

ARTE E PAISAGEM: TEMPO E ESPAÇO NA OBRA MONUMENTO À DERIVA CONTINENTAL DE THIAGO PITTA

*Art and landscape: time and space in the work Monument to the
continental drift of Thiago Pitta*

Alex Alonso ¹
Camila Calolinda da Silva ²
Eluiza Bortolotto Ghizzi ³

Resumo: O artigo insere-se no contexto das relações da arte com o espaço e o tempo, em especial a partir de uma visão de arte que caminha pelos interstícios entre o objeto artístico e a paisagem. Procurando acompanhar modos de significação do espaço-tempo na arte contemporânea, propõe analisar a obra “Monumento à deriva continental”, de Thiago Rocha Pitta, no seu diálogo com o tema. Toma-se como referência, além da própria obra, reflexões de diferentes autores sobre tempo e espaço e de Krauss sobre escultura como campo expandido. As relações espaciotemporais aparecem na obra de Pitta em três camadas que permitem tratar do poético, do sensível e do cognitivo na arte.

Palavras-chaves: espaço-tempo; arte; paisagem; campo expandido.

Abstract: *The article is inserted in the context of the relations of art with space and time, especially from a vision of art that walks through the interstices between the artistic object and the landscape. Seeking to accompany ways of signifying space-time in contemporary art, he proposes to analyze the work Monument to the continental drift, by Thiago Rocha Pitta, in his dialogue with the theme. In addition to the work itself, reflections by different authors on time and space and Krauss on sculpture as an expanded field are taken as a reference. The spatiotemporal relations appear in Pitta's work in three layers that allow dealing with the poetic, the sensitive, and the cognitive in art.*

Keywords: *space-time; art; landscape; expanded field.*

¹ Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atualmente mestrando em Estudos de Linguagens pela mesma instituição, na linha de pesquisa: Práticas e objetos semióticos - semiótica de vertente peirciana. Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/9557795907379958> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6080-5615>

² Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Mestranda pela mesma instituição no Programa de Pós Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL-FAALC-UFMS) linha de pesquisa: Práticas e objetos semióticos - semiótica de vertente peirciana. Lattes: <https://orcid.org/0000-0002-4661-2569> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4661-2569>

³ Graduada em Arquitetura e Urbanismo, com mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica (PUCSP/bolsa CAPES). É professora do quadro permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da UFMS e editora dos Anais SIEL e Semanas de Letras - FAALC/UFMS. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5923072329013624> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4770-625X>

Introdução

A arte contemporânea se alastra por meio da nova interação que temos entre o espaço global e o local, gerando uma percepção de redução do tempo e do achatamento dos espaços, proporcionada pela tecnologia, como compreendem Stuart Hall (2006) e David Harvey (1993). Nessa nova visão de mundo, a arte irá pensar o fazer artístico por diferentes vieses de tempo e de espaço, explorando suas complexidades, abrindo debates sobre e propondo experimentações. A obra se insere no espaço-tempo e o espaço e o tempo se inserem na obra. Esses lugares de dentro e fora ou de uma coisa que se insere dentro da outra, como matrioskas,¹ é o que dão à arte contemporânea o seu caráter de frescor e a inserem nos espaços de vivências. Antes, íamos até o lugar da arte, em galerias e museus. Com o contemporâneo, ela invade nossos espaços, indo desde a natureza mais remota, até o urbano e os espaços domésticos, por meio do digital. O espaço da vida e da arte aproximam-se.

Tal ruptura na arte clássica, iniciada já com o modernismo, insere obras e indivíduos na paisagem, permitindo experienciar as coisas onde elas estão, no lugar de representá-las pictoricamente e apreendê-las visualmente. Isso permite explorar as relações da arte com o espaço e o tempo, faz com que ela entre nos espaços de convívio (jardins, praças, ruas, prédios, praias etc.) e convida para que entremos em seu espaço, que é o nosso espaço já conhecido, mas agora atualizado com a proposta do artista. Aliado a isso, o novo interesse da arte em mesclar diferentes modos de produção fará com que sua estrutura categórica precise de novos conceitos e denominações, como percebeu, por exemplo, Rosalind Krauss (1984), na sua reflexão sobre um campo expandido nas relações entre escultura, arquitetura e paisagem

¹ Boneca russa que se constitui de uma série de outras bonecas, feitas geralmente de madeira, colocadas umas dentro das outras, da maior até a menor.

A seguir, fazemos uma reflexão sobre as nossas relações com o tempo e com o espaço, bem como abordamos o estudo de Krauss sobre a escultura como campo expandido. Fazemos uma análise da obra “Monumento à deriva continental”, de Thiago Rocha Pitta, por meio da qual abordamos tanto as relações entre arte e paisagem, quanto entre arte, espaço e tempo.

Campo expandido e as novas interações do espaço-tempo

A modernidade² nos trouxe várias mudanças sociais. A principal delas: a maneira como lidamos com o espaço e o tempo. Em um emaranhado de processos por todo o globo, a tecnologia foi revolucionada por novos conhecimentos, novas ciências, que impulsionaram as industriais. Esses acontecimentos se puseram através de um conjunto de fatores em um cenário econômico, social, político e científico e, na medida em que eles progrediam, interferiam de volta neste cenário. No transcurso dos acontecimentos, tempo e espaço tomaram dimensões diferentes de como eram encarados e percebidos anteriormente a essas transformações que, atualmente, podemos chamar de globalização.

Aviões, trens, carros, celulares, computadores etc., todos esses objetos são ferramentas que encurtaram o tempo e o espaço, dando novos significados e novas maneiras para lidarmos com eles. Stuart Hall (2006), ao pensar estas questões, afirma que o fácil acesso e compartilhamento de informações e a facilidade com que nos deslocamos quebraram as fronteiras bem delimitadas que existiam socialmente. Com isso, hábitos, gostos, crenças, símbolos são facilmente importados e exportados. Anthony McGrew (apud HALL, 2006) registra que este processo, que atua

² Em conformidade com Stuart Hall (2006), entende-se por modernidade a frequente alteração nos meios de produção e a ruptura no quadro social. Estes fenômenos não são apenas rompimentos de seus precedentes (tradição), mas também de suas estruturas internas, caracterizando-se pela rapidez, abrangência e continuidade dos acontecimentos, tornando-os globais.

em escala global e atravessa fronteiras nacionais, integra e conecta comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo. Ou seja, estamos criando novas interações para essas entidades físicas, pois já não correspondem às necessidades de convívio como antes.

Sobre as questões do tempo, Carlo Rovelli (2018) pontua algumas das transformações culturais devidas à modernidade. Ele lembra que, historicamente, o tempo era estruturado pelas observações do movimento de rotação da terra (o dia), atentas à posição do sol. Assim, meio-dia é quando ele está no centro do céu, o que funciona como um indicativo para um viajante a cavalo, por exemplo. O tempo também era organizado pela liturgia: Páscoa, Quaresma, Natal etc., que dava a noção do período do ano. Mas a partir do século XIII, a vida das pessoas começou a ser regulada por um relógio mecânico colocado no campanário das igrejas e, aos poucos, o relógio passa das mãos do anjo para a do matemático.³ A ciência e a tecnologia estavam conquistando o seu espaço. No século XIX, com a chegada do telégrafo e a rapidez dos trens, surge a necessidade de sincronizar os relógios de uma cidade para a outra, devido à integração que o transporte causou, “encurtando” as distâncias pela redução do tempo para transcorrê-las.

Étienne Klein (2019, p. 19) relata que este modo de encarar o tempo é a configuração de um “tempo espacializado, o tempo transformado em movimento regular no espaço, aquele tempo dos ponteiros no mostrador do relógio”. Este tempo é uma convenção que se utiliza da matemática para contar seu ritmo de passagem. Ele faz sentido com a modernidade, porque estrutura a ideia de rotina necessária para eventos bem demarcados como ir ao trabalho, ao médico, à escola etc. Eventos que fazem parte dessa vida moderna, em que, apesar de contarmos o tempo, temos a sensação de sempre estarmos sem ele. Por ser aquilo que constrói uma interação no espaço urbano e que é sempre otimizado, será criticado

³ Sobre esta metáfora que também é um evento dentro da história, o leitor pode consultar Rovelli (2018, p. 54).

por David Harvey (1993, p. 219), segundo quem, na modernidade, há uma destruição do espaço por meio do tempo:

À medida que o espaço se encolhe para se tornar uma aldeia “global” de telecomunicações e uma “espaçonave planetária” de interdependências econômicas e ecológicas – para usar apenas duas imagens familiares e cotidianas – e à medida que os horizontes temporais se encurtam até o ponto em que o presente é tudo o que existe, temos que aprender a lidar com um sentimento avassalador de compressão de nossos mundos espaciais e temporais.

Hall (2006) acrescenta que a compressão do espaço-tempo acarreta uma aceleração dos processos globais, já que as distâncias não importam e o tempo é minimamente considerado no agora. Eventos locais geram um impacto imediato sobre pessoas e lugares de uma grande distância. Dessa forma, como contribuição para o debate, podemos pensar na situação pandêmica atual, registrada pela primeira vez na China, e que se espalhou pelo mundo em poucos meses, devido ao encurtamento das distâncias por transportes que, conseqüentemente, encurtaram o tempo. O problema que era local se tornou rapidamente global.

Paul Virilio (apud CANTON, 2014) sugere que existe uma poluição nesse encurtamento do espaço e do tempo, a poluição dromosférica. Dromos vem de corrida e sugere a instantaneidade dos acontecimentos na modernidade. A partir desse conceito, ele diz que a tecnologia não degrada apenas os elementos e substâncias naturais como o ar, a água, a fauna ou a flora, mas também o espaço-tempo, reduzidos a nada pelos diversos meios de transporte e comunicação instantâneos, que destroem as relações entre o homem e seu meio ambiente.

Canton (2014) pensa sobre essas questões a partir dos conceitos de lugar e não-lugar antropológicos, cunhados pelo antropólogo francês Marc Augé, que pensa nos acontecimentos e interferências sociais causados pela

supermodernidade.⁴ Augé diz que estamos trocando os lugares fixos, conhecidos ou confortáveis, pelos lugares de passagem, de desamparo e do virtual. Na urbanização, a arquitetura então será simbolizada como lugar, quando se tem a sensação de pertencimento, acolhimento e de relações, como nas nossas casas. O não-lugar é aquele do trânsito, de passagem, do desconforto, como o são os hospitais, rodoviárias, aeroportos, rodovias etc., pois não se pode tomá-los como identitários, nem como relacionais ou históricos. Estamos sempre em maior ou menor grau convivendo com um e outro, pois não se pode apagar por completo o lugar e nem realizar totalmente o não-lugar.

Em suma, todos esses pesquisadores (da área de humanas e aplicadas) tentam nos mostrar como a modernidade, a globalização, as tecnologias, e a urbanização de nossas vidas aceleradas nos desconectaram daquilo que entendíamos como espaço-tempo e nos inseriram em um outro, tecnológico e virtual, fazendo surgir novos problemas.

Dentro desse contexto, a arte, como um processo que se vincula ao social e ao cultural das manifestações humanas, participa dessas mudanças do espaço-tempo, que envolvem revisões conceituais. Em diferentes tempos e espaços, os artistas sentem, pensam, expressam e representam, de maneiras diferentes, o espaço-tempo. As produções artísticas são, também, uma marcação no espaço e no tempo. Da teoria da relatividade de Einstein às pinturas cubistas de Picasso e Braque, os surrealistas e dadaístas, todos exploraram a variabilidade de novas relações com o espaço-tempo. O surgimento dos modernismos pode ser compreendido como influência direta desta modernidade que se desenrolou progressivamente. Giulio Carlo Argan (1992, p. 185) deixa registrado que “sob o termo genérico *Modernismo* resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX,

⁴ No conceito de “supermodernidade”, discute-se a ideia da comunidade mediada pelos laços de solidão, nas quais se convive mais com os meios eletrônicos do que com outros indivíduos. O termo foi atualizado pelo autor para “sobremodernidade”, então pode haver textos em que trazem um ou outro termo, ambos com o mesmo significado.

propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial”. Ele ainda acrescenta que, no início do século XX, ao se tomar a consciência da transformação do curso das próprias vidas e atividades sociais, os modernistas se preocuparam em revolucionar as modalidades e finalidades da arte.

Canton (2014) explora o lugar da arte de acordo com o curso desses acontecimentos modernos e nos conta das mudanças na sociedade e nas definições de arte. Antes do século XVIII, as coleções de arte eram privadas e superlotavam as paredes. A primeira coleção pública foi a do Louvre (Paris, França), em 1793. Com a arte moderna, vem a necessidade de uma distribuição das obras no espaço com menos acúmulo e mais respiro, além das formas retas e paredes brancas, para que a arte pudesse “falar por si”. Em 1929, é construído o primeiro Museu de Arte Contemporânea (MoMA, Nova Iorque, Estados Unidos). Não muito depois, nos anos 1960, os artistas vão questionar a institucionalização dessa arte pelos museus e, nessa oposição, buscaram transformar os espaços de “fora” ao invés dos espaços de “dentro” que, por sua vez, coincidiam com o espaço urbano e da natureza. A ocupação fez surgir o movimento *land art* “que se caracteriza não por ser uma arte da paisagem, como no caso das pinturas de paisagens sistematizadas como gênero pela Academia de Belas-Artes desde o século XVII, mas sim como uma arte feita na paisagem” (CANTON, 2014, p. 18). Isso porque, na *land art*, os artistas se apropriaram de espaços amplos na natureza como praias, lagos, rios, montanhas, vulcões etc., sendo uma arte dentro das paisagens. Havia um sentido de conquista de novas fronteiras em contraponto à urbanização crescente.

A nova proposta dos artistas de *land art* não só altera o lugar “da” arte, explorando o lado de fora das galerias e museus, como também o lugar “na” arte, pensando os espaços para além de uma representação bidimensional, na qual o lugar é a própria arte. Obra e espectador dividem

o mesmo ambiente imersivo, confundido com os espaços da vida, do cotidiano.

O historiador Michael Archer (2008) explica que o afrouxamento das categorias e das fronteiras interdisciplinares (entre os anos 1960 e 1970), durante a crescente interação tecnológica, fez com que a arte assumisse muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Body*, *Performance* e Política. As várias tendências se entrelaçaram umas às outras, dificultando examiná-las separadamente. Contribuía para isso o viés conceitual da arte. Segundo Archer, o artista estadunidense Sol LeWitt (1928-2007), que participou de alguns desses movimentos, falava de maneira positiva em tornar as coisas “emocionalmente secas” para que elas fossem “mentalmente interessantes”. Para LeWitt (apud ARCHER, 2008, p. 72), “a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista utiliza uma forma conceitual de arte, isto significa que todo o planejamento e as decisões são feitas de antemão, e a execução é uma questão de procedimento rotineiro. A ideia se torna uma máquina que faz a arte”. Por consequência, a pergunta que ficava era se “a obra de arte tinha forma substancial ou era um conjunto de ideias de como perceber o mundo?” (ARCHER, 2008, p.62).

No que se seguiu disso, os conceitos da arte foram postos em xeque, porque já não alcançavam os novos propósitos, nas fronteiras que se alargavam ao ponto de se tocarem, criando interstícios. Essa herança da modernidade compreende a arte em um entremeio de duas ou mais categorias, como algo que não é uma pintura ou uma escultura ou paisagem, mas que se utiliza dessas técnicas e conceitos para formar algo híbrido, mesclado no espaço.

No fim dos anos 1970, a crítica de arte Rosalind Krauss (1984), em “A escultura no campo ampliado”, conta que, naqueles anos, muita coisa tinha sido chamada de escultura por falta de denominação, mas que o caráter heterogêneo dessas coisas os impossibilitava de ser uma escultura,

a menos que este conceito se tornasse “infinitamente maleável”. Nas suas reflexões, a categoria escultórica é ampliada devido a um ofuscamento dos limites entre os novos objetos artísticos e, principalmente, a paisagem e a arquitetura.

Krauss (1984) toma como interessante o fato de os significados de termos culturais como pintura e escultura terem sido ampliados de forma tão esgarçada. E considera que isso se deve ao fato de que atualizar algo velho é, na maioria das vezes, melhor entendido do que criar algo novo. A semelhança entre os objetos, em meio às muitas diferenças que possam ter, torna-se uma estratégia para nos acostumarmos às mudanças no tempo e no espaço. Inclusive, a crítica alega que estes fenômenos são uma marcação para se entender a arte moderna, mais especificamente, a perda deles. Krauss alega que esculturas são formas positivas⁵ que interagem com a arquitetura ou estão inseridas na paisagem; também são convenções e, desta forma, funcionam como monumentos, como símbolos, como marcos históricos. Entretanto, com a modernidade, essas obras não abarcam tais fatores, sendo aquilo “que poderia ser chamado de sua condição negativa – ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar” (KRAUSS, 1984, p. 132), tornando-se autorreferenciais.

Alicerçada nessas questões, Krauss (1984) propõe pensar a escultura pós-modernista como um negativo, como combinações de exclusões, na medida em que deixa de ser algo positivo (visto na arte clássica) para ser o resultado da soma da não-paisagem com a não-arquitetura. Suas reflexões são organizadas em um diagrama (Figura 1) com um conjunto binário que se expande para quaternário, como tentativa de solucionar o problema da arte naquele momento:

⁵ Positivo no sentido matemático de soma. São formas que somam a interação de outros objetos no espaço.

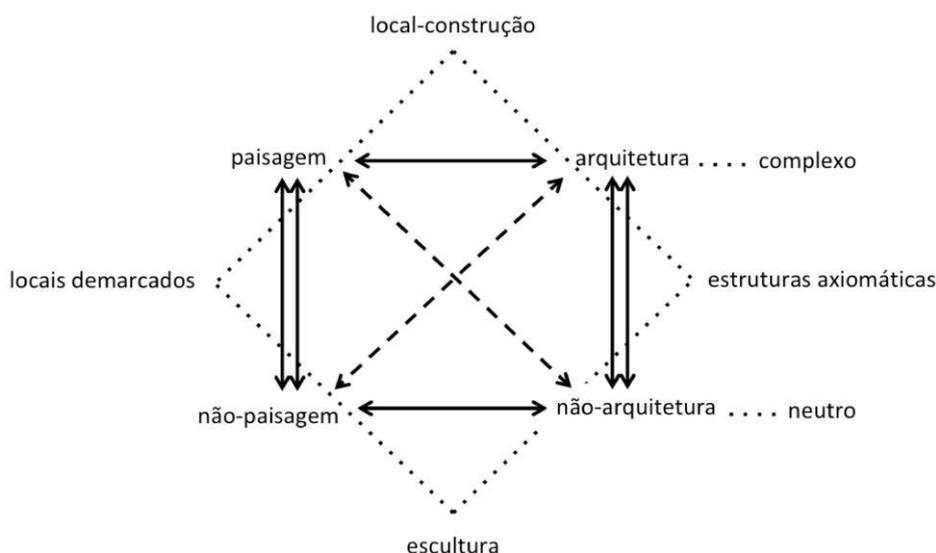


Figura 1. Diagrama do Grupo Klein. Fonte: Krauss, 1984. Diagrama em linhas pretas sobre fundo branco. Ao centro, duas linhas tracejadas cruzam-se em diagonais, com setas nas pontas. As setas apontam para as palavras paisagem, no canto superior esquerdo, não-paisagem, no inferior esquerdo, não arquitetura, no inferior direito, e arquitetura, no superior direito. Dos lados das linhas diagonais, há duplas de linhas verticais com setas que apontam para as palavras localizadas nesses cantos. Sobre as linhas diagonais, há outras linhas com setas, que também apontam para esses cantos. Essa estrutura está envolva em um quadrado tracejado. No vértice superior do quadrado, há a palavra local-construção, no vértice inferior, a palavra escultura, no vértice esquerdo, lê-se locais demarcados, no vértice direito, lê-se estrutura axiomáticas. Do lado direito do diagrama, pontos ligam, horizontalmente, as palavras arquitetura e completo e as palavras não-arquitetura e neutro.

Percebe-se, no diagrama, a construção de três novas categorias, além da escultura: construções no local (paisagem e arquitetura); locais marcados (paisagem e não-paisagem); estruturas axiomáticas (arquitetura e não-arquitetura). Essas novas categorias dialogam de maneiras diferentes com o espaço, podendo ser locais amplos construídos como: labirintos, túneis, corredores, câmaras, pátios, trilhas e estruturas que compõem e integram a paisagem. A preocupação de Krauss foi pensar essas novas categorias para que dessem conta da confusão de algo que não poderia ser paisagem, embora participasse dela. Não era arquitetura, apesar da construção. Mas havia três dimensões, estava na paisagem e também não era escultura. Daí o campo ampliado como resolução para essas novas artes, que passam a

integrar, cada uma, um ponto de relação entre escultura – paisagem – arquitetura. No que tange às categorias de escultura e arquitetura, aparece algo em comum: a paisagem. Destacada neste artigo, propomos pensá-la como local, espaço, extensão em que se inserem as coisas, sendo uma questão fundamental para os desdobramentos da arte, quando obra passa a existir na paisagem.

O enredamento da obra e a paisagem



Figura 2. Monumento à deriva continental, 2008. Migros Museum Für Gegenwartskunst, Zurique, Suíça. Tecido petrificado. dimensões variáveis. Fonte: Galeria Casa Triângulo. Fotografia de grupo de pessoas em meio a uma paisagem gramada. Ao centro da imagem, uma cortina de tecido está suspensa, pendurada em um poste sobre o gramado. Do lado esquerdo, um grupo de pessoas observa. Do lado direito, uma pessoa está deitada na grama, sob a sombra feita pelo tecido. Ao fundo, árvores, céu azul e nuvens brancas.

Com os modernismos, há a subversão dos rígidos cânones da arte. Apesar de o pós-modernismo tirá-la dos limites da representação bidimensional,

garantir *status* para o espectador, como observador de acontecimentos, em meio aos quais a arte se insere, a paisagem ainda continua mantendo características que garantem seu significado de externalidade, natureza, efeito panorâmico e espaço inclusivo.

A obra de Thiago Rocha Pitta, “Monumento à deriva continental” (Figura 2), permite trazer à tona reflexões que vêm na esteira daquelas sobre a relação entre arte e paisagem. Em seus projetos, Pitta tem a paisagem como compositora de suas produções; também tem por referência os trabalhos de *land art* de Robert Smithson e seus interesses nos processos de entropia da matéria, bem como os efeitos dos processos geológicos e industriais sobre a paisagem. A obra que, à primeira vista, é muito simples, se constitui de tecidos petrificados hasteados em vigas que partem de um mastro e se estendem na horizontal em duas alturas. Vale observar que acessamos a obra por meio de seu registro fotográfico e pela ficha técnica, na qual não há especificação precisa das dimensões. Assim, apenas podemos supor, pela relação entre as pessoas da foto e a obra, que ela tenha cerca de 6 metros ou mais de altura. Inserida na paisagem verde, destoa muito pela cor do concreto que é um material tipicamente urbano e não-orgânico. Apesar de não ser uma arquitetura, a forma “armada” da obra de Pitta é uma construção e faz uso de um material que remete mais diretamente à arquitetura, o concreto; contudo, embora explorando a plasticidade desse material, não é “concreto armado”, pois o artista não faz uso de um esqueleto de ferro. Ao invés disso, encontra um modo distinto de estruturar a forma, que lembra algo das velas penduradas nos mastros de navios. Obtém, com isso, uma leveza que os arquitetos têm conseguido, utilizando uma combinação entre design paramétrico, como meio de modelar formas complexas, associado a novos materiais, dando forma e função a algo que, embora nos seja apresentado como arquitetura, bem poderia ser uma escultura, como a que nos é apresentada pelo inusitado Pavilhão DIGFABMTY2.0 (Figura 3). A escultura então se amplia para área da arquitetura, assim como a arquitetura se aproxima da escultura, ambas

fazendo uso da paisagem, alterando-a e se confundido com o espaço e o tempo do cotidiano.



Figura 3. Pavilhão DIGFABMTY2.0, 2015. School of Architecture Art and Design, Monterrey, México. Coroplast. Sem dimensões. Fonte: ArchDaily. Fotografia de praça com jardins e áreas gramadas. Passarelas de concreto cruzam-se ao centro da imagem, onde um homem está sentado e uma cadeira, sob a sombra de uma estrutura branca com aberturas circulares, por onde passa a luz do sol. Ao fundo, elemento arquitetônico cinza sobe em diagonal da direita para a esquerda, do lado esquerdo da praça, e prédio de apenas um pavimento está à sombra de grande árvore, do lado direito da praça.

O design paramétrico (Figura 3) da Escola de Arquitetura, Arte e Design de Monterrey, no México, vem para corroborar com esse efeito da arquitetura em diálogo com a escultura. Podemos até dizer que o contrário seria possível e que o pavilhão poderia ser uma escultura contemporânea conversando com o espaço. E ainda que a obra de Pitta tenha um tom rústico, em comparação ao pavilhão, isso não impede a relação traçada aqui, porque elas não se relacionam pelas singularidades, mas pela ideia maior, pela generalização e efeito similar na relação com a paisagem e, pode-se dizer, com o observador, já que, nos registros de ambas, trazidos

aqui, temos obras que tanto são objeto de atenção quanto algo em cuja sombra se pode descansar.

Tomando a obra pelo nome, “Monumento à deriva continental”, podemos considerar algumas associações com o conceito de “monumento” e os objetos que levam esse nome e que admiramos pela sua relevância, pois carregam uma carga histórica significativa. Por “à deriva continental” podemos inferir a referência a algo abandonado em nível continental. Em entrevistas, como a concedida ao Prêmio Pipa (2011),⁶ Pitta fala sobre como lhe interessa apresentar uma arte que, apesar de extremamente urbana, se conecte à natureza pois, segundo ele, é complicada a separação entre natureza e cultura, como se natureza fosse algo lá fora e exótico. Em sua visão, os espaços são permeáveis entre si.

Perseguidor do tempo, que também é uma questão para seus trabalhos, Pitta cria, nesta obra, três camadas para ele. A primeira é a da experiência, na qual obra e espectador participam do mesmo espaço-tempo. A doutora em História Social Ana Marcela França (2020, p. 114) observa que o “aqui e o agora” se tornam, nesses casos, o “tempo fluido e ativo espacialmente, entrelaçado às interferências artísticas no ambiente natural”. Ou seja, como corpos no espaço, obra e espectador são acometidos do mesmo tempo; e o tempo que passa para obra, em horas, dias, anos é o que passa também para o espectador.

Seu segundo tempo é o da mudança climática, tempo de chuva ou de sol, por exemplo, que interferiria na experiência com a obra, o que só ocorre devido à inserção da obra na paisagem. Já o terceiro tempo, é o simbólico, porque está inserido no conceito da obra. O tempo, nesse caso, é um evento grandioso e que permite que mudanças ocorram. Algumas das quais necessitam de milhares ou de bilhões de anos. O tempo da obra de Pitta é o das alterações das placas tectônicas, além de terremotos,

⁶ A entrevista pode ser vista aqui: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/thiago-rocha-pitta/>. Acesso em: 28 abr. 2021

avalanches e deslizamentos de terra, que são referenciados em uma série que leva o mesmo nome da obra.

Seu trabalho fala de um fenômeno que, quando não é sentido, é totalmente banalizado, embora possua uma extensão continental, global. Também nos permite pensar em um tempo tão grande que nos torna ínfimos. Suas lonas inclinadas, que poderiam ser um campo ampliado da pintura pelo tingimento do concreto, fazem alusão a placas tectônicas que ascendem, sendo também um espaço simbólico, ao relacionar o espaço territorial das placas com o espaço da superfície dos tecidos petrificados. É interessante ressaltar que a obra ainda se insere na paisagem e a paisagem em uma cidade, depois um estado e um país que, por sua vez, está sobre uma placa tectônica.

Desenvolvendo o espaço na obra, a paisagem será a principal forma de defini-lo. É ela o próprio espaço onde a obra pode existir. Michael Heizer (apud FRANÇA, 2020, p. 115) afirma que: “O trabalho não é posto em um lugar, ele é esse lugar”. Desta forma, a obra “é” a paisagem. E é justamente por meio dela que “a obra de arte ao invés de intencionar ser um objeto encerrado em sua própria espacialidade material, visa a ser e recriar o próprio espaço” (FRANÇA, 2020, p. 115). O resultado é que esse lugar-obra é ícone, índice e símbolo, através de uma breve leitura a partir desses tipos sógnicos da semiótica de Peirce (1977). Como índice, indica aquele lugar em específico e o lugar da obra e da experiência sensorial do corpo dos observadores com ela. Como símbolo, carrega, desde o conceito de arte contemporânea e de escultura como campo expandido, até aquele que é construído especificamente para a obra e que cresce nas interpretações que se faz dela. Como ícone, vale-se do ambiente natural da paisagem, do ambiente da obra, além das suas próprias qualidades, para sensibilizar o observador para a experiência única, na qual o espaço, o tempo e a paisagem unem-se à experiência humana desses fenômenos, tornando possível a arte.

Por fim, como forma de retomar e sintetizar os conceitos enumerados neste artigo, trazemos a obra “*New Math*”, do artista estadunidense Craig Damrauer (Figura 4). Suas equações generalizam e descomplicam questões difíceis do nosso mundo moderno, que está em constante mudança. O artista faz isso de maneira inteligente e sarcástica. Com pouco texto, Craig nos diz como esta nova arte, que se pôs através da modernidade, é referente às ideias, porque faz mais sentido o conceito, a experiência, a investigação, o debate, a proposta em uma estética que contém o “belo” pelo poder cognoscível e extremamente cognitivo. A paisagem da qual falávamos, nos circunda e fala mais das interações pessoais e das mudanças no globo no espaço-tempo do que apenas dela. A nova função da arte é o conhecimento.

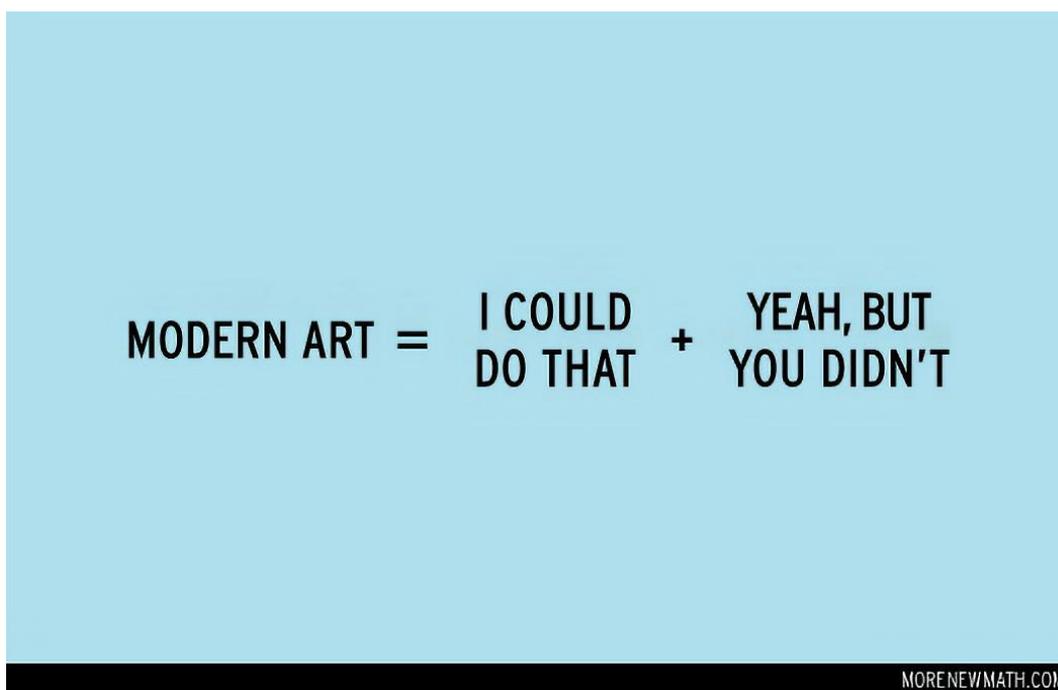


Figura 4. *New Math*, 2008-2014, arte digital. Fonte: Craig Damrauer. Fundo azul claro, sobre o qual lê-se, em letras pretas maiúsculas, da esquerda para a direita: modern arte = i could do that + yeah, but you didnt.

Considerações finais

Podemos dizer que o que há de novo no horizonte da arte são propostas que invadem outros campos e dialogam com os mais variados conceitos. Em algumas situações, como podemos ver com o surgimento da modernidade, faz-se necessário reavaliar os conceitos da própria arte, de forma a ampliá-los. No entanto, a arte atualiza suas ideias e explora gêneros e técnicas já postas. O rearranjo segue em conformidade com as mudanças espaciotemporais, ao passo que contribui para tais mudanças. A insistência em manter o novo como estranho torna-o, com o tempo, comum e habitual, sendo algo a ser ultrapassado pelos novos artistas. O mundo habitável da arte é dinâmico, assim como a sociedade e a cultura em que se insere. A discussão que propomos aqui é uma maneira possível de entender as alterações sociais do século XX e as ações do século XXI.

Algo que a obra de Pitta, e de outros artistas que poderíamos ter selecionado, nos mostra é que se o caminho para esse tipo de arte já havia sido aberto pelos artistas da *land art*. Se sua categoria artística já é algo mais claramente compreendido desde o artigo de Krauss, não há limites para os diálogos que ela ainda pode estabelecer com a paisagem, com a arquitetura, com as nossas experiências sensoriais, cognitivas e poéticas. Neste momento, em que a compressão das mudanças do tempo e do espaço parecem ser uma realidade irreversível, Pitta nos apresenta a possibilidade de pensarmos em algo maior de que esse dia a dia frenético em que estamos inseridos, algo que vai além de nós, das nossas culturas, que é de uma Natureza que antecede nossa própria existência e que se anuncia sempre, embora nem sempre percebida.

Referências

- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 320 p.
- CANTON, Katia. **Espaço e Lugar**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. 71 p. (Temas da Arte Contemporânea).
- DAMRAUER, Craig. Disponível em: <https://assortedbitsofwisdom.com/New-Math-1>. Acesso em: 28/04/2021
- FRANÇA, Ana Marcela. Paisagem e natureza na arte contemporânea: ressignificação do espaço e experiência da obra. **Revista Prumo**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 8, p. 110-121, 3 abr. 2020. Anual. Revista Prumo. <http://dx.doi.org/10.24168/revistaprumo.v5i8>.
- GALERIA CASA TRIÂNGULO. Disponível em: <https://www.casatriangulo.com/pt/artista/52/thiago-rocha-pitta/trabalhos/>. Acesso em: 28/04/2021
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. trad. Thomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1993.
- KLEIN, Étienne. **O tempo que passa(?)**. trad. de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2019. 72 p.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 87-93, 08 out. 1984. Tradução de Elizabeth Baez; Publicado em *The Anti-aesthetic*.
- MORFIN, Mely. "Parametric Pavilion DIGFABMTY2.0, projeto experimental de estudantes mexicanos" 11 de setembro de 2015. **ArchDaily México**. Acessado em 8 de maio de 2021. <<https://www.archdaily.mx/mx/773482/pabellon-parametrico-digfabmty-proyecto-experimental-de-estudiantes-mexicanos>> ISSN 0719-8914
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ROVELLI, Carlo. **A ordem do tempo**. trad. de Silvana Cobucci. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. 188 p.

Texto recebido em: 15 mai. 2021.

Publicado em: 19 jul. 2021..

Como citar este artigo: Alonso, A., Silva, C. C. da ., & Ghizzi, E. B. Arte e paisagem: tempo e espaço na obra Monumento à deriva continental de Thiago Pitta. *Revista Do Colóquio*, (20), 151-168. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/35530>