Judd e Holt tratam, como Stonehenge, da monumentalidade e da interferência humana na paisagem em seus contextos específicos.

Retomando as afirmações de Careri sobre o ato de caminhar ser uma ação que já causava interferências sem sinais aparentes e traços físicos na paisagem pelos povos do período paleolítico, acho pertinente apontar a obra “A Line Made by Walking” (1967) de Richard Long⁶. Neste caso é o corpo do artista que age e interfere na paisagem, marcando uma linha no solo feita

6 Artista inglês nascido em 1945, relacionado à Land Art na Inglaterra. Produziu diversas obras a partir de caminhadas que resultam em mapas, fotografias e textos como registro dessas ações, assim como esculturas e instalações que se utilizam de rochas, terra e materiais naturais de lugares específicos.



A Line Made by Walking, 1967. Richard Long

pelo ato de caminhar em linha reta. Agindo e sofrendo o embate com a paisagem, a ação aqui é feita pelo corpo de Long, que cria uma relação espacial única e particular. Aqui, seu corpo se converte em uma medida perante o lugar. Ele caminha para afirmar a sua experiência física com o mundo. Long testa e estica os limites do fazer da escultura quando caminha; uma ação efêmera e passageira que transforma o lugar e a paisagem. O que acessamos é um registro desta ação, uma fotografia onde podemos, a partir do título “A Line Made by Walking”, identificar uma linha reta marcada no solo.

Rebecca Solnit analisa a escolha dos lugares que Long fazia seus trabalhos e caminhadas, apontando que este “gosta de lugares onde nada parece ter quebrado a conexão com o passado antigo, de modo que raramente aparecem edifícios, pessoas e outros vestígios do passado presente ou recente”(ROELSTRAETE, 2010, p.44).

Nas palavras de Long:

“A natureza sempre foi gravada por artistas, desde pinturas rupestres pré-históricas até a fotografia de paisagem do século XX. Eu também queria tornar a natureza o assunto do meu trabalho, mas de novas maneiras. Comecei a trabalhar ao ar livre





usando materiais naturais como grama e água, e isso evoluiu para a ideia de fazer uma escultura caminhando ... Meu primeiro trabalho feito pela caminhada, em 1967, era uma linha reta em um campo de grama, que também era meu próprio caminho, indo a lugar nenhum. No início dos trabalhos subsequentes de mapas, registrando caminhos muito simples, mas precisos, sobre Exmoor e Dartmoor, minha intenção era fazer uma nova arte que também fosse uma nova maneira de caminhar: o andar como arte.” (TUFNELL, 2007, pag.39).

Caminhando pelo grande território onde se encontra Stonehenge, percebo sutis elevações na paisagem seguidas por declives. Logo os identifico como o “Greater Cursus”, que consistiu em uma vala circular com quase 100 metros de diâmetro, seis metros de largura e quase dois metros de profundidade. A terra retirada na escavação foi utilizada para a construção de um relevo de quase dois metros de altura. Estes provavelmente serviam como caminhos ligados a uma rota ritualística para observar o nascer do sol e agrupamentos de estrelas. Hoje elevação e declive já não contam com tais medidas de altura e depressão, de modo que a intervenção na paisagem pode passar despercebida. Imagino que quando foram construídas, esta vala e elevação eram, porém, grandes

e vistosas marcas na topografia. Esta ação na paisagem me chamou atenção pelo fato do uso da própria terra como material construtivo.

O processo de retirar e remover a matéria como ato escultórico, a fim de construir um espaço negativo me remeteu ao trabalho de Michael Heizer⁷, cuja produção tem uma forte relação com a paisagem e a terra como matéria para suas obras. Seu pai era antropólogo e o levou em várias viagens de campo para Peru, Bolívia e Nevada quando criança. Tais viagens acabaram por construir um vocabulário visual e teórico quando Heizer começou a atuar como artista. Uma de suas obras mais emblemáticas, “Double Negative”, é um exemplo de como o artista trabalha na paisagem, fazendo uma intervenção de escala monumental, subtraindo matéria - neste caso milhares de toneladas de terra - para realizar duas trincheiras de cerca de 450 metros de comprimento, 15 metros de profundidade e 9 metros de largura em meio ao deserto de Nevada.

Para visitar esta obra é necessário percorrer o deserto de carro seguindo diretrizes pelo GPS, e com sorte, encontrar os imensos talhos de Heizer, após caminhar alguns quilômetros.

⁷ Artista norte-americano nascido em 1944, um dos pioneiros da Land Art. Está produzindo em Nevada desde 1972, a obra “City”, que tem lançamento previsto para 2020 e será uma das maiores obras já feitas. .





Double Negative, 1970. Michael Heizer, Overton, Nevada

Não consigo pensar em uma intervenção na paisagem tão oposta a “A Line Made by Walking”. Ainda não tive a oportunidade de visitar “Double Negative”, mas consigo projetar o impacto que a obra deve provocar ao vivo, ao caminhar no árido, inóspito e seco deserto de Nevada, no vazio negativo de Heizer. Além de intervenções monumentais na paisagem, outras obras do artista deixam claro o seu interesse pela pré-história e artefatos relacionados. No fim da década de 80, Heizer produziu uma série de esculturas que replicam colossalmente ferramentas do período neolítico e paleolítico. Em concreto, ele expõe essas formas em bases de ferro. Todos os detalhes de entalhe e fissuras estão presentes nas réplicas.

Interessa-me o modo que Heizer trabalha com a escala na paisagem e dentro do espaço expositivo. Dentro da galeria, ele aumenta ferramentas pré-históricas. Ao dar a estas formas uma escala monumental, ele retira a utilidade delas, como que se as elevasse a outro patamar, valorizando as primeiras ferramentas feitas pelo homem. Ferramentas que eram usadas para escavar, furar, lixar e quebrar. Fora do espaço expositivo, ele se utiliza de monstros da engenharia e construção, que ele jocosamente denomina de ‘dumb tools’ (algo como ‘ferramentas idiotas’⁸),

8 “Common Shovels, awkward looking excavating devices, what Michael Heizer calls “dumb tools,” picks, pitchforks, the machine used by suburban contractors, grim tractors that have the clumsiness of armored dinosaurs (...)” SMITHSON, R. Sedimentation of the mind: Earth works. In: FLAM, J. Robert Smithson: Collected Writings. Londres: University of California Press, 2006, p.100-113.



Biface Perforator #2, 1988-89 Michael Heizer

para furar, lixar, quebrar e escavar, realizando intervenções de escala gigantesca na paisagem.

Tanto dentro do cubo branco expositivo quanto fora, Heizer nos faz sentir pequenos. Não importa se estamos perante imensas formas/ferramentas pré-históricas ou ao lado de monstruosos recortes na terra no meio do deserto. Ele consegue, de modo exemplar, trabalhar com os princípios da escultura: escala, a relação entre negativo e positivo, adição e subtração.

Voltando a Stonehenge, debaixo do forte calor do sol, penso nas ações humanas que já transformaram esta paisagem. Stonehenge hoje é circundada por grandes estradas e grandes monstros que soltam fumaça e se locomovem em alta velocidade ininterruptamente ao seu lado. A estrutura de Stonehenge foi provavelmente usada para diferentes finalidades ao decorrer de sua existência. Como qualquer arquitetura, esta deve também ter sido apropriada por diferentes povos ao decorrer dos séculos, tendo seu uso original transformado. Contudo, as mudanças da paisagem circundante não deixam de surpreender.

Vemos dois tempos convivendo lado a lado.

Tempos completamente opostos. Coexistindo.

A contemplação de Stonehenge remete à provável intenção inicial de sua estrutura, servir como um observatório. Agora

seu território está dividido com uma construção que privilegia o automóvel e a rapidez no deslocamento. Uma sensação de estranheza me preenche ao observar o lugar e tentar imaginar quantos percursos foram feitos e realizados nesta área, hoje tão modificada. Tenho convicção de que a área na qual Stonehenge foi erguido era tida como especial, um solo sagrado. Desde o século XVIII foram descobertos cerca de cem pontos de enterros de cremação. Acredita-se que existem mais muitos outros ainda não escavados na área. Algumas dessas cremações foram datadas sendo de 2300 anos atrás, o que indica que Stonehenge era um local que recebia essas práticas e rituais muito tempo após suas rochas serem erguidas. Além de restos mortais, são comumente encontrados nestas escavações artefatos como cerâmicas e peças feitas com ossos junto aos corpos. Esses túmulos estão sob pequenos montes que se projetam na paisagem e quase passam despercebidos pelo visitante, por parecerem pertencentes à topografia. Estes montes, assim como os menires, também são intervenções na paisagem feitas pelos seres humanos.

Recordo-me dos sambaquis na costa brasileira, principalmente no litoral de Santa Catarina, onde em uma viagem recente pude ver, após visitar o Museu do Homem do Sambaqui, em Florianópolis, pequenas montanhas próximas ao mar. Depois tive conhecimento de que eram constituídas de material





Túmulo funerário (*burial mounds*) em
Stonehenge, Wiltshire.



Sambaqui em Nova Camboriu, Jaguaruna

orgânico e calcário e não faziam parte da topografia natural. O sambaqui guarda informações sobre os povos que viveram em seu entorno há quatro mil anos, do que se alimentavam e indícios de como era a sua vida. Em escavações junto aos sambaquis foram encontrados moluscos, esqueletos de peixe e pequenos animais. Em vários deles havia restos mortais humanos, mostrando que alguns povos os utilizavam como lugar sagrado para enterrar seus próximos. Ao passar do tempo, esse material calcário se torna compacto pela fossilização que ocorreu devido às chuvas, que petrificam a estrutura dos moluscos e ossos, formando uma sólida protuberância na paisagem e, como os montes que serviam como túmulos ao redor de Stonehenge, são camuflados na paisagem. A forma e escala dos sambaquis brasileiros e dos montes funerários da Inglaterra são muito similares. Lugares que apesar de tão distantes geograficamente, são ligados por práticas semelhantes e contam com a peculiaridade social e contexto em que estão inseridos.

São 15h45 e o sol ainda não deu trégua.

Passo pela loja do *visitor center* e toda a indagação histórica em que me vi envolvida nas últimas horas é impactada e atravessada pelos milhares de souvenirs de Stonehenge. Chocolates no formato das rochas, roupas de bebê, pingentes, canecas, bonés, quebra-cabeças... Um monumento tão carregado de significados,



sendo reproduzido imagetivamente de modo desenfreado, esvaziando toda a potência da experiência da visita.

Minha pele arde e decido começar a segunda parte da viagem, o retorno à Salisbury. Serão mais 21km. Arrumo minha mochila, tomo água e subo na bicicleta. O retorno é tão ou até mesmo mais tenso que a vinda. Faço várias paradas para tomar água e recuperar a respiração. Os coelhos e raposas estirados como tapetes me fazem julgar a estrada ainda mais hostil. Caminhões e carros parecem mais nervosos, barulhentos, agressivos e apressados; as subidas e descidas mais brutais e tortuosas. Ou seria o meu cansaço?

Chego em Salisbury e devolvo a bicicleta. Pergunto ao funcionário da loja pelo bar com a cerveja mais gelada da cidade.

Dirijo-me ao centro, a pele ardendo do sol, que começa finalmente a baixar. Peço um copo de Moretti. Sento-me numa mesa na praça. Ao meu lado um grupo de amigos aproveita o fim do dia mais quente do ano tomando cerveja e vinho branco. Um deles fala sobre o calor, sobre o sol forte que cegou a todos

nesta terça-feira. O outro comenta sobre a noite anterior, discorre sobre o céu estar tão estrelado que teve vontade de fazer um pedido para as estrelas. Uma mulher fala sobre a lua, que estava cheia e muito grande, amarela. Termino minha cerveja sorrindo, apesar das pernas exaustas e a pele ardendo, ando até a estação para pegar o trem de volta a Londres.

O trem volta cheio para a cidade. Sento-me na poltrona 15 e tento dormir um pouco, mas tenho medo de perder a estação. A viagem é desconfortável, meu corpo está coberto de terra, sinto-me dolorida e exausta. Depois de algum tempo começo a avistar as redondezas de Londres. Agora os edifícios também me parecem grandes e erráticos menires urbanos. Com o trem parado em uma estação próxima a Waterloo, vejo a lua cheia do lado direito do vagão. O trem começa a se mover e a lua desaparece e reaparece por detrás de prédios e pontes, como num jogo entre ela e o horizonte do panorama urbano. Do lado esquerdo do vagão vejo o pôr do sol, esse que me trouxe tanta energia e cansaço e que foi tão aludido neste dia.

O céu se enche de cores quentes, laranjas, vermelhos e rosas, como em uma despedida dramática.

Desde sempre o ser humano foi guiado pelos sistemas orbitais dos astros que definem nossos calendários e ciclos cotidianos diários. Hoje não poderia ser diferente.

Até amanhã, sol.







Derde Wittenburgerdwarsstrast, 1

23 de Dezembro de 2019

5h49

O despertador do celular ruge na manhã fria - e ainda escura - dessa segunda-feira. As cortinas estão abertas, mas ainda assim nenhuma luz atravessa os grandes vidros das janelas do quarto. O solstício acaba de anunciar o início do inverno por meio da noite mais longa do ano no hemisfério norte. De olhos semiabertos visto as roupas, cuidadosamente escolhidas e separadas na noite anterior. Pego minha mochila, que contém alguns textos selecionados e um pequeno lanche preparado previamente. Sigo para estação central de Amsterdã. É dado início à corrida contra o nascer do sol, rumo ao trabalho “Observatorium”, de Robert Morris⁹, localizado na pequena cidade de Lelystad, província de Flevoland.

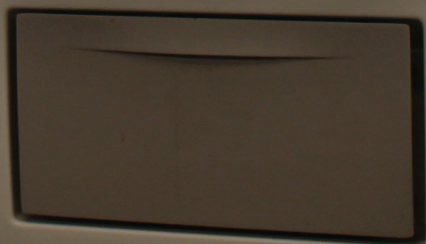
O trajeto consiste em uma viagem de trem até a estação central de Lelystad, onde pegarei um ônibus intermunicipal até um ponto específico no meio de uma estrada. Na última etapa, um percurso de 20 minutos caminhando.

9 Artista, escultor e escritor norte-americano (1931-2018). Morris produziu ao longo de sua vida um conjunto de objetos e ações capazes de resignificar relações entre público e obra.



WC

Voorrang
Wheelchair



O vento atravessa todas as camadas de roupas que visto nessa manhã. Algodão, jeans, lã, nada consegue bloquear a gelada corrente de ar que atravessa a plataforma deserta da estação central.

O trem finalmente chega. Está vazio, escolho uma poltrona para me sentar. Dezenas de minutos se passam. Apesar de estar ao lado de uma janela com vista em um vagão quase inteiramente desocupado do trem, sou tomada por uma sensação de enclausuramento. Não consigo ver absolutamente nada da paisagem lá de fora. Pelo vidro apenas o breu. Aproveito para ler um texto que trouxe comigo sobre a emblemática exposição intitulada “Sonsbeek 1971”, da qual só tomei conhecimento depois de ter me mudado para a Holanda, há cerca de dois anos. A exposição comissionou e deu atenção a obras ao ar livre e suas diversas relações espaciais, propondo a construção de trabalhos permanentes de caráter público. Robert Morris foi um dos artistas participantes, assim como Robert Smithson, que realizou na ocasião a obra “Broken Circle/Spiral Hill”, que tive oportunidade de visitar no ano anterior. As obras da exposição “Sonsbeek 1971” se espalharam por mais de doze províncias da Holanda. A contribuição de Morris para a mostra, “Observatorium”, foi erguida primeiramente no município de

Velsen. Porém, com o desenvolvimento e construção de um novo projeto urbanístico na área, a obra teve que ser destruída. Felizmente, após alguns anos, o trabalho foi reconstruído em 1977, com o apoio do Museu Stedelijk, de Amsterdã. Hoje a obra está instalada permanentemente em Lelystad, a menos de 60 quilômetros da capital holandesa. Em pouco menos de uma hora chego à estação central de Lelystad.

Do lado de fora da estação vejo o letreiro luminoso do ônibus que devo pegar: número 145. O percurso de ônibus não é longo. Agora consigo ver pelas janelas a silhueta das árvores e algumas construções na paisagem.

O breu do céu começa a dar lugar a uma luz azul, profunda, densa e dramática.

Lelystad é uma cidade de pouco mais de 70 mil habitantes, que fica a uma altitude de cinco metros abaixo do nível do mar. Fundada em 1967, é claramente um exemplo da notável engenharia e infraestrutura do país, onde vemos que a paisagem é inteiramente artificial e construída sobre a água. Como dizem os holandeses: Deus fez o mundo, mas foram eles que fizeram a Holanda.

Horizontes infinitos, nenhuma elevação: a típica e muitas vezes entediante paisagem local. Ao invés de montanhas, serras ou uma exuberante vegetação, o céu é a grande atração na Holanda. Toda a água que atravessa e cerca o país espelha os teatrais e intensos começos e fins de dia.

A paisagem fica cada vez mais nítida, com isso a minha ansiedade aumenta.

O “Observatorium” de Morris consiste em uma construção que se baseia nos monumentos neolíticos. Assim como Stonehenge, o trabalho permite visualizar precisamente o sol nascer nos solstícios de verão e inverno, através de uma estrutura minuciosamente elaborada para este fim. Calculei toda a rota da viagem com cuidado. Qualquer atraso ou erro implicaria não conseguir ver a obra de Morris em seu potencial maior, sendo ativada pelo movimento do sol nascendo por dentro de uma de suas estruturas constitutivas.

Sinto-me como um satélite ou um corpo celeste em órbita, se deslocando conforme as leis da física e as forças gravitacionais. Deço no ponto que o aplicativo do Google-Maps me indica. O ônibus continua seu caminho. Assisto seu farol iluminando a paisagem erma do meu entorno. A poucos metros uma grande placa indica a direção do “Observatorium”. Começo ali a caminhada derradeira até a obra.









Apesar de sua aproximação e diálogo com outros artistas, como Robert Smithson e Nancy Holt, ao construir “Observatorium” em um lugar que julgava de fácil acesso desde centros urbanos, Morris enfatizou, de modo crítico aos seus colegas e pares, que sua obra tinha como objetivo ser experimentada por um público amplo, diferentemente dos trabalhos de Land Art localizados em regiões remotas e que exigem uma peregrinação para serem vivenciados. O fácil acesso ao “Observatorium” era um conceito-chave para o artista. A ideia era permitir que o visitante se locomovesse até a obra sem grandes esforços, utilizando a rede de transporte público, por meio de uma breve viagem de carro ou até mesmo via uma praticável viagem de bicicleta. Tal interesse do artista provou-se efetivo, não apenas na localização original do trabalho, mas também na reconstrução e nova colocação da obra em Lelystad.

71

Prevenida contra a escuridão que envolve meu corpo enquanto caminho em direção ao “Observatorium” e na intenção de me tornar visível e me proteger dos poucos caminhões que passam pelos dois lados da pista, retiro do bolso da minha jaqueta e prendo na alça da minha pequena mochila um pequena luz LED vermelha portátil que geralmente utilizo como farol traseiro de minha bicicleta.

Sigo caminhando.













Do meu lado esquerdo, a estrada. No lado direito identifico dezenas de ovelhas que se aglomeram na esperança de se esquentar sobre o solo pantanoso. É um cenário um tanto esquizofrênico: pequenas casas de campo e seus rebanhos de ovelhas convivem lado a lado com inúmeras e modernas turbinas eólicas. Hélices colossais e aerodinâmicas que giram silenciosamente, como se estivessem pontuando uma cadência da paisagem, o ritmo próprio daquele lugar. Cada turbina possui um grande farol vermelho luminoso em uma de suas extremidades. Devido à minha distância, este me parece apenas um pequeno foco de luz, remetendo-me à pequena luz de LED vermelha presa a minha mochila e que acompanha meus passos neste exato momento.

Após atravessar um curto túnel que garante uma passagem segura por baixo de uma rodovia, vejo ao meu lado esquerdo uma grande peça metálica que se desponha do gramado. Lentamente meus olhos identificam em meio a escuridão da manhã algumas elevações no terreno. Havia finalmente chegado ao “Observatorium”. Cruzo a última estrada apressadamente, após esperar por um breve intervalo entre os carros e caminhões velozes. Recordo-me de Stonehenge e da experiência de cruzar estradas diante de grandes veículos para chegar a uma construção que se relaciona com movimentos astronômicos,

objetos celestiais tão indiferentes ao trânsito de veículos e produtos que ocorre por ali.

Foi necessária, tanto ao chegar em Stonehenge, quanto ao “Observatorium”, uma “calibragem” do olhar, um ajuste da atenção. Sair do estado de alerta que nos é imposto ao andarmos rente a uma estrada ou quando estamos à espera de um trem que se aproxima a estação, atravessados por todos os ruídos que grandes máquinas produzem. Entrar, finalmente, em uma situação de apreciação e contemplação que construções como esta suscitam e requerem.

A obra consiste em duas elevações concêntricas de terra. A elevação exterior mede cerca de 92 metros de diâmetro. O terreno possui três estruturas em V que pontuam o entorno e são visíveis desde o interior da obra. Duas são feitas de rocha e uma de aço. O círculo interno foi construído por meio de uma estrutura de madeira que sustenta a elevação de terra, que é coberta por grama. Este círculo possui quatro grandes aberturas, uma delas triangular. Estas passagens enquadram as estruturas em V que pontuam o círculo externo, que por sua vez recebem o nascer do sol em épocas específicas do ano: a estrutura metálica de aço nos equinócios e as de rocha nos solstícios de inverno e verão.





A cor do céu lentamente fica mais clara, mas ainda não há sinal do sol.

Percorrendo o interior da obra vejo vestígios de uma fogueira na grama. Vários grafites adornam as paredes internas do círculo central. Em um deles uma nave espacial parece estar prestes a pousar.

Assim como em Stonehenge, durante o solstício de verão (que no hemisfério Norte ocorre no mês do junho), também há uma grande festa no “Observatorium” para comemorar o início do verão e o dia mais longo do ano. Em Stonehenge, o parque é aberto ao público. Lá multidões fantasiadas e dançantes se reúnem entre as rochas para testemunhar e reverenciar o sol. Já no “Observatorium” acontece, desde 1997, um festival ao longo dos dias 19 e 20 de junho. O evento “Sunsation” abriga um número limitado de visitantes que acampam em torno da obra. O início do verão é celebrado com uma série de apresentações teatrais, literárias e musicais que ocorrem no centro do trabalho, a partir das 5h, juntamente com o nascer do sol.

“Observatorium” é uma obra de Land Art pioneira devido ao seu caráter convidativo que, de forma não restritiva, abriga até hoje manifestações públicas diversas.







Morris parece ter atingido um de seus objetivos iniciais: produzir uma obra de grande escala, fácil acesso e que promove uma experiência ímpar ao público visitante.

O céu parece mais claro e consigo ver nitidamente a movimentação das nuvens. Com mais luminosidade enxergo mais detalhes presentes na obra: cogumelos crescendo nas tábuas de madeira, restos de fogos de artifício no solo, desenhos e rabiscos feitos por pessoas que passaram por ali sobre as superfícies estruturais. Observo cachorros que correm pelo terreno enquanto seus donos pacientemente os esperam retornar. Salvo esses transeuntes, que aparentam estar habituados a andar por ali, não há mais ninguém aguardando para assistir o solstício. O inverno não é capaz de motivar tantos visitantes quanto o verão.

No ponto central da obra se encontra uma rocha fixada ao solo que marca o cerne da estrutura do trabalho, o ponto de maior reverberação de som do círculo, capaz de produzir um considerável eco. Tento imaginar o som deste local em meio às apresentações que ocorrem durante o festival do solstício de verão.







Às 8h47 sou surpreendida pelo nascer do sol, que atravessa bravamente as nuvens e o céu nublado daquela manhã, sendo emoldurado pela base de rocha em V projetada por Morris. Ao surgir através da obra, o sol se assemelha a uma bola de fogo que se movimenta verticalmente, dando início de maneira dramática a mais um dia, o dia mais curto do ano.

Os raios de sol cortam o céu. Posso sentir minha pele recebendo seu calor.

Estar presente em uma obra tão rígida e sólida na manhã do solstício de inverno, paradoxalmente, me proporcionou um momento singular, breve e efêmero. Assistir ao sol ativando o trabalho de Morris demonstrou o perfeito equilíbrio presente entre o uso e manipulação de materiais como concreto, madeira e aço, com o grandioso movimento dos astros.









Em minutos o sol já está reinando no céu, iluminando tudo.

Começo o percurso de volta para casa. O ônibus 145 não tarda a passar. De dentro do ônibus posso enxergar com facilidade a paisagem que tangencia a estrada, paisagem que naquela manhã estava envolta pela escuridão. Os poucos passageiros a bordo ingerem bebidas energéticas e conversam em voz alta, como se aquele ônibus, naquele momento específico do dia, fosse uma extensão de suas casas. Olham para mim como se um estranho tivesse adentrado um recinto particular.

O sol ergue-se no céu e um curto dia se inicia.







Reverberações

Em março de 2017 fui selecionada para a residência artística “Cripta 747”, em Turim, na Itália. Era a minha primeira vez na cidade, onde acabei morando por cerca de três meses. Caminhava diariamente alguns poucos quilômetros da casa ao ateliê da residência. O nome do bairro no qual caminhava me intrigou desde o início: Aurora.

Aos poucos, com o passar das semanas, fui estabelecendo algumas relações entre o nome do bairro e o vigor da energia presente nas ruas e vielas que o cortavam. Aurora era um bairro majoritariamente habitado por imigrantes. Apesar de não conseguir identificar todas as línguas que ouvia ao cruzar com tantas pessoas que se reuniam ao redor de cafés e nas entradas dos prédios, conseguia ao menos diferenciá-las, evidenciando a pluralidade de origens presentes naquele destino.

Ficava impressionada com a quantidade de aglomerações e agrupamentos de homens nas esquinas, passagens e vielas do bairro, jogando cartas ou conversa fora. Com o passar do tempo fui percebendo um senso de transitoriedade por ali. Testas franzidas e olhares atentos ao entorno, porém algo parecia os conectar com localidades e pessoas remotas. Inúmeros celulares, verdadeiras extensões dos braços, em alguns momentos ativos, tocando e vibrando; em outros, silenciosos, à espera de um

contato, uma informação ou de alguma possibilidade de mudança.

Sem cortinas no quarto do meu apartamento e ainda extremamente sensível devido à sensação de *jet lag* que atormentava meu sono e rotina, comecei a me levantar da cama assim que o sol começava a clarear o céu. Naturalmente, após um breve café da manhã, andava ao ateliê acompanhada pela alvorada. Ao fim do dia, quando o sol estava a terminar sua calorosa aparição diária eu me dirigia de volta para casa.

Ao sair do prédio todas as manhãs, percebia que a luz da aurora despertava todos os habitantes do bairro, um convite para a rua. Vagarosamente os raios de sol anunciavam um novo dia, mais um, um novo dia após outro dia. Um dia renovado para se fazer tudo novamente ou para se fazer tudo diferentemente.

Ao passar o primeiro mês tendo meus dias e produtividade guiados pelo movimento solar, disciplinando meu estado físico e psicológico após uma mudança brusca de fuso horário, passei a refletir sobre a palavra e o conceito de aurora, em como o nome da área em que estava morando representava um fenômeno natural e seu processo de transição luminosa gradual que ocorre entre noite e dia. A contemplação sobre o termo

me levou a compor uma narrativa estética a partir da relação entre uma série de sensações e fenômenos percebidos durante o dia pela materialidade do mundo, incluindo o próprio corpo humano e a energia emanada pela estrela ao redor da qual orbitamos infinitamente.

Ponderando sobre as ramificações do sol sobre a terra, para além da mais óbvia relação física que torna toda forma de vida do planeta dependente da energia solar, refleti sobre o ciclo de vida e morte que reside no cotidiano de cada um de nós, a efemeridade do presente, a inevitável decomposição do dia para a noite, e, em seguida, da noite para o dia, um *big bang* ininterrupto, inescapável. O trabalho titulado “6h35 / 20h04 (16 de abril de 2017)” se origina de um processo de interpretação cromático e diário acerca dos fenômenos naturais do amanhecer e do anoitecer.

No dia 16 de abril de 2017, caminhei pelo bairro de Aurora, em Turim, vestindo duas camisetas brancas distintas em dois momentos diferentes do dia; a primeira, durante o amanhecer, a segunda, durante o anoitecer. Para ocasião apliquei às camisetas uma substância fotossensível usada historicamente para a criação de cianotipias.

Às 6h35, horário do nascer do sol daquele dia, caminhei pelo bairro com uma das camisetas embebida com a substância fotossensível, permitindo que a luz do sol interagisse fisicamente com a substância, marcando e tornando visível os raios de sol que entravam em contato com meu corpo, registrando, por meio da luz, meus movimentos e minha relação com o espaço do bairro. Às 20h04 do mesmo dia, quando o sol estava a se recolher após mais uma longa aparição, caminhei pelo bairro com a outra camiseta contendo a substância fotossensível, permitindo que os últimos raios solares reagissem com os químicos presentes no tecido e representassem meu percurso particular. Após estes percursos, revelei as respectivas camisetas, deixando visível a relação do meu caminhar com os raios de luz que inauguram e encerram o dia.

Ao final da residência artística, elaborei e apresentei uma exposição individual que naturalmente se intitulou “Aurora”, no contexto da galeria Giorgio Galotti. Nela tive a oportunidade de mostrar, em conjunto com outros trabalhos produzidos naquele período, as duas camisas tingidas pela luminosidade do sol, instaladas em dois polos opostos do espaço da galeria, uma ao leste e outra ao oeste, com a intenção de recriar o ciclo e percurso do nascer e do pôr do sol dentro de um ambiente asséptico de uma galeria de arte contemporânea. ■



Renata De Bonis, 6h35 / 20h04 (16 de abril de 2017),
duas camisetas brancas preparadas com solução de cianotipia e usadas
pela artista em 16 de abril de 2017, uma ao amanhecer e a outra ao
entardecer







Renata De Bonis, 6h35 / 20h04 (16 de abril de 2017),
duas camisetas brancas preparadas com solução de cianotipia e usadas
pela artista em 16 de abril de 2017, uma ao amanhecer e a outra ao
entardecer

Referências:

BRYAN-WILSON, Julia. *Robert Morris* (October Files). Cambridge: MIT Press, 2013.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

COTRIM, Cecília. FERREIRA, Gloria. *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

EISENSTEIN, Serguei. *Memórias Imorais: Uma Autobiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

FLAM, J. *Robert Smithson: Collected Writings*. Londres: University of California Press, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LIPPARD, Lucy. *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova Iorque: The New Press, 1995.

LIPPARD, Lucy. *Undermining: A Wild Ride Undermining: A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*. Nova Iorque: The New Press, 2014.

MARKS, Matthews. ROSENTHAL, Mark. *Richard Serra: Drawings and Etchings from Iceland*. Nova Iorque: Matthew Marks, 1992.

ROELSTRAETE, Dieter. *Richard Long: A line made by walking*. Londres: Afterall Books, 2010.

TIBERGHIEU, Gilles A. The Time of the Earthworks In: *Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*. Lyon: ENS Éditions, 2015.

TUFNELL, Ben. *Richard Long: Selected Statements & Interviews*. Manchester: Haunch of Venison, 2007.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2014.

Endereços Eletrônicos:

<https://www.nytimes.com/2015/05/17/arts/design/michael-heizers-big-work-and-long-view.html> (acessado em 02/10/2017)

<http://www.english-heritage.org.uk/visit/places/stonehenge/history/#> (acessado em 28/09/2017)

Imagens:

Página 32: Sun Tunnels de Nancy Holt, fotografia de Christopher M. Gauthier. <http://www.christophergauthier.com/summer-solstice-memorial-for-nancy-holt-at-the-sun-tunnels/> (acessado 05/09/2017)

Página 40: A Line Made by Walking, 1969, Richard Long, fotografia Richard Long. <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html> (acessado 12/08/2017)

Página 44: Double Negative, 1970, Michael Heizer, fotografia <http://doublenegative.tarasen.net/double-negative/> (acessado em 19/08/2017)

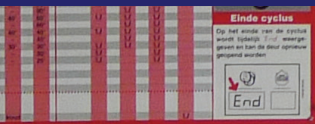
Página 47: Biface Perforator #2, Michael Heizer, 1989/1990, fotografia Pace Wildenstein. http://www.artcritical.com/DavidCohen/sun_images_august/Michael-Heizer-1.jpg (acessado 21/09/2017)

Página 52: Sambaqui de Jaguaruna, fotografia de Joannis Mihail Moudatsos, <http://www.panoramio.com/photo/76669694> (acessado em 04/10/2017)

Página 105 e 107: fotografias de Sebastiano Pellion di Persano

Todas as outras imagens presentes neste caderno são de autoria de Renata De Bonis.

Lavanderia Sun and Wash Center



UNESP | Universidade Estadual Paulista
Instituto De Artes

Programa De Pós-Graduação Em Artes
Doutorado Em Artes Visuais

CADERNOS DE VIAGEM:
notas de percurso, devaneios e registros

Volume III: Lavanderia Sun and Wash Center

Renata Funcia De Bonis

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista

Linha de Pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, como
requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes
Visuais

Orientação: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

São Paulo

2020

Eenkel bij gebruik van centraal
betalingssysteem kunnen wij
eventuele reclamatie aanvaarden.
(niettoerekenbare machine "betalen")
p.m.p. direct chiasso

Eventuele problemen,
bel volgende nummers:

- 0477 31 15 92
- 0478 59 59 19





Genk, Bélgica

Stalenstraat, 165

Lavanderia Sun and Wash Center

6 de julho de 2016

18:03h

Nenhuma máquina livre.

Sento e assisto os tambores rodando com roupas alheias.

Cada máquina tem um timer no visor. São oito máquinas no total.

A primeira, da esquerda para direita, está quebrada. Um adesivo com os dizeres em caixa alta TIJDELIJK BUITEN DIENST¹ está colado no visor.

A segunda está na programação de lavagem 1. Ainda faltam 40 minutos para o término.

A terceira está na lavagem 3. O visor indica que ainda faltam 43 minutos para o término.

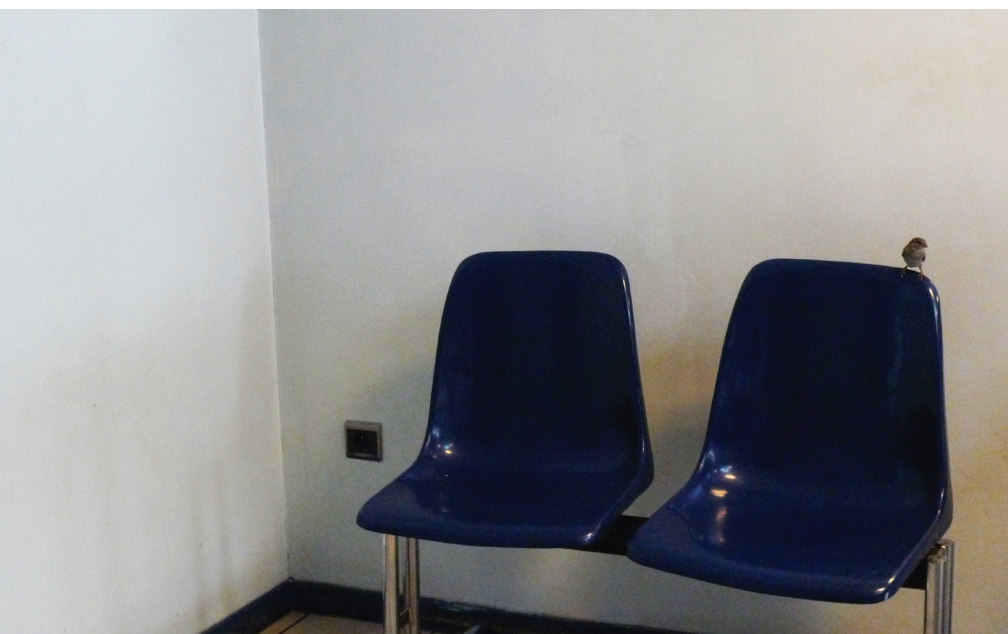
A quarta máquina está quebrada, mas sem adesivo ou qualquer aviso no visor; uma mulher aponta para a máquina e diz “Kaputt!”

A quinta máquina está na lavagem 4. O visor me diz que ainda faltam 41 minutos para o término.

A sexta máquina está na lavagem 5 e ainda faltam 21 minutos para o término.

A sétima e oitava máquina estão livres. Elas são grandes, para até 13kg de roupa. São para lavar edredons, cobertores, roupas de cama e toalhas. A lavagem para estas máquinas custa 7 euros. Para as menores, para até 6,5kg, o preço é de 3,40 euros.

¹ Temporariamente sem serviço.



Dentro da lavanderia há duas máquinas de venda automática, uma de refrigerante e outra de sabão em pó e amaciante. A de sabão em pó e amaciante é especialmente bonita. A luz das lâmpadas fluorescentes sobre os produtos plásticos azuis e rosas produz uma atmosfera celestial para os sacos de sabão e fragrâncias artificiais de lavanda. Enquanto admiro as máquinas automáticas, um casal abre a porta da lavanderia repentinamente. Com eles um pequeno pássaro entra voando, determinado e veloz, em direção ao fundo do imóvel. O casal se dirige a mim em uma língua que não consigo identificar. Eles não se surpreendem com a entrada do pássaro e continuam a me questionar. Eu respondo trêmula “*sorry, do you speak english?*”. A mulher arrisca o inglês algumas vezes e, sem sucesso, sai da lavanderia frustrada. Assim que a porta se fecha atrás do casal eu corro para a parte de trás para tentar encontrar o pássaro.

Ele parece um pardal, assustado por estar em um local fechado e estranho. As paredes da lavanderia são, em sua maioria, cobertas por espelhos. O pardal se espanta com a minha presença e tenta voar, sem sucesso, chocando seu pequeno e frágil corpo contra as paredes. Tento rodeá-lo, na expectativa de que ele voe até a frente e encontre a saída. De dentro do silêncio da lavanderia posso ouvir o pio de pássaros do lado de fora.



Em meio às tentativas de escapar, o pássaro faz pausas em frente aos espelhos da lavanderia e parece ficar cada vez mais confuso com seu duplo refletido.

Sem êxito.

Quando constato que esse é um trabalho para duas pessoas, um homem vê pelo lado de fora o meu estranho movimento contínuo da parte de trás para a frente da lavanderia e acaba por compreender o motivo de meu esforço. Ele abre a porta, trocamos algumas palavras, cada um em sua língua e, na segunda tentativa de direcionar o pássaro para a porta,

ele voa para fora em um voo forte e preciso. Há uma troca de olhares vitoriosos e aliviados entre o homem e eu, enquanto mais algumas palavras indecifráveis são trocadas entre nós. A porta se fecha atrás dele, deixando a lavanderia novamente em seu marasmo prévio.

A primeira máquina continua quebrada.

A primeira máquina continua quebrada.

A segunda máquina marca 13 minutos para o término da lavagem.

A terceira, 17 minutos para o seu término.

A quarta máquina continua *kaputt*.

A quinta máquina marca 14 minutos.

A sexta máquina está parada, o ciclo de lavagem terminou.

A sétima e a oitava máquinas continuam livres.

JUUUMMMMMMMUMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM,





Na parte de trás da lavanderia estão as secadoras. Há também três misteriosas portas azuis com os dizeres Hawaii, Jamaica e Saint-Tropez pintados em amarelo. Abaixo dos mesmos, a palavra RELAX em caixa alta. Um desenho simplificado de uma pessoa deitada ilustra cada porta. Tamanha foi a minha surpresa ao abrir essas portas da esperança e encontrar camas de bronzeamento artificial velhas, empoeiradas e ultrapassadas em pequenos quartos escuros sem janelas e com lâmpadas queimadas.

HAWAII, JAMAICA E SAINT TROPEZ.

O que esses lugares teriam em comum? Talvez o sol? Talvez o estereótipo de inércia e tranquilidade das regiões praianas? O tempo lento, os dias quentes e serenos que se sucedem enquanto “lagarteamos” na horizontal? Quem sabe a sensação relaxante do sol esquentando a pele ou até mesmo o ato de ouvir, de olhos fechados, as ondas batendo na costa, sentido a areia entre os dedos dos pés? Sol. Calor. Ardência. Pele bronzeada. Em Genk, Bélgica. Onde passo frio e só chove há semanas. Penso no sol escaldante de Camus, na areia quente e da luz ofuscante do Mediterrâneo. Penso sobre a longitude geográfica contrastante em que me encontro, cá nesta lavanderia.

Os velhos quartos de bronzeamento artificial me dão arrepios.

Distância em quilômetros entre Genk e os locais aludidos*:

Genk e Hawaii – 11.848km

Genk e Jamaica – 7.947km

Genk e Saint-Tropez – 1.214km

17

*distâncias calculadas por meio de um *site* de livre acesso na Internet, que me assegura de que a distância é calculada levando em conta a curvatura da Terra.

Hawai



Jamaica



St. Tropez



Cinco mulheres entram na lavanderia falando alto e gesticulando fortemente. Elas começam a tirar a massa de roupas do tambor e, desnorteadas, se atropelam entre camisetas, regatas, peças rosas, brancas, verdes, que são desvencilhadas umas das outras com afobação.

Agora a máquina de número seis se encontra livre. Coloco minhas roupas e as de Daniel dentro do tambor. Escolho a lavagem 3, coloco sabão nos compartimentos e vou até a máquina colocar 3,40 euros. Tento escolher as moedas menores: entram cinco moedas de vinte centavos, uma moeda de dois euros e quatro moedas de dez centavos.

Agora a máquina seis tem 56 minutos no visor,
a sétima e a oitava continuam vazias,
a primeira continua quebrada,
a segunda ainda tem 3 minutos até seu término,
a terceira 9 minutos,
a quarta máquina continua quebrada,
e a quinta ainda tem 5 minutos até o ciclo se encerrar.







Stalenstraat, 422

Apartamento da residência FLACC

7 de julho de 2016

5:17h

Daniel:

- Amor?

Eu:

- Uhm?

D:

- Você ouve o pássaro andando no forro do telhado?

À volta de Robert Smithson



UNESP | Universidade Estadual Paulista
Instituto De Artes

Programa De Pós-Graduação Em Artes
Doutorado Em Artes Visuais

CADERNOS DE VIAGEM:
notas de percurso, devaneios e registros

Volume IV: À volta de Robert Smithson

Renata Funcia De Bonis

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista

Linha de Pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, como
requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes
Visuais

Orientação: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

São Paulo

2020

Spiral Jetty

Rozel Point

21 de outubro de 2014

10:40h

































Emmen, Holanda

Broken Circle/Spiral Hill

Emmerhoutstraat 150

10 de setembro de 2018

13:10h





Recepção e arquivo da obra Broken Circle/Spiral Hill
na entrada da pedreira em Emmen

24 november 1983
groningen

Visiting Smithsonian's Broken Circle/Spiral Hill

We went to Emmen on the way to see Smithson's Broken Circle/Spiral Hill, on my insistence, everyone either half-hearted or against it. Not able to see the beauty of a wild goose chase through the flatlands.

By the time we reached Emmen, night had fallen, but still we pressed onwards. Too late to turn back. We were told it was down a dirt road and "not to get our hopes up" because it was in a very deteriorated state. Drove the whole bumping length of the road in the just darkling night and came to the end with feelings of this

Drove back along, slower. Found just a no parking sign, then a spot a rise of earth through the trees, which of course stands out a bit here in sea-level-land. We see there is a small break in the fence w signs saying No Trespass, and No Dogs and No Swimming; BUNCH A NOES. We figure this must be it.

A break in the fence, a dirt path and yes, feeling our way through darkness, moon under cloud cover so there is little light, vision a haze which clouds the darkness, can see merely basic shapes, color contrasts. But it is Broken Circle/Spiral Hill. We ginger down the path to it, through underbrush which has grown, is growing over it, reclaiming the place in a way RS would surely have loved. The hill is now a rough mound, its clear lines long gone, shrubs growing on its sides, and grass, it is a large sad heap, not really sad but no longer w new shoes, shall we say.

The circle was also fading, the water inlet still seemingly intact for the most part, the large central boulder still holding, claiming its ground. The jetty was completely submerged, back to the quarry-side. The Spiral Jetty. Whether it hovered inches below the surface we could not tell in the darkness.

So we come and saw, or rather felt the deteriorating beauty
the end of everything. return, return, return, we speak of truths that
deteriorate naturally over time. Worn out by the sun and moon, the
tides. Time stands still we know, and yet time is all surrounding, a
misty beaming stream in which we grope.

The changes that come about are as if from thin air. We want, we love and hate, we gnash our teeth on stones, unwilling to yield. It's unclear if we can yield, destroy the surface tension of the sea. So we feel and are lifted. Armed and dropped, dragged under. Cool blue. Under cover. We believe. We reach. We grab and run.

When we assume, we are lost, we know nothing really, and only a bit first hand, but we assume so much. Take anyone's word for anything. We like the sound of words, they befriend us and slip into our pockets only later to crawl up and out, slithering up into our throats to clamp down. The pleasure of death. "Why thank you". Have another cigarette and see death jump.

Lee Rinaldo -

Broken Circle / Spiral Hill

Label:	Starlight Fun
Format:	CD, EP
Country:	US
Released:	1994
Genre:	Rock
Style:	Avantgarde

square
supplants
circle
the will to logic
the will to know

BROKEN CIRCLE, SPIRAL HILL

went to emmen town, why home from groningen in holland north, dragged them all down the same dirt road to see it again. it was so nice i barely remember it, the sky was cloudy, just after the rain, a nice pale blanket, the water was a lovely green color, the grass white, such an odd color, the day clearing up [from rain] just as we arrived--took it as a sign of something, anyway. i saw it, i climbed through the gate and read (i think, in dutch) "keep off" i don't know why--the gate was closed, the barbed wire into the adjacent cow pasture, for a better photo place. the circle has been greatly restored since last year, but i didn't look at all like photos i had seen of it--which is cool, i can't imagine what the last supper looked like to leonardo--what we see is a grand permutation of an image, the image becoming iconic, image becoming idea, nothing one really sees.

what else about the smithson piece? in the sleepy ville of emmen, which seems to maintain the piece in one breath, and to be unaware of its existence in the next, on our first visit in november 83 no one knew and to know of it at all, we ultimately discovered the location from a petrol station attendant, we had to drive down a very worn road, unpaved, to get there, it was dark by the time we finally found it, unmarked except for a dutch version of "no trespassing" we could barely make it out, certainly we couldn't see the shoreline, or the buildings in the distance, or even the general shape of the surrounding paddy.

at that time, even in the darkest light it was apparent that the piece had fallen into a vast estropic void; the spiral hill was an undefined mass of overgrowth, for the "circle," the land bridge was submerged and the canal had collapsed and filled in with earth, all that remained unchanged was the central bulldozer, and that, which Smithsonian had disliked to begin with, has become the single most immutable factor of the piece. maybe that's the very reason he disliked it—its central focus and its resistance to erosion, to time, but suppose at some point it too will shudder and tumble into the quarry lake.

this year in contrast the piece was restored, everything back to some approximation of the original relationship, like a folk song it is rebuilt in slight alterations, the spirit remaining more important than specific details, now we saw it in wonderful cool diffused light—rich pale colors and blueprints.

this piece reminds me of his PARTIALLY BURIED WOODSHED in many ways . . . it seems closer to that piece somehow than to the mirage of SPIRAL JETTY, which existed in its perfect state and then was suddenly gone, as though a figment, like the artist himself the Jetty went from full flower into memory, no intermediate stages, no slow fade of the kind built into the WOODSHED piece, or that which has taken place with BC/SH.

I felt greatly privileged to see the piece. I had to drag the same caricard of disgruntled folks that came there one and a half years ago—no-one could understand my need to return to see it again, perhaps the most important artist of the century, he himself might not have understood the need to see this "crystal out of time."

he lives on as a memory, his work carried forth mostly in terms of abstract thought or the museum pieces, how many who have seen

and liked one of his "non-sites" have actually been spurred on to visit the original place? Is this an important consideration? somehow even in the "fest" the exhibited pieces seem abstractions, while a visit to BCISH is something of another sort altogether: a spiritual reunion, a *reunion of things known and unknown.*

Lee Ranaldo - Amarillo Ramp (For Robert Smithson)

Label Starlight Furniture Co. - "8"

Format:	CD, Album
Country:	US
Released:	1998
Genre:	Rock
Style:	Experimental

Lee Rinaldo

on the way out in the car K. asked what was the intent of this piece didn't quite know how to answer this question simply. the answer is for me know, as in

everything I feel smithson was and stood for, strived for, plus my own vision of his vision on top of that. I felt that the visit to the site was so important, the main focus of my involvement with the piece right now is to replace the image from some catalogue ripro with the experience of the real thing that was my immediate goal: the out of experience, unquestioning, reproductions, useful reference tools possibly, are an abhorrent substitute for the art itself. let's not reduce the spirit of art to a few slides shown or just another article.

want to stand in front of the physical work and decide for myself. If painting loses that, it has lost everything: those who would rather read texts we reprints that look at the real and decide for themselves have long ago missed the point. to see it in the real landscape of a backwoods abandoned Dutch quarry, in en masse, in a small dot on the map of holland, nowhere inasmuch as the view of 57th st, 2000+ miles away, in another universe. I could offer no verbal abstractions that held up in the light of simply being there, standing on that grassy hillside looking out and down at it, it became a 'place' of 'being' and 'not-being' enough.

someone else in the car cynically remarked that they didn't see very much, and

jokingly or sarcastically queried where was smithson now, where did this get him? (admittedly it was my folly, my trip, i had dragged them all along) all i could think to answer as we jolted our way back up the wet and crusty road was that i had "gotten" him everything, and that he was right back there, behind us, passing through a rusty gate portal and out into the open landscape.

www.brokencircle.nl

BROKEN CIRCLE AND SPIRAL HILL
NA ± 500M. LINKS







EXPOS

ROBERT
SMITHSON

BROKE



TIE EN WANDELROUTE

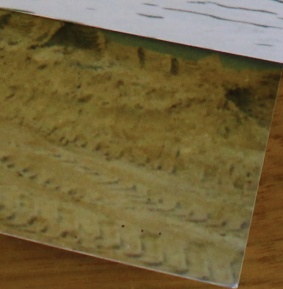
: LAND ART

N CIRCLE/SPIRAL HILL

ENTREE: 5€^{PP.}

T/M 16^{JR.} 2.50€^{PP.}





ruilnis naast de deur

Amerikaan maakt
kunstwerk van
afgraving in Emmen

strijd groot succes

Gebroeders De Boer zien toekomst nu
Mogelijk 250 bungalows
camping bij zandafgraving







































Parque Geológico do Varvito



UNESP | Universidade Estadual Paulista
Instituto De Artes

Programa De Pós-Graduação Em Artes
Doutorado Em Artes Visuais

CADERNOS DE VIAGEM:
notas de percurso, devaneios e registros

Volume V: Parque Geológico do Varvito

Renata Funcia De Bonis

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista

Linha de Pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, como
requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes
Visuais

Orientação: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

São Paulo

2020

unesp 





Rua Glacial
Parque Geológico do Varvito
9 de Setembro de 2016
11:50h

5

Quinta-feira. Um dia quente de primavera.

Saí do meu apartamento em São Paulo, onde moro no primeiro andar, de um prédio de três andares, na Zona Oeste. Percorri 89 km de carro até chegar na Rua Glacial, em Itu.





- ‘Nome sugestivo.
Isso tudo já foi gelo um dia.’





A pulsação constante do centro da cidade de São Paulo, onde nasci e moro, levou-me a capturar estas imagens, pensando a repetição, o ritmo e o tempo como princípios elementares à experiência natural e humana, presentes desde o batimento cardíaco e a respiração, até os sistemas orbitais dos astros que definem nossos calendários e ciclos cotidianos.

11

Mas há algo distinto aqui.

O Parque Geológico do Varvito, o mais importante monumento do gênero na América do Sul, preserva formações rochosas com relevância histórica. O local é composto principalmente por vastas sucessões repetidas de camadas e sedimentos rítmicos, chamados varvito.

Essa formação rochosa comprova a existência do supercontinente conhecido como Pangeia, que existiu entre 200 a 540 milhões de anos atrás, quando todos os continentes formavam uma única massa de terra. A existência do Parque Geológico do Varvito é uma evidência física importante da teoria da deriva continental, revelando uma das muitas cicatrizes formadas pelo deslocamento das massas de terra em todo o globo.

De maneira semelhante, esta formação rochosa geológica específica também pode ser encontrada em Isandlwana, Zululand, na África do Sul. Suas características correspondem precisamente ao Parque Geológico do Varvito, um espelhamento claro, a mesma estrutura terrestre agora dividida em duas, prova de que há milhões de anos as costas do Brasil e da África do Sul eram adjacentes. As camadas de rocha contam a história de um mesmo lugar, separado por um oceano de tempo. Um monumento geológico partido, que convida a uma inspeção atenta, um lugar de reflexão sobre os limites de nossa perspectiva e esforços como seres humanos.

Entre as camadas de rocha são encontrados fósseis de animais invertebrados, suas marcas e vestígios da movimentação e deslocamento de seus corpos, testemunhos embutidos da evolução, que datam de 280 milhões de anos atrás, quando a região passou por um longo período de glaciação de seus lagos e rios.









A água proveniente destes lagos e rios, que se solidificou e se transformou em tantas evidências concretas, é o mesmo elemento que hoje separa massas de terra.

Cada camada de rocha representa fielmente um ano de sedimentação; sua espessura relativa é um registro preciso do clima daquele ano.

O varvito é uma rocha-testemunha e sua formação destaca a passagem do tempo, uma imensa biblioteca de dados em camadas solidificadas.





Ao estar na presença das gigantes formações rochosas em Itu, reflito sobre a ocupação espacial perversa e fútil dos seres humanos na sociedade moderna, obcecados por paredes, fronteiras e propriedades, um contraste à formação dos continentes e à lenta estruturação, ano a ano, das camadas do varvito. A ação contínua da espécie humana sobre a terra e seus conteúdos acaba por preservar apenas os sintomas nefastos dessa relação paradoxal, extinguindo aquilo que deveríamos cuidar. Parece-me que os esforços nossos de cada dia, de se tornar memória, de deixar legados e assim por diante, acaba por evidenciar somente nossa pequenez e egocentrismo. Não é coincidência vivermos no momento em que a palavra “Antropoceno” foi cunhada.

A contradição reside no fato de que o que tornará a espécie humana história é o seu próprio colapso. O tempo geológico é indiferente à moral humana: não pretende ser positivo, correto ou ‘bom’; ele simplesmente é. Nesse fluxo contínuo de apenas ser, reside algo que nos parece imortal e imutável. Não há nenhum esforço humano comparável. Pelo contrário, parece que na sociedade moderna o ser humano é uma contradição inevitável, o que se reflete em nossa relação com a natureza, na aspiração por uma permanência grandiosa em meio à finitude e pequenez de nossas existências.



Não há ação humana da qual o planeta se beneficie. O melhor seria se não atuássemos e nos entregássemos ao silêncio, à reclusão e à imobilidade.

As rochas do Parque Geológico do Varvito são depoimentos sobre a formação da Terra tal como a conhecemos, salientando as derivas continentais, as eras climáticas dissonantes e as formas de vida presas entre elas.

Quando miramos esse monumento há uma coerência pictórica, escultórica e volumétrica. Pergunto-me qual será o legado deixado por nós após o colapso de tudo?

Camadas e camadas sedimentares, aglomerados e cistos de concreto, cimento, gesso, tinta, piche, vidro, plástico e estruturas metálicas que em um dado momento formavam edifícios, apartamentos, salas, conjuntos habitacionais, sobreposições de andares, de vidas e de rotinas distintas, uma sobre a outra. Uma aglomeração de hábitos particulares e cíclicos que em um dado momento identificaram-se como uma peculiar formação urbanística, endurecida e rígida, uma cidade, onde caminhamos, onde ao fim, nossos passos irresponsáveis não passam de vestígios fossilizados. O que deixaremos para a história para além destes testemunhos de uma vida incongruente e descolada do próprio mundo que habitamos e de seu respectivo tempo geológico e astronômico?



Reverberações

Em 2013 fui selecionada para uma residência artística no norte da Islândia, no pequeno vilarejo de Skagastrond, onde residi por cerca de três meses, convivendo apenas com outros 500 habitantes locais. Meu ateliê foi instalado dentro de uma antiga peixaria, um enorme e volumoso galpão à beira-mar. A casa que me foi disponibilizada ficava a cerca de 15 minutos a pé de distância do ateliê, na beirada de uma montanha branca.

Se o clima da Islândia já não é, digamos, amigável, no norte da ilha ele é ainda mais sofrível. Os 15 minutos de distância entre o ateliê e minha habitação muitas vezes se transformavam em uma extensa jornada, onde a simples ação de caminhar se convertia em uma briga ferrenha contra ventos possantes, chuvas vigorosas e inescapáveis escorregões sobre o chão congelado.

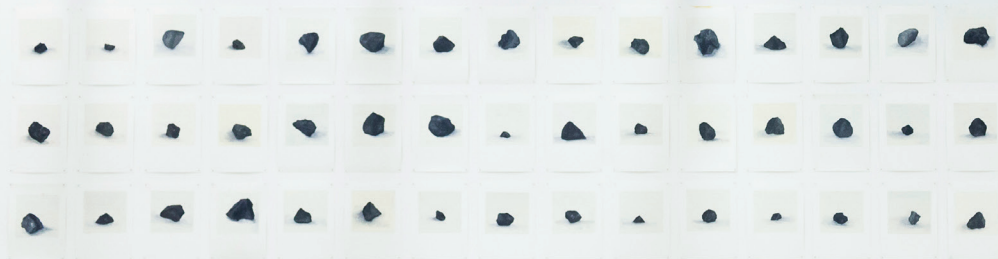
Montanhas gigantescas envolviam o vilarejo e diversos mitos e histórias da região mencionavam as vigorosas formações rochosas em suas narrativas. Um dia, ao tentar subir ao cume de uma delas, fui tomada por uma sensação estranhíssima de vertigem. A montanha parecia ficar cada vez maior e mais robusta a cada tentativa de aproximação ao seu topo. Não consegui concluir meu objetivo. Quando estava novamente em solo firme, sentei-me, contemplei a grande montanha por um longo tempo, pensando em quantos indivíduos de gerações distintas já não passaram pela mesma sensação e pela mesma impossibilidade. Quantos anos teria aquele pedaço enorme de rocha? Este simples embate me afligiu, fazendo me sentir enormemente insignificante.

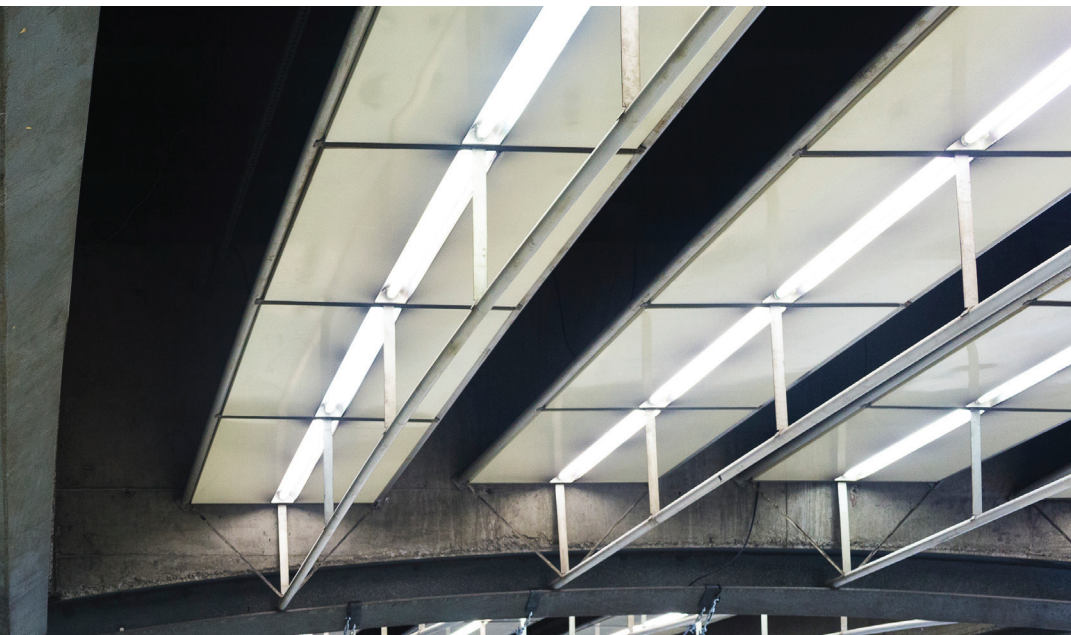
Na verdade, toda a minha experiência na Islândia me impactou dessa maneira. O clima é rude, grosseiro, longe de ser convidativo e faz questão de te lembrar constantemente do quão impotente e fraco você realmente é.

Nos percursos diários entre minha casa e o ateliê, comecei a coletar um fragmento de rocha por dia. Quando chegava ao ateliê, inspecionava o fragmento mineral cuidadosamente e o pintava a tinta óleo sobre papel. Essa ação começou de modo desprezível, mas ao passar de uma semana, percebi que ali habitava uma espécie de calendário material. Esta prática foi estendida por todo o período que residi no vilarejo. No último dia eu havia preenchido uma grande parede do ateliê com 90 pinturas retratando 90 rochas. Havia ali um registro da passagem do tempo. As 90 rochas pontuavam 90 dias da repetição de uma mesma, porém distinta ação, 90 dias onde repeti um procedimento para refletir acerca de conceitos como serialização, ritmo e representação.

As noventa pedras eram únicas.

Mas não eram todas a mesma, afinal?





Monolito: vista da exposição 'Norte'
Centro Cultural São Paulo, 2014













Vista do atelie da residência NES
Skagatrond, Islândia, 2013

Vista da caminhada entre minha
casa e o ateliê







Hólabraut 25,
Skagastrond, Islândia



Referências:

CARNEIRO, C. D. R. *Glaciação antiga no Brasil: parques geológicos do Varvito e da Rocha Moutonnée nos municípios de Itu e Salto, SP*. Terrae Didatica, 12(3), pp. 209-219, 2016.

ROCHA-CAMPOS, Antônio Carlos . Varvito de Itu, SP -Registro clássico da glaciação neopaleozóica. Em: Schobbenhaus, C., Campos, D.A., Queiroz, E.T., Winge, M.,Berbert-Born, M. (Eds.), *Sítios geológicos e paleontológicos do Brasil*, primeira ed. DNPM/CPRM - Comissão Brasileira de Sítios Geológicos e Paleobiológicos, Brasília, pp. 147-154, 2012. Disponível < <http://sigep.cprm.gov.br/sitio062/sitio062.pdf>> (acessado 18/06/2017)

TAVENER-SMITH R, MASON TR. *A late Dwyka (early Permian) varvite sequence near Isandlwana, Zululand, South Africa*. Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology. Volume 41, edição 3-4, Abril de 1983, pp. 233-249, 1983.

Imagens:

Páginas 28/29, 30/31 e 32: fotografias de Claus Lehmann.

Todas as outras imagens presentes neste caderno são de autoria de Renata De Bonis.

Anotações a partir de
Caspar David Friedrich



UNESP | Universidade Estadual Paulista
Instituto De Artes

Programa De Pós-Graduação Em Artes
Doutorado Em Artes Visuais

CADERNOS DE VIAGEM:
notas de percurso, devaneios e registros

Volume VI: Anotações a partir de Caspar David Friedrich

Renata Funcia De Bonis

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista

Linha de Pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, como
requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes
Visuais

Orientação: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

São Paulo

2020





Ahrenshopp, Alemanha

Künstlerhaus Lukas
Dorfstraße 35
5 de setembro de 2015
9h20

Ouço um som lá fora. (Ouço um som lá fora?).

-Tum-

Abro os olhos.

Agora estou definitivamente acordada.

-Tum-

Um som tímido, abafado, quente e pesado. Será que alguém trabalha no jardim?

O quarto recebe uma luz azulada proveniente das finas cortinas de seda transparentes que disfarçam a grande janela do dormitório. Da cama posso ver as copas das árvores, se movimentando de um lado a outro, com um molejo remansado. Ouço o farfalhar das folhas através dos espessos vidros da janela. Observo o movimentar sincronizado dos galhos. Por vezes aparentam estar lutando para se desvencilhar um dos outros, angustiados. Não ouço vozes ou carros passando.

Ao sair debaixo do encorpado edredom e me levantar da cama, o estalar da madeira das longas e antigas tábuas que cobrem o piso ressoam no espaço, reverberando nas paredes brancas de pé direito alto do quarto/ateliê. Ando e conto doze passos. Estou na mesa de trabalho. Cada passo é exaltado pela madeira, que parece responder sonoramente a cada movimento meu.

É sábado e tenho preguiça de descer à cozinha para tomar um chá e preparar um café da manhã. É meu terceiro dia no vilarejo de Ahrenshoop, na residência artística Künstlerhaus Lukas. Até agora o que fiz foi organizar materiais de trabalho e localizar telefones e contatos para dar início à pesquisa que me trouxe até aqui, na qual me debruço sobre os lugares e paisagens que o pintor alemão Caspar David Friedrich (1774- 1840) retratou.

Ahrenshoop fica a 100 km de Greifswald, cidade natal de Friedrich e cenário de tantas pinturas comoventes de sua autoria. Greifswald será a minha primeira parada. Lá tenho um encontro marcado com a diretora da instituição Caspar David Friedrich Zentrum, que gentilmente havia separado um relevante material sobre o artista para minha pesquisa.





A partir deste encontro pretendo traçar um roteiro de viagem pelo norte da Alemanha para ir ao encontro das paisagens que Friedrich immortalizou nos séculos XVIII e XIX, para assim poder dar início ao meu projeto intitulado “Anotações a partir de Caspar David Friedrich”, que consiste na captação sonora das localidades representadas nas telas do artista alemão.

Abro as cortinas. A luz que preenche o quarto é branca, como a cor do céu nesta manhã. Da janela vejo cavalos que se movimentam de acordo com a cadência deste sábado frio. Eles são brancos e se destacam da grama verde recém cortada. Aparentam estar colados na paisagem por como em um *chroma-key*. A grama cortada parece-me impecável e os equinos se destacam do entorno verde como se reluzissem a luz do sol ao caminhar. Observo o movimento dos animais, que se deslocam pausadamente pelo vasto gramado durante alguns minutos. Percebo que há meses não tinha o privilégio de ver o tempo passar desta maneira, muito menos horas de sobra para contemplar cavalos brancos passeando por uma imensidão verde, ou até mesmo mirar as nuvens e o céu de manhã. Atentamente listo e identifico os sons que reverberam até meus ouvidos.

Lembro-me de uma frase de Friedrich e vou ao encontro de minhas anotações.

“Eu devo me entregar ao que me rodeia, me unir com suas nuvens e rochas, para ser o que eu sou. Preciso de solidão para me comunicar com a natureza¹” (WOLF, 2003, pag 9).

Esta frase, assim como toda a produção de Friedrich, me acompanhou em diversas viagens nos últimos anos. Em 2009 estive no deserto de Joshua Tree, na Califórnia (no contexto da residência artística JTHAR). Caminhando, cheguei sem querer a um mirante de tirar o fôlego, chamado Keys View. A vista era alterosa, de um deserto que parecia infinito. Areia, areia, areia até o olho não alcançar mais. Algumas elevações sutis, rochas e arbustos. Chegou a me faltar ar. Creio que foi a minha primeira experiência com o sobre-humano: a imensidão de uma natureza tão bruta e avassaladora vista do alto de toda a minha brevidade humana. Essa sensação ainda está muito viva em minha memória. A paisagem desértica era extremamente distinta das que Friedrich pintou, mas me senti pequena e comovida, impactada tal como ao ver reproduções de suas obras. Lembro-me que em 2013, em uma experiência similar, ao me deparar com a natureza singular da Islândia (em mais uma expedição artística, desta vez na residência NES), composta pela violenta justaposição de formações rochosas e o mar, o vento e as montanhas, a neve e o solo desprovido de vegetação, sentia

¹ “*I must surrender myself to what surrounds me, unite myself with its clouds and rocks, in order to be what I am. I need solitude in order to communicate to nature.*”

que levava Friedrich sempre comigo. Livros com reproduções me acompanharam por todos os meses que residi por lá. Eles acalentavam os meus dias solitários perante uma natureza tão espetacular e bruta. Friedrich era muito presente nas minhas apresentações e falas na residência, tanto que a coordenadora me indicou para esta bolsa, que possibilitou a pesquisa que inicio agora no norte da Alemanha. Demorei a acreditar que estava neste lugar iniciando um projeto investigativo acerca do trabalho deste artista extremamente familiar para mim. Estas paisagens já povoavam o meu imaginário, já faziam parte do meu repertório visual. A possibilidade de descobri-las e visitá-las era realmente emocionante. Havia passado o dia anterior observando o horizonte do mar Báltico, que estava logo ali, a 200 metros de minha atual morada. Horizonte que o próprio Friedrich contemplou com todas as suas indagações e angústias.

Ao folhear o livro que tinha em mãos sobre o artista, esbarro na cronologia de sua vida ao fim do exemplar. Leio:

“5 de setembro de 1774: Caspar David nasceu em Greifswald, uma pequena cidade portuária e universitária no Báltico. Ele é o sexto filho do fabricante de sabão e vela Adolf Gottlieb Friedrich e sua esposa Dorothea” (WOLF, 2003, pag 89).

2 ‘September 5th, 1774: Caspar David is born in Greifswald, a small port and university town on the Baltic. He is the sixth child of the soap and candle-maker Adolf Gottlieb Friedrich and his wife Dorothea.’

Leio mais uma vez: 5 de setembro.

Procuro às pressas meu celular.

Sim, era dia 5 de setembro. De 2015.

Fui tomada e preenchida por um sentimento de plenitude, provocado apenas pela firmeza que tais sincronias e coincidências podem suscitar. Por alguns segundos tudo parecia fazer muito sentido e eu estava grata por estar ali, iniciando o projeto no dia do aniversário de Friedrich exatos 241 anos depois.

Ainda imbuída pela felicidade voltei ao quarto e me sentei na beirada da cama, que permanecia desarrumada. Respirei fundo e tentei conter a ansiedade. Em alguns dias iria me deparar com algumas das paisagens que tanto apreciei durante os últimos anos, contemplando através do papel *couché* das reproduções de impressão duvidosa contidas nos livros e compêndios comercializados em livrarias de *shopping centers*, websites e movimentadas lojas de lembrancinhas dos museus mais visitados do mundo.



O sol nascia por detrás de muitas nuvens anunciando a segunda-feira. Levanto-me e logo me arrumo para seguir viagem para Greifswald em direção ao meu encontro com Susanne Papenfuß, diretora do Caspar David Friedrich Zentrum.

A estrada é linda e arborizada. Percorro dezenas de quilômetros sem cruzar com outro carro ou pedestre. Em pouco mais de uma hora chego a Greifswald e já noto a movimentação de uma pequena cidade universitária. Alguns cafés e bares, jovens caminhando com suas mochilas a tiracolo. Sigo o endereço do museu e logo chego a Langen Strasse 57. Encontro uma casa de tijolos de três andares, com a parte superior de janelas e porta levemente arqueadas. Lê-se em uma placa de pedra na fachada da casa:

“Neste ponto, o / Local de nascimento do pintor / Caspar David Friedrich / Nascido em 5.9.1774, morreu em 7.5.1840³”.

O museu foi instalado na casa da família, onde ele nasceu. Os quartos hoje recebem exposições que mostram a trajetória do artista e a relação dele com a paisagem da região. Desenhos,

3 *An dieser Stelle stand das / Geburtshaus des Malers / Caspar David Friedrich - Geb. 5.9.1774, gest. 7.5.1840*’.

croquis e reproduções ampliadas de aquarelas estão dispostas nas paredes das salas. A casa foi restaurada. As escadas e corrimãos são de madeira clara e nova, porém as tábuas rangem ao meu caminhar. Lembro-me da madeira do meu quarto na residência Künstlerhaus Lukas. As mudanças que o imóvel sofreu nos últimos 200 anos não interferem na emoção de visitar o local onde Friedrich nasceu e cresceu.

No subsolo, a oficina familiar de confecção de sabão e vela foi restaurada. As ferramentas e tonéis que guardavam a cera ainda estão em exposição. Esta sala, a mais rústica da casa, parece manter a atmosfera da época, considerando que o chão e as grossas paredes parecem ter passado por poucas modificações. A entrada de luz é escassa e consigo facilmente me projetar a esta oficina em funcionamento, concebendo mentalmente o calor proveniente da cera em constante ebulição. A pequena loja do museu continua a comercializar a produção em baixa escala. Nela é possível encontrar um sabonete gravado com a tipografia do pai do artista. Um simples, mas amável, souvenir.



Encontro Susanne, que me recebe com uma pilha de livros sobre Friedrich, a grande maioria em alemão. Conversamos um pouco e ela me dá preciosas dicas sobre a região e como chegar a determinados lugares para encontrar as paisagens que procuro. O material disponível sobre o artista no museu é impressionantemente rico. Encontro exemplares focados em determinadas pinturas, outros dedicados a regiões pelas quais Friedrich transitou com frequência. Após algumas horas debruçada sobre os livros decido visitar o Pommersches Landesmuseum, localizado a alguns metros dali. O museu abriga, com muito orgulho, sete pinturas de sua autoria.

A ansiedade para ver essas pinturas ao vivo é tanta que passo reto pela vasta e diversa coleção do museu. Chego a uma sala nos fundos, que conta com uma pequena entrada, uma antessala com paredes escuras, onde se encontram um desenho e uma aquarela de Friedrich. A parede que as recebe é preta, talvez em uma tentativa de ressaltar as sutilezas do desenho, o fino traço a lápis e as delicadas aguadas da aquarela. Este cômodo prepara o visitante para um maior, que guarda as pinturas a óleo. Esta é retangular e conta com um banco no centro. As telas são de dimensões pequenas e médias. Fico surpresa e muito contente em ver que este pequeno e singelo museu na cidade natal de Friedrich conseguiu manter pinturas relevantes em sua coleção.



Estudo de Nuvens, Caspar David Friedrich (sem data)

Além de pinturas que retratam paisagens de Neubrandeburg (cidade natal de seus pais) e melancólicas montanhas e ruínas em Riesengebirge, na Polônia, há uma delicada pintura de uma mulher subindo uma escada (muito similar à escada da casa de Friedrich, por sinal), a única delas a retratar uma pessoa em um ambiente interno. Há um grande contraste de luz e sombra da pintura. Tudo indica que a mulher na pintura é sua esposa, Caroline. A pintura é intitulada “Mulher subindo em direção à luz⁴”, de 1825.

A menor pintura da sala me chama a atenção: “Estudo de nuvens⁵”, uma pintura a óleo sobre papel não datada. Nela paira abaixo de nuvens cinzentas uma luz rosada, e pode-se ver uma montanha ao fundo.

Recordo-me dos estudos de nuvens de Constable⁶. Sorrio ao pensar que os dois artistas contemporâneos, separados apenas por algumas centenas de quilômetros de distância, Constable na Inglaterra, e Friedrich na Alemanha (na época, a região fazia parte da Suécia), olharam para o céu e immortalizaram um momento único, efêmero e passageiro com suas pinturas.

4 *Zum licht hinaufsteigende Frau.*

5 *Wolkenstudie.*

6 John Constable, pintor romântico inglês (1776-1837).

Em sua monografia sobre Caspar David Friedrich, William Vaughan aponta a relação entre muitos pintores de paisagem com a sua localização próxima ao mar. Além de Constable e Friedrich ele também cita Monet e Emil Nolde. Pela sua situação geográfica, ambos acabaram se relacionando com o horizonte e o céu de forma mais amplificada, resultando numa relação perceptiva única entre o sujeito e a paisagem, fruto de uma imensidão ininterrupta, composta exclusivamente de céu e mar e que preenche todo o campo de visão daquele que a habita.

(Lembro-me de uma das primeiras ações artísticas de Yves Klein⁷, que aos dezenove anos de idade se imaginou assinando as nuvens como se fossem uma obra de sua autoria).

Como estará o céu agora?

Saindo da sala, paro para observar a aquarela pendurada na parede preta. Intitulada “Praça do Mercado de Greifswald⁸”, a aquarela retrata a família Friedrich reunida na praça de Greifswald, em uma visita à cidade do artista e sua então jovem esposa, Caroline.

⁷ Yves Klein, artista francês expoente da arte conceitual (1928-1962).

⁸ *Greifswalder Marktplatz*.

Passaram-se 197 anos desde que essa aquarela foi feita. O que terá acontecido a esta praça após quase dois séculos? Ela tinha, claramente, um significado importante para o artista. Era a praça de sua cidade natal, a praça central onde todos se reuniam. Não por acaso ele a escolheu para ser o cenário do encontro entre sua família e sua esposa.

A praça era o ponto inicial do meu projeto e ficava apenas a algumas centenas de metros do museu. Despeço-me das obras de Friedrich e saio em direção a ela para começar as minhas investigações.

Praça do Mercado de Greifswald, Caspar David Friedrich, 1818



Greifswalder Marktplatz

Todos os lados da praça quadrada do mercado de Greifswald são formados por casas góticas coloridas. Restaurantes, cafés e pequenos comércios operam nessas construções históricas. O chão é coberto por paralelepípedos e dezenas de barracas formam uma feira ao ar livre. Queijos, charcutaria, flores, frutas, legumes, roupas e antiguidades são comercializados em estruturas de metal e lona plástica branca. Feirantes clamam tarde adentro, formando um conjunto de sinfonias sobre frutas, legumes e seus valores em promoção. Caminhando no meio da bagunça sonora pareço entender perfeitamente alemão e todas as oportunidades imperdíveis oferecidas por ali. Há um ruído familiar constante ao fundo: o som do amolador de facas. O som metálico e áspero embala as diversas proclamações e se mistura a moedas sendo contadas, tesouras que cortam longos cabos de flores, botões de calculadoras eletrônicas e pios de pássaros. Crianças correm ao redor das barracas e desviam de muitos que empurram suas bicicletas. O sino da igreja St. Nikolai bate quatro vezes. São 4 horas da tarde e a feira começa a ser desmontada. Se conseguíssemos abstrair a presença de ombrelones com logos de cerveja e outras propagandas, a praça não aparentaria estar tão diferente da que Friedrich frequentou.





*Gravando na Praça do Mercado de Greifswald,
Alemanha. Setembro de 2015*

Prados em Greifswald, Caspar David Friedrich, 1818



Weisen Bei Greifswald⁹

⁹ Prados em Greifswald.

Está tudo ali, como na pintura.

Apesar do solo seco, das tonalidades pardas do solo, próprias do outono, da ausência de cavalos saltitantes, de um moinho e de algumas torres na silhueta do panorama da cidade que diferem a vista da retratada por Friedrich em 1821/22, está tudo ali. Greifswald aparenta não ter crescido muito nesses 195 anos que se passaram. A cidade ainda parece preencher um espaço similar na vista. Pássaros sobrevoam a área continuamente. Identifico ao menos três tipos diferentes de cantos. Fora o som dos pássaros, escutam-se apenas ruídos distantes de carros em movimento.

A vasta área de pasto acaba interrompida por uma rua pouco movimentada. Em um ponto encontra-se uma árvore alta, que se destaca no campo horizontal. Ao lado desta árvore, uma simpática placa de rua sinaliza, no sentido campo: Caspar David Friedrich *Blick*¹⁰. Por meio do mesmo enquadramento reproduzido pelo artista assisto a cidade deixando de funcionar lentamente: o ritmo acalmando com a tarde caindo, as luzes amarelas se acendendo e carros se deslocando para seus abrigos noturnos. Adentro num estado de contemplação, quase meditativo.

10 Vista Caspar David Friedrich.





*Gravando na vista da cidade de Greifswald
Alemanha. Setembro de 2015*

Ruínas de Eldena, Caspar David Friedrich, 1825



Klosterruine Eldena¹¹

As ruínas de Eldena tem sua origem no ano de 1199, data de construção de um monastério dedicado aos monges da ordem cisterciense¹². A localidade é profundamente significativa para Friedrich, que a retratou em todos os estágios da vida, tanto a óleo quanto em aquarela. O artista presumivelmente caminhava cerca de quatro quilômetros de sua casa até as ruínas. O monastério já estava abandonado e destruído na sua época. A ossada arquitetônica imponente claramente o comoveu, sendo assim transposta para tantos desenhos e croquis.

Frente a tantas representações do local, chego na Wolgaster Landstraße 41.

Para a minha surpresa, as ruínas hoje são cercadas e tangenciadas por duas grandes avenidas, por onde grandes caminhões trafegam dia e noite. Entre o ruído violento de um caminhão e outro, ouço pássaros cantando e voando de árvore em árvore. Cachorros e seus donos passeiam pelo terreno. Os tijolos vermelhos geram um deslumbrante contraste com a grama e copas verdes das árvores. Assim como os cavalos que assisti da janela do meu quarto na Künstlerhaus Lukas, as ruínas parecem

11 Ruínas em Eldena.

12 Ordem religiosa monástica católica beneditina reformada.

estar na paisagem por meio de um *chroma-key*, coladas perfeitamente. O contorno realçado das ruínas em meio a um plano de cores contrastantes parece ter possibilitado o processo de transposição da arquitetura para outras paisagens.

Friedrich transportou através de distintas pinturas as ruínas de Eldena para diversas paisagens. Podemos identificá-las em frente às proeminentes montanhas da Polônia, em meio a uma floresta de carvalho¹³ e em tantos outros cenários produzidos pelo artista. A pintura e o desenho permitiram que Friedrich deslocasse as ruínas de Eldena, local com o qual desenvolveu uma relação intensa e afetiva, para outros lugares que viajava e visitava, produzindo assim uma justaposição de paisagens únicas, fantasiosas e utópicas, impregnadas de um sentimento transcendente.

Estar na presença de qualquer arquitetura dessa idade é comovente. No caso de Eldena, a emoção se intensifica ao imaginar que essas ruínas já eram ruínas há vários séculos quando Friedrich as contemplou, possivelmente passando muitas horas e momentos de sua vida neste lugar, desenhando-o para melhor compreendê-lo.

13 Ver a pintura “Ruínas nas montanhas gigantes” (*Ruine im Riesengebirge*), de 1830/34 e Abadia no Eichwald (*Abtei im Eichwald*) de 1809/10.





Gravando nas ruínas de Eldena
Greifswald, Alemanha. Setembro de 2015

Navios no porto de Greifswad, Caspar David Friedrich, 1810



Schiffe im Hafen von Greifswald¹⁴

¹⁴ Navios no porto de Greifswald.

O sol começa a se pôr e a chegada da noite começa a iluminar artificialmente o interior das residências ao lado do porto de Wieck. Como se estivessem em sincronia com o sol, pescadores marcham com suas iscas em baldes e se instalam na beira da água. Preparam suas linhas, aprontam suas varas de pescar e em um movimento expansivo, beirando o olímpico, as linhas se projetam a metros de distância para dentro do mar e as iscas se afundam. Feito isso, a prosa se inicia.

Enquanto contemplo o cair da noite no porto, observo a luz do céu se transformar e escurecer, um azul claro gradativamente se converte em um azul marinho profundo. Agora os mosquitos começam a se propagar. Concomitantemente ao zumbido dos insetos, ouço ao fundo dezenas de histórias de pescadores, em alemão. A água morosamente se movimenta, vagarosamente como o passar do tempo, causando eventuais confrontos de boias e objetos flutuantes contra os cascos dos barcos atracados no porto.





*Gravando no porto de Wieck
Greifswald, Alemanha. Setembro de 2015*

Penhascos de giz em Rügen, Caspar David Friedrich, 1818



Kreidefelsen auf Rügen¹⁵

Após quase 100 quilômetros de estrada, atravesso uma enorme ponte e chego a Rügen, uma grande ilha ao norte da Alemanha cercada pelo mar Báltico, com área de 926.4 quilômetros quadrados. Hoje a ilha é facilmente acessada por carros, mas os lugares que Friedrich retratou ainda são de difícil acesso. Longas trilhas e muitos declives e inclinações constituem os trajetos. Não deixo de pensar em como esses roteiros eram feitos há 200 anos. No início do século XIX, Rügen havia se tornado um lugar aclamado pelos poetas viajantes que estariam em busca do pitoresco, tornando-se um destino recorrente a Friedrich desde sua primeira visita, em 1801. A ilha foi cenário de inúmeros desenhos, aquarelas e de uma de suas pinturas mais prestigiadas, “Penhascos de giz em Rügen”.

Esta pintura é também um forte exemplo dos procedimentos de transformação e manipulação de imagem, além da distorção do espaço físico, operações estéticas muito utilizadas por Friedrich. Nesta pintura ele ergue o horizonte ao infinito; assim nos perdemos no oceano, que agora ocupa toda extensão vertical. Três figuras são retratadas na pintura: o próprio artista, seu irmão Heinrich e sua mulher, Caroline. Pela data da pintura, o

15 Penhascos de giz em Rügen.

artista estava a mostrar à sua esposa os magníficos penhascos de giz que tanto visitou e retratou. Caroline provavelmente o levou a enxergar as paisagens de Rügen como um turista novamente: entusiasmado pelo local, recém-enamorado.

Outro exemplo da manipulação e distorção da realidade por meio das pinturas é o fato de que aquilo que Friedrich retrata não existe - não exatamente. Depois de horas caminhando e seguindo trilhas na costa da ilha, registrando os penhascos existentes e tentando enquadrá-los, me dei conta de que mesmo com o desgaste temporal que as rochas e giz sofreram nos últimos séculos, a composição geográfica presente na pintura não existe, nunca existiu. Friedrich brilhantemente uniu dois penhascos em sua composição, criando assim uma atmosfera íntima, que leva o olhar do espectador para o interminável mar retratado. Com esta composição ele produz uma síntese da costa da ilha, seus penhascos de giz e suas formações pontiagudas e salientes. A vista que a pintura retrata pode não existir, mas ela faz jus à experiência do embate com tal paisagem, tão singular e extraordinária.

O mar quebra suas ondas na praia lá embaixo. Do alto, o som me remete a um ruído branco. As frequências sonoras parecem seguir a mesma potência.





*Gravando nas Falésias de giz Königsstuhl
ilha de Rügen, Alemanha. Setembro de 2015*

O monge diante ao mar, Caspar David Friedrich, 1808/10



Der Mönch am Meer¹⁶

Após descer alguns quilômetros de trilha, chego a uma praia de pedras. Atrás de mim estão gigantescos penhascos compostos de giz natural. As praias da costa da ilha de Rügen, em especial a da pequena Stubbenkammer, são dessemelhantes a qualquer outra praia que já visitei. Elas sujeitam o visitante a um sentimento de contemplação melancólica diante da hostilidade da geografia e meteorologia do norte.

As encostas vertiginosas são radiantemente claras, capazes de ofuscar a visão por meio da reflexão dos raios solares sobre o giz. As rochas no solo formam um plano cromático heterogêneo e irregular, tons de cinza, rosa, branco e marrom se intercalam em lugar de uma superfície leve formada uniformemente por areia. Eventualmente alguns pedaços de giz se desprendem das falésias e mergulham até a superfície da praia onde, quando em contato com a água, formam uma pasta branca calcária e disforme, formando uma espécie de extraordinário laboratório orgânico em ebulição ao ar livre. As árvores acima da encosta têm seus troncos em inclinações oblíquas, provavelmente provocadas pelo forte vento vindo do mar. São dramáticas em suas poses.

16 O monge diante ao mar.

O mar é bravo e um tanto assustador e intimidador em sua comunhão com a ilha, onde ondas quebram e quebram e quebram incessantemente na costa. Parecem não perder o fôlego. O enrolar constante da água é especialmente ruidoso, levando em seu inevitável movimento ondulatório e espiralado inúmeras rochas e conchas, que acabam por produzir um som nauseante, intenso e repetitivo, efeito da conjunção violenta de elementos distintos.

“O monge diante ao mar”, uma das pinturas de maior relevância de Friedrich, tem uma composição aparentemente simples. A pintura é dividida em três partes: o solo, o oceano e o céu. Diferentemente da pintura “Penhascos de giz em Rügen”, Friedrich não ergue a linha limite do mar desta pintura. Ele o representa como uma faixa densa e escura abaixo do horizonte, ocupando uma fração pequena do plano, deixando assim um espaço generoso e de destaque para o céu, trágico e colossal. A figura quase imperceptível de um monge é a única intervenção vertical presente na composição. Trata-se de uma figura de mínima escala, que se encontra abaixo do horizonte, e não acima, como normalmente as pinturas de paisagem retratam a figura humana em situação de contemplação.

Friedrich esteve sempre ao lado do mar Báltico e, conseqüentemente, desta porção de firmamento imenso que se apresenta aos seres que se aventuram à beira-mar. Tal experiência o fez produzir inúmeras pinturas que tem a luz como protagonista. Ele se sujeita à luz do norte, luz esta dramática, teatral e específica desta coordenada, visível em todo o conjunto de sua obra.

Como tantos outros artistas fizeram – como Morandi¹⁷ em Bolonha, Guignard¹⁸ nas cidades de Minas Gerais e Hopper¹⁹ nos Estados Unidos – Friedrich personifica a luz e invariavelmente acaba por imprimir sua marca no céu de toda uma paisagem.

“O monge diante ao mar” é uma obra destemida para seu contexto artístico e histórico. Com ela, em 1808, Friedrich fez uma pintura que se equivale a um *color-field*²⁰, algo que ainda demoraria um século e meio para surgir. Trata-se de um trabalho que quebra com as tradições da época e que foi

17 Giorgio Morandi, pintor italiano (1890-1964) que possuía uma enorme sensibilidade tonal e compositiva, retratou naturezas mortas e paisagens com notável simplicidade e economia formal e pictórica.

18 Alberto da Veiga Guinard, pintor carioca (1896-1962), era fascinado pelas cidades históricas de Minas Gerais e suas montanhas, as imortalizando enfatizando o céu de Minas e suas cores.

19 Edward Hopper, pintor e ilustrador norte-americano (1882- 1967). Retrato a solidão de seus país em suas misteriosas pinturas.

20 Termo originado em 1950 para se referir às obras dos pintores abstratos americanos Mark Rothko, Chifford Still, Barnett Newman entre outros.

surpreendentemente bem recebido pela crítica quando exposta pela primeira vez em Berlim, na Berlin Akademie (onde foi posteriormente adquirida por Friedrich Wilhelm III da Prússia).

Não existe perspectiva e profundidade aparente na tela. Friedrich, de maneira radical, retrata apenas a imensidão e a luz, com exceção à pequena figura do monge que transpõe o espectador para dentro da obra, provocando a sensação de pequenez do homem perante a força da natureza e do universo.

Em 1825, Friedrich sofre o primeiro de uma série de derrames. Ironicamente, ele estava trabalhando em uma pintura chamada “Entrada do Cemitério²¹” quando o primeiro derrame ocorreu. Na década seguinte outros episódios se sucederam, deixando-o incapacitado de pintar a óleo. Com o passar dos anos, ele foi sendo marginalizado pelo meio da arte e os patronos o abandonaram de vez. Ele então se dedica à aquarela nos últimos anos de vida. Em 1826 retorna pela última vez à Ilha de Rügen, lugar tão querido a ele, e se hospeda em um retiro medicinal em busca de cura para suas aflições físicas e espirituais.

21 *Der Friedhof*, 1825.





*Gravando na praia de Kreidefelsen
ilha de Rügen, Alemanha. Setembro de 2015*

Uma caminhada no crepúsculo, Caspar David Friedrich, 1808/10



Ein Spaziergang in der Dämmerung²²

A ilha de Rügen abriga densas florestas, peculiares penhascos de giz e relíquias pré-históricas, tais como os túmulos pagãos conhecidos como *dolmen*²³. A conjunção da natureza bruta e dos túmulos megalíticos provavelmente brilhava aos olhos de Friedrich, interessado principalmente na relação metafísica entre homem e natureza, a brevidade e transitoriedade humana. A morte, túmulos e cemitérios faziam parte do leque de assuntos de interesse de Friedrich, uma espécie de obsessão que talvez tenha se manifestado devido a episódios relevantemente trágicos em sua infância. Sua mãe faleceu muito cedo, dois de seus irmãos morreram ainda bebês. A morte de seu irmão Johann Christoffer, que faleceu ao tentar salvar o artista de se afogar em um lago congelado talvez tenha sido a experiência que o marcou definitivamente.

Essas experiências, juntamente ao contexto da época, contribuíram para formar um olhar melancólico do mundo, firmando uma visão existencial que se intensificou no processo de formação de Friedrich como artista. O angustiante cenário da época era de um país e um mundo em meio a mudanças

²² Uma caminhada no crepúsculo.

²³ Grandes rochas que formavam túmulos megalíticos.

extremas, onde as florestas, o clima, a mecanização do trabalho, a crescente produção de máquinas e a poluição vinda delas e de indústrias químicas começavam a ser questões iminentes à existência sensível no momento.

É sabido que Friedrich caminhava constantemente ao encontro dos túmulos megalíticos pré-históricos que pontuam a ilha. Em “Uma caminhada no crepúsculo”, o artista retratou um monge em lamentação ao lado de um destes monumentos singulares durante o cair da noite.

Ao percorrer a costa da ilha, finalmente chego a uma parte elevada chamada Nobbin, onde posso ver o mar quebrando nas pedras abaixo. O ruído das ondas soa difuso e se mantém como uma frequência estável ao fundo.

Avisto a alguns metros à frente uma árvore isolada. Em seu entorno dezenas de rochas cercam uma área de cerca de 40 metros quadrados. Percebo que debaixo da copa desta mesma árvore há rochas menores que aparentam estar enterradas, rompendo a grama em intervalos irregulares. Ao comparar o cenário com os desenhos realizados por Friedrich nesta mesma localidade me atento a uma rocha horizontal faltante, que

faria a vez da ‘tampa’ de cobertura do túmulo pré-histórico. Contemplo as rochas alinhadas e o campo adjacente.

Alguns turistas passam ao longe de bicicleta e tocam as suas campainhas. Um grupo de meninas me aborda para tirar uma foto com o penhasco e o horizonte ao fundo. Elas saem agrupadas em torno do celular, aos risos. Permaneço com os pássaros cantantes e o som contínuo e grave do mar, desfrutando deste momento final da viagem.

Nobbin é a minha última parada no roteiro de paisagens pintadas por Friedrich. Eu não poderia terminar esta expedição em um lugar mais significativo que este, melancólico e terminal.







Gravando em Nobbin
ilha de Rügen, Alemanha. Setembro de 2015

Künstlerhaus Lukas

Dorfstraße 35

27 de setembro de 2015

11h30

Amanhece um domingo frio e chuvoso em Ahrenshoop. Desço para a sala de convivência da residência no térreo. Nesta tarde eu e outros artistas e escritores vamos apresentar neste espaço nossos respectivos projetos. Os escritores presentes farão uma breve leitura de seus trabalhos recentes, cada um em seu idioma de origem, no caso, dinamarquês e alemão. Já eu e Robert Moreau, um artista da Suécia, iremos, além de apresentar verbalmente nossos projetos, instalar o resultado de nossas investigações na sala de exposições. A sala tem paredes brancas e um piso de tábuas de madeira clara e polida, além de um piano franzino acompanhado de seu singelo banco. À direita da sala, uma grande janela que dá para o jardim é ocultada pelas cortinas leves de cor branca.





*Apresentação final na residência Künstlerhaus Lukas
Ahrenshoop, Alemanha. Setembro de 2015*

Com recursos limitados no vilarejo de Ahrenshoop, faço impressões simples das fotografias e registros que tirei durante as viagens e as instalo na parede, junto a elementos e objetos que coletei em cada um dos sete lugares que consegui identificar a partir das pinturas de Caspar David Friedrich, na tentativa de improvisar uma apresentação do que foi desenvolvido no período da residência. Ao centro da parede, uma breve descrição da pesquisa e um aparelho de som contendo um *CD* com as faixas de áudio captadas em cada um dos lugares identificados, além de um par de fones de ouvido. Deixo disponíveis também alguns dos livros que me serviram como referência para a pesquisa, todos dispostos sobre o piano.

Antes da apresentação, Anna, a estagiária da residência, ouve os áudios. Ao chegar na faixa referente às ruínas de Eldena, é tomada por uma grande alegria. Ela olha para mim, sorri, tira o fone de ouvido e me pergunta se pode ter uma cópia do *CD*. Ela me conta que sua família mora em uma casa vizinha às ruínas e que, ao ouvir a faixa de Eldena, reconheceu de imediato o latido de seu cachorro ao fundo da gravação.

Tum

Tum

tum

tum

Tum

Às 15h começa a minha apresentação. Sento-me em frente à parede onde instalei o trabalho e Gerlinde Creutzburg, diretora da residência, me pergunta sobre minha pesquisa, como se deram as viagens e descobertas das exatas localizações. Conto como foi meu mês da residência, como a pesquisa se desenrolou, as dificuldades de identificar certos lugares. No meio da minha descrição sobre a ilha de Rügen, aquele mesmo som abafado e pesado me interrompe.

Σ

-TUM-

Ninguém parece notar o barulho. Sigo minha fala.



-tum

-TUM--

Ao final das apresentações é oferecido um café, biscoitos e uma deliciosa torta de maçã. Elogio a torta a Gerlinde, ela aponta para o jardim sorrindo e diz:

-‘Eu fiz com as maçãs do nosso jardim. Elas são muito boas!’

77

-TUM-

Observo a gravidade atuando sobre uma maçã.

-tum-



São Paulo, Brasil

Rua Girassol, 1513

15 de outubro de 2015

9:30h

Em São Paulo, ao abrir as malas de viagem no meu pequeno apartamento, vejo uma grande variedade de novos elementos que agora farão parte da minha casa e de minhas investigações. São inúmeros livros, brochuras, papéis com anotações, bilhetes de museus, diversas rochas, galhos e folhas com suas respectivas classificações, que indicam sua origem e data de coleta. Cada item conta uma história e me remete a uma memória, anedotas que me atravessaram pelo caminho deste percurso investigativo a partir das pinturas de Caspar David Friedrich. Meu olhar sobre esses elementos, agora com considerável distanciamento geográfico e temporal, faz com que a minha percepção sobre eles se aprimore. Ter em mãos uma rocha de giz distante da praia da Ilha de Rügen talvez enalteça as possibilidades dessa rocha de me comunicar sobre seu entorno, suas propriedades e especificidades. Retiro da mala com cuidado um por um de meus novos companheiros e os organizo pacientemente sobre o envelhecido chão de taco do meu apartamento, para posteriormente encontrar espaço e posição privilegiados nas estantes e prateleiras de minha sala. Por último, tiro uma pequena bolsa roxa fechada com zíper. Talvez ali dentro resida o principal e mais importante elemento que me acompanhou por toda a viagem: o gravador. Por mais compacto e esteticamente enfadonho em comparação com os espetaculares achados

rochosos e vegetais, este gravador armazena as informações mais valiosas e (ironicamente) imateriais de toda a jornada percorrida pelo norte da Alemanha: os sons.

O projeto “Anotações a partir de Caspar David Friedrich” surgiu com a vontade de mapear e revisitar *in loco* as pinturas de Friedrich através de gravações de som. O projeto propõe uma reflexão contemplativa sobre a natureza através do som e da presença, ao invés de uma relação baseada por imagens, tão saturada nos dias de hoje. Após evocar Friedrich em experiências e embates com a natureza em outras coordenadas do mundo, finalmente pude seguir os seus passos e projetar na paisagem de hoje o que ele viu - e talvez ouviu.

8

De volta a São Paulo com todo o material sonoro e investigativo, era a hora de escutar tudo novamente, aguçar a audição para centenas de horas de passagens sutis, cantos de pássaros, o farfalhar de folhas de distintas árvores, a acústica de cada construção e ruína, as conversas alheias à beira do mar, os ruídos da feira de rua. Com esse catálogo sonoro sou rapidamente transposta a outro lugar: os pássaros que piam não são os mesmos daqui, o mar bate diferente do que na nossa costa, as conversas têm outra entonação, as risadas, outro acento.

Rückenfigur²⁴

Em muitas de suas pinturas, Friedrich retrata figuras de costas para o observador. “O monge diante ao mar” (1808/10), “O andarilho acima do mar de neblina” (1818), “Dois homens à beira-mar”, (1817) “Penhascos de giz em Rügen” (1818), “Dois homens contemplando a lua” (1819/20)²⁵ são só alguns dos exemplos de suas obras onde identificamos tal motivo. Ao conceber figuras desprovidas de rosto e identidade, Friedrich leva o espectador a um nível de contemplação único, permitindo que ele experimente a perspectiva da figura, entre na cena, estimulando-o a adentrar num estado reflexivo e a observar, assim como a figura retratada, a paisagem em toda a sua grandiosidade. Ao privar o espectador da individualidade das figuras e, de certa maneira, cegá-lo para suas singularidades, ele direciona a atenção e a percepção para a apreciação, reflexão e absorção da natureza e da paisagem representada.

Friedrich, perante o embate com a natureza e a paisagem, produziu, em suas inúmeras viagens, centenas de obras a partir desses lugares, criando pinturas que habitam o nosso repertório imagético. Ao gravar os sons dos lugares específicos

24 Do alemão: figura vista de trás.

25 *Der Mönch am Meer* (1808/10), *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818), *Zwei Männer am Meer*, (1817) *Kreidefelsen auf Rügen* (1818), *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819/20)

que Friedrich immortalizou em pintura, capturo a dimensão mais evanescente dessas paisagens, com a intenção de produzir uma camada de percepção além das imagens que já conhecemos e vimos inúmeras vezes em infíéis reproduções em livros de arte. Com as gravações tenho como propósito transpor uma crítica à modernidade no contexto de Friedrich e seu descontentamento em relação às mudanças irremediáveis devido à crescente mecanização e uso irresponsável de recursos naturais, a uma crítica à nossa experiência contemporânea vivendo no “Antropoceno”, adentro de uma mercantilização desenfreada da imagem em contraposição à experiência e à presença.

∞

Quando capturo e gravo os sons desses lugares e ofereço como trabalho final somente a experiência sonora, sem qualquer interferência de imagem, eu convido o espectador a se relacionar com o ato da escuta e consequente formar uma imagem particular e individual, intransferível, uma imagem mental construída a partir das gravações sonoras. A percepção sonora, desassociada de qualquer imagem, pode produzir uma experiência análoga à contemplação proposta pelo uso do *rückenfigur*. Assim, ao privar o espectador de uma imagem física, meu trabalho tem a intenção de inverter a lógica hierárquica imposta pelo contexto que vivemos, onde talvez se produzam e consumam mais imagens do que em qualquer outro momento na história da humanidade.

Instituto Tomie Ohtake

Rua Coropés, 87

13 de maio de 2016

21h40

Os garçons recolhem os últimos copos e as luzes vão se apagando vagarosamente, como que um sinal suave de que o museu está fechando as portas. Antes da última sala se apagar o mar cessa. O silêncio tem seu lugar de volta, substituindo o som das crespas ondas do Mar Báltico, que há horas embalou a todos que passaram por ali.

Volto a pé para casa, com o mar ainda sussurrando baixo nos ouvidos, observando o céu e as nuvens cinzentas que se esforçam para esconder a lua. Calada, presto atenção em todos os sons que me rodeiam no caminho, os carros a frear no cruzamento, latidos ao longe, uma buzina ocasional de uma moto. Esta noite apresentei pela primeira vez o projeto “Anotações a partir de Caspar David Friedrich”, no Instituto Tomie Ohtake, na ocasião da exposição Arte Atual. Acabei por escolher caixas de som de tamanhos distintos e pontuá-las como monólitos na sala, criando uma experiência de

percepção do som tridimensional que estimulasse o visitante a caminhar pelo espaço, sendo atravessado pelas gravações feitas a partir das pinturas de Caspar David Friedrich. Junto às caixas, rochas e folhas recolhidas nos locais compuseram a instalação, estabelecendo relações entre os materiais naturais e as caixas eletrônicas. Ouvir o mar de “O monge diante ao mar” diante do som do mar amplificado pelas caixas de som foi uma experiência muito forte. O som da água batendo repetidamente por horas, espiralando para voltar a fazer parte da massa de água novamente, me deixou com vertigem e até com enjoo. Na sala do museu me sentia dentro de um barco e o ruído mântico me levava a estados meditativos, não exatamente confortantes, mas certamente provocativos.

Na ocasião da exposição apresentei duas faixas do projeto: a referente a “O monge diante ao mar” e outra, referente a “Ruínas em Eldena”. Cada uma delas tocou *in loop*, na última sala do grande *hall* do Instituto, divididas em seis canais, amplificadas pelas caixas instaladas na sala. Cada faixa foi executada durante uma semana.















As faixas não poderiam ser mais opostas uma à outra. Na primeira semana de exposição o museu foi embalado pelas fortes ondas e ritmo do mar Báltico. Na segunda semana ruídos sutis, como pio de corvos e cantos de pássaros, o vento incidindo sobre folhas de carvalho e um ocasional ronco de motor de caminhão chamava a atenção de visitantes distraídos. Talvez o principal problema em se trabalhar com som seja que provavelmente só se é possível experienciar o trabalho com equipamentos realmente decentes e apropriados quando em situação de exposição. Esta foi a primeira vez em que pude ouvir as faixas sonoras fora do fone de ouvido ou de caixa de som domésticas. Percebi rapidamente que muitos pontos poderiam ser aprimorados. Em alguns momentos, certos ruídos poderiam estar mais nítidos, em outros deveriam ser menos agudos. Enfim. A apresentação do projeto na exposição Arte Atual foi um ótimo laboratório, o primeiro teste onde as faixas sonoras ganharam corpo e preencheram a sala de exposição, com as caixas de som pontuando escultoricamente o espaço.



Estação de trem de Maastricht

10 de setembro de 2018

18h25h

Estou a uma hora de Maastricht, onde resido temporariamente com meu companheiro, Daniel, após ele ser premiado com uma bolsa em uma academia holandesa. Depois de duas semanas na residência artística “In-Ruins”, no sul da Itália, onde recebi uma bolsa para trabalhar em um Parque Arqueológico, estava prestes a chegar de volta em Maastricht, com malas pesadas, pele ardendo e corpo cansado. Foram muitas horas de viagem. Na tentativa de pagar o menor valor possível pela viagem de volta, peguei um avião até Dusseldorf, na Alemanha, e depois mais alguns ônibus e trens. Ao pegar o trem no aeroporto de Dusseldorf, penso no meu projeto “Anotações a partir de Caspar David Friedrich”. Desde a apresentação no Instituto Tomie Ohtake não tive mais oportunidades de expor o projeto e testá-lo em outros formatos. Diferentemente de outros projetos e trabalhos, este tem tempo próprio, depende de bolsas e financiamento para se desenvolver e expandir. É um projeto em andamento e por isso não me traz ansiedade.

Dentro de um vagão vazio de trem fico feliz em ouvir os avisos sonoros em alemão. Tento ler as estações e os toscos cartazes de empréstimo de dinheiro ou sobre tratamentos dentários. A língua alemã me remete instantaneamente e afetivamente a Friedrich.

Após algumas estações estou na Holanda. Os avisos em holandês não me trazem nenhum entusiasmo.

Conecto meu celular à Internet do trem para avisar Daniel que a minha chegada está próxima. Aproveito e entro rapidamente na caixa de entrada do meu *e-mail*.

Com muito nervosismo, abro uma mensagem de Davide Daninos, curador italiano que conheci alguns anos atrás. No título da mensagem consta o nome do meu projeto sobre Friedrich.

Sounds after Caspar David Friedrich - Future Ruins

Davide Daninos ←davide.daninos@xxxxxxxxx.com→
10 de set de 2018 17:18

*Querida Renata,
como você está?*

Eu espero que tudo esteja bem. Estou escrevendo sobre o seu trabalho Anotações a partir de Caspar David Friedrich.

Em meados de dezembro, uma nova exposição será aberta; no Palazzo Fortuny, em Veneza.

Futuruins abordará o tópico Ruínas através das coleções da Fundação Musei Civici di Venezia, Museu Hermitage de São Petersburgo e obras de artistas contemporâneos.

E posso antecipar que Caspar David Friedrich será um artista na exposição.

Atualmente, estou coletando propostas de jovens artistas para compartilhar em breve nas próximas semanas com a equipe de curadoria, e ficarei muito feliz em incluir seu trabalho Anotações a partir de Caspar David Friedrich nesta seleção.

Por isso, queria perguntar se podemos conversar durante esta semana, para que eu possa explicar melhor a exposição e ouvir suas opiniões.

Deixe-me saber quando poderia ser um bom momento para você conversar.

Estou ansioso por isso.

*Muito obrigado.
Tudo de bom,*

Davide

De repente não me sinto mais cansada. Minha pele não arde mais, os braços poderiam puxar as malas por vários quilômetros. Meu maior desejo no momento é que as janelas do trem pudessem se abrir para que eu pudesse gritar de euforia pelos tediosos campos holandeses.

Daniel me recebe na estação e meu sorriso não me deixa articular frases.

Eu o abraço e mostro o *e-mail*. É o bastante naquele momento.

Entrada do castelo e monastério de Oybin

Hauptstraße 15

24 de outubro de 2018

12h20h

Da janela do carro vejo o castelo e monastério de Oybin. Faz muito frio. As nuvens correm sem rumo no céu e consigo sentir o forte vento pressionando a lataria do carro. As ruínas se camuflam na montanha de arenito, como se as paredes tivessem brotado do solo rochoso ao decorrer de centenas de anos.

Oybin é uma cidade localizada no sul da Alemanha, muito perto da República Tcheca. As ruínas de Oybin serviram como motivo para pinturas e desenhos de Caspar David Friedrich no início do século XIX. Estava prestes a investigar tal localidade para encontrar o exato lugar que Friedrich retratou “O Sonhador²⁶”, pequena pintura pertencente à coleção do Museu do Hermitage, em São Petersburgo, na Rússia. Eu havia recebido o convite de Davide Daninos para desenvolver uma faixa sonora nova de meu projeto para ser exposta junto à pintura no impressionante Palazzo Fortuny, em Veneza, no fim

26 “Der Träumer”.





*Vista das ruínas do monastério e castelo
Oybin, Alemanha. Outubro de 2018*



daquele ano. Sem dúvida era uma oportunidade única e que me deixava muito feliz. Talvez esta fosse a viagem relacionada a meu projeto mais importante até então.

As estruturas arquitetônicas situadas no alto da montanha de Oybin tiveram suas construções realizadas no decorrer dos séculos XIII e XVI, até serem atingidas por um raio que causou um incêndio irreversível em 1577, que deixou o castelo e o monastério em ruínas. Em 1681, uma parte do penhasco caiu levando consigo uma torre do castelo.

Apesar de fontes revelarem que as ruínas foram abertas ao público somente em 1829, Friedrich viajou ao local em 1810 com seu amigo Kersting²⁷. Esta viagem rendeu diversos desenhos e croquis, que foram posteriormente trabalhados em óleo sobre tela no ateliê.

Ao subir pelos corredores de rocha rumo ao cume da montanha onde as ruínas estão, penso que este local tem inúmeros elementos que justificam o interesse de Friedrich. O fato da arquitetura, construída arrogantemente acima de uma espetacular formação rochosa, não ter resistido ao ser atingida

27 Georg Friedrich Kersting, pintor alemão (1785-1847), autor de um retrato de Caspar David Friedrich em seu ateliê, datado de 1812.





*Vista das ruínas do monastério e castelo
Oybin, Alemanha. Outubro de 2018*

por um raio - fenômeno natural poderoso e potencialmente destruidor - e posteriormente, a um deslocamento de rochas, mostra que independente das intenções e logística humana, a força da natureza é sempre muito maior e vigorosa que qualquer espécie de fortaleza e fortificação feita por humanos.

Chego ao alto da montanha e já avisto partes das ruínas. Alguns turistas passeiam por ali. Casais andam de mãos dadas, algumas crianças correm com desenvoltura, apesar dos volumosos casacos que embalam seus corpos franzinos. O vento é ainda mais robusto do alto. Minhas mãos, mesmo abrigadas por luvas, têm dificuldade de se manter fora do bolso de meu espesso sobretudo.

Admira-me a força dos pássaros ao voar contra o vento, furando correntes geladas de ar entre os escombros estruturais de Oybin, que ficam a mais de 500 metros de altitude. Das janelas eu vejo uma vista surpreendente, densas florestas de pinheiros que ora escondem, ora revelam, picos rochosos.

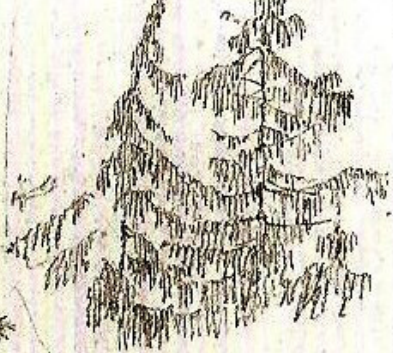
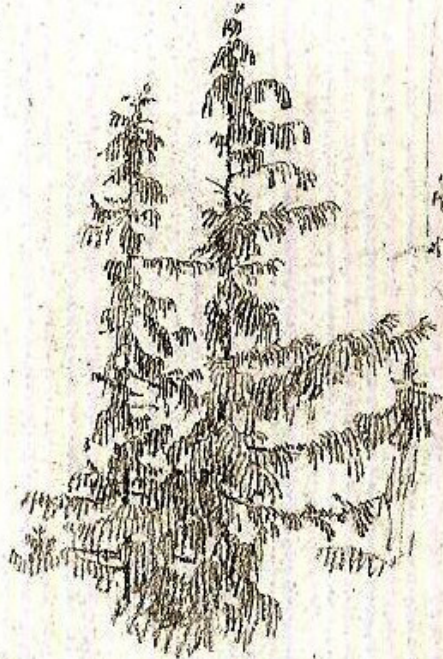
Até receber o convite para realizar este trabalho, a pintura “O Sonhador” não me era familiar. Dentre a vasta bibliografia que reuni nos últimos anos, somente um livro²⁸ reproduzia uma

28 O livro se intitula “Romantic Vision of Caspar David Friedrich: paintings and drawings from U.S.S.R.”. Possui ensaios de Robert Rosemblum e Boris Asvarischch, foi editado por Sabine Rewald e publicado pelo Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque, em 1990.

imagem da obra. Na pintura, vemos uma figura assistindo ao pôr do sol de uma grande e alongada janela, que é atravessada por algumas árvores. Após anos debruçada sobre a obra de Friedrich, surpreendia-me o fato de que uma pintura tão intrigante como esta pudesse ter escapado às minhas pesquisas. Ao investigar o possível motivo por esta obra não ter tido a repercussão que, por exemplo, “Penhascos de giz em Rügen” ou “O caminhante sobre o mar de nevoeiro” tiveram, chego até a informação de que esta pintura teve por anos sua autoria colocada em dúvida. Carus²⁹ também tinha visitado as ruínas de Oybin e realizado uma pintura da mesma janela, porém de outro ângulo, “Cemitério em Oybin no inverno³⁰”, de 1828. Por isso especulava-se que “O Sonhador” poderia também ter sido pintado por ele. Após anos de investigação, graças a desenhos a lápis sobre papel, onde Friedrich explora os pinheiros que circundam as ruínas de Oybin e cruzam a grande janela representada em “O Sonhador” a autoria foi finalmente atribuída a ele, devido à correspondência e semelhança entre os traços e composição dos desenhos em relação à pintura.

29 Carl Gustav Carus (1789-1869) foi um físico, filósofo e pintor alemão. Conhece Friedrich em 1817, em Leipzig, que se tornaria uma grande referência para seu trabalho.

30 “Friedhof auf dem Oybin”



Millington²

Jun 30th June
1813

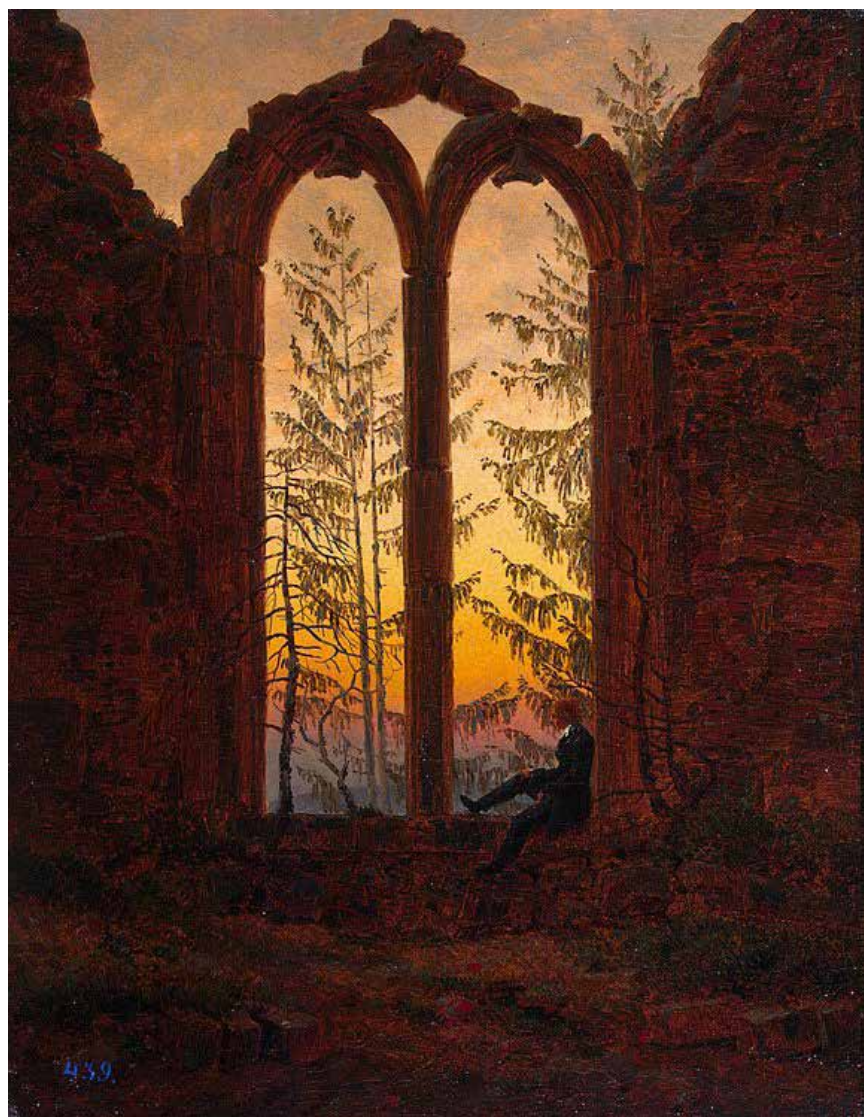


Estudos de Pinheiros (Tannenstudien).

Caspar David. Friedrich, 30 de junho de 1813

É realmente incrível que um pequeno desenho de pinheiros que serviu como esboço e estudo para a pintura tenha garantido a Friedrich, séculos após sua morte, a autoria de uma obra de escala diminuta, mas tão grandiosa em significado. “O Sonhador” é possivelmente uma das últimas pinturas que Friedrich faz a óleo. Após sofrer um segundo derrame, em 1835, o artista fica com os movimentos das mãos debilitados, passando a trabalhar em pequenas obras, em sua maioria aquarelas. Para Friedrich, fenômenos naturais como o nascer e o pôr do sol e as fases da lua são referências. Eles simbolizam os ciclos de vida e morte, o arco-íris da ligação entre terra e céu. Do mesmo modo, as ruínas e cemitérios por ele retratados são gatilhos para refletir a transitoriedade e a brevidade da vida. Estes elementos também aparecem em “O Sonhador”, feito pelo artista nos últimos anos de sua vida.

O Sonhador, Caspar David Friedrich, 1830/40



Der Träumer³¹

Caminho pelo castelo na expectativa de encontrar a cena retratada por Friedrich. Passo por inúmeras janelas que emolduram a paisagem e direcionam as correntes de vento. É difícil encontrar lugares cobertos para me proteger do frio cruel daquela quarta-feira. Esfrego minhas mãos uma na outra, as coloco no rosto na esperança de esquentá-lo. O frio me distrai. Quando menos espero, avisto uma grande parede poucos metros à frente, com duas janelas que enfrentam o precipício. Instantaneamente identifico aquele lugar. Aquela era a alongada janela retratada por Friedrich. Em mais uma de suas interpretações da paisagem e da arquitetura, ele transforma as duas janelas em uma só, retirando a estrutura que as separa, tornando-as uma grande passagem ao abismo e ao pôr do sol. Ao alongá-las, ele torna a composição mais simétrica e direciona o olhar do solo ao céu, e do céu ao solo, onde a figura está a contemplar as cores quentes fascinantes que anunciam o fim de mais um dia. Assim como em “Penhascos de giz em Rügen”, onde eleva o horizonte do mar ao infinito e faz uma composição com os penhascos de giz, Friedrich toma a liberdade de mudar a cena para introduzir a representação da sua experiência.

31 O Sonhador.

Assim como todas as localidades que visitei em 2015, a sensação de identificar in loco o que Friedrich pintou é extraordinária. Fico parada em frente às janelas, concentro-me nos detalhes das rochas que formam as molduras, nos pássaros que as atravessam, no vento que faz os galhos e folhas titubarem, como se estivessem se esforçando para se equilibrar. Abaixo da janela, um profundo abismo, o que me faz olhar para a pintura “O Sonhador” de um jeito diferente. A figura representada não só assiste ao pôr do sol escorado na janela, como o contempla perante um fatal precipício. Hoje existe um guarda-corpo no local para assegurar a segurança dos visitantes.

Na minha visita inicial a Oybin, atuo como em uma pesquisa de campo. Faço fotografias, anotações sobre a vegetação, faço coleta de algumas delas e realizo testes de gravação de som da janela que Friedrich pintou por volta de 1835. Sempre me surpreendo quando uma arquitetura causa certo embaraço. Nessa situação, o acanhamento vem da imensa expectativa que estava de encontrar este lugar específico, essa dominante janela que se destacou à Friedrich dentre centenas de outras no monastério e no castelo de Oybin. Fico comovida ao pensar que ele esteve neste mesmo lugar, olhando esta mesma vista.

Ao observar todas as outras janelas das ruínas, fica muito clara a razão da escolha feita pelo artista. A escala e o embate com a vista das florestas de pinheiro e o iminente despenhadeiro formam a equação perfeita para uma obra do artista.

A visitação está prestes a se encerrar. Começo a recolher meus materiais para me dirigir ao hotel. No dia seguinte, acordo assim que o céu começa a clarear. Dirijo-me até as ruínas para iniciar mais um dia de gravações. A manhã começa chuvosa e muito fria. Passo o dia a caminhar entre as ruínas, captando a maior quantidade de material sonoro possível, gravando eventuais conversas, passos, cantos de pássaros, o trepidar dos troncos dos pinheiros e as gotas de chuva caindo sobre o chão arenoso, que produzem um ruído grave e não ritmado. Pouco além da janela retratada em “O Sonhador” encontro um pequeno cemitério, localizado diante de uma grande e imponente rocha. As lápides estão de costas para uma grande área do precipício, colocando os visitantes dos túmulos voltados para o abismo. Das lápides, identifico o ângulo que Carus fez em sua pintura “Cemitério em Oybin no inverno”. Com o sol iniciando seu trajeto de despedida, percebo que os pássaros se aglomeram em maior número, voando agrupados como apressadas nuvens negras se movendo no céu. O movimento parece sincronizado e se repete incessantemente, até que eu perca a conta.



Cemitério entre as formações rochosas





Sentada em um banco ao lado das lápides, observo a janela que foi retratada e interpretada por Friedrich e Carus. O céu vai vagarosamente mudando de cor. Vejo o sol passando por trás das paredes da ruína. Para a minha imensa surpresa, a luz do sol, ao atingir uma determinada latitude, ilumina a janela pelo seu interior, que agora emite uma luz dourada, que minuto a minuto vai se tornando mais densa, como se uma grande fogueira estivesse emanando calor e luz por detrás da janela.

Vejo a luz de “O Sonhador”.

Ainda impactada pela cena, dirijo-me até a janela para vivenciar o pôr do sol e ver a luz se projetando na vista e nas florestas de pinheiro.





*Gravando nas ruínas do monastério e castelo
Oybin, Alemanha. Outubro de 2018*

Parece-me que a arquitetura, após passar por um incêndio decorrente e ter perdido uma torre, alcançou a sua perfeição como ruína, permitindo que a luz do pôr do sol penetrasse a edificação e se encaixasse perfeitamente naquela janela. Finalmente, o sol se põe. As ruínas voltam a ter uma luz fria, acinzentada e rija.

Ouçõ um canto que não vem de muito longe. Sigo as vozes. Subo alguns degraus e chego nas ruínas do que um dia foi o monastério. Além do teto, a arquitetura está quase intacta. As paredes ainda estão conectadas e suas enormes e longas janelas levam o olhar até o céu. Ao fundo da nave vejo três mulheres, que testam a reverberação de suas vozes na imponente edificação gótica. Emociono-me ao ouvir o trio projetar seu canto para o espaço. Peço permissão para gravá-las. Quando elas encerram a despreziosa e espontânea apresentação, tenho dificuldade em segurar as lágrimas.



*Vista das ruínas do monastério e castelo
Oybin, Alemanha. Outubro de 2018*

O túmulo de Hutten / ruína de um coro de igreja à luz da noite,

Caspar David Friedrich, 1823/24



Huttens Grab / Ruine eines Kirchenchors im Abendlicht³²

Após as mulheres deixarem o monastério, vou até o fundo da edificação. Descubro uma pequena sala, provavelmente a capela (ou coro). A sala tem três janelas ao fundo que me são familiares. Trago na mochila um livro sobre a obra de Friedrich e recorro a ele.

Identifico a pintura “Túmulo de Hutten / Ruína de um coro da igreja à luz da noite”. Friedrich alonga as janelas da capela e transforma a vista que se obtém dela, que é na realidade, um paredão rochoso. Ele parece transpor o pôr do sol da grande janela de “O Sonhador” para esta pintura, que retrata um homem debruçado sobre o caixão de Ulrich von Hutten (1488-1523), um patriota que lutou pela liberdade política e pelo poder do povo, indo contra a igreja e a aristocracia vigentes. Hutten torna-se um ícone cerca de três séculos após sua morte, no contexto da década de 1810, quando se desenrolavam a ocupação napoleônica e as guerras de libertação alemã. Seu túmulo, entretanto, não se localiza em Oybin, mas na ilha de Ufnau, na Suíça. Friedrich transpõe seu túmulo para as ruínas

32 “Túmulo de Hutten / Ruína de um coro da igreja à luz da noite”.

da capela de Oybin, procedimento similar às justaposições compositivas feitas com as ruínas de Eldena (que foram parar em outras paisagens além de Greifswald), a fim de refletir sobre a figura de Hutten em outro contexto, tendo como cenário Oybin e suas ruínas góticas.

Na tumba de Hutten, Friedrich coloca sutis inscrições de nomes contemporâneos a ele, que foram perseguidos por autoridades prussianas. Esta é provavelmente sua pintura de maior viés político.

Concluo nessa noite as minhas investigações neste lugar. O céu é tomado por um escuro azul. Preparo-me para descer a montanha de Oybin e me dirigir ao hotel.





*Gravando nas ruínas da Capela
Oybin, Alemanha. Outubro de 2018*

Palazzo Fortuny

San Marco, 3958

4 de fevereiro de 2019

17h20

A abertura da exposição Futuruins, no Palazzo Fortuny, em Veneza aconteceu no dia 14 de dezembro, em 2018, sem a pintura de Friedrich. Segundo a organização, a equipe do Museu Hermitage (de São Petesburgo, Rússia) cometeu erros ao preencher a papelada burocrática, de modo que a obra “O Sonhador” ficou presa na imigração. A pintura de Friedrich seria instalada em um móvel da coleção do Palazzo Fortuny. Eu havia decidido com o curador da exposição instalar caixas de som dentro do móvel, juntamente à pintura. Com a ausência da obra na abertura da exposição, decidi mostrar o áudio somente quando a pintura finalmente chegasse no museu. A minha ansiedade era tanta que esse contratempo me deixou abatida e apreensiva. Porém, após alguns dias da abertura, a pintura estava enfim em solo italiano. Acompanhei à distância, pelo celular, a retirada da obra de Friedrich de sua robusta caixa de madeira pelos montadores do museu. Ela parecia tão pequena. Uma moldura dourada e cheia de ornamentos a envolvia, fazendo com que ela parecesse ainda menor.

Fui convidada pela diretora do museu e por Davide, curador da exposição, a ir para Veneza realizar uma visita guiada à exposição, já que infelizmente a obra de Friedrich, e, conseqüentemente, a minha, não estavam presentes na abertura.

Eu havia acabado de chegar em Veneza. O dia dava lugar à noite. Sob o céu dramático e multicolorido encontrei Davide na estação de trem. De lá caminhamos pelas vielas escuras e misteriosas da cidade. Tenho a impressão de que é impossível se cansar de Veneza. A cidade é absurdamente enigmática e parece mudar a sua configuração assim que você dá as costas e dobra uma esquina. Nunca senti tanto prazer em me perder em um lugar como ali. Havia reservado um quarto perto do Palazzo. Fui dormir pensando que a pintura de Friedrich estava a poucos metros de mim, no escuro do museu.

Chego ao Palazzo Fortuny pouco antes dele abrir e fico esperando por Davide. Quando nos encontramos, sinto que ele está ansioso pela minha visita, ansioso pela minha reação. Ele me entrega um catálogo da exposição e abre na página em que a minha foto está ao lado da pintura “O Sonhador”.

Entramos no museu conversando. Ele me mostra algumas das obras presentes na exposição. Elas estão instaladas entre a fantástica coleção do Palazzo, que conta com todas as peças,

tapeçarias e pinturas de Mariano Fortuny, já que o edifício era o seu ateliê. Davide começa a descrever uma das tapeçarias, mas no meio de sua fala escuto algo familiar. Sigo o som, que vai ficando mais alto a cada passo que dou, até que reconheço o canto das três mulheres. Chego a uma grande sala e vejo, dentro de um móvel de madeira, a pintura de Friedrich. A faixa sonora agora reverbera por todo o museu. Outros visitantes, intrigados pelo som, chegam até a pintura e a admiram ao meu lado. Sou tomada pela certeza de que este é o momento mais importante que vivi como artista até então. Ao ouvir o canto das mulheres que gravei nas ruínas de Oybin, agora envolvendo a pintura de Friedrich e todo o museu, é difícil conter as lágrimas. Davide se aproxima, sorri e me dá um abraço. Em silêncio passamos um longo tempo contemplando a pintura e ouvindo a faixa que agora a embala. Após anos seguindo os passos de Friedrich, passo a tarde em sua companhia, dialogando com sua obra a partir dos sons que ouvi - e talvez ele também.







*Vista da exposição Futuruins, Palazzo Fortuny
Veneza, Itália, Fevereiro de 2019*



Apanhado de folhas de pinheiro e arbustos das ruínas de Oybin, Alemanha, na parede de meu ateliê.

Referências:

BERGER, John. *Landscapes: John Berger on Art*. Nova Iorque: Verso, 2018.

BONNEUIL, Christophe, FRESSOZ, Jean-Baptiste. *The Shock of the Anthropocene*. Nova Iorque: Verso, 2017.

FRIEDRICH, Caspar David. *Scritti Sull'Arte: Carte D'artisti* volume 17. Milão: Abscondita, 2001.

HAGEN, Rainer, HAGEN, Rose-Marie. *Masterpieces in Detail: What Great Paintings Say - Volume 2*. Colônia: Taschen, 2003.

HOFMANN, Werner. *Caspar David Friedrich*. Londres: Thames and Hudson, 2001.

HOLLEIN, Max, METZGER, Rainer, SÖNTGEN, Beate, WEINHART, Martina. *New Romanticism in Contemporary Art*. Frankfurt: Hatje Cantz, 2005

REWALD, Sabine. *The Romantic Vision of Caspar David Friedrich: Paintings and Drawings from the U.S.S.R.* Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art, 1990.

VAUGHAN, William. *Friedrich*. Nova Iorque: Phaidon Press, 2004.

WOLF, Norbert. Colônia: Taschen, 2003.

ZSCHOCHE, Herrmann. *Caspar David Friedrich im Harz*. Dresden: Verlag der Kunst Dresden, 2008.

ZSCHOCHE, Herrmann. *Caspar David Friedrichs Rügen: Eine Spurensuche*. Dresden: Verlag der Kunst Dresden, 2007.

Endereços eletrônicos:

Various Expressions Experienced Before A Seascape With A Monk By Caspar David Friedrich, 1810, por Heinrich von Kleist, Clemens Bretano e Achim von Arnim: <https://artinfiction.wordpress.com/2013/07/11/heinrich-von-kleist-clemens-bretano-achim-von-arnim-various-expressions-experienced-before-a-seascape-with-a-monk-by-caspar-david-friedrich-1810/> (acessado dia 13/11/2017)

Caspar David Friedrich's Medieval Burials, por Karl Whittington: <http://www.19thc-artworldwide.org/spring12/whittington-on-caspar-david-friedrichs-medieval-> (acessado dia 18/11/2017)

Para ouvir trechos das faixas do projeto, acesse:

<https://soundcloud.com/renata-de-bonis/sets/sounds-after-caspar-david/s-8ejwI>

Viagem em volta da sala 2.10



UNESP | Universidade Estadual Paulista
Instituto De Artes

Programa De Pós-Graduação Em Artes
Doutorado Em Artes Visuais

CADERNOS DE VIAGEM:
notas de percurso, devaneios e registros

Volume VII: Viagem em volta da Sala 2.10

Renata Funcia De Bonis

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista

Linha de Pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, como
requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes
Visuais

Orientação: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

São Paulo

2020





Rijksmuseum

Museumstraat 1071

10 de dezembro de 2019

14h56

Logo após passar pelas portas giratórias do Rijksmuseum retiro as grossas luvas de lã que envolviam minhas mãos, o gorro macio preto que cobria minha cabeça e o pesado sobretudo cinza que me protegia do frio e vento das ruas da cidade. O interior do museu tem a temperatura agradável e convidativa. Respiro fundo e adentro os espaços expositivos através do suntuoso e moderno *hall* de entrada do museu. Imediatamente viro à direita e, com a convicção de quem não está ali a turismo, subo decididamente dois lances de escadas. Ao chegar no segundo andar atravesso grupos de visitantes e turistas que se amontoam para entrar no extenso salão, onde a imensa e majestosa obra “A Ronda Noturna” (1639-1642) de Rembrandt é restaurada in loco, envolvida por um aquário de vidro volumoso e espetacular, repleto de computadores e um agigantado escâner. Sigo reto pelo tumultuado e concorrido saguão e depois continuo por um corredor menor, mais intimista e reservado. Passo por várias pequenas salas com plantas quadradas, até chegar à última delas, meu objetivo final, a Sala 2.10.

A sala conta com um piso homogêneo de tábuas de madeira, lisas paredes brancas e oito *spots* de luz que destacam sete pinturas. Uma sutil estrutura de metal que suporta um cordão preto evita que os visitantes se aproximem demasiadamente dos trabalhos, contornando a sala a 20 centímetros de distância das três paredes que sustentam as pinturas.

Apenas três das paredes na sala recebem as obras. A quarta parede possui uma alongada janela com proporções similares da obra situada na parede oposta. A sala 2.10 se destaca de todas as outras naquele corredor. Ao entrar, somos tomados por uma atmosfera que é notavelmente distinta das outras obras daquele andar.

Contemplo a vegetação tropical e o céu azulado representados nas pinturas. Os variados animais presentes possuem proporções e feições incomuns, além de serem agrupados de forma peculiar, como se tivessem sido retratados por alguém que não convive com eles. Consigo sentir o mormaço e o ritmo vagaroso de um dia que passa lentamente junto à brisa quente dos trópicos. A sala 2.10 me transporta a um estranho Brasil, provocando em mim uma sensação conflitante, uma mescla de nostalgia particular ou saudade, com certa indignação ativada pela exotização de uma paisagem familiar.

Ali estão reunidas sete obras, seis delas de autoria de Frans Post, produzidas após sua viagem em 1636 à colônia holandesa no Recife. Maurício de Nassau, na época governador do Brasil Holandês, havia sido encarregado de garantir que a nova colônia se tornasse ainda mais rentável. Frans Post fez parte do grupo que Nassau levou consigo para o Brasil, com o intuito de registrar a paisagem, flora, fauna e seus habitantes. Post se encarregou de fazer muitos desenhos e croquis em suas viagens, que se tornaram pinturas a óleo de pequena e grande escala após sua volta à Holanda, em 1644.

7

As obras de Post presentes na sala são:

“Vista de Olinda”, 1662

“Paisagem no Brasil”, 1652

“Igreja no Brasil”, 1675-1680

“Vilarejo Brasileiro”, 1675-1680

“Paisagem Brasileira”, 1670-1680

“Paisagem no Rio Senhor de Engenho”, 1670-1680.

2 *Gezicht op Olinda*, 1662, *Landschap in Brazilië*, 1652, *Kerkelijk gebouw in Brazilië*, 1675-1680, *Braziliaans dorp*, 1675-1680, *Braziliaans landschap*, 1670-1680, *Landschap bij de rivier Senhor de Engenho*, 1670-1680.

425







A pintura “A vista de Olinda” é envolvida por uma moldura extravagante e repleta de ornamentação. Assim como a obra, a moldura também data do século XVII; podemos identificar na madeira meticulosamente esculpida um grilo e um lagarto, que muito se assemelham às representações dos animais presentes em outras pinturas da sala.

Em duas das telas vemos o nome de Post e a data da obra representados como uma inscrição em baixo relevo sobre a superfície de cabaças presentes na paisagem.

A única pintura na sala que não pertence a Post é “Natureza Morta com Frutas Tropicais³” (1641-1654), de Albert Eckhout.

3 *Stilleven met tropisch fruit.*

Hoje:

A temperatura Amsterdam é de 7°C .

A temperatura Olinda é de 30°C .

O termômetro da sala 2.10 indica $19,5^{\circ}\text{C}$.







Two small, square landscape paintings, each depicting a tropical scene with a palm tree and a body of water. The top painting is in a dark, ornate frame, and the bottom painting is in a dark, simple frame.

Two small, square landscape paintings, each depicting a tropical scene with a palm tree and a body of water. The top painting is in a dark, ornate frame, and the bottom painting is in a dark, simple frame.





Small informational text panel on the right wall.

Small informational text panel on the right wall.

Small informational text panel on the right wall.

Amsterdã, Holanda

Rijksmuseum

Museumstraat 1071

17 de dezembro de 2019

11h28

Temperatura Amsterdam: 11°C

Temperatura Olinda: 31°C

O termômetro da sala 2.10 indica: 19°C







Amsterdã, Holanda

Rijksmuseum

Museumstraat 1071

20 de dezembro de 2019

15h07

Temperatura Amsterdam: 9°C

25

Temperatura Olinda: 29°C

O termômetro da sala 2.10 indica: 19°C



Amsterdã, Holanda

Rijksmuseum

Museumstraat 1071

23 de dezembro de 2019

11h50

Temperatura Amsterdam: 8°C

Temperatura Olinda: 30°C

O termômetro da sala 2.10 indica: 18,5°C







Amsterdã, Holanda

Rijksmuseum

Museumstraat 1071

26 de dezembro de 2019

16h12

Temperatura Amsterdam: 8°C

Temperatura Olinda: 30°C

O termômetro da sala 2.10 indica: 19°C







Amsterdã, Holanda

Rijksmuseum

Museumstraat 1071

29 de dezembro de 2019

14h25

Temperatura Amsterdam: 3°C

41

Temperatura Olinda: 30°C

O termômetro da sala 2.10 indica: 18,5°C



A fraca luz de inverno vaza desde fora e atravessa a cortina cinza de material sintético que encobre a janela. Apesar da grossa camada de tinta branca que envolve as esquadrias de madeira, ainda é possível identificar os elegantes veios e nós da madeira.

De frente à janela, uma outra, assinada por Post. No parapeito de sua pintura, um pássaro e um gafanhoto repousam.















Rijksmuseum

Museumstraat 1071

30 de dezembro de 2019

13h43

Temperatura Amsterdam: 7°C

Temperatura Olinda: 31°C

O termômetro da sala 2.10 indica: 19°C

O cesto repleto de frutas ou mercadorias carregado sobre a cabeça é um objeto que se repete em praticamente todas as pinturas da sala.



Qual a fascinação do autor com tal prática?

Na ficha técnica de uma das obras, além das informações contendo título, autor, data e dimensões, conta também uma breve narrativa sobre a cena representada. Nela há é mencionado um canavial supostamente presente na pintura. Porém, após uma inspeção detalhada, percebo que nenhuma plantação de cana é visível.

O plantio de cana-de-açúcar era um dos métodos adotados pelo governador Maurício de Nassau para tornar a colônia mais lucrativa.

Será que a cana descrita na ficha técnica havia sido cortada e exportada?







Amsterdã, Holanda

Rijksmuseum

Museumstraat 1071

02 de janeiro de 2020

15h10

Temperatura Amsterdam: 5°C

Temperatura Olinda: 31°C

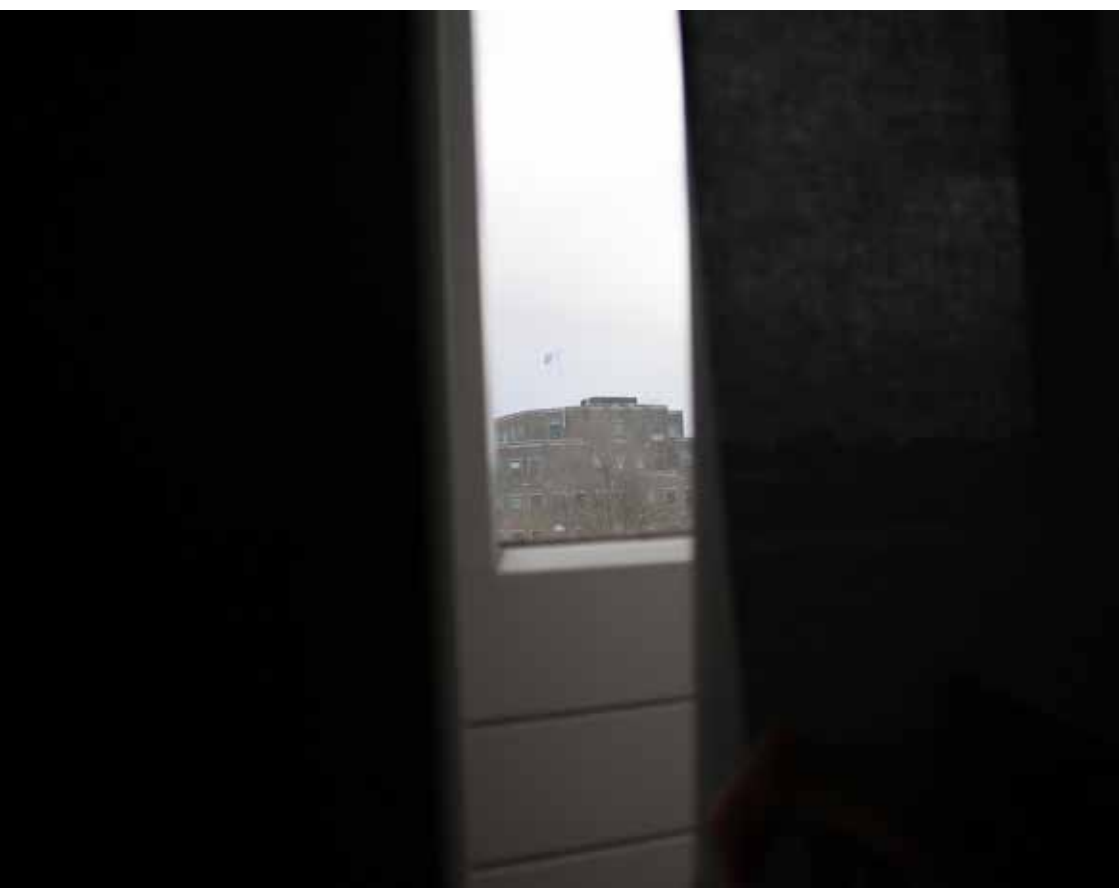
O termômetro da sala 2.10 indica: 19°C











Amsterdã, Holanda

Rijksmuseum

Museumstraat 1071

07 de janeiro de 2020

12h05

Temperatura Amsterdam: 7°C

Temperatura Olinda: 30°C

O termômetro da sala 2.10 indica: 19°C











Amsterdã, Holanda

Rijksmuseum

Museumstraat 1071

12 de janeiro de 2020

16h22

Temperatura Amsterdam: 10°C

Temperatura Olinda: 31°C

O termômetro da sala 2.10 indica: 18°C

73

Ao percorrer a sala sou abordada por uma funcionária do museu. Ela me pergunta sobre o motivo da minha presença diária na sala. Compartilho meu interesse e objetivo. De forma generosa ela me conta sobre uma exposição que ocorreu no próprio museu, em 2016, quando diversas pinturas e croquis representando animais e produzidos por Frans Post foram expostos ao lado de uma série de animais empalhados, como capivaras, macacos, uma onça, um jacaré, um tamanduá, entre outros.

Pelos alto-falantes do museu os visitantes são avisados que seu fechamento está próximo. O café e a loja, entretanto, ficam abertos por mais uma hora. Me despeço daquela paisagem, dos céus azuis e de seus estranhos animais, das frutas tropicais coloridas e da vegetação farta e verde. Caminho em direção à saída do museu, coloco minhas luvas, gorro e sobretudo. Preparo-me para retornar para a cinza e invernal Amsterdã, onde as árvores não possuem folhas, não há insetos nos parapeitos das janelas e não ouço pássaros cantarem; talvez apenas o grasnar distante de gaivotas pairando no horizonte.















Referências:

DE BRUIN, Alexander. *Masterdrawings: Animals in Brazil* - Frans Post.
Rijksmuseum: Amsterdã, 2016.

