



ORIGINAL
ORIGINAL

Editor

Renata Baesso

Conflito de interesse

Não há conflito de interesse.

Recebido

4 out. 2022

Versão Final

15 ago. 2023

Aprovado

3 out. 2023

Experiências-limite em estruturas arquitetônicas e artísticas contemporâneas: alegorias em uma era de indeterminação¹

Limit experiences in contemporary architectural and artistic structures: allegories in an age of indetermination

Mariany Silva Gomes de Araujo² , Pedro Fiori Arantes² 

¹ Artigo elaborado a partir da Dissertação de M. S. G. Araujo, intitulada “Contornos Indefinidos: O espaço contemporâneo nas obras de Diller Scofidio+Renfro e Olafur Eliasson”. Universidade Federal de São Paulo, 2020.

² Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História da Arte. Guarulhos, SP, Brasil. E-mail: mariany.araujo@unifesp.br

Como citar este artigo/How to cite this article: Araújo, M. S. G.; Arantes, P. F. Experiências-limite em estruturas arquitetônicas e artísticas contemporâneas: alegorias em uma era de indeterminação. *Oculum Ensaios*, v. 21, e246916, 2024. <https://doi.org/10.24220/2318-0919v21e2024a6916>

Resumo

A partir de obras que conjugam arte e arquitetura, este ensaio procura discutir meios pelos quais a percepção contemporânea pode ser turvada e ofuscada quando lida com estruturas históricas de amplos efeitos subjetivos, sociais e políticos. Duas obras, produzidas no início do século XXI e promotoras de experiências próprias a uma era de indeterminação, trabalham tais efeitos alegoricamente: as imersivas *Blur Building*, de Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, e *Weather Project*, de Olafur Eliasson. Frente à instabilidade desenfreada do contemporâneo, procura-se, assim, pensar suas possíveis manifestações por meio de obras que, carregadas de ambiguidades, conformam alegorias que podem ajudar a decifrar um sistema vigente e expansivo em um contexto global.

Palavras-chave: Imersividade. Arte contemporânea. Arquitetura contemporânea. Indeterminação. experiência.

Abstract

*Based on works that interweave art and architecture, this essay seeks to discuss ways in which contemporary perception becomes blurred and obfuscated when dealing with contextual structures with broad subjective, social and political effects. Two of these works, produced at the beginning of the 21st century and promoting experiences specific to an era of indeterminacy, guide the analysis: the immersive *Blur Building*, by Elizabeth Diller and Ricardo Scofidio, and *Weather Project*, by Olafur Eliasson. Thus, in the face of unbridled instability, we sought to think about its possible causes and manifestations from works that, loaded with ambiguities, form allegories that can decipher and question a current and expansive system in a global context.*

Keywords: *Immersiveness. Contemporary art. Contemporary architecture. Indeterminacy. experience.*

Introdução

Vivemos uma época em que a confluência de circunstâncias adversas revela um mundo repleto de incertezas. As crises econômicas, políticas e sociais, que deram origem a tempestades no passado, agora se unem ao agravamento de crises ecológicas e climáticas, além de crises de saúde pública, como a disseminação global do Covid-19. Daí, uma crise sistêmica resultante das anteriores alimentada pela incerteza diante do apagamento de identidades coletivas, de rupturas políticas e de transformações nos métodos e relações de trabalho e produção, bem como na segurança e na proteção social, que geraram um significativo “desfiliamento” social (Castel, 1968). Essas disjunções apontam para a emergência de uma “Era da Indeterminação”: um encolhimento da esfera pública que origina formas precárias de organização, reflexos de uma sociedade em decomposição (Oliveira; Rizek, 2007). A partir desse cenário, buscaremos debater maneiras pelas quais a experiência dessa instabilidade é representada artística e arquitetonicamente em estruturas imersivas.

A análise será guiada por duas instalações temporárias construídas no início do século XXI: o *Blur Building*, do escritório de arquitetura nova-iorquino Diller & Scofidio, e o *Weather Project*, do artista dinamarquês Olafur Eliasson; exemplos do campo expandido entre arte e arquitetura, ou seja, da crescente flexibilização de fronteiras disciplinares entre ambas e da hibridização de suas funções (Vidler, 2013), criam um microcosmo alegórico do sistema em sua fase atual – instável, imersivo e oscilante entre o fascínio e o assombro. O *Blur* comenta essa experiência pela névoa densa sobre o espectador que o priva de referências. Já Eliasson simula um enorme sol para indicar a extenuante demanda atual por performance e exposição, a iminência ecocida do aquecimento global e a virtualização de corpos e do espaço. Ambas, com evidentes diferenças imagéticas mas profundas similaridades simbólicas, formam alegorias cruzadas de luz e sombra ao coordenarem jogos imersivos entre ilusionismo e realidade.

A alegoria será por nós tratada como forma de expressão que revela o caráter fragmentado e transitório da experiência humana na modernidade e, em nosso caso, na pós-modernidade do capitalismo digital-financeiro em uma Era de Indeterminação. Como em Benjamin (1987), entendemos a alegoria como uma maneira de reconhecer a natureza destrutiva e repleta de ruínas do tempo presente. Ela apresenta um mundo que foi despedaçado e reconstruído de maneira nova e inesperada, dando forma, assim, à natureza efêmera e constantemente em transformação do capitalismo como progresso e barbárie simultâneos (Benjamin, 1987). Também dialogaremos com a perspectiva proposta por André Rouillé (2009), ao tratar a alegoria na fotografia como um meio de expressar a ambiguidade, a incerteza e a complexidade do mundo contemporâneo. A fotografia pensada como texto aberto à interpretação, para além da mera análise de sua composição técnica e estética, revela aspectos ocultos da realidade e torna-se um importante instrumento de crítica (Rouillé, 2009).

Nesse sentido, a imagem alegórica tratada aqui é também a “imagem dialética” benjaminiana que desafia o observador a pensar criticamente sobre as relações de poder, as estruturas sociais e a experiência humana. Benjamin (1987) descreve a imagem dialética como uma “constelação” na qual passado e presente se encontram. Para ele, a imagem dialética não é uma simples reminiscência do passado, mas um “lampejo” que ilumina a realidade presente ao conectar o agora com uma imagem específica do passado ou ainda com certas permanências – como no exemplo da pobreza urbana parisiense confrontada à ostentação do fetiche da mercadoria nas galerias e vitrines modernas.

Segunda categoria central em nossa análise, a imersão por sua vez se refere à generalização de condições simbólicas e sociais que a cultura pós-moderna afeta e desorganiza, aqui espelhadas em instalações artístico-arquitetônicas. A imersividade pode ser entendida como sintoma que irrompe pela intensa fragmentação disseminada no capitalismo tardio (Jameson, 1997), e indica não só a tentativa de apreensão de uma totalidade instável que subsume qualquer estrutura prévia de organização, como informa práticas artísticas que buscam ativar o espectador para fomentar a experiência humana no momento mesmo em que ela se desmaterializa na era digital. Desse modo, enquanto reproduzem e recriam uma experiência insólita, as obras que se lançam nesse terreno movediço também revelam um espectro amplo de questões-limite do mundo atual. Afinal, não se trata de uma experiência imersiva apenas na arte e na arquitetura: vive-se uma espécie de “imersão total” no mundo do hiperconsumo e da hiperprodução 24/7, com tecnologias que reconfiguram nossas experiências cotidianas, nosso tempo de lazer e nosso sono (Crary, 2016) em uma nova era de estruturas digitais-financeiras (Arantes, 2002).

O espetáculo solar e a exaustão 24/7

Instalado na Turbine Hall da Tate Modern, onde funcionava uma antiga central elétrica, o *Weather Project* remete à estética do sublime e sua força sobre-humana. Ele amplia um ambiente que já é grande e o preenche com luz intensa, semelhante a do fogo que alimentou a queima de carvão no antigo uso do espaço. O clarão, contudo, agora não vem do fogo, mas da simulação de um imenso sol que, diferente do real, não emana calor ou se movimenta – parece, antes, aderir a um “presente permanente” e sugerir que, de fato, o tempo parou.

Guy Debord (2016, p. 12) define uma das representações do “espetáculo” como o “sol que não tem poente”, por sua onipresença que transforma tudo o que toca em mercadoria exposta e iluminada pronta para o consumo. A imersão no espetáculo do mundo real não indica saída, passado ou futuro, agenciando, antes, um presentismo que remete a um dia contínuo, possibilitado virtualmente pela conexão “24/7” (Crary, 2016) que torna todo horário produtivo e todos os dias úteis. É preciso considerar, contudo, o que decorre desse dia eterno, afinal, o sol no ápice “do meio-dia é a hora do demônio”, como comenta Starobinski (2014, p. 17), “[...] e da acedia exasperada”: é a hora que a luz extrema domina a consciência, e o espírito é vencido pela sonolência (Figura 1).

A instalação de Eliasson tem estrutura relativamente simples: 200 lâmpadas de monofrequência em semicírculo, suspensas na junção entre a parede e o teto que está forrado por espelhos, finalizada com uma névoa fina que se acumula entre o espaço real e o virtual-espelhado. Não sendo materialmente complexa, a presença do sujeito é fundamental para a efetivação da obra. Na explicação de Pierre Lévy:

[u]m homem pré-histórico vê um galho. Ao dialetizar, vê uma imagem duplicada. Ele envesga os olhos sobre o galho e o imagina como bastão. O galho significa o bastão, o galho é um bastão virtual. Substituição. Toda técnica está fundada nessa capacidade de torção, de desdobramento ou de heterogênesse do real. Uma entidade real, com identidade e função, desprende subitamente uma outra função, uma outra identidade [...] (Lévy, 2003, p. 92).

O reflexo no espelho pressupõe um original duplicado, mas processos simples de representação não esgotam a obra: nela, a imagem supera uma função de cópia, porque quando o teto replica, acima, tudo que está abaixo, o semicírculo de lâmpadas se torna círculo, o espaço dobra de tamanho e o observador entra na obra – na imagem virtual, em tempo real, simultaneamente com todos os outros elementos. Se antes o instrumental se reduz a três elementos independentes –



Figura 1 – *The Weather Project*, 2003.

Fonte: Olafur Eliasson, Tate Modern, Londres. Disponível em: https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA122250_1600px.jpg. Acesso em: 28 out. 2022.

um semicírculo de lâmpadas, a névoa e um conjunto de espelhos –, com o observador esse conjunto se torna sol, a galeria se torna dupla e o sujeito se torna obra: o espaço como todo foi alterado sob a dupla lógica da imersão e da virtualidade. Assim, antes do observador existem elementos discretos que, depois dele, são indissociáveis e, assim, o conjunto cria elementos e não só os reproduz – ou melhor, os recria enquanto os reproduz.

Todo esse artifício coloca sobre o sujeito um foco dobrado que é manifesto tanto pela centralidade que ele ocupa na efetivação da obra como pela sua própria exposição, já que em instalações imersivas o visitante se converte em obra e toda a atenção é deslocada para o ambiente onde todos se veem e são vistos. No *Weather Project*, o foco desliza do espaço físico em direção ao virtual, guiado pelo imenso sol híbrido: é nele que os visitantes enxergam por um ponto de vista privilegiado, que desvenda para além do olhar apenas em volta. Olhar de baixo para cima, nessa obra, é o mesmo que de cima para baixo: a visão demiúrgica é viabilizada pelos polos invertidos do espaço e é também tão atraente – e aderente ao contemporâneo, como logo será comentado – que os visitantes se deitam no chão e movimentam pernas e braços para apreciar sua participação na grande cena compartilhada (Figura 2).

A impressão de agência suprema do sujeito é, contudo, provisória e logo desafiada quando se considera que o potencial de ativação em propostas imersivas é, na mesma intensidade, mas em sentido contrário, um de supressão, posto que a obra subjuga e confunde a percepção pelo excesso de estímulos sensoriais. Essa é sua ambiguidade central. Se tomadas por alegorias



Figura 2 – *The Weather Project*, 2003.

Fonte: Olafur Eliasson, Tate Modern, Londres. Disponível em: https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA111167_1600px.jpg. Acesso em 28 out. 2022.

tecno-sociopolíticas, essas instalações revelam não só uma imensa miríade de afetos possíveis como também as operações que tomam parte do contemporâneo em seus aspectos conjunturais, e que sustentam ambiguidade semelhante. Assim, as faces alegóricas dessa obra são observadas, desde o modo como apontam para o funcionamento das plataformas digitais de serviços, comércio e redes sociais, por exemplo, pautadas pela dinâmica exacerbada de exposição e ofuscamento, como também para o mundo do trabalho, em que organizações sitiadas virtualmente têm efeitos potentes no mundo material, tanto sobre os corpos e as subjetividades de seus usuários como dos seus trabalhadores.

Em outros termos, um sol ininterrupto alegoriza o holofote ideal não só para as interações e circulações imagéticas espetaculares do contemporâneo, como também para pôr em prática um

ideal exaustivo de produtividade e progresso que, demonstrando as alegorias benjaminianas, está destinado senão à própria ruína. Inclusive, no final do século XX, um sol sem poente foi a opção literal (Crary, 2016) de um consórcio de estudos espaciais que propôs a instalação de satélites refletores que, com 200 metros de diâmetro e órbitas sincronizadas, poderiam iluminar áreas extensas do planeta pela reflexão da luz solar. O objetivo inicial era auxiliar a exploração de recursos naturais em regiões com longas noites polares, porém, logo a estratégia foi considerada para outras regiões urbanas. Aspirações como esta ilustram as tentativas recorrentes de normalização do trabalho contínuo, promovidas, sobretudo, por meio de precarização de leis trabalhistas e que promovem a subsunção dupla do trabalhador: a instabilidade salarial e de garantias fomenta estados ansiosos e obsessivos por resultados (Boltanski; Chiapello, 2009), o que incita a busca por produtividade e, invariavelmente, culmina na exaustão, confusão mental e submissão. A “era de indeterminação” é assim consolidada, pois, ainda que no final dessa cadeia os resultados produtivos de trabalhadores exaustos possam ser pouco satisfatórios, a produção desenfreada na duração de sua “vida útil”, bem como a baixa resistência que eles impõem a essa estrutura dominante mantém e alimenta suas engrenagens genocidas e ecocidas.

O potente sol simbólico exibe, assim, um lado sombrio decorrente da sua atuação extenuante. Sob a luz que inundava a Turbine Hall, os visitantes lembram também pequenas figuras

fantasmagóricas em uma encenação sublime e final de outra grande crise contemporânea – a do colapso ecológico e do aquecimento global, que afetará o mundo sem contorno ou restrição. O derretimento, tanto do sujeito 24/7 quanto o da crosta terrestre, invadida pelo aumento do nível do mar e que converte o solo em espelhos d’água, torna-se iminente. Sob o céu espelhado contempla-se, desse modo, o planeta imerso pelo consumo ilimitado e uma sociedade ainda sem perceber o que pode vir a ser uma imagem da própria ruína (Figura 3).



Figura 3 – *The Weather Project*, 2003.

Fonte: Olafur Eliasson, Tate Modern, Londres. Disponível em: https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA111165_1600px.jpg. Acesso em: 28 out. 2022.

Fantasmagorias tecnoestéticas, reflexos narcísicos e a névoa informacional

Cerca de um ano antes da inauguração do *Weather Project*, em Londres, os arquitetos Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio instalaram sobre o lago Neuchâtel, na Suíça, uma plataforma com 5,5km de diâmetro e 30 mil aspersores eletrônicos que borrifavam a água do lago para o alto, formando uma grande nuvem. O *Blur Building* (“edifício névoa” ou “borrão”) foi construído como um dos pavilhões da 6ª Exposição Nacional da Suíça, em 2002, e não deixa de ser curiosa a opção por um pavilhão de exposições em que “não há nada para ver”: partindo de uma passarela em terra firme até a plataforma sobre o lago, o visitante imerge na névoa e é privado de perspectiva, contornos, cores, sons discerníveis ou qualquer referência do caminho a seguir ou já percorrido. Tudo se torna homogêneo espacial e temporalmente, enquanto o público abre caminho desorientado na nuvem e esta se modifica segundo as correntes de vento, os raios de luz e as alterações atmosféricas (Figuras 4 e 5).

Quando aliada à visão, a luz auxilia a esclarecer o que foge ao entendimento, mas se excessiva contrasta e satura; na névoa, ela está integralmente refletida nos olhos do observador e sua função de auxílio está impedida pelo próprio excesso. Por isso, Jonathan Crary (2016) compara a exaustão sinestésica comum aos dias atuais a um clarão “típico da iluminação de alta intensidade e à névoa



Figura 4 – *Blur Building*, 2002. Expo 2002, Suíça.

Fonte: Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20020717_Expo_Yverdon_21.JPG. Sob licença *Creative Commons* 2.5.



Figura 5 – *Blur Building*, 2002. Expo 2002, Suíça.

Fonte: Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20020717_Expo_Yverdon_23.JPG. Sob licença *Creative Commons 2.5*

cerrada, nas quais não há variações tonais suficientes” para a orientação compartilhada (Crary, 2016, p. 30). Já Hubert Damish (2002), em sua “Teoria da Nuvem”, percebe na representação da nuvem na pintura ocidental um ponto de partida para explorar seu significado simbólico na teoria da arte e na semiologia. A nuvem, argumenta Damish (2002), é uma figura de indeterminação, tanto presença como ausência que desafiam tentativas de definição e classificação. Para além de objeto de estudo, a nuvem se torna ferramenta teórica e a metáfora da “nebulosa” passa a questionar as estruturas da representação, como um dispositivo para refratar ideias preconcebidas e convenções. Assim, a nuvem, para além da pintura, torna-se uma máquina simbólica de ressignificação e abertura de novas possibilidades e interrogações da prática artística na superação da tradição.

Já em uma leitura benjaminiana, a nuvem seria a condensação visual da instabilidade e mutabilidade do presente. A nebulosa, como a história, é uma série de momentos “agora” (*Jetztzeit*), e cada um deles contém a possibilidade de um futuro radicalmente diferente. Para Benjamin (1987), cada momento é uma potencial “constelação” de tempos, uma oportunidade para a redenção do passado e a transformação do futuro. A nuvem, tal como a história, é simultaneamente progresso e catástrofe: é progresso, na medida em que cada momento oferece a possibilidade de mudança (e redenção), e é catástrofe, na medida em que a história dos vencedores silencia e invisibiliza em sua névoa as vozes dos oprimidos (Benjamin, 1987).

A essas possibilidades da figura da nuvem como instrumento teórico soma-se sua indicação de um estado transitivo, particularmente pertinente no contemporâneo. Lévi-Strauss (2004, p. 89), sobre a percepção de estados disjuntivos, de ruptura e crise em sociedades não ocidentalizadas, entende que “[...] a conjunção se restabelece graças à introdução de um intermediário: a água (entre

céu e terra), adornos corporais (entre natureza e cultura), ritos funerários (entre vivos e mortos), doenças (entre vida e morte)”. Assim, também o nevoeiro seria “[...] disjuntivo ou conjuntivo entre alto e baixo, céu e terra: ‘mediador que junta extremos e os torna indiscerníveis, ou se interpõe de modo que não possam se aproximar’” (Lévi-Strauss, 2004, p. 89). A “névoa” que turva a percepção atualiza uma condição transitiva, cuja ambivalência é própria aos limiares.

Tome-se, por exemplo, as fotografias de longa exposição de Michael Wesely, que abordam a imagética dessa espécie de “suspensão teleológica” no espaço público. Suas capturas tentam indicar os contornos estáveis e os que se dissolvem na imersão urbana. Para isso, estendem-se de minutos a anos, gerando imagens em que objetos permanentes ficam nítidos, enquanto os transitórios se tornam “sombras” e permitem diferenciar tudo que começou a (ou deixou de) existir naquele intervalo. Uma de suas séries é na Potsdamer Platz, antes dividida pelo muro de Berlim e, portanto, marcada por uma das mais importantes fronteiras do século XX, agora tornava-se limiar e colocava em contato sujeitos e mundos estrangeiros entre si. Nas imagens:

[...] um emaranhado de formas sobrepostas: edifícios em construção fundindo-se em formas espectrais, o skyline da cidade por trás, guias e andaimes por toda a parte [...]. O artista encontra nesta série uma maneira de representar uma reunificação que é mais ilusória do que real, mostrando-a em um conjunto de estratos espaço-temporais [...] que nos interpelam como uma fantasmagoria do presente (Wisnik, 2018, p. 137).

A coexistência, portanto, não indica coesão, podendo apontar o oposto – uma mediação truncada e a tentativa de integração que nunca se realiza plenamente. Se o trânsito é tomado como evento de duração limitada, sua fixação na imagem representa o que cada vez mais parece um estado permanente. Já não é preciso esperar pelo fim da transição para que seu resultado retorne sobre a imagem e a signifique: tanto no tempo da imagem como no presente, as conclusões estão suspensas e se acessa apenas um contato borrado, um limiar sem razão objetiva – tal como o nevoeiro contextual que se instala nesse momento da história.

Marcando um contraponto à hipervisão, o *Blur* tem por premissa a interdição do olhar para explorar a instabilidade que dela decorre. Contudo, enquanto tenta propor a investigação de sensações e modos de localização em meio à névoa, sua experiência remete também ao esgotamento da capacidade de realização de sentido decorrente do excesso sensível a que a consciência tem sido submetida diuturnamente. Esse esgotamento, notado desde a formação da cidade moderna e seu impacto nas formas de vida (como a agorafobia), culmina em um turvamento sociopolítico representado pela obstrução de um horizonte de expectativas coletivo e norteador (Koselleck, 2006). Assim, no lugar da perspectiva linear como proposta de referência comum, hoje se teria uma espessa névoa como “[...] símbolo apropriado para a nova definição de transparência, [...] eternamente entre o espectador e o horizonte distante” (Riley, 1995, p. 15). E, se no horizonte projeções no espaço e tempo confluem e se organizam mutuamente, sua dissolução visual, histórica e política reflete uma ampla obliteração de condições estruturantes satisfatórias. É, desse modo, entende-se que o sol de Eliasson interpela a névoa do *Blur*, em alegorias cruzadas e complementares para construir uma sensibilidade impermeável. Didi-Huberman utiliza a metáfora de “luzes ferozes dos holofotes”, aderentes a uma “sociedade consumista onde cada um se exhibe como mercadoria na vitrine, mas de forma a não aparecer”, para tratar desse mesmo estado (Didi-Huberman, 2011, p. 87). A prevenção de pontos cegos converte-se em sombra quando o motor de um sistema hegemônico encontra seu duplo na exaustão, e ambos atuam para interceptar o discernimento.

A experiência de imersão do *Blur* se aproxima, ainda, também à da ordem do sublime, assim como o *Weather Project*, já que ambas promovem sensações de comoção, autonomia e sujeição ao

mesmo tempo. Nas duas, pode-se pensar naquilo que Mario Costa (1995) definiu como “sublime tecnológico”, conceito desenvolvido por ele em livro homônimo, que parte do sublime kantiano para expor seu paralelo em fins do século XX, então, mediado por aparatos tecnológicos na criação do “absolutamente grande”, informe e inexprimível. Ele é aliado da indeterminação espacial e, logo, da imersão, remetendo-se à primazia do fluxo sobre a forma, assim como do efêmero, transitório e acidental sobre o objeto estável. Para Costa (2003), trata-se de uma condição que procura dar “forma ao vazio” e ao espaço incomensurável como o das redes de comunicação global.

A nuvem midiática possui, de fato, papel relevante nessa trama que enredou a percepção, porque cria uma condição, como entendeu Jean Baudrillard (1991), altamente maleável que dissolve o sentido coletivo e a organização social em uma “nebulosa entrópica”, que tende a desagregar mais do que convergir e, por isso, produz “[...] não a socialização, mas o seu contrário, a implosão do social nas massas” (Baudrillard, 1991, p. 104). Mesmo que fatalista, sua análise não deixa de se confirmar, empiricamente, quando se observa a experiência deste “novo sublime” em dinâmicas da vivência urbana, como já se pôde depreender das imagens de Wesely. A imersão produzida em instalações como o *Weather Project* e o *Blur Building*, e que Foster (2015, p. 242) considera de um “sublime tecnoestético”, é assim elemento chave para compreensão da vida nas grandes aglomerações urbanas. O holofote extenuante que escolta as performances do excesso se conjuga à névoa informacional globalizada para refletir, alegoricamente, como esses elementos se tornam fontes de vivências mediadas pelo estranhamento e pela fantasmagoria.

Michael Wolf, com enquadramentos justos de arranha-céus onde não se vê o céu ou o horizonte, como em *Transparent City* ou *Architecture of Density*, retrata a iteração de espaços construídos e a claustrofobia no ambiente externo (a agorafobia). Se pessoas são presenças invisíveis, a densidade urbana aponta sem cessar o custo humano subjacente à vida nas cidades. Custo este que inclui, para a consciência, o colapso da distância crítica em estratégia que é própria à imersão. A retroalimentação entre excesso e perda do sentido evidencia-se quando Wolf considera, por exemplo, “transparente” uma cidade que, se hiper-visível, é também indecifrável às lentes da significação.

Também Andreas Gursky cria, por exemplo, fotografias sem foco específico ou momento decisivo a ser documentado – ao contrário, obras que chegam a 5m de altura retratam depósitos, edifícios e outras cenas a princípio sem interesse particular. Em *Amazon*, Gursky reúne fotos de um depósito da Amazon em uma única imagem para criar uma perspectiva sem corpo e difusa que suspende a primeira pessoa em vez de, supostamente, ativá-la. Contudo, pela escala, estes trabalhos têm dupla perspectiva – se à distância eleva-se a tendência à abstração pela serialidade e, por isso, pode visar até um tipo de dessubjetivação do espectador a exemplo das propostas da *pop* ou da *minimal art*, por outro lado, a proximidade com a imagem cede à hipervisibilidade que tende a reafirmar modos de existência voltados para a objetividade. Novamente, uma dinâmica dupla está em jogo entre a ativação e a supressão da consciência, que é, precisamente, a mesma dinâmica que atua nos estados de fascínio e ansiedade que as estruturas de organização contemporâneas propõem coletivamente.

A partir desse exemplo da Amazon, é interessante perceber o cruzamento das alegorias que conjugam excesso performático à precarização de formações simbólicas também nas plataformas de serviços e comércios digitais, ou seja, é possível perceber esses efeitos na forma social do trabalho. No caso de motoristas e entregadores de aplicativos, essa dinâmica é bastante evidente: a plataforma digital (na nuvem) agrega trabalhadores que são privados da estabilidade que advém, por exemplo, do convívio frequente com colegas e de garantias trabalhistas, uma vez que mesmo

a estabilidade salarial não é assegurada. Se sua insegurança é o que impulsiona a busca pela hiper performance, a ansiedade generalizada é ainda uma constante, seu horizonte coletivo ainda é decaído e, por fim, a inevitável precariedade se impõe em suas condições materiais e subjetivas.

Assim, o *Blur* transita entre a *forma* artística, capaz de materializar o conceito dialético de história, e a *desforma*, diante de sua mutabilidade incerta. É, por isso, uma “alegoria tecnoestética” da nuvem informacional-financeira-ecocida que movimentava o tempo presente do Antropoceno como progresso da catástrofe. Mas, para não recairmos (nem a obra) em uma abordagem estruturalista, como nessa nuvem trafegam os sujeitos da história, mesmo que imersos nessas condições limitantes e de semi cegueira? *Blur* quase contornou o problema da falta de referências na imersão quando projetou uma capa de chuva não foi implantada – o “*braincoat*” – que mudaria de cor segundo informações obtidas na entrada da instalação e funcionaria como um *login* de identificação. A cor da capa mudaria por proximidade entre os visitantes: se fossem “compatíveis” ficaria vermelha, e se “incompatíveis” ficaria verde. Esta função retrata como sites em geral utilizam os dados dos usuários, colocando em contato perfis em tese semelhantes via um ‘*match*’ involuntário que tende a reforçar concepções de mundo pré-estabelecidas. Quando isso ocorre, uma afirmação especular toma forma e promove a circulação de informações que, sem atrito, criam bolhas distanciadas.

Essa perda do contato com a alteridade aparece, por exemplo, quando Eliasson instala grandes espelhos fora do museu de modo que, olhando para fora, o visitante vê sempre sua própria imagem (Figura 6), ainda que possa sugerir um reforço da presença do sujeito e sua possibilidade de agência, indica também uma falta de perspectiva de um mundo para além do presente e do igual. Além disso, o ato simbólico de olhar para fora e encontrar a si é, explica Sennett (1988), um ato essencialmente narcísico. A exposição narcísica é um modo falho de reforçar a si mesmo,



Figura 6 – *The Curious Museum*, 2010. Palace of Versailles, 2016.

Fonte: Olafur Eliasson. Disponível em: https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA118547_1600px.jpg. Acesso em: 28 out. 2022.

porque não concebe alteridade que a limite e se torna, por isso, imersiva. Assim, faz-se necessário inferir atravessamentos nesse mecanismo hoje alastrado e que pode, inadvertidamente, estar “girando em falso” em relação à promoção de experiências efetivas.

Um furo no real

Para a atual formação imersiva, a forma operativa do espaço foi fundamental porque hoje assegura deslocamentos – em particular de informações e mercadorias – com a menor resistência possível para favorecer circulações anônimas, nômades e maleáveis (Kwon, 2002). Na arte, substitui-se o lugar “*site specific*” e explora-se o espaço múltiplo, discursivo e intertextual onde noções sociais, políticas e formações particulares do desejo são “sites” (Kwon, 2000). Pensar uma intervenção implica, assim, pensar o espaço que a atualiza e como, em sentido inverso, ela infere no espaço e o significa. O fluxo pressupõe o movimento do que é sujeito a ser parte algo e parte seu oposto, incontornável e indefinível porque é percurso, o que ainda está em se fazer. E é esta espécie de rarefação ontológica que está no centro das ansiedades, excitações e fascínio das dimensões simbólicas e políticas em estruturas imersivas.

Forma e movimento se enlaçam na imagem e suscitam o ilusionismo. Este, contudo, revela-se diferente do enfrentado ainda nos anos 1960, por exemplo, quando o limite entre espaço pictórico e real foi borrado pela *land art* e pelo minimalismo norte-americanos: naquele cenário, artistas propunham que a distância crítica seria mantida pelo contraste entre a matéria do objeto e seu efeito imaterial, pois o realce dos meios construtivos “abriria” a obra para além da superfície e a desfeticizaria (Foster, 2015). Dan Flavin explorou, por exemplo, o que nomeou de “ironia do objeto-imagem”, em que a matéria – negativo do espaço – infere seu efeito, a sombra – negativo da luz – no espaço iluminado ilusionista, tal como uma fenda rompendo a imersão e procurando deslocar o observador entre os polos positivos e negativos, que Flavin (Foster, 2015, p. 222) divisoou como a “[...] luta para manter a lâmpada como imagem em equilíbrio com a lâmpada como objeto” (Figura 7).



Figura 7 – *Untitled*, 1987. Tate Modern, 2007.

Fonte: Dan Flavin. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dan_Flavin_-_Structure_and_clarity_-_Tate_Modern_Museum_London_\(9671384931\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dan_Flavin_-_Structure_and_clarity_-_Tate_Modern_Museum_London_(9671384931).jpg). Acesso em: 28 out.2022.

Desse modo, “romper” a imagem visa a quebra do ilusionismo e tenta sustentar algum senso de realidade e estabilidade. Contudo, se o espaço imersivo hoje difere do de épocas anteriores, propõe-se recorrer a Eliasson mais uma vez para observar se um furo na imagem-espaço-ilusionista pode ocorrer hoje. Em *Deep Mirror*, um espelho é recortado circularmente e afastado alguns centímetros de outro atrás de si, com o espaço interstício preenchido por luz monofrequência. O movimento do observador faz do círculo iluminado um “furo” opaco transpassado no sujeito e no ambiente até que, em frente à obra, o observador reencontre sua mesma imagem inteira, reduzida no espelho de trás. Em analogia ao rompimento da imagem ilusionista, atrás da ilusão “rompida” exibida no espelho, o observador a reencontra novamente – ou seja, não se pode atravessar o que, epistemologicamente, não concebe um outro lado (Figura 8). Registra-se, assim, a diferença na compreensão do “possível” entre as estratégias de Flavin e Eliasson nos dois momentos da história.

Mas é possível, contudo, supor que tais obras proponham que referências sejam buscadas mesmo sob a imersão. Para Cauquelin (2008), se há uma temporalidade do virtual ela está precisamente no evitamento da perspectiva espaço-temporal que seria “[...] parte de um imaginário perspectivista, como um ponto de fuga da vida” (Cauquelin, 2008, p. 157). Referências a partir de dentro são sugeridas, por fim, em uma outra obra, *Beauty*, na qual aspersores fixados no



Figura 8 – *Deep Mirror*, 2016. Palace of Versailles.

Fonte: Olafur Eliasson. Disponível em: https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA118536_1600px.jpg. Acesso em: 28 out. 2022.

teto de uma sala escura pulverizam uma névoa que, atravessada pelo único feixe de luz branca no ambiente, cria um arco-íris, como todos os outros, ele é visível apenas sob um ângulo específico e o observador precisa movimentar-se para encontrar formas de enxergá-lo. Novamente, luz e névoa se entrelaçam no que poderia gerar, para o observador, três experiências diferentes: ver à distância um feixe de luz e a névoa, posicionar-se de modo a ser ofuscado e, por fim, encontrar as cores que compõem a obra (Figuras 9 e 10).



Figura 9 – gentileza preencher.

Fonte: gentileza preencher.



Figura 10 – gentileza preencher.

Fonte: gentileza preencher.

Desse modo, fica sugerido que a transformação da experiência no mundo não deve implicar sua eliminação. A localização subjetiva e sociopolítica, desestabilizada pela captura de suas formas prévias, teria o potencial de se reorganizar individual ou coletivamente pelo teste de “posições num jogo permanente, [...] numa cartografia de fluxos” em que se assume a “[...] condição amorfa, movediça e nebulosa dos territórios informes nos quais nos movemos, [buscando] meios de compreendê-los e, assim, de ativá-los” (Wisnik, 2018, p. 255).

Conclusão em lampejo

Através de instalações artístico-arquitetônicas imersivas, que se popularizaram desde o início do século XXI, procuramos observar como condições de instabilidade, ilusionismo e emancipação, atadas à reorganização sociopolítica contemporânea, são refletidas nas obras mencionadas e conservam a tensão e a ambiguidade próprias ao contexto histórico de uma Era da Indeterminação.

Retratamos experiências-limite de arte-arquitetura extremas e imersivas que rompem com convenções e expõem seu público a uma inescapável necessidade de reagir. Provocam simultaneamente uma sensação de êxtase, horror e fascínio. Para Bataille (2018), experiências-limite são transgressoras, formas de liberdade e perigo, por isso, tão fascinantes e aterrorizantes. Cabe ao sujeito (e ao Olho), envolvido nessas circunstâncias artisticamente produzidas e historicamente vividas, encontrar modos de lidar com suas imagens cambiantes e camadas movediças para construir sentido, intenção e agência, individual e coletivamente, no interior do espaço instável e extenuante que constitui a contemporaneidade.

Ou seja, resta-nos encontrar em meio à névoa informacional-financeira-ecocida do nosso presente distópico, como nos instigou Benjamin (1987), os possíveis “lampejos” de visão crítica e subversiva do passado e que, por isso, tornam-se guias-clarões para desafiar e transformar o presente. A arte, como defende Didi-Huberman (2011), seria um dos observatórios especiais para visualizarmos esses “lampejos” com potencial de perturbar e desafiar as narrativas dominantes. Assim, abrir uma brecha no tempo-espaço e permitir um encontro crítico e produtivo com o passado em direção a novas possibilidades políticas e culturais, até talvez alcançar uma ruptura revolucionária ou xamânica para “adiar o fim do mundo”, em uma perspectiva anticapitalista e transumana, como nos provocou (e convidou) Ailton Krenak (2019).

Referências

- Arantes, P. *Arquitetura na Era Digital-Financeira*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- Baudrillard, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- Bataille, G. *História do olho*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2018.
- Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Boltanski, L.; Chiapello, E. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- Castel, R. *As Metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Vozes, 1968.
- Cauquelin, A. *Frequentar os Incorporais*. São Paulo: Martins, 2008.
- Costa, M. *O sublime tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.
- Costa, M. *Internet et Globalisation Esthétique: l'avenir de l'art et de la philosophie à l'époque des réseaux*. Paris: Editions L'Harmattan, 2003.
- Crary, J. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

- Damish, H. *A Theory of /Cloud/*: toward a history of painting. Palo Alto: Stanford, 2002.
- Debord, G. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 2016.
- Didi-Huberman, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- Foster, H. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Ubu, 2015.
- Jameson, F. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- Koselleck, R. *Futuro-passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- Krenak, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- Kwon, M. *One place after another: site-specific art and locational identity*. [S.l.]: MIT Press, 2002.
- Kwon, M. The wrong place. *Art Journal*, v. 59, n. 1, p. 32-43, 2000.
- Lévi-Strauss, C. *O cru e o cozido: mitológicas 1*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- Lévy, P. *Que é o Virtual?* São Paulo: Editora 34, 2003.
- Oliveira, F.; Rizek, C. (org.). *A Era da Indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- Riley, T. *Light construction*. New York: The Museum of Modern Art, 1995.
- Rouillé, A. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- Sennett, R. *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- Starobinski, J. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- Vidler, A. O campo ampliado da arquitetura. In: Sykes, A. K. *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 242-251.
- Wisnik, G. *Dentro do nevoeiro*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Colaboradores

M.S.G. Araujo e P.F. Arantes colaboraram de forma igual na elaboração do argumento, desenvolvimento do texto e revisão.