

# Deslocamentos da experiência espacial: de earthwork a arquitetura líquida / Dislocations of the spatial experience: from earthwork to liquid architecture

**David Sperling** / Departamento de Arquitetura e Urbanismo / Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, Brasil / [sperling@sc.usp.br](mailto:sperling@sc.usp.br) / **Ruy Sardinha** / Departamento de Arquitetura e Urbanismo / Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, Brasil / [rsard@sc.usp.br](mailto:rsard@sc.usp.br)

**Abstract** *This article reflects about the contemporary notion of “spatial experience” that can be drawn by means of the emergence of the “expanded field” in arts (Rosalind Krauss, 1979). For a perspective view of this notion and for its problematization in the current time we pretend to stablish a counterpoint between two historic moments related to the expansion of the spatial field and its experience: the 1960’s, with the focus on the immanent space by artistic propositions, and nowadays, with the occurrence of “fusional fields” of art-architecture-landscape-digital media. We adopt as strategy to construct the question, the approximation of two paradigmatic works for their respective epochs: the “earthwork” Spiral Jetty of Robert Smithson, constructed in 1970 in the Great Salt Lake (Utah, USA) and the ephemeral architecture of Blur Building of Elizabeth Diller and Ricardo Scofidio, constructed in 2002 in the Lake Neuchatel, for the Swiss Expo (Yverdon-les-Bains – Suiss).*

Vem se generalizando, em boa parte das análises das novas mídias, uma postura que tende a exacerbar o impacto que estas causariam no tecido social. Vistas como algo exterior à sociedade que as utiliza, as mídias estariam provocando uma verdadeira ruptura epistemológica, instituindo um novo regime de visibilidade, um novo modo de regulação econômica e, quiçá, uma nova ordem societária. Ainda que tais análises revelem um elemento da realidade atual – o de que algo efetivamente mudou –, sua desconsideração de uma temporalidade mais longa na qual tais inovações possam ser inseridas e representem a resposta dada pela contemporaneidade, bem como a não observância das complexas relações que, nos dias atuais, unem as novas tecnologias e as bases material e cultural da sociedade acabam por fornecer visões parciais, atribuindo aos novos meios um valor intrínseco ex-ante que, definitivamente, não possuem.

No campo específico das artes e da arquitetura, por exemplo, os questionamentos, os cortes epistemológicos, as buscas de novas linguagens e poéticas já se tornaram, pelo menos desde a modernidade estética, uma constante, sendo esta época brilhantemente deno-

minada por Octávio Paz de tradição da ruptura. Tal fato não significa, entretanto, que se possa ou se deva insistir na permanência dos ideais vanguardistas do início do século XX, eternizando a velha dicotomia entre o “velho” e o “novo” ou caracterizar toda produção contemporânea como desprovida de interesse ou radicalidade estética, uma vez que a verdadeira ruptura já ocorrera e fora, aos poucos, se aclimatando às exigências do establishment. Nossa intenção é apenas salientar que se a revolução dos códigos artísticos e arquitetônicos é uma constante na história dessas práticas ela exige, igualmente, uma revolução nas formas de apreendê-los, perceptiva e conceitualmente.

É, portanto, a partir da constatação da necessidade de um campo – perceptivo e conceitual – ampliado, dada a incapacidade de se lidar com as mudanças em curso, que devemos aguçar nossa sensibilidade no sentido de vislumbramos um cenário em grande medida ainda desconhecido. Outra não foi a conclusão tirada por Rosalind Krauss (1979) ao se deparar com algumas esculturas realizadas no início dos anos 1960. Assim como fora perceptível o enfraquecimento, ao final do século XIX,



da lógica representacional do monumento (representação comemorativa; veiculação simbólica dos significados ou usos de um local; figuração e verticalidade; existência de pedestal como mediação entre o sítio real e o signo representacional) que norteou a produção escultórica ocidental durante séculos, assistia-se à falência de um outro paradigma - o da negatividade da escultura moderna (auto-referência em relação aos seus materiais e processos, abstração, desfuncionalização, absorção/eliminação do pedestal, desvinculação de um lugar específico) - a partir do advento daquilo que chamou “expansão do campo” da escultura.

Frente à negatividade característica da escultura moderna, ou seja, que se relacionava com a arquitetura sem se confundir com ela, e que estava na paisagem, mas não era a paisagem (a sua condição de não-arquitetura e não-paisagem), Krauss aponta como característico do período o aparecimento de vetores de expansão que partem da escultura como “combinação de exclusões” para a incorporação positiva dos termos arquitetura e paisagem. Nos dizeres de Krauss, a escultura, então, deixa de ser o meio termo privilegiado entre outros dois que ela não é, para converter-se em um termo na periferia de um campo que apresenta outras possibilidades estruturalmente distintas. A passagem da condição de neutralidade para a de complexidade implicou, segundo a crítica norte-americana, três outras “formas” da escultura: os “lugares assinalados”, pela incorporação da paisagem; as “estruturas axiomáticas”, pela intervenção no espaço físico da arquitetura; e a “construção de lugares”, pela incorporação de condições tanto da paisagem quanto da arquitetura.

Krauss oferece-nos assim um importante instrumento analítico capaz não só de “localizar” muitas das transformações ocorridas no âmbito da escultura e de outras práticas artísticas até os anos 1970, bem como alguns pontos de tensão indutores deste processo, como o abandono da lógica do monumento, a fuga da instituição museológica, a renúncia a função comemorativa e uma certa “tensão entrópica” experimentada pela escultura (Brea, 2007).

Se tais práticas indicavam a expansão da “experiência espacial”, implicando o redescobrimiento do espaço

urbano, parece natural que também a arquitetura se veja tensionada por tal influxo. De fato, se, como observou Solá-Morales, a arquitetura sempre estivera presa a Firmatas (consistência física, capacidade de estabilidade e permanência que desafiam a passagem do tempo), o que a contemporaneidade parece indicar é a falência deste modelo, donde a necessidade de um “campo expandido” arquitetônico. Nas palavras de Morales, “uma arquitetura líquida, em vez de uma arquitetura sólida”, “que substitua a firmeza pela fluidez e a primazia do espaço pela primazia do tempo” (Solá-Morales, 2002 p.127). Assim como ocorrera na escultura e demais práticas artísticas, tal deslocamento não se dá de imediato, necessitando de um “processo que estabeleça todos os seus estágios intermediários”.

É, então, com o objetivo de cartografar algumas pistas da transformação em curso na natureza da “experiência espacial” contemporânea que procuramos estabelecer um diálogo entre a “earthwork” Spiral Jetty, realizada pelo artista norte-americano Robert Smithson, em 1970, no Great Salt Lake, em Utah (EUA) e a arquitetura efêmera do pavilhão Blur Building, realizada pela dupla de arquitetos radicados nos EUA, Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio para a Exposição Suíça, em 2002, no Lake Neuchatel, em Yverdon-les-Bains (Suíça). Se ambas decorrem de distintos aportes conceituais e estratégias de construção, partilham, no entanto, de uma sutil e potente similaridade de implantação que parece fisicamente indiciar seus desejos por um “campo expandido” da percepção – as duas partem do solo firme e conhecido, e lançam-se sobre a água, meio incerto e pouco controlável.

Não se trata, no entanto, de traçar uma genealogia que vincule Spiral Jetty e Blur Building, mas de, em aproximando-as, potencializar o pensamento sobre um outro momento de expansão da “experiência espacial” - do qual Blur é representativo - e que se apresenta criticamente em relação àquele contemporâneo a Jetty. Uma aproximação tensionada por uma transversalidade temporal momentânea: no mesmo ano de 2002 em que Blur permanece temporariamente montado, Spiral Jetty ressurgiu, também temporariamente, após décadas submerso no lago em que foi construído (Collier e Edwards, 2004)





Figura 1 Spiral Jetty (1970 e 2002); Blur Building (2002)

Tomada por Krauss como realização exemplar de um “lugar assinalado”, Spiral Jetty foi composta com 6.650 toneladas de rocha basáltica e terra dos arredores, transportadas em seis dias pelo artista e mais dois assistentes com a utilização de dois caminhões e dois tratores. Como resultado tem-se um píer (com 4,5 metros de largura e de 460 metros de comprimento) que das margens avança sobre o lago e se converte em uma espiral.

A obra condensa algumas declarações. Uma declaração material expressa na extrema fisicalidade do processo de execução, nas mediações realizadas pelas técnicas de construção e no resultado “concreto” obtido. Uma declaração simbólica assinalada na marcação mítica da paisagem por um desenho atemporal. Uma declaração cultural representada pela conversão, através da ação humana, do campo natural (o lago salgado em pleno deserto) em campo cultural. Exceto em um raro momento de emersão das águas do lago, tais declarações chegaram até o público “experenciador” de Spiral Jetty por meio das mediações da fotografia e do texto na galeria (instância da prática artística que Smithson chamava de non-site/non-sight em oposição ao site/sight da escultura em seu local original), que criam frente à quase impossibilidade da experenciamento do acontecimento uma camada de experenciamento da representação do acontecimento.

A experiência da obra, então, fica sujeita a uma condição de virtualidade: seja a que opera por meio das atualizações na camada da representação, seja a que opera por meio da (im)permanência da obra sob(re) a água e deixa entrever as pedras antes negras incrustadas de sal. O que se tem com a virtualização de Spiral Jetty é a ampliação da fábula de sua experiência imanente e a possibilidade de serem redescobertas as suas declarações material, simbólica e cultural.

Se em Spiral Jetty houve o abarcamento, via expansão, das categorias da arquitetura e da paisagem, em Blur Building vê-se que é a arquitetura que, por meio da fusão do espaço com os meios digitais, se expande e abarca a paisagem e a escultura (esta já em seu campo expandido), adotando e esticando a “maleabilidade quase infinita” que Krauss já apontava para a categoria da escultura nos anos 1960 e 70. Assim como ocorrera com a escultura, por esta expansão, a arquitetura concreta (firmitas) passa a ocupar uma posição periférica em um “campo fusional” arquitetura-arte-paisagem-mídias digitais no qual apresentam-se outras possibilidades estruturalmente distintas.

Blur Building pode ser descrito partindo-se das técnicas ou dos efeitos. Escolhendo-se a primeira alter-



nativa, é uma construção metálica (com dimensões em planta de 91,5 por 61 metros, situada 23 metros acima do nível da água) revestida por uma atmosfera com baixa definição visual composta de vapor da água extraída do lago e aspergida por 12.500 pulverizadores controlados por computador. Escolhendo-se a segunda tem-se um meio habitável destituído de referências, feições, profundidade, escala, volume, superfície e dimensões (Diller, 2002).

Assim como o fez Spiral Jetty para o seu tempo, Blur condensa declarações de ordem material, simbólica e cultural que nos remetem a uma condição contemporânea da “experiência espacial”. A declaração (i)material se expressa em sua afirmação como construção de atmosfera, a partir da negação - ou melhor, do embaçamento (referência presente em seu nome) da materialidade, das técnicas de construção e da potencialização da característica mutável da construção-montagem - uma vedação dependente da estrutura. Como já sinalizava Krauss para a escultura expandida, a prática deixa de ser definida pelo meio para o ser em relação a certas operações lógicas em um conjunto de termos culturais, o que, no caso de Blur, em sintonia com o contexto contemporâneo, a arquitetura se converte em manipulação de técnicas para geração de efeitos experienciais.

Sua declaração (a)simbólica reside na construção intencional da perda de referências visuais e espaciais, que oscila entre a nuvem como ícone exterior e o “nada para ver” do interior. Seu efeito borrado, de “baixa definição”, propõe-se como reação crítica à supersaturação midiática e de “alta definição” presente em boa parte das tecnologias de imersão e de simulação contemporâneas.

Se a “baixa definição”, nos dizeres dos autores, se coloca como oposição ao atual estado das coisas, ela igualmente se apresenta como um dos pólos deste estado, trabalhando em duas frentes, mas com apenas uma direção. A primeira é a mediação entre um local definido que Blur ocupa no território e a simulação de Blur como desterritorialização - a construção de um não-lugar. A segunda é a eliminação de qualquer referente e a sua substituição pelo efeito (borrado) como referente único, realizando a associação de uma dimensão experiencial a

uma dimensão comunicativa da declaração (a)simbólica: o borrado como experiência e significado potentes. Quando o efeito torna-se o assunto, o borrado deixa de ser resultado do mau funcionamento das técnicas e converte-se em funcionamento preciso delas para produção de efeitos de (im)precisão.

Ao final, baixa e alta definição se encontram, pois ambas, uma pela falta e outra pelo excesso, expõem o mesmo estado da situação. A “de-ênfase” na visão de Blur opera pela obliteração da cena, o limite sobre o qual se move a alta definição: a virtualização alcançou uma dimensão tátil e de visibilidade extrema, que acaba por gerar não-visibilidade, situação definida por Baudrillard como o “obsceno” (“Mais visível do que o visível, eis o obsceno. (...) A cena é da ordem do visível. Mas já não existe cena do obsceno, já só existe a dilação da visibilidade de todas as coisas até o êxtase. O obsceno é o fim de toda a cena” - Baudrillard: 1990: 47). O “anti-espetáculo” - montado em Blur pela substituição da atenção focada, da dramaticidade e do clímax próprios do espetáculo pela atenção atenuada, pelo senso de apreensão e desorientação (Diller, 2002) - vincula-se não à obscenidade do oculto, do reprimido e do escuro, mas à de um acontecimento tornado tão visível e experienciável - o borrado da experiência espacial contemporânea -, que, como disse Baudrillard (1997), “acaba com toda visão, com toda imagem, toda representação”. Substituição, portanto, do “drama da alienação” pelo “êxtase da comunicação”.

Por fim, sua declaração cultural consiste na conversão - no sentido oposto ao que realiza Spiral Jetty - do “campo cultural” em “campo natural”, ou ainda, do cultural como uma segunda natureza. O lago suíço sobre o qual se implanta Blur é um dos elementos que compõem a geografia efêmera das exposições tecnológicas e culturais que, se não são características exclusivas do contexto contemporâneo, nele partilham de uma nova configuração que coaduna informação, cultura e entretenimento, tendo como veículo a experiência sensorial do espaço que abrange - e coopta - visão-paladar-olfato e imaginário.

A experiência espacial de Blur condensa a opacidade que reside na virtualidade contemporânea (seja



em alta ou baixa definição) constantemente atualizada por aparatos técnicos de produção – material, simbólica e cultural – do sensível. A reflexão que deve fomentar a experiência espacial de Blur, e de resto a arquitetura como “campo fusional”, é quanto que se pode considerá-la como vetor de uma ruptura - como apontou Krauss para a “escultura no campo expandido” – e quanto como vetor de maximização criativa de aparatos para a intensificação de uma experiência cada vez mais obliterada.

**Referências** Brea, J. L., 2007, *Ornamento y utopía: evoluciones de la escultura en los años 80 y 90*. URL: [http://www.bbaa.upv.es/Escultura/asignatura/proy2/pro\\_publico/apuntes/BREA.rtf](http://www.bbaa.upv.es/Escultura/asignatura/proy2/pro_publico/apuntes/BREA.rtf). Acesso em 03 de agosto de 2007. / Baudrillard, J., 1990, *As estratégias fatais*, Lisboa, Estampa. / 1997, *El otro por sí mismo*. Anagrama, Barcelona. URL: [\[www.temakel.com/textilotosimismo.htm\]\(http://www.temakel.com/textilotosimismo.htm\). \(Acesso em 30 de junho de 2007\). / Collier, R.; Edwards, J., 2004, \*Spiral Jetty: The Re-Emergence, Sculpture\*, vol. 23, n. 6. URL: \[http://www.sculpture.org/documents/scmag04/julaug04/spiraljetty/julaug04\\\_spiraljetty.shtml\]\(http://www.sculpture.org/documents/scmag04/julaug04/spiraljetty/julaug04\_spiraljetty.shtml\). Acesso em 09 de maio de 2007. / Diller, E., 2002, \*Blur Building, Swiss Expo.02\*, Yverdon-les-Bains. URL: \[http://www.bbr.bund.de/nn\\\_82470/EN/Publications/lzR/Volume2005/DL\\\_Heft01\\\_BlurBuilding,templateId=raw,property=publicationFile.pdf/DL\\\_Heft01\\\_BlurBuilding.pdf\]\(http://www.bbr.bund.de/nn\_82470/EN/Publications/lzR/Volume2005/DL\_Heft01\_BlurBuilding,templateId=raw,property=publicationFile.pdf/DL\_Heft01\_BlurBuilding.pdf\). Acesso em 07 de maio de 2007. / Krauss, R., 1979, \*Sculpture in the Expanded Field\*, October, vol. 8. \(Spring\), pp. 30-44. / Solá-Morales, I., 2002, \*Arquitectura Líquida\*, Territórios, Barcelona, Gustavo Gili.](http://</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

**Keywords:** . art, architecture, media, expanded field, spatial experience.

