

ELIANA SOUSA SANTOS

A VONTADE DE PAISAGEM

genealogia de concepções de percepção espacial, da teoria à prática artística e arquitectónica



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARQUITECTURA, DARQ - FCTUC, 2006

Departamento de Arquitectura

Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

Estudos Avançados: Arquitectura Território e Memória

Nome: Eliana Pereira de Sousa Santos

Título: A Vontade de paisagem: genealogia concepções de percepção espacial da teoria à prática artística e arquitectónica

Orientador: Professor Paulo Varela Gomes

Agradecimentos:

Ao Professor Paulo Varela Gomes

Ao André, à Susana, à Marta, ao Pedro, à Helena

À mãe, ao pai, ao Jorge

Ao Tiago

A VONTADE DE PAISAGEM

genealogia concepções de percepção espacial da teoria à prática artística e arquitectónica

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	6
1. GENEALOGIA DO ESPAÇO PAISAGEM na história da arquitectura e filosofia do século XX	
1.1 TOCAR COM OS OLHOS: O espaço háptico de Alois Riegl.....	15
1.2 OBJECTOS MÓVEIS: o espaço barroco pictural de Heinrich Wölfflin.....	24
1.3 SENSAÇÃO E MOVIMENTO: O espaço paisagem de Erwin Straus.....	36
1.4. O ESPAÇO HÁPTICO: de Riegl por Deleuze.....	48
2. O DESEJO DE ESPAÇO PAISAGEM na prática artística e arquitectónica do século XX	
2.1 AS TRÊS PAISAGENS DE ROSALIND KRAUSS	
2.1.1 A paisagem para além da arquitectura.....	59
2.1.2 A paisagem para além da pintura.....	66
2.1.3 A paisagem para além da vista.....	68
2.2 O MODO PAISAGEM: Robert Morris.....	73
2.3 PAISAGEM EPIGENÉTICA: Greg Lynn, Ben van Berkel e Caroline Bos.....	81
BIBLIOGRAFIA.....	99

INTRODUÇÃO

Com esta dissertação pretendo responder a duas questões. A primeira questão resulta de uma obsessão com a palavra paisagem, e com a minha formação em arquitectura. Fiz a minha licenciatura em arquitectura entre os anos 1995 e 2001, e durante esse período fui acompanhando as publicações que iam aparecendo no escaparate das novidades da biblioteca da faculdade. Em 1995 foi publicada uma *El Croquis* sobre o trabalho dos arquitectos Ben van Berkel e Caroline Bos, e nela uma entrevista com van Berkel e Greg Lynn. Em 1993 Greg Lynn já tinha editado um número da revista *Architectural Design* intitulado "Folding in Architecture", e em 1999 publicou a compilação de textos *Folds, bodies and blobs*. Em 1993 Greg Lynn já tinha editado um número da revista *Architectural Design* intitulado "Folding in Architecture". E estas publicações mostravam arquitectos que, para além de fazerem projectos e desenhos fantásticos de sensualidade e brilho equivalentes à mais sofisticada confeitaria – utilizando software então ainda pouco conhecido – eram fluentes em filosofia francesa e citavam Deleuze e Foucault. Estes arquitectos, ao mesmo tempo tão vanguardistas e tão académicos, eram, para mim, o paradigma do arquitecto contemporâneo. A minha leitura inicial dos seus livros fez com que reparasse na sua utilização peculiar da palavra paisagem – paisagem epigenética, paisagem adaptativa, paisagem facial.

Esta repetição da palavra paisagem como mantra despertou a minha curiosidade, e fez-me partir da suposição de que estes arquitectos tinham um desejo de paisagem. Tal desejo foi bastante contagioso, o que fez com que no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 inúmeras publicações, desde periódicos a monografias, manifestassem o mesmo desejo pela paisagem.¹

¹ Shephard, P. (1997). The Cultivated Wilderness: Or, What is Landscape? Cambridge; London, MIT Press. Corner, J., Ed. (1999). Recovering Landscape: essays in contemporary landscape architecture. New York, Princeton Architectural Press. Marot, S. (1999). "L'art de la memoire, le territoire et l'architecture". Le Visiteur: ville, territoire, paysage, architecture: 114-176. Picon, A. (1999). "L'architecture virtuelle: Textures, Paysages et Cyborgs". Parachute: 16-20. Hays, D. L., Ed. (2004). 306090-07: Landscape within Architecture. Nova Iorque, Princeton Architectural Press. Vidler, A. (2004). "Architecture's expanded field". Artforum. **42**: 143-147.

Portanto as primeiras questões a que esta dissertação procura responder são: porque é que existe este desejo de paisagem? E em que sentido é que a palavra paisagem é utilizada?

Outra questão tem que ver com a imagem que está impressa na capa. É uma fotografia da estante do programa *Diploma 8*² na biblioteca da Architectural Association School of Architecture em Londres. A maior parte dos livros que estão expostos nessa estante foram escritos e publicados durante os anos 1990 e 2000. Excepto um. *Renaissance and Baroque* de Heinrich Wölfflin. A edição presente na imagem é de 1960, mas o livro foi originalmente publicado em alemão em 1888. Portanto a questão é: o que é que o *Renaissance and Baroque* está a fazer naquela sequência?

A resposta a esta questão é consequência da resposta às primeiras sobre a utilização da palavra paisagem no discurso de alguns arquitectos nos anos 1990. Para responder a estas questões é muito importante ter em mente que a palavra paisagem tem várias definições e é em si um conceito que ultrapassa as fronteiras de várias disciplinas. A palavra tem diferentes significados dependendo do campo disciplinar em que é utilizada, seja a pintura, a arquitectura, a filosofia ou a geografia. O que pretendo com esta dissertação é mapear as influências teóricas que levaram os arquitectos citados a usar a palavra paisagem como elemento fundamental no seu discurso. Não se trata portanto de um estudo sobre arquitectura paisagística, nem sobre a definição do conceito de paisagem em todos os seus gradientes.

A dissertação é composta por duas partes. Na primeira parte (“Genealogia do espaço paisagem”) é descrita a genealogia conceptual do *espaço paisagem*; a segunda parte é intitulada “O desejo de espaço paisagem”.

² Diploma 8 faz parte to programa de licenciatura em arquitectura da Architectural Association School of Architecture. O programa completo do diploma 8 pode ser visto em <http://www.aaschool.ac.uk/programmes/>.

O título da primeira parte deve-se à relação existente entre, por um lado, as definições de *espaço háptico*, conceito criado por Alois Riegl (1858-1905) e de *barroco* criado por Heinrich Wölfflin (1864-1945) e, por outro, as concepções filosóficas de *espaço paisagem* de Erwin Straus (1891-1975) e de *espaço liso* de Gilles Deleuze (1925-1955).

Alois Riegl e Heinrich Wölfflin através das suas definições de *espaço háptico* e *barroco*, inauguraram a discussão de uma ideia particular de espaço na arte e na arquitectura. Estas definições foram sendo utilizadas e redefinidas e encontram-se disseminadas por ensaios enquadrados na filosofia da arte, crítica da arte e também no discurso próprio de artistas e arquitectos.

A mudança de paradigma na história da arte no início do século XX sucedeu na Alemanha e foi influenciada por disciplinas tão diferentes como a estética e a psicanálise³. O reconhecimento da importância de um historiador como Alois Riegl e a um novo entendimento da teorização de Heinrich Wölfflin emergiu nos anos de 1980 quando as ideias deste último ganharam um novo sentido no panorama artístico e arquitectónico⁴.

Nesta parte refiro os conceitos usados por Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Erwin Straus, Henri Maldiney e Gilles Deleuze, operando uma transferência de ideias da história da arte nos anos de 1900 para a filosofia nos anos de 1960 e 1970, que, por sua vez, influenciaram a teoria da arquitectura e algumas práticas no anos de 1990.

³ Tanto Alois Riegl como Heinrich Wölfflin foram influenciados por filósofos e psicanalistas como Georg W.F. Hegel (1770-1831), Johan F. Herbart (1776-1841), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Edmund Husserl (1859-1938) and Martin Heidegger (1889-1976). Ver: Podro, M. (1982). The Critical Historians of Art. New Haven; Londres, Yale University Press.

⁴ Este renascimento do interesse pela obra de Riegl e Wölfflin e outros é notável em Ibid. E Iversen, M. (1981). "Politics and the Historiography of Art History: Wölfflin's Classic Art." Oxford Art Journal 4(1): 31. E em estudos subsequentes como Iversen, M. (1993). Alois Riegl: Art History and Theory. Cambridge, Mass.; Londres, MIT Press.

Assim, na presente dissertação pretendo discutir a *constelação* de conhecimento existente entre a estética, a filosofia da arte e a história da arte e da arquitectura, tecida pelos seguintes conceitos: espaço háptico, espaço paisagem, espaço liso.

Estes conceitos ligam-se à expansão da fenomenologia dentro da filosofia e da estética e a sua *constelação* mostra a evolução de uma ideia “moderna” de espaço que influencia as práticas artísticas e arquitectónicas desde meados do século XX.

A apropriação das novas descobertas científicas do início do século XX pela filosofia e pela estética – como a teoria da relatividade, o princípio da incerteza, etc. – fez com que estas disciplinas desenvolvessem uma aproximação subjectiva do espaço⁵.

Estas ideias atravessam o século XX num encadeamento entre filósofos e historiadores. Os ensaios de historiadores de arte como Alois Riegl, Heinrich Wölfflin ou Willelm Wörringer, que se baseiam na percepção concreta dos objectos estudados, influenciaram directamente os ensaios fenomenológicos / filosóficos de Erwin Straus, Henry Maldiney e Gilles Deleuze.

Em 1985, na obra *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1930-1992) apresentam o que se pode chamar de *apoteose* de toda esta *discussão/encadeamento* de ideias. Trata-se de uma obra fundamental que foi pretexto de exploração teórica no ensino da arquitectura e design em muitas escolas⁶ durante a década de 1990.

⁵ Como um estudo mais detalhado ver relativamente a Schopenhauer, Schwarzer, M. (1996). "Schopenhauer's philosophy of architecture". *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*. D. Jacquette. Cambridge, Cambridge University Press: 277. E a uma descrição sintética da influência destes filósofos no trabalho de alguns arquitectos em Hagan, S. (2001). *Taking shape : a new contract between architecture and nature*. Londres, Oxford Architectural Press. pp.155-154

⁶ Arquitectos como Greg Lynn, Ben van Berkel, Lars Spuybroek e investigadores como Manuel de Landa, que ensinam em instituições que têm bastante influência no ensino da arquitectura como Columbia University e UCLA nos Estados Unidos da América e o Berlage Institute na Holanda.

A prática arquitectónica dos anos de 1990 foi evidentemente influenciada por estes cruzamentos de conceitos entre a filosofia e a história da arquitectura. O melhor entendimento desta rede de influências é portanto fundamental para a compreensão de um padrão reconhecível da produção arquitectónica mais recente.⁷

A segunda parte da dissertação é dedicada às diferentes utilizações da palavra paisagem na crítica de arte e na teoria da arquitectura no final do século XX. Serão analisadas a utilização de várias noções da palavra paisagem no discurso de Rosalind Krauss, a definição de modo paisagem por Robert Morris e a utilização da noção de paisagem epigenética por Greg Lynn, Ben van Berkel e Caroline Bos.

Das várias noções que estão ligadas ao conceito de paisagem, existem duas que são opostas, uma que associa paisagem a uma vista ou imagem, e outra que associa paisagem à materialidade de um local. Como exemplo, vejam-se duas utilizações diferentes do conceito de paisagem. A primeira por Beatriz Colomina no livro *Privacy and publicity: Modern architecture as mass media*, e a segunda por Rosalind Krauss no texto *Photography's discursive spaces*. Ambos os textos têm referências à palavra paisagem – *landscape*. E o facto curioso é que se no livro de Colomina a entrada “paisagem” está directamente relacionada com “vista” – *Landscape see View* – no texto de Krauss a “paisagem” é caracterizada por oposição a “vista” – *Landscape opposed to View*.

Estas duas utilizações diametralmente opostas da palavra paisagem mostram a multiplicidade de sentidos que a *paisagem* tem dentro da história e da crítica da arte e da arquitectura contemporâneas . De facto, ambos os textos foram pensados e escritos durante o mesmo período temporal – o texto “*Photography's discursive spaces*” de Krauss foi publicado em 1982, e o livro de Colomina é o resultado de o trabalho de reedição de um ensaio, efectuado entre

⁷ Projectos como o museu Mercedes de UN Studio Ben van Berkel em Merz, H. G. and UNStudio (2006). [Buy me a Mercedes-benz](#). Barcelona, Actar. UNStudio (2006). [Design Models](#). Londres, Thames & Hudson.; ou La Gavia Park de Toyo Ito: Ito, T. (2005). Parque de la Gavia. [El Croquis](#). 123.

1981 e 1993 - ambas relacionam a paisagem directamente com a fotografia e a percepção fotográfica.

Colomina usa os termos paisagem e vista como equivalentes devido à conjugação de duas ideias, uma seguindo a linha de pensamento de Rosalind Krauss sobre a pintura purista de Le Corbusier, e outra a definição de vista sobre a paisagem de Raoul Bunschoten⁸. Assim Colomina utiliza a análise de Krauss da pintura de Le Corbusier, onde a representação em plano, a continuidade dos contornos dos objectos e a superficialidade da cor e textura apagam o espaço entre os objectos representados. Esta obliteração do espaço entre os objectos é remanescente da descrição da prática artística do antigo Egipto definida por Riegl. O espaço deixa de estar representado na pintura:

*"... so that distance or depth in the painting becomes no longer a matter of representing the space separating one object from the other in the real world. Instead distance is transformed into a representation of the caesura between the appearance of the object and the object itself."*⁹

Deste modo se o objecto individualizado é manifestamente representado na pintura de Le Corbusier, a relação unificadora entre o espaço e os objectos é ignorada. Mas embora esta supressão do espaço faça recordar uma parte da teoria de Riegl – já que para ele a arte do antigo Egipto tinha como característica principal a mesma supressão do espaço – não existe na pintura de Le Corbusier nenhum tipo de reminiscência de uma percepção táctil ou háptica. Pelo contrário, a relação do sujeito com a pintura depende do reconhecimento do objecto 'ícone': a cadeira, o copo, o vaso. Portanto este reconhecimento não depende de uma memória da percepção háptica, mas sim do reconhecimento da imagem do objecto.

⁸ Raoul Bunschoten é um arquitecto holandês que escreveu um livro sobre Libeskind: R. Bunschoten e H. Binet (1997) *A Passage through Silence and Light D. Libeskind*, Londres: Black Dog Publications Ltd.

⁹ Colomina, B. (1996). *Privacy and publicity : modern architecture as mass media*. Cambridge, Mass., MIT Press. pp: 133

Se considerarmos esta relação que é óbvia na pintura de Le Corbusier entre a supressão da representação do espaço e a consequente omissão da percepção tátil, sendo a pintura uma celebração da imagem icónica do objecto.

Depois de citar Rosalind Krauss, de modo a sublinhar a importância da *vista* como imagem icónica na pintura de Le Corbusier Colomina faz o paralelo com a sua utilização da *vista* na arquitectura através da utilização da janela – *fenêtre à longueur*. Assim, Colomina cita Bunschoten:

“A window (...) breaks the connection between being in a landscape and seeing it. Landscape becomes purely visual, and we depend on memory to know it as a tangible experience”¹⁰

Esta citação de Bunschoten tem um sentido ambíguo, visto que implica que existe uma separação completa entre a vista e a percepção através duma janela, transformando a *paisagem* num objecto ‘puramente visual’, e que, no entanto, o sujeito depende da memória de uma experiência física num local semelhante para a reconhecer. No entanto Colomina apenas reconhece que existe uma separação completa entre o sujeito e a *paisagem* quando esta é vista através da janela de Corbusier, sendo a sua consideração final:

“Viewing a landscape through the window implies a separation. (...) Le Corbusier’s horizontal window works to put out this condition, this “caesura” in evidence.”¹¹

Colomina ignora a ambiguidade da frase que acabou de citar; portanto no resto do texto utiliza sempre os termos *paisagem* e *vista* como sinónimos. E se é verdade que esta versão – *landscape see view* – é muito comum, também é verdade que existem vários estudos que exploram claramente a relação ambígua e às vezes oposta entre estes dois termos.

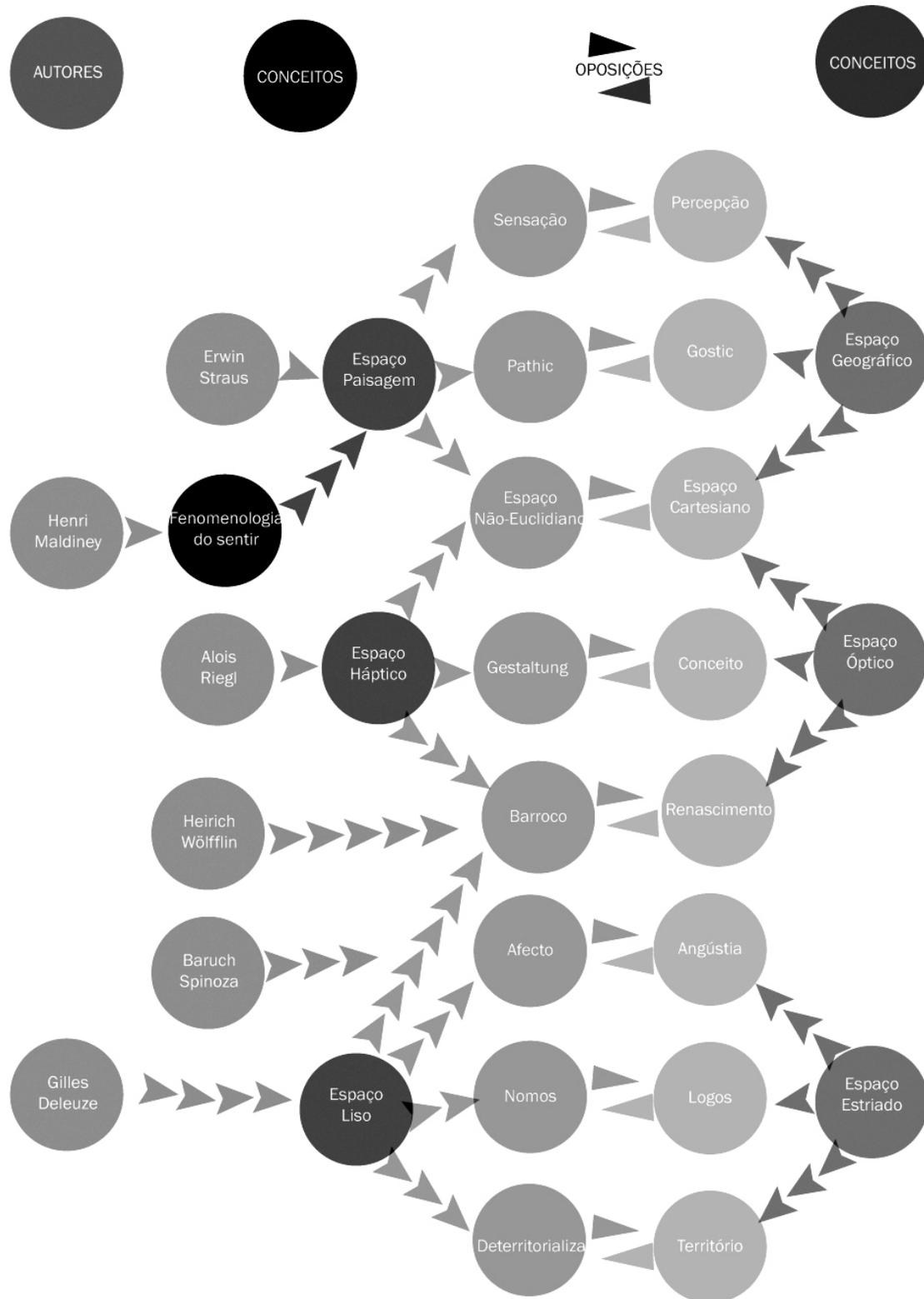
¹⁰ Ibid. pp. 133

¹¹ Ibid. pp. 133 As citações referem-se aos seguintes textos: Krauss, R. “Léger, Le Corbusier and Purism” *Artforum*, April 1972 p. 52-53; e Bunschoten, R. “Worlds of Daniel Liebskind”, *AA Files 10*, p. 79.

Assim, na segunda parte desta dissertação pretende-se explicar e mostrar exemplos da utilização do conceito de paisagem, desligado da *imagem* e da *vista*. Entende-se que esta rede, onde a paisagem é oposta à *imagem*, faz parte do mesmo tecido teórico descrito na primeira parte da tese.

1.0 GENEALOGIA DO ESPAÇO PAISAGEM

na história da arquitectura e filosofia do século XX



1.1 TOCAR COM OS OLHOS - O ESPAÇO HÁPTICO DE ALOÏS RIEGL

Alois Riegl (1858-1905) foi um historiador de arte austríaco reconhecido pela sua influência naquela que é hoje chamada a *Escola de Viena*. É fundamentalmente conhecido pela sua investigação ligada ao ornamento na arte e pelo seu interesse pela prática artística arquitectónica do período tardo-romano, áreas de investigação que derivaram do seu trabalho como curador no Museu de Artes aplicadas em Viena . As suas publicações mais célebres são *Stilfragen* (“Questões de Estilo”) *Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (“Fundamentos para uma História do Ornamento”) em 1893, *Die Spätromische Kunst-Industrie, nach den Funden in Österreich-Ungarn* (“A indústria artística tardo-romana a partir das colecções austro-húngaras”.) em 1901 e *Das holländische Gruppenporträt* (“ O Retrato de Grupo Holandês) em 1902. Alois Riegl foi durante muito tempo considerado como um historiador obscuro e a sua obra só começou a ser traduzida nos anos de 1950 em Itália, nos anos de 1980 em França e nos anos de 1990 em Inglaterra e nos Estados Unidos da América. Apesar disso, Riegl foi continuamente citado por historiadores e filósofos durante o século XX – como Heinrich Wölfflin, Otto Pächt, Walter Benjamin, Gilles Deleuze – até ser objecto de investigação a partir dos anos de 1980 nos estudos de Michael Podro, Margaret Iversen e Margaret Olin¹².

A formação de Alois Riegl foi fundamental para o desenvolvimento do seu trabalho e da sua visão sobre a arte. A sua formação em história conjugada com a formação em psicologia

¹² Para uma descrição detalhada da obra de Riegl ver Pächt, O. (1963). "Art Historians and Art Critics VI: Alois Riegl." *The Burlington Magazine* **105**(722): 188-193. Podro, M. (1982). *The Critical Historians of Art*. New Haven; Londres, Yale University Press. Iversen, M. (1993). *Alois Riegl: Art History and Theory*. Cambridge, Mass.; Londres, MIT Press. este livro é o resultado da publicação da tese de doutoramento da autora defendida em 1980: Iversen, M. (1980). *Alois Riegl's Historiography*. Colchester, University of Essex. **PhD**. Olin, M. (1982). *Alois Riegl and the crisis of representation in art theory*. Chicago, University of Chicago.; Olin, M. (1989). "Forms of respect: Alois Riegl's concept of attentiveness." *Art bulletin* **71**(2): 285.; R. Woodfield ed. (2001), *Framing Formalism, Riegl's work*, G+B Arts International. Gomes, P. V. (2006). "Alois Riegl ontem e hoje", não publicado.

filosófica Herbartiana com Robert Zimmermann¹³, estão na base do estudo que desenvolveria depois da sua colocação no Museu de Artes Aplicadas em Viena.

Riegl é normalmente apresentado como um dos pioneiros da noção de história da arte como uma progressão. O seu conceito de *kunstwollen* é essencial para o renascimento do interesse pela sua obra nos anos 1980: a noção que não existe um valor fundamental na arte, mas que este muda consoante factores como o tempo, a geografia, a sociedade. Assim, Riegl inspirou os historiadores com uma visão crítica da história da arte ou interessados na arte de origem não-ocidental¹⁴. Michael Podro no seu livro dedicado aos 'historiadores de arte com um ponto de vista crítico' considera que conceptualmente Riegl é um herdeiro de Karl Schnaase (1798-1875)¹⁵ que inventou a ideia de que a arte está em contínua transformação e inaugurou a tendência dos 'historiadores da escola de Viena' para ignorar a função ou o significado das obras de arte e considerar a arte como culturalmente autónoma.

Mas o conceito que Riegl definiu e que é fundamental para o desenvolvimento da presente dissertação é o conceito de háptico¹⁶.

O conceito de háptico, ou táctil, foi usado por Riegl no livro *Spätromische Kunstindustrie* publicado originalmente em 1901 e mais tarde traduzido em inglês como *Late Roman Art Industry*¹⁷. O livro está estruturado em quatro partes: arquitectura, escultura, pintura e *indústria artística*.¹⁸

¹³ Herbartiano é o que é relativo a Johan Friedrich Herbart (1776-1841) filósofo que baseou o seu trabalho na tentativa de unir a teoria à prática filosófica. Langewand, A. (1998). "Herbart, Johan Friedrich" [Routledge Encyclopedia of Philosophy](#).

¹⁵ Karl Schnaase foi aluno de Hegel em Heidelberg e Berlim, e foi o primeiro historiador a escrever uma história da arte nomeada como tal em 1843 com o título *Geschichte der bildenden Künsten*. Podro, M. (1982). [The Critical Historians of Art](#). New Haven; Londres, Yale University Press.

¹⁶ A palavra háptico é relativa à sensação táctil; ou aquilo que é mais perceptível através do tacto do que através da visão.

¹⁷ Este livro, embora reeditado várias vezes em alemão, teve traduções tardias. As primeiras traduções publicadas foram em italiano: Riegl, A. (1953). [Industria artistica tardoromana](#). Florença, G. C. Sansoni. E Riegl,

Nestas quatro partes Riegl considera a arte tardo romana por comparação com as categorias da arte reconhecidas como suas precedentes: a arte egípcia e a arte grega. É para diferenciar estas três categorias da arte – egípcia, grega e tardo romana – que Riegl inventa o conceito de háptico. Para Riegl a definição de espaço ou objecto háptico é fundamental para a compreensão de um modo de percepção particular caracterizado pela percepção visual que é informada pela percepção táctil. Ou seja, quando o sujeito olha para um objecto com um certo grau de tridimensionalidade – como um alto-relevo – é necessário que recorra à memória de percepção táctil para compreender as suas características. A percepção visual das sombras sobre as formas é assim informada pela memória táctil de sombras semelhantes. Riegl utiliza este conceito para explicar as características da arte do antigo Egipto.

Numa simplificação da ideia de Riegl, poder-se-á dizer que a arte do antigo Egipto seria uma arte profundamente háptica enquanto a arte tardo romana seria uma arte profundamente óptica. Esta é a leitura comum a Margaret Iversen e Michael Podro. Margaret Iversen no seu estudo sobre Riegl afirma categoricamente:

“This is Riegl’s bold historical scheme that sees the history of art as a continuous process of development leading from an extremely ‘haptic’ or objective view of things in the world to an extremely ‘optic’ or subjective conception of things.”¹⁹

Esta leitura sistemática da premissa de Riegl não é original, já que alguns anos antes uma síntese semelhante fora formulada por Ernst Gombrich:

A. (1959). Arte tardoromana. Turim, Einaudi. A primeira tradução em inglês apareceu em 1985 Riegl, A. (1985). Late Roman Art Industry. Roma, Giorgio Bretschneider Editore.

¹⁸ *Kunstindustrie* em alemão ou *art industry* em inglês

¹⁹ Iversen, M. (1993). Alois Riegl: Art History and Theory. Cambridge, Mass.; Londres, MIT Press. pp. 10

“His thesis can be briefly summed up: the history of art from ancient Egypt to late antiquity is the history of the shift of the Kunstwollen to from tactile (Riegl says haptic) to visual or ‘optic’ modes of perception.”²⁰

No mesmo texto Gombrich desacreditou a sistematização de Riegl, escrevendo que o seu argumento é baseado na melhor definição da figuras esculpidas nos altos-relevos tardo romanos em comparação com os do antigo Egito, o que faz que a percepção e compreensão da figura representada não dependa da percepção háptica, mas sim da óptica. Deste modo Gombrich afirmou que existem inúmeras excepções particularmente na arte grega que contradizem a sistematização de Riegl²¹. No entanto Gombrich não deixou de evidenciar que *Spätromische Kunstindustrie* foi a utilização mais consistente daquilo a que chamou uma ‘teoria perceptual da arte’. Esta denominação, embora aparentemente opaca, é em si remanescente de vários estudos que ligam a arte e a percepção, um dos quais o seu próprio *Art and Illusion* publicado em 1960, mas resultado da sua palestra nas A. W. Mellon Lectures in Fine Arts em 1956, e o imensamente famoso livro de Rudolf Arnheim com o título *Art and Visual Perception* também publicado em 1956.²²

Ligado a este interesse pela importância da percepção na concepção e apreensão de obras de arte e arquitectura está o desenvolvimento do interesse pela fenomenologia por parte de arquitectos importantes da segunda metade do século XX, sendo os filósofos mais citados como fundamentais para o desenvolvimento do interesse da fenomenologia pela arquitectura Edmund Husserl (1859-1938) e Martin Heidegger (1889-1976).

Embora menos citado, também Riegl teve um papel importante na discussão que fez da materialidade um tópico importante para a produção arquitectónica, principalmente através da

²⁰ Gombrich, E. (1979). *The sense of order*. Londres, Phaidon Press Limited. pp. 196

²¹ Ibid. pp. 197: “A careful reader of the book will find, for instance, that Riegl sometimes rejected the evidence of coins found with the objects, because they suggested a date too early to suit his sequence.”

²² Gombrich, E. (1960). *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1956 Londres, Phaidon Press. E Arnheim, R. (1956). *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*. Londres, Faber & Faber.

leitura da sua noção de espaço háptico por Walter Benjamin (1892-1940). Benjamin, em *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, (“A Obra de Arte na Época da sua Reproducibilidade Mecânica. Três Estudos de Sociologia da Arte”) publicado em 1935, considera Riegl como um dos pioneiros do estudo da relação entre a percepção e a produção artística²³. No mesmo texto Benjamin também alude à importância da percepção táctil na produção artística, que considera importante até no cinema através da ilusão de proximidade que o grande plano permite. O grande plano faz com que o objecto pareça tão próximo que o ‘espaço’ entre o sujeito e o objecto é indiferente, não existe como entidade. O sujeito é então levado a olhar para o objecto com uma visão táctil:

*“Porque as tarefas que o mecanismo da percepção humana enfrenta nos momentos de revolução histórica não podem ser resolvidas através de meios ópticos, ou seja, unicamente através da contemplação. São dominadas gradualmente através do hábito, sob a direcção da apropriação táctil.”*²⁴

Baseando-se na sistematização da noção de progressão histórica de Riegl, Margaret Iversen considera que existe uma interpretação errada do conceito de háptico, a partir da leitura que Walter Benjamin fez do mesmo. Para Walter Benjamin a ‘arte moderna’ sua contemporânea dever-se-ia classificar como catalisadora de uma percepção háptica e não óptica. Iversen classifica esta definição de Benjamin como um mal entendido porque acredita na rigidez da categorização progressiva de Riegl ou seja, se a afirmação de Riegl ‘a progressão da arte parte do háptico para o óptico’ é verdadeira, então a afirmação de Benjamin ‘a percepção da arte moderna é háptica’ deverá necessariamente ser falsa:

²³ Benjamin, W. (2006). "The work of art in the age of mechanical reproduction". *Illuminations*. H. Arendt. Londres, Jonathan Cape 219. pp. 224

²⁴ Tradução minha de um excerto de *Ibid.* pp. 242: *“For the tasks which face the human apparatus of perception at the turning points of history cannot be solved by optical means, that is, by contemplation, alone. They are mastered gradually by habit, under the guidance of tactile appropriation.”* Uma elaboração sobre a influência da história da arte no trabalho de Walter Benjamin pode ser visto em Levin, T. Y. (1988). "Walter Benjamin and the Theory of Art History." *October* 47: 77-83..

*"He [Benjamin] noted the desire of the contemporary masses to bring things closer spatially and humanly. (...) Benjamin's appreciation of Riegl's theory did not prevent him of turning it upside down, that is, by making modern perception tactile or haptic rather than optic."*²⁵

No entanto o conceito de háptico e óptico definidos por Riegl não são absolutamente estanques. Não existe no seu discurso a definição de um objecto exclusivamente háptico ou exclusivamente óptico, nem a sugestão que o espaço puramente óptico seria a finalidade da evolução da arte. Esta progressão é apenas referida nos três períodos históricos supracitados. Mais do que considerar que a evolução da arte é baseada numa progressão do háptico para o óptico, Riegl considera que existe uma progressão sim, mas que se desenvolve desde a concepção de objectos individualizados até à concepção de espaço.

Para Riegl a inovação fundamental da arte tardo romana em relação à arte do antigo Egipto foi a concepção de espaço, da qual considera como paradigma o Panteão de Roma. E é a partir desta caracterização da arte tardo romana como a génese da 'objectificação' do espaço – e não da matéria construída – que talvez se possa considerar que afinal Walter Benjamin não fez uma leitura completamente errada da teoria de Riegl.

Principalmente porque Riegl se contradiz na sequência do texto²⁶. Primeiro, define a percepção háptica do espaço como ligada à percepção individualizada dos objectos. Assim, a arte do antigo Egipto demonstraria uma visão do mundo como uma aglomeração de entidades individuais e simplificação de uma realidade mais complexa:

²⁵ Iversen, M. (1993). Alois Riegl: Art History and Theory. Cambridge, Mass.; Londres, MIT Press. pp. 16

²⁶ Baseio-me na tradução para inglês Riegl, A. (1985). Late Roman Art Industry. Roma, Giorgio Bretschneider Editore. Otto Pächt entende que a obra de Riegl não é tão sistemática como possa parecer, ou como é usualmente definida: *"It has been the habit in discussing Riegl's views to present them as a single complex of ideas, a consistently organized edifice of rather ambitious proportions [...] I think this approach is fraught with dangers and pitfalls since it does not take sufficiently into account the fact that Riegl's ideas were in constant flux; that whenever his problems demanded it, or seemed to demand it, he revised his position and sometimes radically changed it."* in: Pächt, O. (1963). "Art Historians and Art Critics VI: Alois Riegl." The Burlington Magazine 105(722): 188-193.

*“A percepção dos antigos confundia e misturava os objectos; através das artes visuais, apropriavam-se dos objectos individuais e representavam-nos como unidades absolutamente finitas.”*²⁷

Logo, para considerar o mundo como um conjunto de entidades individuais ter-se-ia logicamente de considerar o espaço entre eles, já que seria este espaço a separá-los e individualizá-los:

*“O espaço cheio de ar da atmosfera que leva os olhos do observador ingénuo a ver separados uns dos outros os objectos individuais, é por essa mesma razão não material mas a negação do material e, conseqüentemente, vazio.”*²⁸

No entanto, ainda que fundamental para a percepção individualizada dos objectos, o espaço – na ‘opinião ‘ingénua’ da população autóctone do antigo Egipto’ – não pode ser ele mesmo objectivável e portanto não pode ter lugar na produção artística primitiva:

*“Logo, porque não pode ser individualizado numa forma material, originalmente o espaço não podia tornar-se objecto da produção artística da antiguidade. No entanto, a arte da antiguidade seguindo precisamente este princípio, teve que ir mais longe e negar e suprimir a existência de espaço já que este era um obstáculo para a clareza individual de cada objecto na obra de arte.”*²⁹

²⁷ Tradução minha do excerto: *“The ancient’s sense of perception found external objects to be confusing and mixed; by means of the visual arts they took individual objects and represented them as a clearly finished unity.”* em Riegl, A. (1985). *Late Roman Art Industry*. Roma, Giorgio Bretschneider Editore. pp. 21

²⁸ Ibid. pp. 21 Tradução minha do excerto *“Filled with the air of the atmosphere, space leading the eyes of the naïve beholder to see individual external objects as separate from one another, is for the same reason not material but the negation of material and consequently a void.”*

²⁹ Ibid. pp. 21 Tradução minha do excerto: *“Therefore because it cannot be individualized in a material shape, space was originally not able to become a subject for ancient artistic creation. Yet ancient art, by following strictly its responsibility, had to go even further: it had to negate and suppress the existence of space because it constituted an obstacle for clarity of the absolute individuality of external objects in the work of art.”*

E esta é uma das contradições fundamentais de Riegl. A sua sequência de argumentos na verdade não faz sentido, e poderia ser sintetizada do seguinte modo: Se é o espaço que proporciona a individualização dos objectos, a produção artística no Antigo Egipto suprimiu o espaço da sua representação porque pretende representar os objectos como entidades individuais.

No entanto, se se ignorar esta contradição e se considerar correcto o argumento de Riegl de que a arte tardo romana inaugurou a utilização do espaço como componente da arquitectura e da escultura, não existe nenhuma prova que à supressão do espaço corresponda uma percepção háptica e que à utilização do espaço corresponda uma percepção óptica. Simplesmente porque, embora fascinado com progressões, Riegl define os conceitos de háptico e óptico como complementares e não exactamente como opostos:

“... uma nova combinação de percepções é alcançada na consciência do observador. Onde quer que a visão reconheça um plano de cor coerente relativa a um único estímulo, emerge a noção baseada na experiência táctil da superfície impenetrável de uma entidade material completa.”³⁰

Portanto a experiência do espaço, mesmo óptica, dependerá muito de reminiscências de percepção háptica. Aqui é importante notar que uma das características importantes da arquitectura tardo romana, para além da criação de espaço, é a impressão de movimento que esta criação de espaço potencia. Como é que o sujeito se apercebe do espaço, como é que compreende o movimento que esse espaço invoca se ele próprio não se move, não toca, não mede as distâncias? A separação da percepção háptica da apreensão do espaço não faz sentido, o sentido táctil apreende a profundidade mais facilmente que a visão. Existe necessariamente um conhecimento subjectivo de como é que se parecem os objectos em

³⁰ Ibid. pp. 21 Tradução minha do excerto: *“... a new combination of perceptions in the consciousness of the beholder is gained. Wherever the eye recognizes a coherent colored plane of one and the same stimulus, there arises the notion based on the experience of the tactile unpenetrable surface of a finished material entity.”*

profundidade quando percebidos num plano. Ou seja, o sujeito tem de se imaginar a percorrer o espaço. Deste modo poder-se-á dizer que a percepção óptica de um espaço recorre sempre a uma reminiscência da percepção háptica.

E é por causa desta complementaridade entre a percepção háptica e óptica que Benjamin usa o termo háptico. Háptico para Benjamin não corresponde a uma percepção puramente táctil, mas a uma reminiscência de uma experiência táctil. É a partir desta ligeira redefinição que o conceito de háptico será mais tarde utilizado por Gilles Deleuze.

Se existe um tipo de arquitectura à qual se poderá atribuir a faculdade de sugestão de movimento e de percepção táctil – ainda que óptica – é a arquitectura barroca. Assim não é surpreendente que o trabalho de Alois Riegl se encaminhasse nessa direcção como demonstra a publicação póstuma de um livro onde atribui ‘a origem da arte Barroca a Roma’ *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1923).

Deste modo, outra das noções que une os autores citados nesta dissertação é a de barroco, e a individualização da noção de barroco e a transformação desta noção numa categoria intemporal recorrente, independente da época em que emerge. Esta noção intemporal de barroco já aparente na obra de Riegl, fora inaugurada por Heinrich Wölfflin em 1888 na sua obra *Renaissance und Barock*, e foi profusamente explorada durante o século XX.³¹

³¹ “Another cycle, this time favorable to the baroque, was initiated by Wölfflin in his *Renaissance und Barock* of 1888 and given steam notably by Riegl (*Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1908), Weisbach (*Die Kunst des Barock*, 1924), and Eugenio d’Ors (*Du Baroque*, 1935).” in: Menashe, L. (1965). “Historians define the Baroque: Notes on a problem of art and social history.” *Comparative Studies in Society and History* 7(3): 333-342.

1.2 OBJECTOS MÓVEIS – O ESPAÇO BARROCO PICTURAL DE HEINRICH WÖLFFLIN

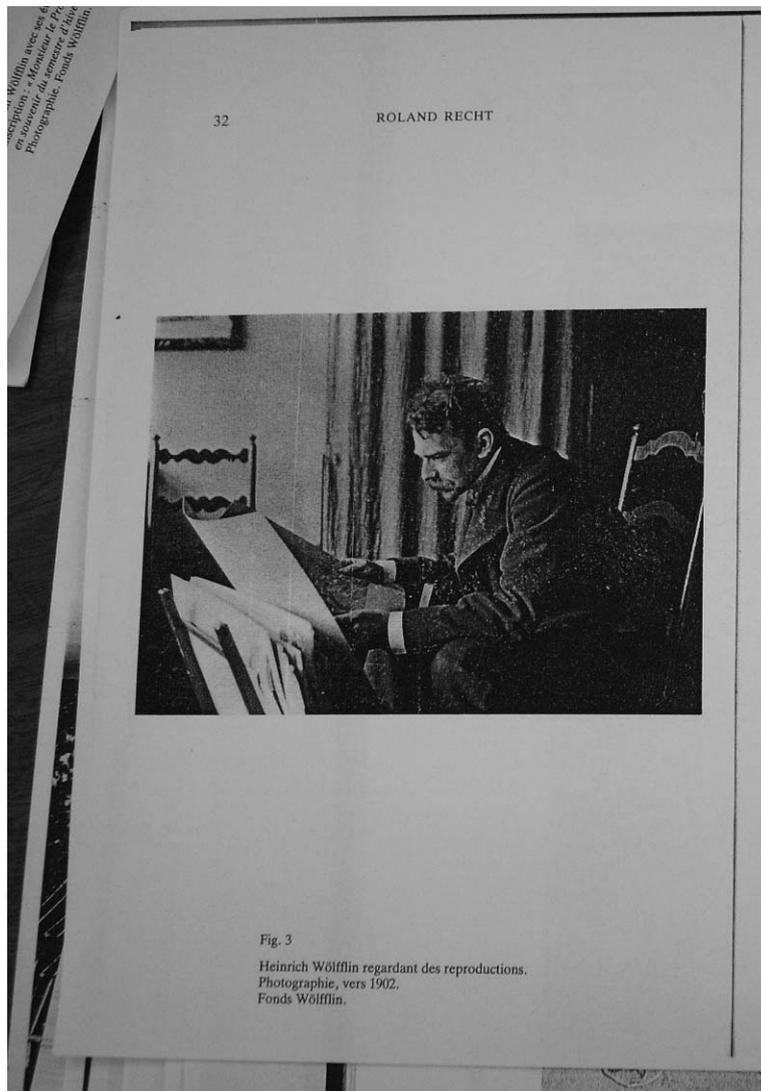


Figura 1. Heinrich Wölfflin posa analisando imagens, circa 1902. In: (Hart, Recht et al. 1995) pp. 32

Heinrich Wölfflin (1864-1945) foi um historiador da arte que nasceu na Suíça e dividiu os seus estudos entre a Suíça e a Alemanha. Os seus livros mais conhecidos foram *Renaissance und Barock* (1888) (“Renascimento e Barroco”) e *Die Klassische Kunst* (1898) (“A Arte Clássica”). Wölfflin foi o primeiro professor de história da arte a utilizar a projecção de duas imagens simultaneamente numa aula. Este método de exposição é particularmente bem sucedido quando as imagens são escolhidas em termos comparativos como oposições. A estrutura de pensamento que obviamente organiza alguns dos seus livros, e principalmente *Renaissance*

und Barock, é portanto complementar a este método. As oposições são facilmente identificáveis quando são mostradas lado a lado.³²

Wölfflin começou por estudar filosofia antes de se dedicar à história da arquitectura. Talvez fosse essa a razão pela qual a sua problemática inicial era idealista. Mas foi essa problemática que contaminou o ensino e a prática da arquitectura no século XX. Numa carta, citada por Michael Podro, Wölfflin escreve:

*“É essencial que o conhecimento histórico sistemático seja transformado em interpretação psicológica do desenvolvimento histórico[...] Quem conseguir combinar arqueologia com essa outra disciplina conseguirá muito bons resultados. Irei buscar à filosofia uma corrente de novas ideias e injectá-las-ei na história. Mas primeiro tenho que dominar completamente o material histórico. Neste desafio, vou encarar como primeira tarefa a arte Barroca..”*³³

Esta citação é muito reveladora não só da demonstração da ambição desmedida de Wölfflin em dominar completamente a história da arte, mas principalmente porque mostra a sua vontade de fundir a história com a filosofia. Esta tendência demonstrou ser profética visto que se assistiu no decorrer do século XX à troca de concepções entre a filosofia e a arquitectura ³⁴.

³² Uma descrição breve das aulas de Wölfflin pode ser encontrada no obituário escrito por um dos seus antigos alunos: *“It was the most exiting intellectual spectacle I have ever experienced. [...] Haltingly and tensely the words came from his mouth, stimulated by the picture which appeared on the screen and elucidating its significance with an uncanny accuracy. How splendidly selected were his examples! Most of them contrasting types. The way in which he compared them was a revelation to all of us. Each lecture was a new adventure on seeing.”*. Born, W. (1945). "Heirich Wölfflin, 1864-1945." *College Art Journal* 5(1): 44.

³³ in Podro, M. (1982). *The Critical Historians of Art*. New Haven; Londres, Yale University Press. pp. 99. Excerto traduzido por mim: *“It is essential that systematic historical knowledge must be recast as a psychological interpretation of historical development. What can be achieved through philological methods is shown by archeology. Someone who can combine archaology with that other enterprise will achieve a great deal. From philosophy I shall draw a stream of new ideas and inject them into history. But first I must become a master of the historical material, and I must become its complete master. I shall take as the first example of this enterprise the art of the Baroque...”*

³⁴ A relação mais evidente foi a estabelecida nas décadas 1970 e 1980 entre arquitectos e filósofos auto-denominados desconstrutivistas – Peter Eisenmann, Bernard Tschumi, Jean Baudrillard e Jacques Derrida – e na década de 1990 com arquitectos que encontraram incentivos na filosofia de Gilles Deleuze como Greg Lynn e

É de notar que paralelamente à história da arquitectura com ligações à psicologia criada por Wölfflin, também a ligação à arte e à pintura teve como resultado a popularidade crescente de ensaios como *Abstraktion und Einfühlung* de Wilhelm Worringer (“Empatia e Abstração”) (1907).

Como dissertação de doutoramento Wölfflin escreveu ‘Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur’ (“Prolegómenos para uma psicologia da arquitectura”) em 1886, que só recentemente foi traduzido para inglês com o título *Prolegomena to a Psychology of Architecture*. Esta tese parte da seguinte questão: “O que é que faz com que formas arquitectónicas sejam capazes de sugerir emoções ou estados de espírito?”³⁵

A convicção de que a arquitectura teria ‘capacidade de expressão’ tal como a música, marca o início do estudo de Wölfflin sobre a psicologia da arquitectura, o qual tem início na convicção de que, se existe uma psicologia da música, também deverá existir uma psicologia da arquitectura. Wölfflin começa por inquirir: se a música é abstracta como é que a compreendemos, como é que entendemos a sua expressão? A resposta que dá é uma antropomorfização relativa do abstracto: se nós mesmos temos a capacidade de produzir sons expressivos – grito, choro, canto, riso –, temos a capacidade de associar sons musicais com os nossos próprios sons. Partindo desta ideia, Wölfflin produz a seguinte analogia: tal como entendemos o carácter da música, também entendemos o ‘carácter da arquitectura’ em relação com o nosso próprio corpo:

Ben van Berkel. Ver: Johnson, P. and M. Wigley (1988). *Deconstructivist architecture*. Nova Iorque, Museum of Modern Art. Tschumi, B., Ed. (1986). *La case vide, La Villette*. Londres, Architectural Association. Lynn, G. (1998). *Folds, bodies & blobs: collected essays*. Bruxelas, La lettre volée.

³⁵ Wölfflin, H. (1994). "Prolegomena to a Psychology of Architecture". *Empathy, Form and Space*. K. W. F. Julia Bloomfield, Thomas F. Reese. Santa Monica, The Getty Center for the History of Art and the Humanities: 149-190. pp. 149. Traduzido por mim de; “How is it possible that architectural forms are able to express an emotion or a mood?”

*“As formas físicas só têm carácter porque nós próprios temos corpo .”*³⁶

É a partir desta ideia que Wölfflin contesta a percepção puramente visual como a principal razão pela qual se considera o espaço como expressivo. Wölfflin baseia a sua ideia na experiência fenomenológica, na memória desta experiência e na ideia que existe uma empatia entre o ser humano e a forma de objectos inanimados:

*“Nós já suportámos pesos e sentimos pressões, nós já caímos ao chão quando já não tínhamos força para resistir à gravidade dos nossos corpos, e é por isso que conseguimos admirar a nobre serenidade de uma coluna e compreender a tendência de toda a matéria para se espalhar informe no chão.”*³⁷

A estas considerações acerca da empatia humana em relação a objectos inanimados, Wölfflin acrescenta que tal empatia depende do modo como existe uma transferência emocional para o objecto quando *“nos esquecemos de nós próprios e ficamos obcecados pelo objecto.”*³⁸

Curiosamente as categorias que Wölfflin considera fundamentais para empatizar com a arquitectura não são puramente formais, já que acrescenta associações históricas e funcionais a características como a cor e natureza do material. Na opinião de Wölfflin, o paradigma de empatia entre sujeito e objecto é curiosamente corporizado nos ‘grandes artistas’, como refere numa nota:

*“Como toda a gente sabe, os grandes artistas são sempre ‘boas pessoas’: ou seja são eminentemente susceptíveis de sentir compaixão.”*³⁹

³⁶ Ibid. pp. 151 traduzido por mim de: *“Physical forms possess a character only because we ourselves possess a body.”*

³⁷ Ibid. pp. 151 traduzido por mim do inglês: *“We have carried loads and experienced pressure and counterpressure, we have collapsed to the ground when we no longer had the strenght to resist the downward pull of our own bodies, and that is why we can appreciate the noble serenity of a column and understand the tendency of all matter to spread out formlessly on the ground.”*

³⁸ Ibid. pp. 156 traduzido por mim do inglês: *‘one forgets oneself and becomes engrossed in the object.’*

Assim Wölfflin não se limita a fazer uma analogia entre a forma física, mas também moral e intelectual:

“O cubo, por causa da sua indiferença, adquire o carácter da imobilidade absoluta. Não quer nada. Logo as suas características – robusto, bem humorado e estúpido – formam uma progressão das qualidades físicas para as morais e, finalmente, para as intelectuais.”⁴⁰

Se bem que os *Prolegomena* possam ser considerados com a ligeireza que se dedica a uma *opera giovanille*, prestando atenção a alguns pormenores verdadeiramente anedóticos de toda esta teoria de relação entre a psicologia e a arquitectura⁴¹, por outro lado também é evidente as que Wölfflin formulou aí muitas ideias que tiveram eco na história e filosofia da arte durante todo o século XX.

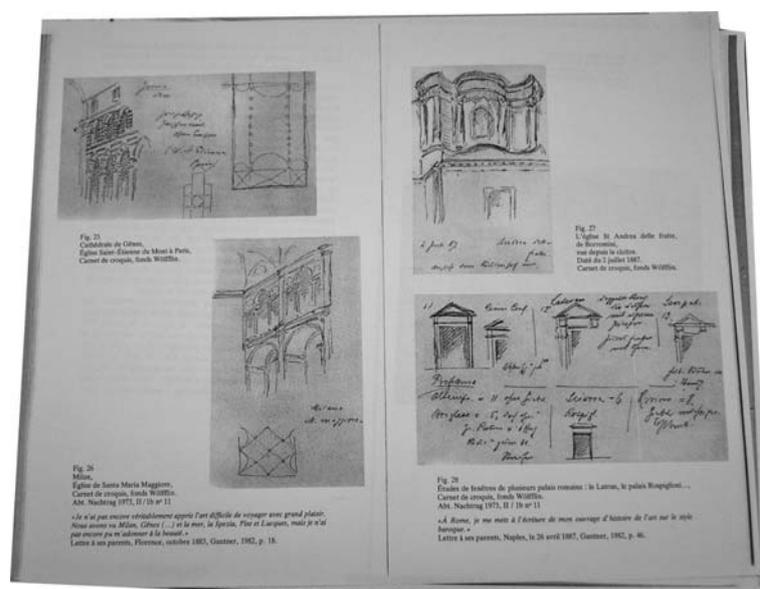


Figura 2. Desenhos de Heinrich Wölfflin. In: (Hart, Recht et al. 1995)

³⁹ Ibid. pp. 157 traduzido por mim do inglês: “Thus, as is known, great artists are always also “good people”: that is, they are eminently susceptible to the emotion of compassion.”

⁴⁰ Ibid. pp. 168 traduzido por mim do inglês: “The cube, by virtue of its indifference, acquires the character of absolute immobility. It wants nothing. Therefore the characteristics – bulky, good natured, and stupid – form a progression from physical to moral and finally to intellectual qualities.”

⁴¹ Um dos exemplos mais curiosos é a relação que Wölfflin estabelece entre o gosto do sujeito e a sua própria fisionomia: “In fact, I think I have observed that thin people constantly on the move, generally prefer slender proportions, while strong, stocky people, select the opposite.” Ibid. pp. 169

Para melhor definir a arquitectura barroca Wölfflin procedeu à sua comparação com o seu aparente oposto: a arquitectura do renascimento. Partindo desta ideia, publicou *Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* em 1888 (*Renascimento e Barroco, uma análise sobre a essência e o desenvolvimento do Estilo Barroco na Itália*)

Em *Renaissance und Barock* Wölfflin considera a arquitectura barroca como a evolução lógica da arquitectura renascentista. Na verdade a arquitectura barroca é inventada e descrita por Wölfflin com adjectivos muito sedutores – ou pelo menos, adjectivos que podem ser considerados sedutores actualmente. Assim Wölfflin considera que em Itália houve uma progressão que transformou a arquitectura renascentista no seu oposto, a arquitectura barroca, através do abandono da ‘rigidez geométrica’ em favor da ‘liberdade formal’:

*“Em Itália encontramos uma progressão interessante que vai de um estilo exacto para um ‘livre e pictural’, do formado para o informe, um desenvolvimento no qual os povos do norte não participaram.”*⁴²

Ao contrário do exemplo italiano, Wölfflin considera que a arte dos ‘povos do norte’ da Europa nunca foi rígida como a arte feita durante o renascimento, mas sempre livre, ou seja, sempre mais perto da perfeição. Assim a arte produzida no norte da Europa seria:

*“... sempre mais ou menos aberta à influência caprichosa do pictural ou mesmo do decorativo.”*⁴³

⁴² Wölfflin, H. (1984). *Renaissance and Baroque*. Londres, Colins. p. 15 traduzido por mim do inglês: “*In Italy we find an interesting progression from a strict to a ‘free and painterly’ style, from the formed to the formless, a development in which northern peoples did not participate.*”

⁴³ Ibid. p. 15 traduzido por mim do inglês: “*... always more or less open to the capricious influence of the painterly or even the decorative.*”

Wölfflin dedica a primeira parte do livro à natureza da mudança de estilo do renascimento para o barroco. A noção de barroco é definida por quatro características: 1. O estilo *pictural* 2. O estilo grandioso; 3. Massividade; 4. Movimento.

É a palavra *malerische*, que traduzi acima como *pictural*,⁴⁴ que Wölfflin encontra para melhor caracterizar o barroco. Sinteticamente o barroco é *pictural* enquanto o renascimento é, pelo contrário, 'linear'. E esta qualidade resume-se ao facto de Wölfflin conseguir identificar uma fusão entre as várias artes no período barroco. A arquitectura barroca deseja ter qualidades que na verdade pertencem a outra arte, neste caso a pintura:

“Em vez de seguir a sua própria natureza, a arquitectura esforça-se para conseguir efeitos que na realidade pertencem a uma forma de arte diferente: tornou-se pictural.”⁴⁵

Wölfflin recorre constantemente à comparação entre noções opostas para conseguir ilustrar os seus argumentos. Assim, enquanto um edifício barroco será aquele que, em si, apresenta qualidades para ser objecto de uma pintura, por sua vez um edifício clássico só seria um motivo interessante numa pintura quando 'em ruínas' ou integrado numa paisagem *pictural*. O edifício barroco é *pictural* em si, é suficientemente animado, tem em si a sugestão de movimento que o torna emancipado de qualquer outro objecto e portanto um motivo interessante para uma pintura. A beleza de um edifício barroco reside no efeito de movimento que este sugere. Deste modo, este é julgado pelo que aparenta ser – uma superfície em movimento – e não pelo que é realmente, um edifício estático. No entanto esta aparência é o que lhe permite ser completamente individualizado do universo de que faz parte – transformando-se o edifício, numa paisagem em si.

⁴⁴ Devo sublinhar que a palavra *pictural* aqui deve ser entendida como o que tem características da pintura.

⁴⁵ Wölfflin, H. (1984). *Renaissance and Baroque*. Londres, Colins. pp. 29, traduzido por mim do inglês: *“Instead of following its own nature, architecture strove after effects which really belong to a different art form: it became painterly.”*

A valorização das características do barroco em detrimento do renascimento, é evidente na seguinte descrição:

“O que é regular é morto, sem movimento, não é pictural. A linha recta e a superfície plana não são picturais. [...] A série uniforme e o intervalo regular não são picturais; uma sucessão rítmica é melhor, e melhor ainda é um agrupamento de formas aparentemente accidental...”⁴⁶

Portanto, as características que, isoladas, poderiam parecer negativas – irregular, accidental, impreciso, informal e elusivo – deverão ser tomadas como qualidades positivas:

“O terceiro elemento no estilo pictural pode ser chamado elusividade, a falta de definição. É uma característica da ‘desordem pictural’ que objectos individualizados não devem ser completa e claramente representados, mas parcialmente escondidos. [...] Os objectos que são parcialmente escondidos parecem poder emergir a qualquer momento; a pintura torna-se viva, e as partes escondidas parecem revelar-se.”⁴⁷

O que não pode ser visto terá que ser imaginado ou procurado. Deste modo compreende-se que uma das qualidades mais essenciais do *pictural* barroco é a de acordar a imaginação e a curiosidade do observador, o que principalmente faz com que exista uma imersão empática entre o sujeito e o objecto. O sujeito não só imagina o objecto como se imagina sendo o objecto. A categoria de *pictural* apresenta assim uma transição para a categoria do *movimento*, tendo em conta que também o *movimento* é sugerido e imaginado. O movimento é o movimento da visão, o passeio na paisagem que é uma escultura ou uma fachada barroca. Esta ideia de movimento implica portanto uma visão táctil, o que faz com que esta noção de Wölfflin

⁴⁶ Ibid. pp. 34 traduzido por mim do inglês: *“What is regular is dead, without movement, unpainterly. Unpainterly are the straight line and the flat surface. (...) Unpainterly are the uniform series and the regular interval; a rhythmic succession is better, and better still is an apparent quite accidental grouping...”*

⁴⁷ Ibid. pp. 34 traduzido por mim do inglês: *“The third element in the painterly style may be called elusiveness, the lack of definition. It is characteristic of the ‘painterly disorder’ that individual objects should be not fully and clearly represented, but partially hidden. (...) The objects that are partially hidden seem as if they might at any moment emerge; the Picture becomes alive, and the hidden parts then actually do seem to reveal themselves.”*

se aproxime da noção de visão háptica de Alois Riegl. No entanto, ao contrário de Riegl, Wölfflin considera que esta visão háptica é criada pela fusão dos limites entre vários objectos e não pela sua definição precisa como entidades individuais.

“A linha foi abolida; isto quer dizer que na escultura os ângulos foram arredondados para que os limites entre a luz e a sombra, que antes estavam claramente definidas, agora tenham uma transição vacilante. O contorno deixou de ser uma linha contínua; o olhar não deve agora deslizar pelos contornos de uma figura, como o faria se esta fosse composta por planos. É levado para mais longe, por detrás da forma;”⁴⁸

Uma das questões mais importantes que emergem da noção de barroco de Wölfflin é a de que também a matéria tem uma vontade própria que o artista consegue adivinhar, dando assim forma ao desejo concreto da matéria:

“As formas largas do estilo barroco fazem parte de uma concepção totalmente nova da matéria, ou seja, do aspecto ideal da matéria que expressa a vitalidade interior e o comportamento dos membros. Os corpos duros e rígidos da arquitectura do renascimento tornaram-se subitamente suaves e macios; às vezes lembram-nos argila. De facto Miguel Ângelo fez modelos de argila de formas arquitectónicas como a escada ondulante da biblioteca Laurenziana.”⁴⁹

⁴⁸ Ibid. pp. 35 traduzido por mim do inglês: *“Line was abolished; this meant in terms of sculpture that corners were rounded off, so that the boundaries between light and dark, which had formerly been clearly defined, now formed a quivering transition. The contour ceased to be a continuous line; the eye was no longer to glide down the sides of a figure, as it could in one composed of flat planes. It led further and further round to the back of form; an angel’s arm by Bernini like a vine column. (...) the clearly-defined surfaces of the old-style were purposely broken up with ‘accidental’ effects to give them greater vitality”*

⁴⁹ Ibid. pp. 35 traduzido por mim do inglês: *“The broad forms of the baroque style are part of a totally new conception of matter, that is of the ideal aspect of matter which gives expression to the inner vitality and behaviour of the members. The hard, brittle stuff of the Renaissance architecture has suddenly turned supple and soft; sometimes it reminds us of clay. In fact Michelangelo actually made clay models of such architectural features as the undulating staircase of the Laurenziana.”*

A vontade do artista é assim permeável com a vontade da matéria. Deste modo, existe uma conjugação de empatias entre a matéria, o artista, a obra de arte e o sujeito observador, quando o último mergulha na obra. São as formas barrocas que servem de catalizador para essa identificação do sujeito com a matéria através da empatia com a sugestão de movimento.

No livro *Kunstgeschichte Grundbegriffe*, publicado em 1932 (*Princípios de História da Arte*), Wölfflin dedica um capítulo à oposição entre o linear e o pictural. Wölfflin refere esta oposição porque entende que existiu uma mudança radical de paradigma na pintura entre os séculos XVI e XVII: a transformação que ocorre entre a pintura linear, onde dominam o desenho e o contorno, e a pintura pictural, onde acontece uma ‘misteriosa fluidez entre forma, luz e cor’⁵⁰. Como exemplo desta mudança, Wölfflin refere a obra de Dürer como resultante do modelo linear, e a obra de Rembrandt como resultante do modelo pictural.

Wölfflin identifica este padrão de oposição em várias escalas na história da arte, ou seja, qualquer tipo de produção artística é influenciada por uma destas noções: linear ou pictural. Seja comparando dois estilos – Renascimento e Barroco – ou dois artistas – Dürer e Rembrandt. Wölfflin identifica este padrão de oposição e presume que seja possível encontrá-lo em várias épocas ou artistas:

*“Outra questão é saber se temos o direito de falar apenas de dois tipos. Tudo é transição e é difícil argumentar com quem acha que a história é um fluxo incessante de acontecimentos. Para nós, a possibilidade de pensar requer que classifiquemos uma infinidade de acontecimentos com poucas premissas.”*⁵¹

O modelo de representação linear, que relaciona a linha com a forma, tem associado um tipo de visão à qual Wölfflin chama de visão linear. A visão linear é aquela que acompanha a forma

⁵⁰ Wölfflin, H. (1950). *Principles of Art History*. Nova Iorque, Dover. pp. 20

⁵¹ Ibid. p. 227, traduzido por mim de: *“Another question is how far we have the right to speak of two types at all. Everything is transition and it is hard to answer the man who regards history as an endless flow. For us, intellectual self-preservation demands that we should classify the infinity of events with reference to a few results.”*

através do seu contorno e das linhas que podem ser transpostas para o desenho, é uma visão que toca o objecto. O desenho consequente de uma visão linear mostra o percurso que o olhar do artista fez, mostra onde este tocou o objecto. Esta definição de Wölfflin está claramente muito próxima na noção de visão háptica de Aloïs Riegl.

A representação pictural, pelo contrário, não implica nenhum tipo de percepção táctil, mas apenas percepção visual. O artista representa a aparência daquilo que quer representar, e não o objecto em si:

“A visão linear, consequentemente, implica que o sentido e a beleza das coisas seja procurado no contorno – as formas interiores também têm contorno – que o olhar seja dirigido ao longo dos limites e induzido a sentir ao longo das arestas; enquanto a visão da massa acontece quando a atenção evita estes limites, quando o contorno se tornou mais ou menos indiferente para o olhar como percurso, e o elemento base é uma impressão de coisas vistas como fragmentos. É indiferente se estes fragmentos são entendidos como cores, ou apenas como áreas claras e escuras.”⁵²

Wölfflin encontra esta oposição na pintura, escultura e arquitectura dos períodos do renascimento e barroco. Mas, enquanto na sua obra anterior *Renaissance und Barock*, a qualidade pictural da arquitectura, e a sua impressão de movimento, eram aquilo que permitia ao olhar seguir a superfície da forma, em *Kunstgeschichte Grundbegriffe* Wölfflin muda de opinião, adoptando uma posição mais radical e considera a arquitectura barroca como puramente visual:

⁵² Ibid. pp. 18-19 traduzido por mim de: *“Linear vision, therefore, means that the sense and beauty of things is first sought in the outline – interior forms have their outline too – that the eye is led along the boundaries and induced to feel along the edges, while seeing in masses takes place where the attention withdraws from the edges, where the outline has become more or less indifferent to the eye as a path of vision, and the primary element of impression is things seen as patches. It is here indifferent whether such patches speak as colour or only as lights and darks.”*

“Se acrescentarmos o interesse pictural, este é um elemento puramente visual – pictórico, e logo já não é acessível ao tipo genérico da sensação táctil.”⁵³

Wölfflin, no que parece ser uma menção a Alois Riegl, tenta encontrar o padrão de oposição entre a visão táctil e a visão óptica, e assume que esta dualidade acontece em toda a história da arte. Onde Riegl viu uma progressão do táctil para o óptico, na produção artística do antigo Egipto para a do período tardo-romano, Wölfflin encontra o mesmo tipo de progressão e de vontade artística entre o renascimento e o barroco, abandonando a sua ideia inicial de que se processa mais facilmente um sentimento de empatia entre o sujeito e a obra quando esta é pictural. Quanto mais pictural é uma pintura ou um edifício mais intangível este se torna para o sujeito.

⁵³ Ibid. pp. 63, traduzido por mim de: “If painterly interest is added, it is a purely visual element – pictorial, and hence no longer accessible to that most general type of tactile feeling.”

1.3 SENSAÇÃO E MOVIMENTO - O ESPAÇO PAISAGEM DE ERWIN STRAUS

Erwin Straus (1891-1975) nasceu em Frankfurt, na Alemanha, e estudou com o psicanalista Carl Jung, assim como com os fenomenólogos Edmund Husserl e Adolf Reinach⁵⁴. Foi um psiquiatra e neurologista que se dedicou à filosofia. Escreveu vários ensaios que aliavam a psicologia à fenomenologia e que são característicos pela profusão de referências e associações entre estados psicológicos e obras de arte.⁵⁵ Deu aulas em Berlim desde 1927 mas em 1938 deixou a Alemanha – Straus era de ascendência judia – e partiu para os Estados Unidos da América onde ensinou durante seis anos no famoso Black Mountain College onde parte do corpo docente da então quase extinta Bauhaus passou a ensinar, como Joseph e Annie Albers⁵⁶.

Depois de deixar o Black Mountain College, Straus continuou o seu trabalho ligado à fenomenologia e, nos anos de 1960, organizou uma série de conferências chamada *Lexinton Conferences on Phenomenology: Pure and applied*. Estas conferências seriam fundamentais para a disseminação da fenomenologia nos Estados Unidos⁵⁷.

No entanto sua obra fundamental foi escrita ainda na Alemanha com o título *Vom Sinn der Sinne*⁵⁸ (*Acerca do Sentido dos Sentidos*) publicada em 1935 originalmente em alemão, e mais

⁵⁴ Moss, D. (1999). Humanistic and Transpersonal Psychology: A Historical and Biographical Sourcebook (Schools of Psychological Thought). Westport, Greenwood Press. p. 400

⁵⁵ Para uma síntese do trabalho de Straus nos campos da neurologia, psiquiatria e filosofia ver: Chessick, R. D. (1999). "The phenomenology of Erwin Straus and the epistemology of psychoanalysis." American Journal of Psychotherapy **53**(1): 82-95.

⁵⁶ Estão associados ao Black Mountain College personalidades que tiveram um papel muito importante no desenvolvimento da vanguarda artística Americana dos anos 1940 e 1950 como Willelm de Kooning, Robert Rauschenberg, Buckminster Fuller, John Cage e Merce Cunningham. Acerca de Black Moutain College: Harris, E. (1987). The Arts at Black Mountain College. Cambridge, Mass., MIT Press. e Katz, V., Ed. (2003). Black Mountain College: Experiment in Art. Cambridge, Mass., MIT Press.

⁵⁷ Moss, D. (1999). Humanistic and Transpersonal Psychology: A Historical and Biographical Sourcebook (Schools of Psychological Thought). Westport, Greenwood Press. p. 32

⁵⁸ Foi consultada a tradução em inglês *The primary world of senses: a vindication of sensory experience*. *Vom Sinn der Sinne* foi publicado originalmente em 1935, traduzido em inglês e republicado em 1963.

tarde traduzida em inglês e republicada em 1963 sob o título *The primary world of senses: a vindication of sensory experience*.

Em *Vom Sinn der Sinne*, Straus inventa a noção de *espaço paisagem* por oposição à noção de *espaço geográfico*. Esta oposição de conceitos – paisagem vs. geográfico – é feita de modo a esclarecer a oposição entre *sensação* e *percepção*. Sinteticamente poder-se-à dizer que o *espaço paisagem* está associado à sensação e o *espaço geográfico* à percepção⁵⁹. Straus considera que a existência humana se desenvolve entre estes dois extremos.

No capítulo denominado *Sensação e Movimento Considerados Historiologicamente*⁶⁰, onde caracteriza a diferença entre a sensação e a percepção, Straus socorre-se com a seguinte metáfora:

“... o espaço do mundo sensorial está para a percepção como a paisagem está para a geografia. Mas, para que esta comparação seja esclarecedora tem de ser explicitamente enunciada, já que, influenciados pela pintura, estamos habituados a pensar numa paisagem como qualquer coisa que já está delineada.”⁶¹

Straus admite assim que as suas definições de *sensação* e de *espaço paisagem* podem ser mal entendidas porque *paisagem* tem múltiplas definições, sendo a mais comum a que associa paisagem à representação de uma vista.

Ao criar uma nova utilização da palavra paisagem, Straus carrega-a de conotações mais ou menos nostálgicas sobre a relação do homem com a natureza, associando a paisagem com a

⁵⁹ Estas oposições são em tudo semelhantes com a oposição entre espaço e sensações *hápticos* e *ópticos* de Alois Riegl.

⁶⁰ *Sensing and movement considered Historiologically* em Straus, E. (1963). *The Primary World of Senses*. London, The Free Press of Glencoe.

⁶¹ Ibid.p. 317 traduzido por mim do inglês“(...) the space of the sensory world stands to that of perception as the landscape to geography. But to be illuminating such a comparison needs to be spelled out, because influenced by the art of painting we are inclined to think of a landscape as something already delineated.”

sensação primordial. Straus explica que o espaço sensorial está para o espaço perceptual assim como a paisagem está para a geografia. O espaço perceptual é assim o *espaço geográfico*. O espaço sensorial é o espaço paisagem.

Para Straus o *espaço geográfico* é o espaço caracterizado, mapeado, delineado mentalmente. O espaço que se encontra pontuado por elementos significantes que orientam e regulam o percurso humano. É o espaço abstracto do conhecimento. O espaço paisagem é exactamente o oposto, é o espaço concreto que se sente em tempo real, sem conhecimento prévio.

Para reiterar a sua definição de espaço paisagem, Straus explora a dialéctica entre o espaço geográfico e o espaço de paisagem através de quatro categorias: o horizonte; a viagem, o plano e a pintura de paisagem. Cada uma destas categorias ilustra uma característica do espaço paisagem por oposição ao espaço geográfico.

Na categoria que chama horizonte Straus afirma que este rodeia o sujeito continuamente quando no *espaço paisagem*, alterando-se constantemente com a posição daquele. Assim, cada local é determinado pela relação que estabelece com o que o circunda. No *espaço geográfico*, pelo contrário, a posição do sujeito é determinada segundo uma origem geográfica abstracta, onde não existe – ou não é necessária – uma relação com o horizonte.⁶² É a propósito do horizonte que Straus demonstra uma preferência pelo *espaço paisagem* em relação ao *espaço geográfico*. O *espaço paisagem* é carregado com conotações nostálgicas sobre a relação da humanidade com o ambiente onde vive.

A categoria da viagem é a mais explícita. Straus enfatiza a oposição entre espaço geográfico e o espaço paisagem ao comparar a viagem “moderna” de comboio entre Frankfurt e Roma, durante a qual o espaço entre o ponto de partida e de chegada é *apagado* pelo meio de

⁶² Ibid.p. 319 “When we seek to orient ourselves somewhere, or ask directions of someone, or even use a map, then we establish our here in a place of horizonless space.”

transporte⁶³, com a viagem sem ponto de chegada onde todos os lugares são importantes, como aconteceria num hipotético percurso não intencional de um elefante desde Bombaim até Roma.

Quando existe um mapa de um trajecto a seguir, seja aquele mental ou não, é inevitável que muitas das características dos lugares percorridos sejam obliteradas ou esquecidas. Talvez preocupado ou infeliz com a quantidade de informação que se perde deste modo, Straus delineou o que seria a experiência oposta, ou seja vaguear pelo espaço atento a tudo a todos os lugares, todos os objectos, todas as sensações, num mundo não mapeado por pontos específicos que tem de ser continuamente explorado para ser vivido.

Embora consciente que a experiência do espaço “normal” se encontra sempre entre os dois extremos, nunca sendo exclusivamente relativa ao conhecimento abstracto ou à experiência concreta do espaço, Straus considera que a evolução tecnológica contribuiu para o maior afastamento da concretude do *espaço paisagem* e que os “antigos” modos de viajar proporcionavam um maior equilíbrio entre as duas instâncias. Para provar esse equilíbrio, Straus nota que quando os meios de transporte obrigavam ao maior contacto e atenção para com o espaço percorrido seria fácil escrever relatos de viagem suficientemente interessantes, sugerindo que se comparasse a *Viagem a Itália* de Goethe (1788), com um qualquer livro de viagens moderno.

A verdade é que, se fizermos essa comparação, encontramos as mesmas diferenças a que Straus se refere, já que a peculiaridade da *Viagem* de Goethe não se deveu à falta de recursos ou de itinerários pré-estabelecidos. Pelo contrário, fazia parte de uma longa tradição de viagem estabelecida pela burguesia europeia nos séculos XVIII e XIX, o *Grand Tour*, que era

⁶³ Ideia que no final da década de 1990 teve bastante projecção no meio académico ligado à arquitectura através da publicação de Augé, M. (1992). *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil. que refere as auto-estradas e os aeroportos, e no artigo ‘Generic City’ de Rem Koolhaas em Koolhaas, R. and B. Mau (1995). *S, M, L, XL: small, medium, large, extra-large*. Nova Iorque, Monacelli Press.

exactamente caracterizado pelo conhecimento prévio da viagem que se faria. Assim, Goethe sabia exactamente por onde iria passar.⁶⁴

Apesar disso, também é verdade que Goethe mostra no texto a sua apetência para vagar — “*Não se viaja para chegar, viaja-se para viajar*”⁶⁵ — desprendendo-se momentaneamente do conhecimento abstracto que possuía, como acontece no seu passeio por Veneza:

*“Ao cair do dia embrenhei-me novamente sem guia nos mais distantes bairros da cidade. As pontes aqui têm todas escadas, para que as gôndolas e até barcos maiores possam passar à vontade sob os arcos. Tentei encontrar os caminhos de entrada e saída deste labirinto sem perguntar nada a ninguém, orientando-me de novo apenas pelos pontos cardeais. Acabamos por encontrar a saída, mas tudo se enreda incrivelmente, e a minha mania de me convencer das coisas pela experiência é a melhor.”*⁶⁶

Goethe foi uma das influências primordiais de Erwin Straus⁶⁷, e é claro que a concepção da *Viagem a Itália* foi assimilada por Straus na sua problemática ligada à percepção. O livro de Goethe nunca poderia servir de referência geográfica, como fazem os guias turísticos, simplesmente porque é um relato da sua própria viagem, o resultado da sua ‘imersão’ no território.

⁶⁴ Barrento, J. (2001). Prefácio. *Viagem a Itália*. J. BARRENTO. Lisboa, Relógio d'Água. **6**: 515. p. XII e XIII “*Viajar transformara-se numa arte (no tempo de Goethe ainda mais no sentido grego de um saber fazer, de uma techne) e num jogo para o qual o viajante se prepara e cujas regras tem de conhecer, para conseguir os melhores resultados. Goethe (...) nem desconhece a imensa literatura de viagens produzida antes desde os relatos mais sóbrios às obras ditadas pelas modas e convenções do século, com destaque para o modelo recente que claramente rejeita da Sentimental Journey de Lawrence Sterne (1768), com o seu culto exacerbado do eu e da sensibilidade. (...) o que Goethe procura em Itália, como repetidas vezes afirma, não é a ilusão, mas a verdade*”

⁶⁵ Goethe, J. W. v. (2001). *Viagem a Itália*. Lisboa, Relógio d'Água. p. 135

⁶⁶ Ibid. p. 85

⁶⁷ Moss, D. (1999). *Humanistic and Transpersonal Psychology: A Historical and Biographical Sourcebook (Schools of Psychological Thought)*. Westport, Greenwood Press. pp. 407

Para Straus a pintura de paisagem genericamente não representa *paisagens*. Ele considera que as pinturas representam um determinado local mas não são paisagem, não atingem essa categoria. Existem no entanto dois pintores que Straus considera capazes de realizarem paisagens através das suas pinturas: Vermeer e Guardi. Straus considera a pintura *Vista de Delft* como a mais bem conseguida paisagem em pintura porque não é apenas uma representação de paisagem mas é, em si mesma, uma paisagem, já que é suficientemente complexa para que o sujeito se ‘perca’ quando a observa.

Uma ideia semelhante foi sugerida por Heinrich Wölfflin, como vimos anteriormente, quando este refere a fachada de um edifício barroco como sendo suficientemente interessante para ser objecto de uma pintura, já que é suficientemente animada para que o sujeito possa vaguear visualmente na sua superfície. Mas se Wölfflin era da opinião que de facto existem formas que têm a capacidade de inspirar o sujeito a ‘perder-se’ nelas, no discurso de Straus a vontade do sujeito é responsável pela sua divagação na paisagem:

*“A paisagem é invisível, porque quanto mais a absorvemos, mais nos perdemos nela. Para estarmos plenamente imersos na paisagem temos de sacrificar, o mais possível, todas as decisões temporais, espaciais e objectivas. [...] Na paisagem deixamos de ser seres históricos, i.e., seres objectiváveis para si próprios (que se podem compreender a si próprios enquanto objecto). Sonhamos durante o dia com os olhos bem abertos. Estamos para além do mundo objectivo e de nós próprios.”*⁶⁸

Para compreender melhor a obsessão de Erwin Straus pelo *espaço paisagem* e a sua ligação à noção de *barroco* definida por Wölfflin, há que observar o ensaio “The forms of Spatiality”, publicado na antologia *Phenomenological Psychology* em 1966, mais precisamente na secção

⁶⁸ Straus, E. (1963). The Primary World of Senses. London, The Free Press of Glencoe. p. 322 traduzido por mim do inglês: “Landscape is invisible, because the more we absorb it, the more we lose ourselves in it. To be fully in the landscape we must sacrifice, as far as possible, all temporal, spatial and objective precision. (...) In the landscape we cease to be historical beings, i.e., beings objectifiable to themselves. We are dreaming in broad daylight with our wide eyes open. We are beyond the reach of both the objective world and ourselves”

denominada "The gnostic and Pathic Moment in Perception" ⁶⁹. Neste texto são também enumerados vários pares de conceitos opostos, de modo a explicitar o que Straus entende por *momento pático* que opõe a *momento gnóstico*. Straus utiliza a palavra *gnóstico* como referente à doutrina emergente nos séculos I e II na nossa Era, denominada *gnosticismo*, que professava a existência de um conhecimento metafísico absoluto. Assim, ao *momento gnóstico* de Straus estão associadas as ideias de negligência do corpo e das sensações em favor do espírito e do conhecimento abstracto que esta doutrina adoptava.⁷⁰ Por oposição, a palavra *pático* é referente a *pathos*, palavra de origem grega que em si é portadora de dois sentidos muito relevantes. A etimologia associa-a a sensações geralmente definidas como 'irracionais': à emoção, à paixão ou mesmo ao sofrimento. Mas ao mesmo tempo, *pathos*, também é referente à qualidade se sentir empatia com a sensação do outro.⁷¹

Estes dois momentos são equivalentes às noções anteriormente referidas de *espaço paisagem* e de *espaço geográfico*. Assim a percepção do *espaço geográfico* procede de um *momento gnóstico* em que o sujeito possui um conhecimento prévio do espaço. Enquanto a percepção do *espaço paisagem* procede de um *momento pático*, em que o sujeito não só sente o espaço, como sente empatia com o espaço. Straus define o *momento pático* com uma clara relação com o *espaço paisagem*:

"Pathic moment is a characteristic feature of primordial experience; it is for this reason that it is so difficult to understand conceptually, being immediately present, sensually vivid, still preconceptual communication we have with appearances."⁷²

Para ilustrar melhor a oposição *momento pático* vs. *momento gnóstico* Straus relaciona-a com a oposição *espaço acústico* vs. *espaço óptico*. Sendo o espaço óptico associado ao momento

⁶⁹ Straus, E. (1966). "The forms of Spaciality". *Phenomenological Psychology*. Londres; Wellington, Tavistock Publications: 3-37. p. 11

⁷⁰ Stead, C. (1998) "Gnosticism." *Routledge Encyclopedia of Philosophy Volume*, DOI:

⁷¹ Oxford-English-Dictionary-Online (2006). Pathos.

⁷² Straus, E. (1966). "The forms of Spaciality". *Phenomenological Psychology*. Londres; Wellington, Tavistock Publications: 3-37. p. 12

gnóstico, assim o espaço óptico é o espaço da imagem, da representação icónica e conceptual, enquanto o espaço acústico, é o espaço da percepção da forma:

“The optical image appears as a representative of the concept, just as the melody serves as a natural representative of the unity of the Gestalt.”⁷³.

Seguindo a mesma associação de ideias poder-se-ia acrescentar que o *espaço óptico* é o *espaço geográfico*, e o *espaço acústico* é o *espaço paisagem*. Straus associa com o mito de Orfeu o movimento que o objecto induz sobre o sujeito quando este experimenta o *momento pático* do *espaço acústico*.

“... men and animals, trees, forests, and even rocks, mountains, and streams followed its sounding lyre. Here we have a simple, telling expression of the compelling power of music to which all nature, both living and non living, bends.”⁷⁴

Com esta imagem Straus tenta reconhecer a possibilidade de devir entre todas as matérias, sejam elas animadas ou não, e utiliza a metáfora do espaço *acústico* da dança onde o sujeito se transforma no ambiente que ocupa.⁷⁵ Assim, na sua descrição/distinção entre momentos *gnóstico* e *pático*, Straus refere a distinção entre *renascimento* e *barroco* de Heinrich Wölfflin, associando ao *momento pático* várias das características com que Wölfflin caracterizou a arquitectura barroca e em particular a empatia do sujeito com a expressão do movimento sugerida por um edifício:

“He [Wölfflin] sees this transition [do renascimento para o barroco] as a rational psychological process – a transformation of the visual schema on which the artistic representation is founded – as demonstrating a fundamentally different kind of interest in the world. “There [no renascimento]

⁷³ Ibid. pp. 16-17

⁷⁴ Ibid. pp. 32

⁷⁵ Ibid. pp. 32

*it is the defined shape, here [no barroco] it is the changing appearance; there it is the continuing form, measurable and confined, here it is the movement, form in function; there the things in themselves, here the things in their relationships.*⁷⁶

Deste modo, Straus faz uma nova associação à oposição renascimento vs. *barroco* de Wölfflin, quando as liga à oposição entre *conceito* vs. *sensação* que faz parte da suas noções de *espaço gnóstico* e *espaço pático*.

Mas foi a definição de *espaço paisagem* de que Henry Maldiney se apropriou e considerou como a *salvação da arte* no século XX.

Henry Maldiney⁷⁷ (n.1912) é um filósofo e professor francês que trabalha no campo da estética e da filosofia da arte. A sua filosofia da arte tem uma base fenomenologista, já que se baseia principalmente na experiência subjectiva individual e na total imersão e interacção entre o sujeito e o mundo que o rodeia.

O que Maldiney reconhece em Erwin Straus é uma afinidade com esta linhagem. No texto “Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d’Erwin Straus” escrito em 1966, e publicado pela ocasião do 75º aniversário de Erwin Straus⁷⁸, Henry Maldiney considera a fenomenologia de Erwin Straus como aquilo que irá permitir ressuscitar a arte.

Maldiney expressa a sua inquietação com o futuro da arte se esta se separar completamente da estética. Para Maldiney o principal responsável por esta separação seria Hegel, para quem a arte teria constituído “apenas” a representação de um conceito, a expressão de um conteúdo,

⁷⁶ Ibid. pp. 17

⁷⁷ Uma introdução à obra de Henri Maldiney está em: Charcosset, J.-P., Ed. (1973). Present à Henri Maldiney. Lausanne, L'Age d'homme. p.9-34

⁷⁸ Originalmente publicado como “Die Entdeckung der Aesthetischen Dimension in der Phänomenologie von Erwin Straus” in *Conditio Humana*. (1966). Springer: Berlin, NewYork. Traduzido para francês e publicado em 1973 numa colectânea de ensaios de Henri Maldiney Maldiney, H. (1994). *Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d’Erwin Straus*. Regard, Parole, Espace. Paris, L'Age d'homme.

ou ainda a aparição sensível de uma ideia. Mas Maldiney considera que obsessão com a *ideia pura* terá como consequência a *morte da arte*, e tenta definir uma estratégia para a salvar desse fatal destino.

Maldiney imagina um grupo de teóricos e artistas para quem a matéria e, mais precisamente, a forma, são elementos fundamentais na constituição da *obra de arte*. O “capitão” desta “equipa” é Erwin Straus, e o seu trunfo a noção de *espaço paisagem*, que Maldiney considera como a *salvação* da eminente *morte* da arte. Todos os outros membros da “equipa” têm em comum com Straus a preocupação com a relação do sujeito com a obra *de arte*, o enfoque sobre a questão do *movimento do sujeito* em relação à obra de arte, a questão da gênese desse movimento a partir da obra: Paul Klee e Cézanne são os artistas, Hölderlin o poeta, e Erwin Straus o filósofo/cientista.

Maldiney começa o texto com uma citação de Schiller de modo a deixar claro qual é a sua opinião relativa ao estado da arte:

“Beaucoup on le talent et l’intelligence, mais tous comptent pour un, car ils sont gouvernés par le concept.”

O ‘conceito’ – a arte conceptual – apaga o ‘talento’ e a ‘inteligência’ múltiplos, transformando os resultados da prática artística numa experiência homogênea na qual o conhecimento associado ao objecto pelo sujeito não depende das qualidades materiais deste. Consequentemente o ‘renascimento’ da arte deveria depender de uma nova correspondência com a ‘forma’. É por isso que uma das referências fundamentais de Maldiney é Paul Klee, cujo conceito de *gestaltung* – forma em formação – é fundamental para voltar a considerar a importância da forma como incentivo da ‘experiência estética’⁷⁹.

⁷⁹ Ibid. pp. 132-133

Maldiney associa o conceito de *Gestaltung* de Paul Klee, assim como o conceito de *espaço háptico* de Aloïs Riegl, à ideia de *espaço paisagem* de Erwin Straus. Assim, a arte poderia 'ser salva' por obras que proporcionassem o movimento do sujeito a explorar a obra de arte através dos seus sentidos. E é por essa razão que interessa a Maldiney o *espaço paisagem* de Erwin Straus. Porque é um espaço eminentemente subjectivo, que depende do sujeito e da sua relação com o espaço e os objectos que o rodeiam/contêm.

O *espaço paisagem* é um espaço total ou cheio – *plein*. Mais do que da pintura ou da paisagem como uma vista, Straus refere-se a um estado de percepção – todos os espaços poderão ser espaços paisagem dependendo do modo como se percebem:

“L'espace du paysage est d'abord le lieu sans lieux de l'être perdu.”⁸⁰

Esta fenomenologia do sentir proporciona que o sujeito participe e faça parte daquilo que observa,:

“On peut parler de l'être à... du sentir comme d'un être-avec-le-monde plutôt que d'un être-au-monde.”⁸¹

Maldiney supõe que existem obras de arte que são propensas a criar essa relação do sujeito com o que observa, obras próprias para se sentir. No entanto, é à fenomenologia de Erwin Strauss que ele dá importância, já que esta apresenta a solução fundamental para a experiência estética: é através da sensação e do movimento do sujeito que se constitui uma fenomenologia do espaço e do tempo.

São evidentes as relações que se estabelecem com os conceitos supracitados definidos por Aloïs Riegl e Heinrich Wölfflin, já que ambos definiram categorias de produção artística que

⁸⁰ Ibid. pp.143

⁸¹ Ibid. pp. 136

dependiam da percepção do sujeito observador. Se para Alois Riegl a prática artística no antigo Egipto estava relacionada com a percepção háptica, conseqüentemente, numa progressão, a produção arquitectónica tardo romana estaria relacionada com a percepção do espaço de um sujeito em movimento. De modo semelhante, a produção de espaço barroco entendida por Heinrich Wölfflin, estaria dependente de uma ligação entre o movimento do sujeito e o movimento sugerido pelas formas arquitectónicas. Assim, quando Maldiney associa a imersão na ‘cursividade’ do espaço barroco ao movimento da dança, a semelhança com a teoria da empatia entre o sujeito e o objecto de Wölfflin é evidente.

Numa obra publicada mais tarde, em 1985, com o título *Art et Existence*, Maldiney refere Alois Riegl, Heinrich Wölfflin e Erwin Straus. Numa progressão lógica, Maldiney encadeia as noções de *espaço pictural* de Wölfflin com a progressão da percepção háptica/óptica de Riegl e com o espaço paisagem de Straus.⁸²

⁸² Maldiney, H. (1985). *Art et Existence*. Paris, Klincksieck. pp. 196-199

1.4. O ESPAÇO HÁPTICO DE RIEGL POR DELEUZE

Gilles Deleuze (1925-1995) foi um filósofo francês, imensamente popular no campo da teoria da arte e da arquitetura nos anos de 1990. Estudou filosofia na Sorbonne com Ferdinand Alquié e Jean Hyppolite, que teriam despertado em Deleuze o interesse pela história da filosofia que posteriormente abandonou⁸³. A sua primeira publicação, em 1953, foi uma leitura da obra de David Hume (1711-1776) com o título *Empirisme et subjectivité*. A maior parte das obras seguintes seguem a mesma estrutura de uma leitura original de autores específicos, filósofos, artistas ou escritores. Entre os diferentes autores que captaram a atenção de Deleuze estão os filósofos B. Spinoza (1632-1677), G. W. Leibniz (1646-1716), Henri Bergson (1859-1941), o escritor Marcel Proust (1871-1922) e o pintor Francis Bacon (1909-1992).

Gilles Deleuze escreveu várias obras em conjunto com Félix Guattari (1930-1992), entre as quais as muitíssimo citadas *Capitalisme et Schizophrénie 1: L'anti oedipe*, publicada em 1972, e *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*, publicada em 1987.

No livro onde explora ideias suscitadas pela obra de Francis Bacon, *Logique de la sensation*, publicado em 1981, no capítulo *Chaque peintre à sa manière résume l'histoire de la peinture*, Deleuze começa por elogiar a arte egípcia:

*"Gloire aux Egyptiens."*⁸⁴

Mas o que é glorioso não é a arte egípcia em si, mas a ideia que a arte egípcia deu a Alois Riegl. Deleuze recorre assim à noção de *háptico* e de *visão háptica* e refere numa nota as suas fontes: Alois Riegl como o seu inventor e Henri Maldiney como o seu apologista.

Eis Deleuze, seduzido pelo que seria uma *visão háptica*, onde o olhos subitamente adquirem os atributos da pele e conseguem tocar. Mas, ao contrário de Riegl, Deleuze considera o baixo-

⁸³ Olkowski, D. E. (1998) "Deleuze, Gilles." *Routledge Encyclopedia of Philosophy* p.79

⁸⁴ Deleuze, G. (1994). *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris, Éditions de la Différence.

relevo egípcio como revelador da matéria primordial de todas as coisas – e não como a consequência artística duma noção primitiva do mundo. O baixo-relevo implica assim que o mundo seja composto pela mesma matéria, revelando o *mistério da essência*, onde todas as coisas representadas são feitas da mesma substância e da mesma maneira. Assim, “o homem, o animal, o lótus e a esfinge” provêm todos da mesma matéria.

Caracterizando o *espaço háptico* por oposição ao *espaço óptico* Deleuze faz algumas analogias com períodos reconhecidos pela história da arte: se o espaço da arte grega é um espaço tátil-óptico, o espaço da arte cristã bizantina é puramente óptico. E aqui está a contradição em relação à teoria evolucionária original de Riegl, já que Deleuze entende o espaço óptico como *imagem* associando-o à pintura de ícones bizantina.⁸⁵

As referências de Deleuze são em tudo semelhantes às de Maldiney e de Straus⁸⁶, considerando Cézanne, Turner, Monet como criadores de espaços hápticos que proporcionam uma visão háptica: o movimento, o tacto, a compreensão da fisicalidade com a visão. Para Deleuze, são as sequências de planos coloridos que transformam o plano da tela em espaço para ser percorrido visualmente. Os volumes estão definidos através da cor e das camadas de cor que constituem a pintura.

Deleuze define assim o espaço háptico em Cézanne: uma sequência de tons, camadas, justaposição de cores puras umas sobre as outras. O que produz uma sequência infundável de superfícies, um palimpsesto de cores que se entende através de uma progressão de superfícies planas. Porque a visão actua com o conhecimento da fisicalidade da tinta, o sujeito percebe que a montanha pintada por Cézanne foi “construída” por camadas de tinta, entendendo a sequência de cores e perseguindo, não só os movimentos, como também os pensamentos do

⁸⁵ Ibid. pp. 79

⁸⁶ Gilles Deleuze cita Henri Maldiney, principalmente os textos em que este se dedicou à pintura de Cézanne, mas não faz nenhuma referência a Erwin Straus.

pintor. A sobreposição de camadas de tinta faz com que seja possível seguir, ou imaginar, a sequência do processo da pintura.

Esta sequência de relações entre conceitos, influenciados pelas ideias de Aloïs Riegl e Heinrich Wölfflin, que se inicia com o espaço paisagem de Erwin Straus termina com o conceito de espaço liso, definido em *Mille Plateaux*, no capítulo 14, denominado “1440 *Le lisse et le strié*”. Tal como Straus, Deleuze e Guattari consideram a oposição de dois conceitos – ao *espaço liso* opõem o *espaço estriado* – e caracterizam estes conceitos associando-os a outros pares de oposições.

É neste capítulo que Deleuze e Guattari admitem que o que produzem é uma interpretação livre das noções de Aloïs Riegl e Henri Maldiney:

“C’est d’abord la “vision rapprochée” par différence avec la vision éloignée; c’est aussi bien l’ “espace tactile”, ou plutôt l’ “espace haptique”, par différence avec l’ espace optique. Haptique est un meilleur mot que tactile, puis qu’il n’oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l’oeil peut lui-même avoir cette fonction que n’est pas optique. C’est Aloïs Riegl qui, dans des pages admirables, a donné à ce couple Vision rapprochée-Espace haptique un statut esthétique fondamental. Pourtant, nous devons négliger provisoirement les critères proposés par Riegl (puis par Worringer, et aujourd’hui par Henri Maldiney) pour prendre un peu de risque nous-mêmes, et nous servir librement de ces notions.”⁸⁷

Assim, Deleuze e Guattari explicam que, embora compreendam que a noção de visão háptica de Aloïs Riegl estaria ligada a uma ideia de progressão de estilos consoante a época a que pertencam), pretendem associar à arte sua contemporânea as qualidades que para Riegl fariam parte da arte egípcia.

⁸⁷ Deleuze, G. and F. Guattari (1980). Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie. Paris, Les Editions de Minuit. pp. 614-615

A imagem que Deleuze e Guattari escolhem para ilustrar o espaço liso é de uma manta de retalhos – patchwork – o tipo de objecto que é potencialmente infinito e simboliza a qualidade do devir permanente tão cara a Deleuze em toda a sua obra. Os autores associam várias práticas artísticas mais recentes a esta noção: a *op-art*, o cinema de Wim Wenders, e também noções matemáticas como a de objectos fractais de Benoit Mandelbrot. Estas referências tornaram-se posteriormente muito comuns no discurso ligado à prática arquitectónica nos anos 1990 e 2000.⁸⁸

Para Deleuze e Guattari o espaço liso é o espaço livre, sem referências, que se opõe ao espaço estriado que é por sua vez geograficamente definido. A semelhança entre o par de opostos espaço liso/espaço estriado com o espaço paisagem/espaço geográfico é bastante evidente. Tanto na apresentação e na estrutura de compreensão dos conceitos, como na definição dos mesmos como extremos de um gradiente:

“les deux espaces n’existent que par leurs mélanges l’un avec l’autre: l’espace lisse ne cesse pas d’être traduit, transversé dans un espace strié; l’espace strié est constamment reversé, rendu à un espace lisse”⁸⁹

Tal como como Straus define os seus conceitos de espaço paisagem/espaço geográfico metaforicamente através de categorias, Deleuze e Guattari criam seis modelos nos quais exemplificam o que poderá ser considerado liso ou estriado através das suas diferenças: modelo tecnológico, modelo musical, modelo marítimo, modelo matemático, modelo físico e modelo estético.

⁸⁸ Ibid. pp. 595-597 referência à *op-art*; p. 602 referência ao filme *Au fil du temps* de Wim Wenders; p. 608 referência aos objectos fractais de Mandelbrot.

⁸⁹ DELEUZE, G. (1980). *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*. Paris, Les Editiond de Minuit. pp. 593

No modelo musical, Deleuze e Guattari mostram a origem dos termos liso e estriado, explicando que Pierre Boulez em *Penser la musique aujourd'hui* (1963) caracteriza o que considera como espaço-tempo liso por oposição a espaço-tempo estriado .

“Pour en revenir à l’opposition simple le strié c’est ce qui entrecroise des fixes et des variables, ce qui ordonne et fait succéder des formes distinctes, ce qui organise les lignes mélodiques horizontales et les plans harmoniques verticaux. Le lisse c’est la variation continue, c’est le développement continu de la forme, c’est la fusion de l’harmonie et de la mélodie au profit d’un dégagement de valeurs proprement rythmiques, le pur tracé d’une diagonale à travers la verticale et l’horizontale”⁹⁰

Depois de definirem o que seria o espaço liso e estriado na categoria que chamam de modelo musical, Deleuze e Guattari prosseguem com uma extensa lista de exemplos do que pode ser entendido como liso e estriado em outras categorias.

No modelo tecnológico é feita a caracterização do espaço estriado associando-o a um tecido constituído por uma trama de fios verticais e horizontais; enquanto o espaço liso é associado ao feltro:

“Un tel ensemble d’intrication n’est nullement homogène: il est pourtant lisse, et s’oppose point pour point à l’espace du tissu (il est infini en droit, ouvert ou illimité dans toutes les directions; il n’a ni envers ni endroit, ni centre; il n’assigne pas des fixes et des mobiles, mais distribue plutôt une variation continue.”⁹¹

O espaço liso é assim apresentado como o espaço amorfo e informe, no sentido em que não tem uma forma limitada. O feltro como metáfora do espaço liso é também associado à cultura

⁹⁰ Deleuze, G. and F. Guattari (1980). Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie. Paris, Les Editionnd de Minuit. pp. 597

⁹¹ Ibid. pp. 594

nómada que, segundo Deleuze, o utiliza como isolante, matéria da tenda, da roupa e da armadura.

O modelo marítimo é o que traduz mais facilmente as noções de *espaço liso* e *espaço estriado*. Deleuze e Guattari consideram o mar como o *espaço liso* paradigmático, que, no entanto, está completamente *estriado* e cartografado.

O espaço liso é direccional e não dimensional ou métrico, é ocupado por eventos, *hecceidades*, mais do que pelas coisas formadas ou percebidas. É um espaço de *affectos*, mais do que propriedades, é objecto de uma percepção háptica mais do que óptica. É no estriado que as formas organizam uma matéria, no liso os materiais assinalam as forças que lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. A percepção é feita de sintomas e de avaliações mais do que de medidas e propriedades. A estrutura das oposições operadas por Deleuze e Guattari é obviamente semelhante à de Erwin Straus, tanto a oposição das duas ideias complementares – espaço liso vs. espaço estriado e espaço paisagem vs. espaço geográfico – como a divisão destas categorias em modelos e categorias de diferentes áreas disciplinares – modelo musical, modelo tecnológico, etc. – e mesmo a associação de qualidades morais a cada um deles. Tanto Straus como Deleuze e Guattari não escondem a sua preferência pelo espaço paisagem ou espaço liso, sendo as suas características sempre virtuosas – mesmo quando se relacionam com a resistência terrorista a um regime⁹², simplesmente porque a qualidade primordial do espaço liso é a liberdade. No entanto, Deleuze e Guattari, não fazem nenhuma alusão a Erwin Straus, depreendendo-se assim que todas as semelhanças entre ambos poderiam ter sido assimiladas da leitura que Henri Maldiney faz de Erwin Straus.

⁹² Ibid.pp. 600 O espaço liso implica “*puissance de deterritorialization*” (o deserto, a guerra, o ataque ao inimigo através do espaço, não estar ligado a espaço algum...) “*tout ceci pour rappeler que le lisse peut lui même être tracé et occupé par des puissances d’organisation diaboliques...*”

A apoteose do espaço liso que implica que a beleza está na liberdade é definida no modelo estético caracterizado por Deleuze e Guattari, ao qual estes referem a arte e a vida nómada. Os nómadas não prendem, não tomam posse, não esgotam recursos, deixam espaço à regeneração (pelo menos os nómadas imaginados por Deleuze que ainda sofre de uma nostalgia do oriente). Os nómadas são assim a materialização do que se opõe ao universo ocidental. E têm todas as qualidades do espaço liso:

*“C’est pourquoi ce qui occupe l’espace lisse ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le désert, la steppe ou les glaces.”*⁹³

A ideia da apologia da arte em conjugação com o estilo de vida nómada foi também explorada por Erwin Straus, que a associou igualmente com valores morais e a noção de liberdade. Para Straus, as práticas artísticas dos povos nómadas seriam assim decorrentes do seu modo de vida:

“O cigano faz, mas não cria a sua musica. O violino cigano “soluça” porque a sua musica é ainda som natural e não linguagem. O seu modo de fazer musica é dionisiaco; embriagado no lento deleite de sons e sentimentos. Não é por acaso que estes ‘fazedores de música’ são nómadas, sem casa, sentindo-se em casa em qualquer lugar, que vivem na paisagem e não na geografia – pelo menos até onde é humanamente possível alcançar a paisagem a partir do meio dela, que é essencialmente o lugar dos seres humanos, ou seja, deles.”⁹⁴

Quando Straus define o nómada como aquele que não cria, mas faz a sua música, está essencialmente a qualificá-lo como aquele que compreende o processo de devir da matéria

⁹³ Ibid. pp. 598

⁹⁴ Straus, E. (1963). *The Primary World of Senses*. London, The Free Press of Glencoe. pp. 324, traduzido de: “The gypsy makes, but does not create his music. The gypsy violin “sobs” because his music is still natural sound and not language. His music making is dionysiac; his slow relishing of individual sounds and moods is drunkenness. It is surely no accident that these makers of music are nomads, without a home, at home everywhere, that they live in the landscape not in geography – at least as far as human beings are capable at all to reach out totally toward the landscape from de middle position, which as human beings, is essentially theirs.”

sonora. Straus está assim a ligar a 'criação' artística à produção artificiosa para a qual não é necessária qualquer compreensão do modo de formação da matéria. Sendo que para Straus, o nómada, como vive na 'paisagem' fazendo parte do mundo, compreende quais são os padrões de formação da matéria que compõem esse mundo. Tem portanto o poder de compreender intuitivamente qual é o princípio de formação natural da matéria, neste caso dos sons da natureza. Assim, o artista nómada, é mais do que um criador, um mediador da 'vontade da matéria'.

Encontram-se ecos desta ideia também em Deleuze, que identifica Francis Bacon (1909-1992) e Jackson Pollock (1912-1956) como artistas mediadores da matéria. Deleuze desenvolve esta ideia partir de uma descrição do seu processo criativo dada por Francis Bacon⁹⁵:

*"Well, one of the pictures I did in 1946, the one like a butcher's shop, came to me as an accident. I was attempting to make a bird alighting on a field. And it may have been bound up in some way with the three forms that had gone before, but suddenly the lines that I'd drawn suggested something totally different, and out of this suggestion arose this picture. I had not intention to do this picture; I never thought of it in that way. It was like one continuous accident mounting on top of another."*⁹⁶

Este acontecimento fez com que Francis Bacon acreditasse que existe uma vontade imanente da matéria, neste caso a tinta, que pode ser reconhecido intuitivamente pelo seu corpo. Deleuze chama *diagrama* a este processo em que a acção do corpo tem o poder de revelar a vontade da matéria. Para Deleuze o próprio corpo do artista é permeado por uma força insubordinável, imanente no mundo. Poder-se-á dizer que Deleuze alarga a 'vontade da arte' de

⁹⁵ Deleuze, G. (1994). *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris, Éditions de la Différence. nos capítulos *Diagramme* e *L'oeil et la main* trata extensivamente deste assunto.

⁹⁶ Sylvester, D., F. Bacon, et al. (1987). *Brutality of fact : interviews with Francis Bacon*. London, Thames and Hudson, pp. 11. Sylvester, F. B. D. (1963). "The element of change in his work and the frequent destruction of his paintings". *Francis Bacon talks to Davis Sylvester about*, BBC 4. and A gravação desta entrevista pode ser encontrada online em <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/profilepages/baconf1.shtml>

Riegl – *kunstwollen* – ao resto do mundo, sendo os artistas aqueles que têm a capacidade de interpretar esta vontade.

Uma ideia semelhante está também presente nos *Prolegomena* de Wölfflin onde este considera que o principal tema da arquitectura é *Formkraft* – força da forma em formação⁹⁷:

*“Matéria e forma são inseparáveis. Em toda a matéria vive uma vontade que aspira a forma, mas nem sempre consegue.”*⁹⁸

A matéria necessita assim da mediação do ‘corpo’ intuitivo do artista para conseguir alcançar a forma desejada. Esta ideia é deduzida a partir de uma associação circular – a matéria tem uma vontade imanente, o artista consegue interpretar essa vontade, porque o artista faz parte da matéria. Wölfflin atribui esta ideia a Kant – que curiosamente é esquecido por Deleuze – fazendo uma interpretação da noção kantiana de belo:

*“Aliás, Kant já tinha dito a mesma coisa num contexto diferente. Sob o título ‘Arquitectura da razão pura’, descreveu muito bem o que referimos como organismo e harmonia. Chamou-lhe sistema. [...] Por ‘sistema’ Kant entendia a unidade composta pelas várias partes de uma ideia. Esta ideia contém o propósito e a forma do todo, o que é coerente com o sistema (ou seja, forma = razão interior). A unidade desta razão (vontade) assegura que não falte nada, e que nada deva ser acrescentado; de facto o todo pode crescer interna mas não exteriormente. Como um corpo animal, o seu crescimento não adiciona novos elementos mas dá força aos existentes, tornando-os mais eficientes nos seus objectivos sem alterar as suas proporções.”*⁹⁹

⁹⁷ Wölfflin, H. (1994). "Prolegomena to a Psychology of Architecture". *Empathy, Form and Space*. K. W. F. Julia Bloomfield, Thomas F. Reese. Santa Monica, The Getty Center for the History of Art and the Humanities: 149-190. pp. 159

⁹⁸ Ibid. pp. 160 tradução minha de: *“Matter and form are inseparable. In all matter there lives a will that aspires toward form, but it cannot always fulfill itself.”*

⁹⁹ Ibid. pp. 166 tradução minha de: *“Incidentally, Kant had already said the same thing in a different context. Under the rubric ‘Architecture of pure reason’, he gives an excellent treatment of what we refer to as organism and harmony. He calls it system. [...] .By the term ‘system’ Kant means the unity of various parts under the one*

Seguindo uma associação lógica, e supondo que a matéria tem em si esta vontade e força de formação, o artista que consegue compreender que faz parte desta força é aquele que materializa o ‘sistema’ kantiano, ou o seu equivalente deleuziano, o ‘diagrama’.

Na realidade, a ideia de vontade imanente da matéria que Wölfflin viu em Kant, também a identificou em Arthur Schopenhauer que fez uma apologia de uma ‘vontade’ imanente manifesta em tudo o que existe – desde os processos físicos ao pensamento humano. No entanto, a manifestação desta vontade só acontece quando o sujeito se ‘esquece’ do conhecimento abstracto que possui e se funde com o mundo:

“On the other hand, there is the necessity for the viewing subject, in carrying out this assimilation, to suspend knowledge of the self and thereby become a pure, will-less subject of knowing. Our aesthetic consciousness becomes enhanced, for example, by “losing ourselves” in a natural landscape or work of art. He termed such a capacity “objectivity”¹⁰⁰.

Na verdade Schopenhauer considerava que algumas formas de arte seriam mais propensas tanto a motivar artistas que ‘compreendem’ a vontade da ‘forma-em-formação’, como sujeitos observadores que se ‘perdem’ nas suas ‘formas’. Schopenhauer refere que estas formas de arte seriam a arquitectura e a contemplação da paisagem¹⁰¹.

idea. This idea contains the purpose and the form of the whole, which is congruent with the system (that is, form = inner purpose). The unity of purpose insures that no part is missing and no chance addition can occur. The whole is therefore articulated and not amassed; indeed it can grow internally but not externally. Like an animal body, its growth adds no new member but makes each one stronger and more proficient in its purpose without changing the proportions.”

¹⁰⁰ Mallgrave, H. F. and E. Ikonamou Ibid.Introduction: 1-85. pp. 9

¹⁰¹ Ibid. pp. 9 *“Yet for Schopenhauer these two activities were not equally apparent in every type of art. Whereas “Platonic ideas” are more readily transparent and assimilated in such “higher arts” as poetry and drama, the enjoyment of the pure will-less self is preeminent in the contemplation of the natural world and in such “lower” arts as architecture.”*

Portanto faz todo o sentido que a ideia do artista que compreende intuitivamente a 'vontade da matéria' porque ele 'está com o mundo', tenha sido igualmente explorada na prática artística associada à paisagem – *Land Art* – na crítica da arte nos anos 1970 e 1980, e na arquitectura nos anos 1990.

2. O DESEJO DE ESPAÇO PAISAGEM na prática artística e arquitectónica do séc. XX

2.1 AS TRÊS PAISAGENS DE ROSALIND KRAUSS

Rosalind Krauss (n. 1941) é uma historiadora e crítica de arte americana conhecida pelo seu estudo da escultura americana dos anos 1960 e 1970 intitulado *Passages in Modern Sculpture* (1977). Em 1985 publicou uma compilação com alguns dos seus ensaios com o título *The originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*. Krauss fundou em 1976 a revista *October*, dedicada à publicação de ensaios no campo da história e teoria da arte.

Na sequência de ensaios dedicados ao tema da escultura americana e ao seu papel na história da escultura, Rosalind Krauss apresenta vários matizes do conceito de paisagem. O conceito de paisagem é utilizado por Krauss desde a sua ligação à imagem, até a sua oposição à imagem e transformação em espaço. Pretende-se neste capítulo ilustrar esta utilização do conceito de paisagem a partir dos ensaios sobre a vanguarda artística americana que Krauss pretendia identificar e consolidar; assim como identificar as semelhanças com o fenómeno de transformação do conceito de paisagem pela história da arquitectura e filosofia/fenomenologia descrito no capítulo anterior. Serão analisadas as diferentes noções de paisagem que Krauss utiliza nos seguintes ensaios: *Sculpture in the expanded field*, publicado em 1979; *The Originality of the avant-garde*, publicado em 1981; e *Photography's discursive spaces*, publicado em 1982.

2.1.1 A PAISAGEM PARA ALÉM DA ARQUITECTURA

No texto *Sculpture in the expanded field*, Krauss pretende definir um campo onde possa acomodar a então relativamente nova prática artística americana vulgarmente denominada *Land Art*. É uma tarefa muito difícil, esta a que Krauss se propõe, já que fazem parte do mesmo grupo artistas com práticas diversas: Richard Serra, Mary Miss, Robert Morris, Robert Smithson, Carl Andre e Bruce Naumann.

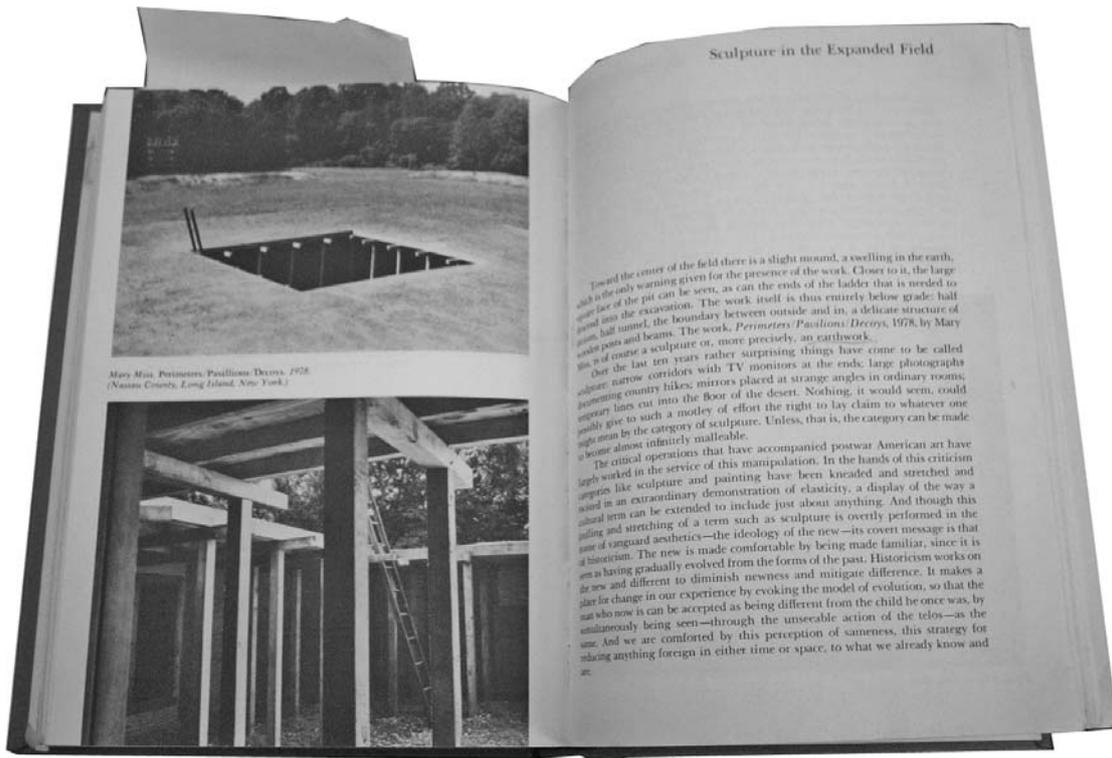


Figura 3. *Sculpture in the Expanded Field*. Referência a Mary Miss in (Krauss 1996) pp 276-277.

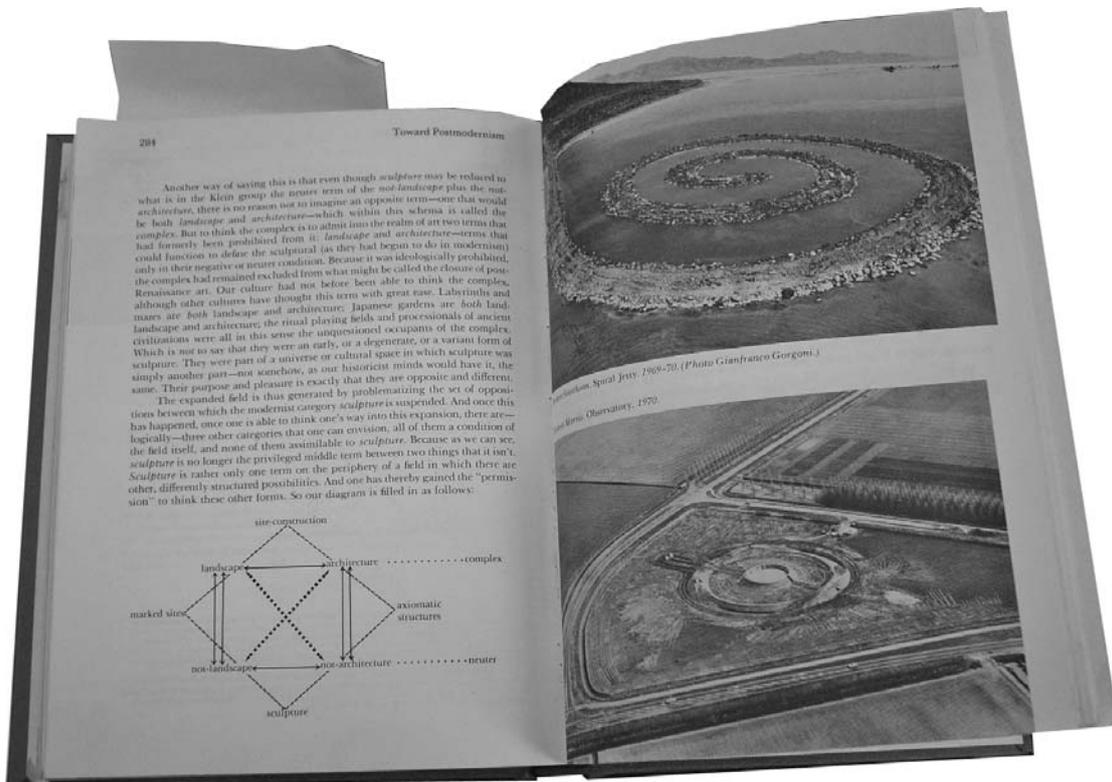


Figura 3. *Sculpture in the Expanded Field*. Referências a Robert Smithson e Robert Morris in (Krauss 1996) pp 284-285.

Criticando a panóplia de definições já ‘inventadas’ para caracterizar o que chama de ‘escultura minimal’, Krauss adverte para os perigos de pretender escrever apressadamente a história da arte¹⁰². E põe a questão inversamente. Se a definição de escultura está caracterizada historicamente pelo que define como a *lógica do monumento*, Krauss tenta classificar as obras daqueles artistas de acordo com essa lógica:

“By virtue of this logic a sculpture is a commemorative representation. It sits in a particular place and speaks a symbolical tongue about the meaning or use of that place.”¹⁰³

Assim, para Krauss a inovação das obras destes artistas reside na vontade de tirar à escultura a sua antiga dependência da monumentalidade. A escultura é assim integrada no meio, ou lugar, onde se insere, e onde existe. Krauss considera como ponto de transformação do paradigma de escultura clássica – o ainda monumento – as *Portas do Inferno* de Rodin e aponta a *kunstwollen* que identifica nesta obra como a origem natural da extensão da escultura para fora dos seus limites clássicos – *“sculpture in the expanded field”*.

No entanto, para definir o universo muito extenso da *‘Land Art’*, Krauss parte do princípio que estas obras não podem ser classificadas dentro do campo estrito da escultura, mas sim numa área que se situa entre a escultura, a arquitectura e a paisagem. Krauss produz um diagrama ‘estruturalista’ de modo a sistematizar a relação entre os conceitos de escultura, paisagem e arquitectura, assim como as suas negações não-escultura, não-arquitectura e não-paisagem.

¹⁰² Krauss, R. (1996). "Sculpture in the expanded field". The originality of the avant-garde and other modernist myths. R. KRAUSS. Cambridge, Massachussets; Londres, MIT: 277-290. pp. 278 *“No sooner had minimal sculpture appeared on the horizon of the aesthetic experience of the 1960’s, than criticism began to construct a paternity for this work, a set of construtivist fathers who could legitimize and thereby authenticate the strangeness of this objects.[...]Never mind that Gabo’s celluloid was the sign of lucidity and intellection, while Judd’s plastic-tinged-with-dayglo spoke the hip patois of California. [...] The rage to historicize simply swept these differences aside.”*

¹⁰³ Ibid. p. 279

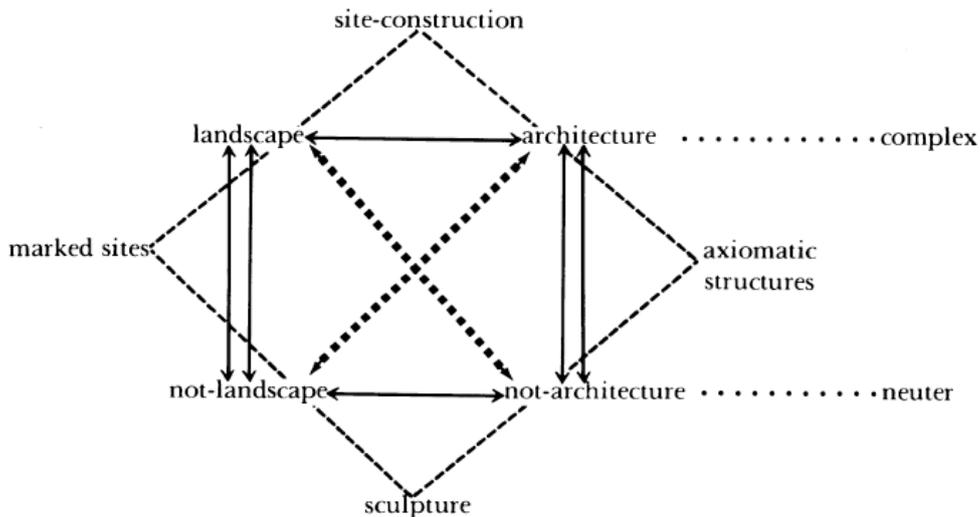


Figura 5. in (Krauss 1996) pp. 284

No esquema de Krauss arquitetura e paisagem são categorias opostas:

“... the not-architecture is according to the logic of a certain kind of expansion, just another way of expressing the term landscape, and the not-landscape is simply architecture.”¹⁰⁴

Assim, seguindo um exercício de lógica, Krauss define *paisagem* como o que no espaço não cabe dentro da categoria *arquitectura*. Ou seja a paisagem é não arquitectura.

Num outro artigo, publicado dois anos antes com o título *Re-presenting Picasso* Krauss mostra que as categorias opostas do seu gráfico estruturalista foram influenciadas pela categorização de oposições por Wölfflin, que tanto em *Renaissance und Barock* como em *Kunstgeschichte Grundbegriffe* construiu o seu argumento através da relação entre conceitos como o renascimento vs. barroco, pictural vs. linear, movimento vs. inércia, horizontal vs. vertical. Krauss adopta a mesma estrutura de categorização que Wölfflin com a justificação que esta é também uma forma de análise estruturalista. Ou seja, que Wölfflin define o renascimento como o que não é barroco¹⁰⁵. Do mesmo modo, podemos inverter este argumento e classificar a

¹⁰⁴ Ibid. p. 283

¹⁰⁵ Carrier, D. (2002). *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism*. Westport, Praeger Publishers. p. 42-43

análise estruturalista de Krauss como wölffliniana. Esta relação é evidente na premissa do livro de Krauss *Passages in Modern Sculpture*, onde esta define a escultura contemporânea americana (anos 1960 e 1970) como consequência de duas correntes filosóficas: o estruturalismo e a fenomenologia:

"Indeed, the history of modern sculpture coincides with the development of two bodies of thought, phenomenology and structural linguistics, in which meaning is understood to depend on the way that any form of being contains the latent experience of its opposite: simultaneity always containing an implicit experience of sequence."

Krauss segue a lógica de oposições apenas para sistematizar as categorias do seu 'gráfico estruturalista' mas sabe que estas categorias não são estanques:

Our culture had not before been able to think the complex, although other cultures have thought this term with great ease. Labyrinths and mazes are both landscape and architecture; Japanese gardens are both landscape and architecture; the ritual playing fields and processions of ancient civilizations were all in this sense the unquestioned occupants of the complex. [...] Which is not to say that they were an early, or a degenerate, or a variant form of sculpture. [...] Their purpose or pleasure is exactly that they are opposite and different.¹⁰⁶

Para compreender melhor esta referência de Krauss ao labirinto como paisagem observar-se-á um excerto do texto *No more play* da mesma autora¹⁰⁷. Neste texto, Krauss analisa um grupo de esculturas de Giacometti que não se enquadram dentro do grupo da suas obras mais 'paradigmáticas'. Krauss chama-lhes 'esculturas horizontais' por oposição à generalidade do trabalho de Giacometti onde a 'figura vertical e isolada se separa do espaço que a circunda'. As

¹⁰⁶ Krauss, R. (1996). "Sculpture in the expanded field". The originality of the avant-garde and other modernist myths. R. KRAUSS. Cambridge, Massachussets; Londres, MIT: 277-290. p. 284

¹⁰⁷ Krauss, R. (1996). "No more play". The originality of the avant-garde and other modernist myths. R. KRAUSS. Cambridge, Massachussets; Londres, MIT: 277-290. p. 72 este ensaio foi escrito em 1982 e publicado em 1984 no catálogo *Primitivism in 20th Century Art: The Affinity of the Tribal and the Modern* do New York Museum of Modern Art

esculturas horizontais de que fala Krauss foram feitas entre 1930 e 1933 e têm as denominações sugestivas de: “Project for a passageway or The labyrinth”, “Head/Landscape or Fall of a body into a diagram”, “Circuit” e “On ne joue plus”¹⁰⁸. Krauss considera que o trabalho que Giacometti pôs em prática com estas esculturas foi o início de uma fusão entre a escultura, “que deixa de ser escultura-em-si”, com o ambiente onde a própria escultura existe:

“For the rotation of the axis onto the horizontal plane was further specified by the contents of the work as the “lowering” of the object, thereby joining it simultaneously to the ground and to the real – to the actuality of space and the literalness of motion in real time.”

Krauss olha para a obra de Giacometti a partir do futuro da escultura, e vê nelas a inauguração das ideias que levaram a escultura para o seu *expanded field*. A escultura *Project for a passageway* é importante para Krauss, não apenas pelas sua forma e matéria, mas também pelo seu título alternativo, que invoca o *Labirinto*, precisamente aquilo que, na opinião de Krauss, se encontra entre as categorias de *paisagem* e *arquitectura*:

“Giacometti’s alternate name for this work – The Labyrinth – reinforces the relationships of its conception to the world of the primitive. For in the thinking of the early 1930s with its obsession with the Minotaur, the labyrinth was set in primal opposition to classical architecture’s connotations of lucidity and the domination of space. In the grip of the labyrinth, it is man who is dominated, disoriented, lost”¹⁰⁹.

Esta obsessão com o desaparecimento das marcas que orientam o sujeito no espaço, com a vontade de vaguear sem destino no espaço que não se conhece porque está em constante mudança é assim recorrente, Krauss pensa que a produção artística americana dos anos 1960 herda esta vontade de se fundir com a paisagem das obras de Rodin e Giacometti.

¹⁰⁸ Apresento os títulos das esculturas de Giacometti assim como estão referidos no texto de Krauss.

¹⁰⁹ Krauss, R. (1996). “No more play”. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. R. KRAUSS. Cambridge, Massachusetts; Londres, MIT: 277-290. p. 74

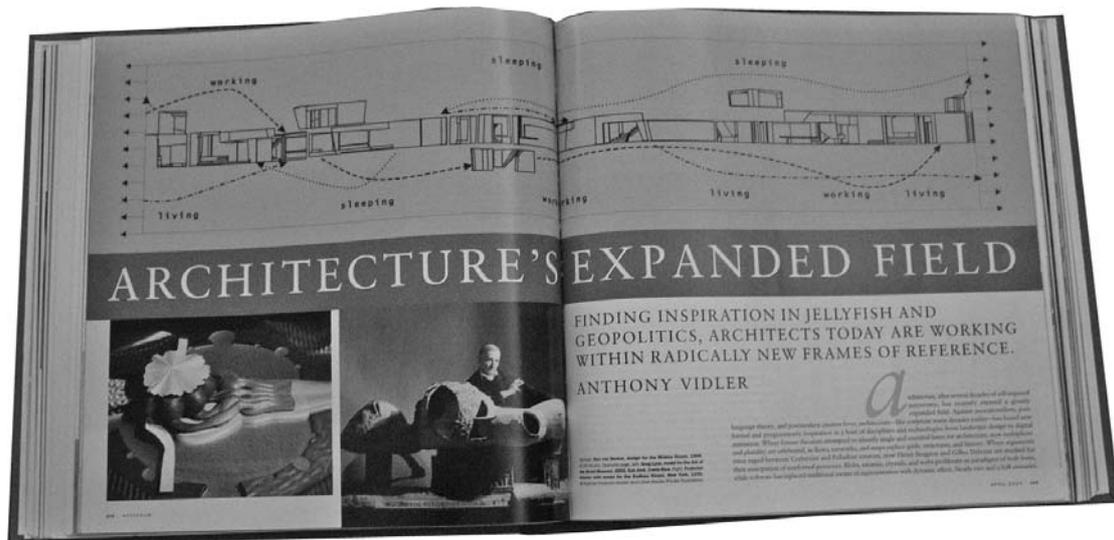


Figura 6. *Architecture's Expanded Field*. Referências a Ben van Berkel e Bos; Greg Lynn e Frederick Kiesler (Vidler 2004) pp.143-144

Em 2004 o historiador da arquitetura Anthony Vidler publicou na revista *Artforum* um ensaio com o título *Architecture's expanded field* parafraseando o título do ensaio Rosalind Krauss. Vidler pretende decalcar as categorias com as quais Krauss classificou a escultura americana dos anos 1960 e utilizá-las como fundamento da prática arquitectónica contemporânea:

*"This effort, of course, has distinguished roots in avant-garde modernism. For example, it is in this way that architects from Theo van Doesburg to Peter Eisenman have understood the formal language of architecture, and others from Le Corbusier to Koolhaas have understood the radicality of the program. Similarly Lynn draws on the forms of the Rococo and Art Nouveau, even as he strikes out into the field of biomorphic complexity, while van Berkel demonstrates knowledge of the "endless" house forms of avant-gardist Frederick Kiesler, as he explores the landscape implications of the topology of the Möbius strip."*¹¹⁰

Para Krauss a escultura tenderia a diluir os seus limites com a arquitectura e a paisagem. Do mesmo modo, para Vidler a arquitectura tenderá a fundir-se com a escultura e a paisagem.

¹¹⁰ Vidler, A. (2004). "Architecture's expanded field". *Artforum*. **42**: 143-147.

Vidler pretende emprestar assim à arquitectura contemporânea a radicalidade com a qual Krauss dotou a escultura nos anos 1960, e fazer crer que a arquitectura dos anos 1990 e 2000 faz parte de uma 'tradição' vanguardista que atravessa o tempo. Para Vidler, a arquitectura de Ben van Berkel ou Greg Lynn, continuam a perseguição das ideias que fazem parte da obra de Robert Smithson, Giacometti, Jean Arp ou Rodin, e são a prova de que existe uma progressão legítima onde a vanguarda emerge ao longo da história interessada pelas mesmas ideias: movimento, devir, forma em formação.

2.1.2 A PAISAGEM PARA ALÉM DA PINTURA

No famoso texto *The originality of the avant-garde* (1981) Krauss sublinha a importância da leitura correcta da definição de pitoresco e de paisagem, tal como já o tinha feito Robert Smithson na sua apologia a Frederick Law Olmsted de 1972¹¹¹. O texto de Krauss refere a situação singular dos conceitos de paisagem e pitoresco na criação das vanguardas do final do século XIX e início do século XX.

Krauss discute uma definição de pitoresco a partir de um excerto de *Northanger Abbey* (1803) de Jane Austen onde a heroína Catherine aprende a olhar para o mundo com 'olhos acostumados a desenhar' e depois dessa epifania 'rejeita voluntariamente toda a cidade de Bath já que esta não é digna de fazer parte da paisagem', ou seja recusa uma parte real da paisagem porque esta não se enquadra na sua ideia de paisagem. E Krauss supõe que utilização da palavra *pitoresco* como portadora de uma carga depreciativa resulta deste mal-entendido:

¹¹¹ Smithson, R. (1996). "Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape". Robert Smithson : the collected writings. J. D. Flam. Berkeley, Calif. ; Londres, University of California Press: xxviii,389p.

*"Landscape becomes a reduplication of the picture which preceeded it"*¹¹².

Para provar que a noção de pitoresco é fundamental para o desenvolvimento da 'originalidade da vanguarda', e também desfazer uma parte do mal-entendido que liga a paisagem real a uma imagem que a precede, Krauss refere a definição de pitoresco que encontra no *Johnson's Dictionary* de 1801:

"the picturesque is: 1) what pleases the eye; 2) remarkable for singularity; 3) striking the imagination with the force of painting; 4) to be expressed in painting; 5) affording a good subject for a landscape; 6) proper to take a landscape from".¹¹³

De acordo com estas definições o que é pitoresco não está dependente de uma representação já existente numa pintura previamente conhecida. O pitoresco parte da experiência da realidade e não do reconhecimento de pinturas de paisagem, já que apenas refere o que, sendo parte da realidade, seria ideal para transformar numa pintura de paisagem.

De facto, para Krauss, a parte fundamental desta definição é aquela que exalta a particularidade do 'pitoresco' como '*singular*' porque é esta *singularidade* que diferencia a 'paisagem real' da 'pintura de paisagem'. Para sublinhar esta ideia Krauss assenta a sua tese sobre as opiniões de William Gilpin (1724-1804), para quem a 'pintura de paisagem', sendo um 'género', não teria nada de singular ao contrário da realidade da natureza¹¹⁴. Assim, Krauss considera que para Gilpin a realidade natural que propicia o pitoresco, não tem nada de estático, de permanente ou

¹¹² Krauss, R. (1996). "The originality of the avant garde". The originality of the avant-garde and other modernist myths. R. KRAUSS. Cambridge, Massachussets; Londres, MIT. p. 163

¹¹³ Krauss, R. (1981). "The originality of the avant garde." October: 47-66. p. 59

¹¹⁴ Krauss, R. (1996). "The originality of the avant garde". The originality of the avant-garde and other modernist myths. R. KRAUSS. Cambridge, Massachussets; Londres, MIT. pp. 163 *"Because that pictorial type – in all the formulaic condition of Gilpin's "effects" – is not single (or singular) but multiple, conventional, a series of recipes about roughness, chiaroscuro, ruins and abbeys, and therefore, where the effect is found in the world at large, that natural array is simply felt to be repeating another work – a "landscape" – that exists elsewhere."*

de genérico, mas que se trata de uma relação entre o sujeito observador e o momento em que este observa a 'paisagem':

"He, who should see any one scene, as it is differently affected by the lowering sky, or a bright one, might probably see two very different landscapes. He might not only see distances blotted out; or splendidly exhibited; but he might even see variations produced in the very objects themselves; and that merely from different times of the day, in which they were examined"¹¹⁵.

Esta leitura de Krauss sobre o texto de Gilpin suscita muitas outras evocações das vanguardas artísticas que lhe sucederiam:

"With this description of the notion of singularity as the perceptual-empirical unity of a moment of time coalesced in the experience of a subject, we feel ourselves entering the nineteenth-century discussion of landscape and the belief in the fundamental, originary power of nature dilated through subjectivity."¹¹⁶

Mas o mais importante para este ensaio é a dedução de Krauss que implica que o texto de Gilpin tem em si a gênese da separação entre a paisagem e a vista, e a consequente relação entre a paisagem e a reminiscência de sensações:

"That is, in Gilpin's two-different-landscapes-because-two-different-times-of-day, we feel that the prior condition of landscape as being already a picture is being let go of."¹¹⁷

Esta afirmação pressupõe que de facto existe a tendência para considerar a *paisagem* pitoresca como evocativa de uma imagem pré-existente, que a paisagem é 'inventada' pela pintura ou outros meios de representação como a fotografia ou o cinema. Mas que essa tendência é

¹¹⁵ Ibid. p. 165 citando GILPIN, W. *Observations on Cumberland and Westmorland*.

¹¹⁶ Ibid. p. 165

¹¹⁷ Krauss, R. (1981). "The originality of the avant garde." *October*: 47-66. p. 61

contrariada, segundo a tese de Krauss, pelo menos desde o século XVIII, na visão subjectiva e 'moderna' de William Gilpin.

2.1.3 A PAISAGEM PARA ALÉM DA VISTA

Photography's discursive spaces, o texto em que Krauss apresenta o conceito de *paisagem oposta a 'vista'* é sobre o papel da fotografia primitiva americana na história da arte. Krauss coloca em questão se é legítimo considerar fotografias – que inicialmente seriam de reconhecimento topográfico, de divulgação turística e exploração lúdica como 'obras de autor' – como se fossem as obras de arte que se encontram na linha de sucessão natural da pintura de paisagem. E a propósito desta questão apresenta uma série de ideias sobre o que é a paisagem 'moderna' e como esta se afastou da representação de uma 'vista'.

Para Krauss foi a expansão da pintura encomendada propositadamente por galerias e a concepção da pintura, não como janela sobre um espaço virtual mas como superfície de carácter parietal opaco coberta de cores e formas, que modificou a pintura de paisagem, e consequentemente o conceito de paisagem. A paisagem passou da representação de uma imagem ou de uma vista, para um plano que se encontra no limiar da abstracção:

*"The transformation of landscape after 1860 into a flattened and compressed experience of space spreading laterally across the surface was extremely rapid. It began with the insistent voiding of perspective."*¹¹⁸

O paradigma desta transformação da pintura pela opacidade da parede é, segundo Krauss, a série dos *Nenúfares* de Monet que acabou com a contemplação da paisagem como vista, transformando-a num plano .. Esta pintura representa o culminar de uma sucessão de exposições onde a pintura de paisagem está ligada à criação de um 'novo espaço' dentro do espaço que a exhibe e não à representação exclusiva de um 'espaço outro'. O desaparecimento

¹¹⁸ Krauss, R. (1996). "Photography's discursive spaces". *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. R. KRAUSS. Cambridge, Massachussets; Londres, MIT: 131-150. p. 133

do ponto de fuga destas pinturas, faz com que estas não abram uma janela sobre uma vista, mas sejam um objecto de contemplação em si.

A prática artística europeia do século XIX serve assim, no texto de Krauss, de comparação com a fotografia topográfica americana sua contemporânea, feita pelos fotógrafos Samuel Bourne, August Salzmann e principalmente Timothy O'Sullivan. A hipótese posta no início do ensaio de Krauss, de considerar as fotografias de O'Sullivan como 'obras de arte', não tem a legitimação automática de uma exposição de uma galeria de arte, visto nunca terem sido expostas em si, mas unicamente distribuídas como imagens estereoscópicas. Partindo deste facto, Krauss passa a procurar legitimar o meio estereografia como fundamental para a evolução e compreensão da 'arte moderna'.

Poder-se-á sintetizar a sequência de ideias presente no texto do seguinte modo: se o que caracteriza a arte moderna do final do século XIX é a massificação da exposição em galerias de arte, o desaparecimento da perspectiva e a consequente modificação do modo de ver o 'espaço da pintura' transformando-o numa 'visão táctil'; e visto que a fotografia americana sua contemporânea não foi exposta em galerias, o que a poderá associar à 'arte moderna' será exactamente uma modificação do modo de ver a imagem, a 'visão táctil'.

Krauss pretende assim provar que as imagens estereoscópicas, mais do que apresentarem imagens imediatamente reconhecíveis de lugares específicos, criam espaços independentes do que representam. Estes espaços condicionam assim o modo de ver do sujeito e constroem verdadeiros 'espaços paisagem' onde a visão tateia e vagueia sobre a imagem. Sendo que a imagem estereoscópica para ser vista implica precisamente uma operação de 'visão táctil' em que a imagem é explorada – *scanned* – como um campo homogéneo sem ponto de fuga.

Para o provar Krauss cita várias descrições de Oliver Wendell Holmes Sr. sobre observação de 'vistas' estereoscópicas, publicadas entre 1859 e 1863 na revista *Atlantic Monthly*. Holmes considera que a qualidade das imagens estereoscópicas permite uma quase infinita 'riqueza de

pormenor' o que faz com que o observador percorra a imagem com os olhos durante muito tempo. Este vaguear pela imagem produz, pelo menos a Holmes, sensações 'extasiantes' semelhantes a estados de hipnose:

*"When Holmes characterizes this spatial modality of viewing, where the mind feels its way into the very depths of the picture, he has recourse to extreme mental states, like hypnotism, "half-magnetic effects", and dream. "At least the shutting out of surrounding objects, and the concentration of the whole attention which is a consequence of this, produce a dream-like exaltation", he writes, "in which we seem to leave the body behind us and sail away into one strange scene after another, like disembodied spirits."*¹¹⁹

Esta estranha sensação de Holmes não é muito diferente das descrições mais delirantes do espaço paisagem por Erwin Straus. Ambas dependem da 'imersão do sujeito no objecto', no esquecimento propositado de todas as referências geográficas, provocando no sujeito sensações que são normalmente ligadas à relativa perda de consciência e a novas percepções ligadas ao uso de substâncias estupefacientes ou a métodos místicos. A isto Krauss chama *"phenomenology of the stereoscope"*.

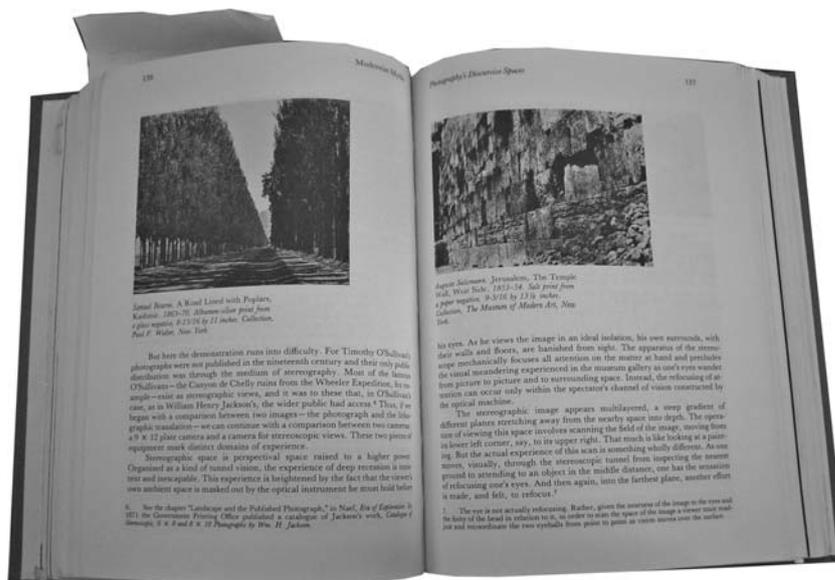


Figura 7. *Photography's Discursive Spaces*. (Krauss 1996) pp. 136-137

¹¹⁹ Ibid. pp. 138

Assim este *espaço paisagem* constituído pelas “vistas estereoscópicas” aproxima-se da pintura europeia sua contemporânea pelo tipo de sensações que induz no seu observador – e até de um modo mais expressivo do que aquela, acreditando na descrição extática de Holmes – mas também pela sua denominação *stereoscopic view*. Krauss considera que a palavra *view* – vista – implica um observador, a sua escolha do ‘objecto’ a fotografar e portanto um autor – questão fundamental para considerar estas fotografias como ‘obras de arte’.

É curioso que na ânsia de encontrar o maior número de argumentos que legitimem o lugar das fotografias de Timothy O’Sullivan na história da arte, Krauss incorra num paradoxo. Se, por um lado, considera estas imagens estereoscópicas ‘modernas’ porque provocam as sensações pretendidas pela arte ‘moderna’ – a visão táctil, a sinestesia –, e se só provocam estas sensações porque não são vistas como representações de lugares ou objectos mas como ‘espaços visuais’ onde a visão vagueia, por outro, estas “vistas” só podem ser consideradas enquanto tal precisamente para evidenciarem a importância do autor que as escolheu, sendo assim representações particulares de lugares específicos que implicam o reconhecimento racional dos lugares pelo sujeito transformado em artista. Seguindo este pensamento de Rosalind Krauss, a *stereoscopic view* contém em si duas definições completamente opostas do conceito de paisagem, tudo depende de como se olha para elas.

2.2 O MODO PAISAGEM: ROBERT MORRIS

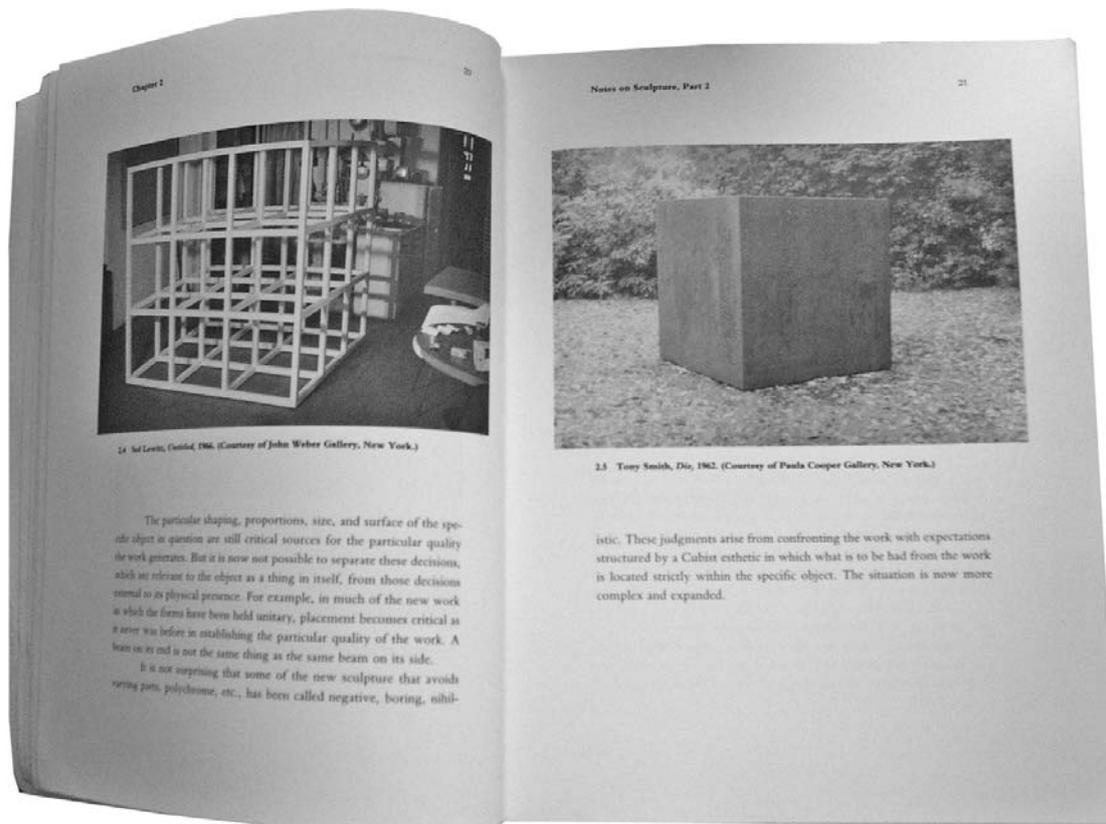


Figura 8. *Notes on Sculpture, Part 2*. (Morris 1993) pp. 20-21

Robert Morris (n.1931) é um artista e teórico da arte americano que começou por estudar engenharia e seguidamente escreveu uma tese de mestrado sobre o artista Constantin Brancusi em 1966. Morris escreveu também quatro ensaios na revista *Artforum* nos quais observava as então recentes mudanças no campo artístico da escultura, intitulados “Notes on Sculpture, Part 1” (1966); “Notes on Sculpture, Part 2” (1966); “Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Non Sequiturs” (1967); “Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects” (1969). Estes ensaios mostram a sequência que levou Morris desde uma apologia da escultura chamada minimalista, até reconhecer que outro caminho para a escultura de vanguarda estaria nas obras que produzem um ‘modo paisagem’. Morris caracteriza assim uma progressão que vai do formal para o informal, semelhante à prevista por Wölfflin em *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*.

No primeiro desses textos, “Notes on Sculpture: Part 1”, Morris começa por dizer que existiu desde sempre uma separação radical entre a pintura e a escultura porque a pintura é manifestamente visual e a escultura manifestamente táctil:

“... the sculptural facts of space, light and material have always functioned concretely and literally. Its allusions or references have not been commensurate with the indicating sensibilities of painting. If painting has sought to approach the object, it has sought equally hard to dematerialize itself on the way. Clearer distinctions between sculpture’s essentially tactile nature and the optical sensibilities involved in painting need to be made.”¹²⁰

Morris não esconde a sua preferência pela escultura, descrevendo todas as características que considera intrínsecas à pintura – o facto de ser bidimensional, estar pendurada numa parede e depende da utilização da cor – como ligeiramente ridículas e muito diferentes das da escultura. O modo como Morris classifica as duas disciplinas advém de uma comparação de qualidades ‘morais’ intrínsecas a cada uma. Se a escultura ‘confronta a gravidade’, a pintura ‘resiste-lhe timidamente’. Do mesmo modo a ‘adição’ de cor, numa pintura sugere ‘ilusionismo’ artificioso:

“This transcendence of color over shape in painting is cited here because it demonstrates that it is the most optical element in the most optical medium. It is essentially optical, immaterial, noncontainable, nontactile nature of color that is inconsistent with the physical nature of sculpture. The qualities of scale, proportion, shape, mass are physical.”¹²¹

Neste ensaio, Morris faz a apologia da escultura minimalista feita por ele próprio e Donald Judd, partindo do princípio que são as formas mais simples que têm a capacidade de provocar sensações no sujeito, que ele chama de “*strong gestalt sensations*.”¹²² Para Morris, quanto mais simples fosse um objecto mais forte seria a sensação do sujeito. Quanto mais fácil de

¹²⁰ Morris, R. (1993). *Continuous Project Altered Daily: The writings of Robert Morris*. Londres; Nova Iorque, MIT Press. pp. 3

¹²¹ *Ibid.* pp. 4

¹²² *Ibid.* pp. 6

compreender fosse a geometria da escultura – é mais fácil de compreender um cubo do que um poliedro – mais forte seria a sensação.

No segundo texto “Notes on Sculpture, Part 2” Morris, continua a fazer a apologia do cubo, mas desta vez pretende dissertar acerca do carácter que a dimensão da escultura dá ao espaço. E sobre se a escultura é o que está entre o ‘monumento’ e o ‘ornamento’.

Morris considera que o espaço entre o sujeito e o objecto é potenciado pelo tamanho do objecto, ou seja, quanto maior for uma escultura, mais intensa será a relação do sujeito com o espaço. Isto parte de uma constatação simples:

“A larger object includes more of the space around itself than does a smaller one.”¹²³

Espaço para Morris é então equivalente à distância que existe entre o sujeito e o objecto. Na relação do sujeito com um pequeno objecto não existe espaço – Morris chama a esta condição *intimate mode*. No entanto, é curioso que Morris dê o exemplo de miniaturas do antigo Egipto como objectos que essencialmente apagam o espaço. Morris cita uma entrevista com o também escultor, arquitecto e teórico Tony Smith (1912-1980) acerca deste assunto:

Q: Why didn't you make it larger so that it would loom over the observer?

A: I was not making a monument.

Q: Then why didn't you make it smaller so that the observer could see over the top?

A: I was not making an object.¹²⁴

Morris conclui então, com a ajuda de Tony Smith que a dimensão ideal de um cubo seria nem maior nem mais pequena que a altura humana média, pertencendo esta escultura a uma

¹²³ Ibid. pp. 13

¹²⁴ Ibid. pp. 13

categoria que é diferente da estrutural – as esculturas que pela sua grande dimensão criam muito espaço – ou da objectual – as esculturas cuja dimensão apaga o espaço.¹²⁵

No terceiro texto, “Notes on Sculpture, Part 3”, Morris vê ainda mais razões para continuar a fazer esculturas de formas simples e apreensão imediata, que idealmente teriam a forma cúbica. Para Morris a vantagem destes objectos era a de serem completamente estranhos à empatia humana:

“Surfaces under tension are anthropomorphic: they are under the stresses of work much as the body is in standing. Objects that do not project tensions state more clearly their separatedness from the human. They are more clearly objects. It is not only the cube itself that exclusively fulfills this role of independent object – it is only the form that most obviously does it well.”¹²⁶

Neste parágrafo Morris parece estar em completo acordo com Heinrich Wölfflin, considerando que existe de facto uma relação de empatia do sujeito com o objecto, inevitável quando o último esteja aparentemente submetido a qualquer tipo de tensão ou movimento. E admite que é impossível empatizar com o cubo, talvez porque:

“O cubo, por causa da sua indiferença, adquire o carácter da imobilidade absoluta. Não quer nada.”¹²⁷

Talvez assombrado por Wölfflin, ou suspeitando quais seriam as qualidades humanas equivalentes à imobilidade do cubo – *“robusto, bem humorado e estúpido”¹²⁸*, Morris muda radicalmente de ideias no seu quarto texto “Notes on Sculpture. Part 4” e deixa de falar de falar de cubos. Passa a falar, pelo contrário, do *modo paisagem*.

¹²⁵ Ibid. pp. 11

¹²⁶ Ibid. pp. 38

¹²⁷ Wölfflin, H. (1994). "Prolegomena to a Psychology of Architecture". *Empathy, Form and Space*. K. W. F. Julia Bloomfield, Thomas F. Reese. Santa Monica, The Getty Center for the History of Art and the Humanities: 149-190. pp. 157

¹²⁸ Ibid. pp. 157

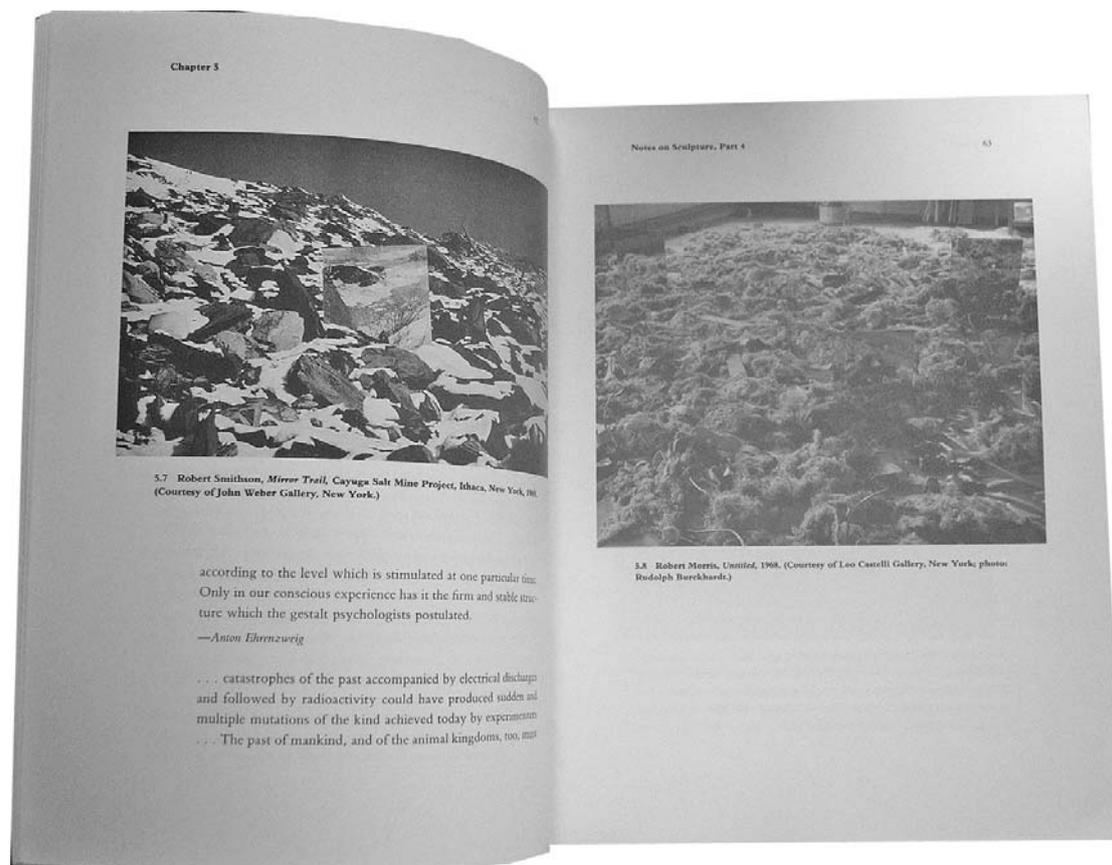


Figura 9. *Notes on Sculpture, Part 4*. (Morris 1993) pp. 42-43

Neste texto Morris tem como tema a mudança de ‘paradigma’ da arte, pois se o paradigma do passado era a pintura e a percepção visual, o paradigma do futuro seria obviamente a escultura e a percepção óptica/táctil. Morris pretende caracterizar a escultura que deixa de ser objectual e que parte de uma expansão do ‘campo de visual’ – *visual field*. Para isso cita o filósofo espanhol José Ortega y Gasset (1883-1955) quando este fala na importância da visão indirecta sobre o que rodeia o objecto focado:

“Em volta do objecto que estamos a ver, dentro dos limites do campo de visão, há uma zona para a qual não olhamos mas da qual temos, apesar disso, uma visão indirecta, desatenta e vaga... não sabemos dizer exactamente o que é que estamos a ver nesta visão indirecta porque não é coisa a que estejamos acostumados” ¹²⁹

¹²⁹ Morris, R. (1993). *Continuous Project Altered Daily: The writings of Robert Morris*. Londres; Nova Iorque, MIT Press. pp. 56

Morris prossegue o seu encadeamento de ideias citando Anton Ehrenzweig quando este fala naquilo que parece ser um sugestão para uma mudança no tipo de visão:

“Our attempt at focusing must give way to the vacant all-embracing stare”¹³⁰.

Estas citações servem de mote para a exploração da ideia, que se desenvolvia na escultura então contemporânea, da criação de ‘campos heterogéneos’ em vez de objectos individuais e isolados. Para Morris alguma arte estaria a tirar partido das condições que caracterizam o ‘campo visual’ utilizando-as como modelo:

“If one notices one’s immediate visual field, what is seen? Neither order or disorder. Where does the field terminate? In an indeterminate peripheral zone, nonetheless actual or unexperienced for its indeterminacy, that shifts with each movement of the eyes. What are the contents of any given sector of one’s visual field? A heterogeneous collection of substances and shapes, neither incomplete nor especially complete.”¹³¹

Morris refere uma mudança na arte dos anos de 1960 entre a arte que produz objectos individuais que ele chama de ‘*project of reconstituting objects as art*’; e a arte que deixa de ter um foco, um objecto um elemento individual específico, passando a aglomerar conjuntos heterogéneos de objectos e substâncias de modo a caracterizar aquilo que denomina de ‘*landscape mode*.’

A descrição de Morris da arte que explora um ‘modo paisagem’ aproxima-se muito da descrição do *espaço paisagem* de Erwin Straus de acordo com a categoria do horizonte. E de facto Morris considera que este tipo de apropriação artística da ideia de criação de um ‘campo’ em vez de um objecto se aproxima de um ‘modo de paisagem’ mais do que de um ‘modo figurativo’:

¹³⁰ Ibid. pp. 57

¹³¹ Ibid. pp. 57

*“Fields of stuff that have no central contained focus and extend into or beyond the peripheral vision offer a kind of “landscape” mode as opposed to a self-contained type of organization offered by a specific object.”*¹³²

Morris diz que a importância da pintura de paisagem na formação do conceito de paisagem é precisamente porque a *paisagem* não representa um objecto específico, e sim uma miríade de objectos, nos quais *“the figure is literally the ground”*¹³³

Para Morris esta ‘arte em modo de paisagem’ surge como oposição à necessidade da escultura dos anos de 1960 de constituir um objecto como arte, que era curiosamente o assunto dos textos anteriores. A figuração e o formalismo dessas esculturas estavam ‘obviamente’ desligados da figuração antropomórfica, mas aproximavam-se das formas abstractas mais reconhecíveis:

*“It is not especially surprising that art driving toward greater concreteness and away from the illusory would fasten on the essentially idealistic imagery of the geometric. Of all the conceivable or experienceable things, the symmetrical and geometric are most easily held in mind as forms.”*¹³⁴

Este ‘modo paisagem’ é preferível tanto como ‘modo de percepção’ como ‘modo de formação’. O ‘modo de percepção’ refere-se ao tipo de visão proporcionada por este tipo de obras:

*“...scanning, syncretistic or dedifferentiated”*¹³⁵.

¹³² Ibid. pp. 57

¹³³ Ibid. pp. 59

¹³⁴ Ibid. pp. 67

¹³⁵ Ibid. pp. 61

Morris considera que, com este tipo de obras, constituídas por uma massa heterogênea, essa massividade é ‘sentida’ mais do que ‘percebida’, apontando assim para a diferença entre sensação e percepção, já ilustrada por Erwin Straus com as suas definições de ‘espaço paisagem’ e ‘espaço geográfico’:

*“This perceptual mode seeks significant clues out of which wholeness is sensed rather than perceived as an image and neither randomness, heterogeneity of content, or indeterminacy are sources of confusion for this mode.”*¹³⁶

O ‘modo de formação’ é relativo ao comportamento da matéria que compõe a forma. Morris assume que o processo de transformação da matéria e de produção de objectos está cada vez mais afastado da interacção social, e que, portanto, é importante que a arte mostre que os materiais têm comportamentos próprios inerentes à sua composição¹³⁷:

*“Certain art is now using as its beginning and as its means, stuff, substances in many states – from chunks, to particles, to slime, to whatever – and pretought images are neither necessary nor possible. Alongside this approach there is chance, contingency, indeterminacy – in short the entire area of process. Ends and means are brought together in a way that never existed before in art. In a very qualified way, Abstract expressionism brought the two together.”*¹³⁸

Esta questão da forma/formação foi também exposta por Robert Morris, num outro texto publicado igualmente na revista *Artforum* em 1968. A tese principal deste texto é que a invenção de novas “formas” não é relevante para a arte Morris diz que o que é importante é o processo de formação das obras de arte. E volta a referir o ‘expressionismo abstracto’ como fundamental para a tomada de consciência sobre a importância do emprego do

¹³⁶ Ibid. pp. 61

¹³⁷ Ibid. pp. 69 *“Interaction with the environment tends more and more toward information processing in one form or another and away from interactions involving transformations of matter. (...) As a consequence, our immediate surroundings tend to be read as “forms” than have been punched out of unidentifiable, indestructible plastic or unfamiliar metal alloys”.*

¹³⁸ Ibid. pp. 67

comportamento natural da matéria na produção de obras de arte. Morris dá tanta importância à matéria que considera que o processo de formação da obra de arte deveria ser um processo de ‘auto-formação’ ou ‘devir’ – *process of making-itself*.

Assim a propósito das suas esculturas ‘sem-forma’ definida, Morris reclama novamente a autoridade do ‘expressionismo abstracto’, mais precisamente o trabalho de Jackson Pollock que considera como um processo que envolve a ligação entre o material e os utensílios que o processam:

*“The stick that drips paint is a tool that acknowledges the nature of the fluidity of paint. Like any other tool, it is still one that controls and transforms matter. But unlike the brush, it is in far greater sympathy with matter because it acknowledges the inherent tendencies and properties of matter.”*¹³⁹

Robert Morris manifesta assim no seu trabalho, tanto prático como teórico, a previsão de Wölfflin, no livro *Kunstgeschichte Grundbegriffe*, de que a progressão que vai do *linear* para o *pictural* se manifesta continuamente ao longo da história. Às forma pura do cubo sucede assim o ‘modo paisagem’ entrópico.

¹³⁹ Ibid. pp. 43

2.3 PAISAGEM EPIGENÉTICA: GREG LYNN, BEN VAN BERKEL E CAROLINE BOS

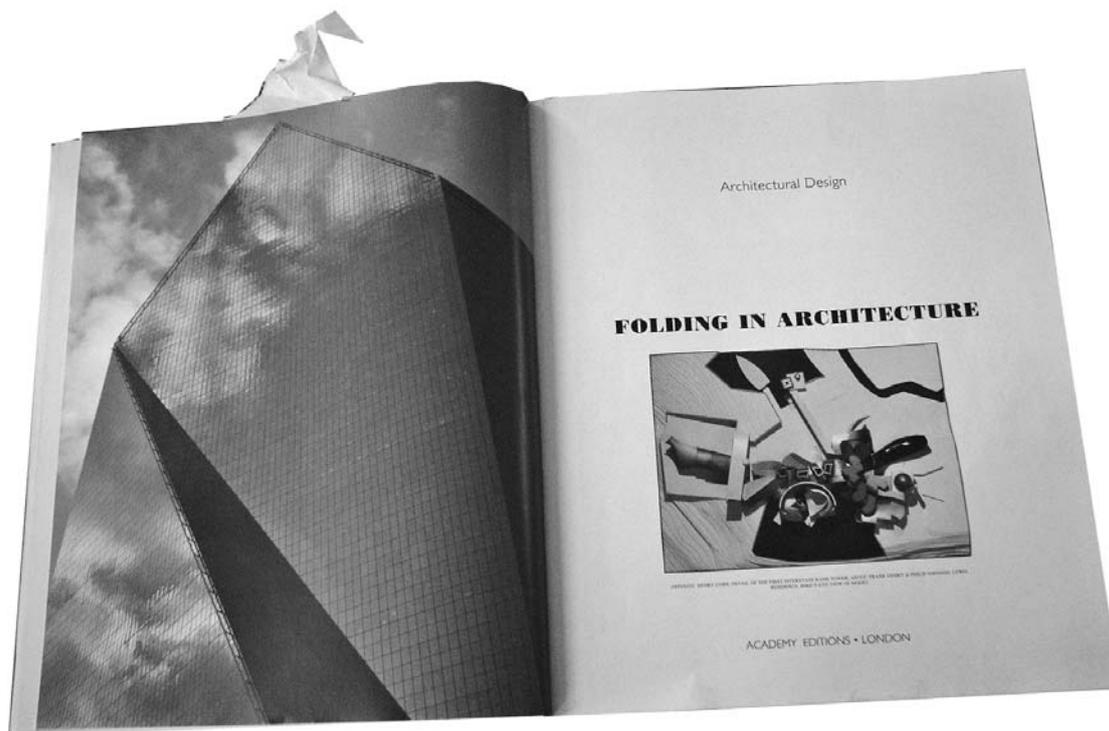


Figura 10. *Folding in Architecture*. (Lynn 2004)

Greg Lynn (n.1964) é um arquitecto contemporâneo que estudou filosofia antes de se dedicar à arquitectura. É particularmente conhecido pelas publicações *Folds*, *Bodies and Blobs* e *Animate Form* (1999); e pela utilização da palavra *blob* como caracterização arquitectónica.

Greg Lynn editou em 1993 um número da revista *Architectural Design* com o título *Folding in Architecture*. Foram publicados nessa revista vários projectos de arquitectos como Peter Eisenman, Frank Gehry, e do próprio Greg Lynn; e textos de Jeffrey Kipnis e John Rachman. Todos estes artigos eram precedidos por um excerto do livro *A Dobra, Leibniz e o Barroco* de Gilles Deleuze (1988).

O texto de Deleuze serviu assim de pretexto para classificar a obra deste conjunto de arquitectos como análoga ao seu conceito de barroco, operação que serviu a estes arquitectos para celebrarem a inauguração de um novo período arquitectónico. Assim, o barroco fluido de

Deleuze serviu a oposição ao carácter fracturante e rígido da anterior arquitectura desconstrutivista. Numa analogia elementar, as formas curvas que dominavam os projectos apresentados na revista foram classificadas como apologia da teoria deleuziana. Para Deleuze fazia sentido que a forma da dobra barroca fosse curva precisamente porque a sua noção de barroco é decalcada de Wölfflin:

“Wölfflin a marqué un certain nombre de traits matériels du Baroque : l’élargissement horizontal du bas, l’abaissement du fronton, les marches basses et courbes qui avancent ; le traitement de la matière par masses ou agrégats, l’arrondissement des angles et l’évitement du droit, la substitution de l’acanthé arrondi à l’acanthé dentelé, l’utilisation du travertin pour produire des formes spongieuses, cavernueuses, ou la constitution d’une forme tourbillonnaire qui se nourrit toujours de nouvelles turbulences et ne se termine qu’à la façon de la crinière d’un cheval ou de l’écume d’une vague ; la tendance de la matière à déborder l’espace, à se concilier avec le fluide, en même temps que les eaux se répartissent elles-mêmes en masses. »¹⁴⁰



Figura 11. *The Fold Leibniz and the Baroque.* (Lynn 2004)

¹⁴⁰ Deleuze, G. (1988). *Le Pli: Leibniz et le Baroque.* Paris, Les éditions de minuit. p. 7

O texto de Deleuze foi assim apropriado por um grupo cada vez mais alargado de arquitectos durante os anos de 1990 com base na vontade de concepção de um novo momento arquitectónico. No entanto, esta acção concertada entre indivíduos segue o esquema progressivo do renascimento ao barroco definido por Wölfflin, e considerado por este como uma progressão recorrente na história. A auto-denominação *folding architecture* implica assim uma auto-classificação segundo o sistema de Wölfflin que situa a fluidez barroca por oposição à rigidez renascentista.

Na reedição deste número da revista *Architectural Design* em 2002 (dez anos depois da publicação original), o historiador Mário Carpo escreveu um artigo de introdução onde escreve que o movimento iniciado por estes arquitectos com a sua *folding architecture* irá com toda a certeza ser lido pelos futuros historiadores de arte como a prova que a teoria de Wölfflin estaria certa, ou seja, que de facto existe uma progressão recorrente que se materializa na mudança entre o linear e o curvo, o rígido e o fluido, o renascimento e o barroco:

*"Indeed forms have a tendency to swing from the angular to the curvilinear, from parataxis to syntax, and art historians, following a pattern inaugurated in 1915 by Heirich Wölfflin, have since brought this interpretative model to bear in a number of circumstances. Obviously the nineties started angular and ended curvilinear."*¹⁴¹

Este padrão de progressão formal, presente na história da arte e da arquitectura do século XX, tal como foi exposto em vários exemplos nesta dissertação emerge continuamente porque Wölfflin a inventou. A lei, ou a fórmula mágica que mostra como se processa a evolução formal foi assim utilizada igualmente por Le Corbusier, Robert Smithson, Robert Morris, ou Greg Lynn. Wölfflin fez uma previsão evolucionária que foi extensamente lida e citada, servindo tanto de modelo para a prática. como para a interpretação da prática.

¹⁴¹ Carpo, M. (2004). "Introduction." *Architectural Design: Folding in Architecture*(4): 14-19.

Uma observação mais eloquente sobre a apropriação da noção de barroco de Wölfflin pela arquitectura dos anos de 1990 é feita por Anthony Vidler no capítulo dedicado a Greg Lynn do seu livro *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, publicado em 2000. Vidler faz uma leitura da noção de barroco emergente no texto de Deleuze *Le Pli* e do modo como esta foi apropriada pela prática arquitectónica contemporânea:

*"Here the abstract formalism of Wölfflin has been used to advantage in order to delineate an architecture of substances and masses, a curved architecture always in virtual motion, an architecture of waves and infinite spatial extension. Such a "baroque" had, as we have seen, a powerful influence on the spatial imagery of modernism, and it is not surprising that a digital decade has seen in Deleuze a prophet of the morphing, warping and complicated curvatures of virtual space."*¹⁴²

Vidler não admite claramente a influência de Wölfflin sobre Deleuze, e a perpetuação da noção de barroco deleuziano através da sua citação continua pelos arquitectos que refere. Parece que Vidler tem uma certa timidez em aceitar o poder da construção da história como influência para a evolução subsequente, o que foi eloquentemente comentado por Jean-Luc Godard:

*"Pour moi l'Histoire est l'oeuvre des oeuvres, si vous voulez, elle les englobe toutes, l'Histoire c'est le nom de la famille, il y a les parents et les enfants, il y a la littérature, la peinture, la philosophie..., l'Histoire, disons, c'est le tout ensemble. Alors l'oeuvre d'art si elle est bien faite relève de l'Histoire [...]. Il me semblait que l'histoire pouvait être une oeuvre d'art, ce qui généralement n'est pas admis sinon par Michelet."*¹⁴³

A influência invisível de Wölfflin, é também evidente no texto "Animate Form" de Greg Lynn (1999), onde este manifesta o desejo de criação de uma arquitectura *animada* por oposição à

¹⁴² Vidler, A. (2000). "Skin and Bones: Folded forms from Leibniz to Lynn" *Warped Space*. Cambridge Mass, MIT Press: 219-233. pp. 221

¹⁴³ Jean Luc Godard citado por Georges Didi-Huberman em: Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris, Minuit. pp. 174

convenção de que a arquitectura tem obrigatoriamente de ser estática, imóvel e inerte. O título do texto pressupõe que a animação e a ilusão de movimento não são compatíveis com a natureza estática da arquitectura. Lynn define o conceito de ‘animar’ através de uma sequência de palavras chave sugeridas tanto pelo significado e etimologia da palavra como pela semelhança sonora com outras palavras. Para Lynn *animar* equivale a *animalismo*, *animismo*, *crescimento*, *acção*, *vitalidade* e *virtualidade*.¹⁴⁴

É evidente a relação que esta noção de *animar* tem com a noção *força da forma em formação* definida por Wölfflin. Mas Lynn considera que esta noção não foi suficientemente explorada e propõe-se radicalizar a prática arquitectónica com a introdução de ‘novos’ modelos precisamente inspirados pela *força da forma em formação*.¹⁴⁵

Mas o que se depreende do discurso de Lynn é que a dinâmica das forças formativas de um objecto arquitectónico só existe em relação ao ambiente que este ocupa, à paisagem onde está inserido. A arquitectura ideal de Lynn é feita de objectos que se fundem eles mesmos na paisagem e que passam a fazer parte dela:

*“Form can be shaped by the collaboration between an envelope and the active context in which is situated.”*¹⁴⁶

Lynn explica que existem outras disciplinas para além da arquitectura que concebem objectos baseados na dialéctica com o ambiente onde estão, e exemplifica com o caso da engenharia naval. Para desenhar um barco, ter-se-ão de considerar muitas variáveis como a ‘dinâmica de fluidos, a turbulência, o atrito’. O que faz com que o barco seja desenhado com uma forma que

¹⁴⁴ Lynn, G. (1999). "Animate Form". *Animate Form*. Princeton Architectural Press: 9-43. pp. 9 “... *animation suggests the evolution of a form and its shaping forces: it suggests animalism, animism, growth, actuation, vitality and virtuality.*”

¹⁴⁵ Ibid. pp. 9 “*Challenging these assumptions [carácter estático da arquitectura] by introducing architecture to models of organization that are not inert will not threaten the essence of the discipline, but will advance it.*”

¹⁴⁶ Ibid. pp. 10

antecipa o comportamento do ambiente que ocupa e que a sua função se manifeste através da dialéctica: barco e ambiente.

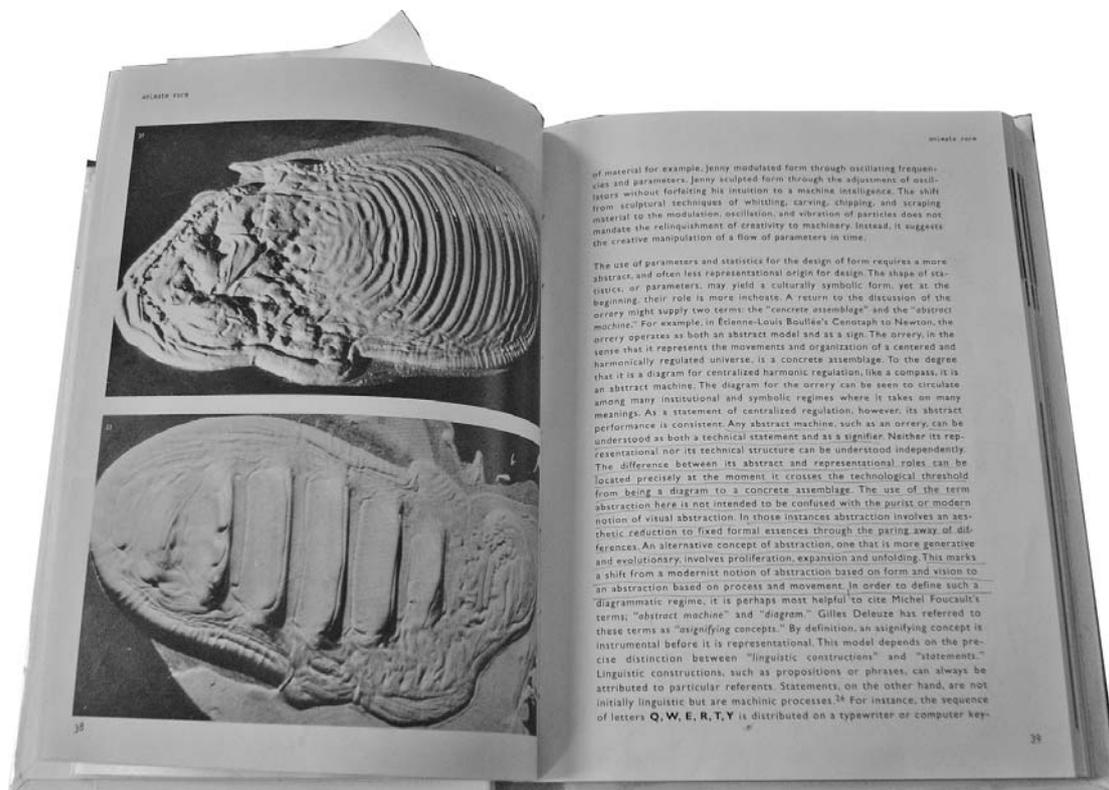


Figura 12. *Animate form*. (Lynn 1999)

Lynn opõe então os dois modelos de concepção arquitectónica: o estático vs. o animado. E diferencia-os através da sua definição geométrica: o modelo estático corresponde à geometria cartesiana e o modelo animado corresponde à dinâmica de relações de Leibniz:

“The shift from a discrete model of gravity as a force that could be eliminated from matter, to a concept of gravity as integral and continuous with masses in space, involves a redefinition of space from being neutral and timeless to being temporally dynamic.”¹⁴⁷

Como bom estudante de filosofia que é, faz aqui novamente referência a Deleuze. Mas Deleuze por sua vez fazia referência a Wölfflin:

¹⁴⁷ Ibid. p. 10

“Wölfflin a dégagé les leçons de cette progressivité de la lumière qui croît et décroît, et se transmet par degrés. C’est la relativité de la clarté (autant que du mouvement), l’inséparabilité du clair et de l’obscur, l’effacement du contour, bref, l’opposition à Descartes qui restait homme de la Renaissance, du double point de vue d’une physique de la lumière et d’une logique de l’idée. »¹⁴⁸

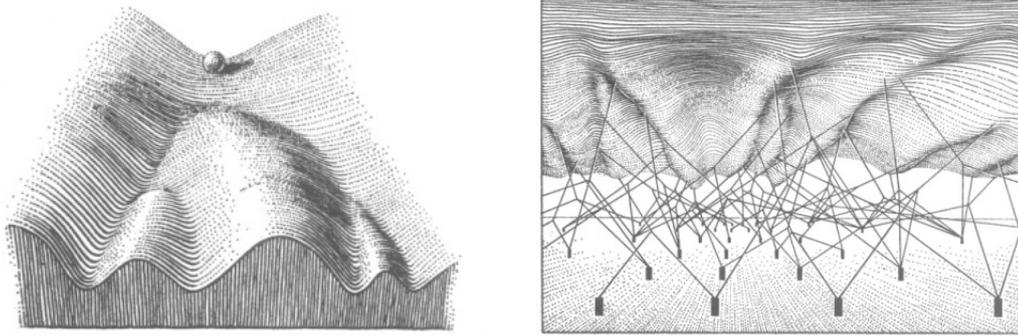
A apoteose do que seria para Lynn um espaço dinâmico é a paisagem. Lynn utiliza a palavra paisagem emprestada do discurso científico que utiliza a noção de *fitness landscape* – em português paisagem adaptativa. Greg Lynn define assim *fitness landscape*:

“With the replacement of fixed types by temporally organized phylogenetic tree, came the model of the developmental landscape to describe the space within which organisms evolve. [...] It initially appeared when Francis Galton described evolution in terms of a fitness landscape; whereby a surface represents an external environment across which a faceted sphere rolled. The faceted sphere represents an organism with its own internal constraints, and the landscape represents its potential pathways of development. This concept of a landscape development informed Charles Darwin’s evolutionary theory of speciation.”¹⁴⁹

A noção de *fitness landscape*, paisagem adaptativa, está ligada à noção de *epigenetic landscape*, paisagem epigenética, que foi definida teórica e visualmente nos anos de 1950 pelo embriologista Conrad Waddington (1905-1975) com as seguintes imagens:

¹⁴⁸ Deleuze, G. (1988). *Le Pli: Leibniz et le Baroque*. Paris, Les éditions de minuit. pp. 45

¹⁴⁹ Lynn, G. (1999). *Animate Form*. *Animate Form*. Princeton Architectural Press: 9-43. pp. 28-29



Figuras 13 e 14. *Paisagem epigenética*. (Jablonka and Lamb 2005)

Waddington utiliza esta ‘paisagem’ composta de montes e vales, como metáfora do processo de desenvolvimento embrionário. A plataforma onde se encontra a esfera representa o estado inicial do embrião – óvulo fertilizado – e os vales representam os percursos de desenvolvimento – formação dos olhos cérebro ou coração¹⁵⁰. Waddington define a primeira imagem como:

*“Part of an epigenetic landscape. The path followed by the ball, as it rolls down towards the spectator, corresponds to the developmental history of a particular egg.”*¹⁵¹

E a segunda imagem:

*“The complex system of interactions underlying the epigenetic landscape. The pegs in the ground represent the genes, the strings leading from them the chemical tendencies which the genes produce. The modeling of the epigenetic landscape, which slopes down from above one’s head towards the distance, is controlled by the pull of these numerous guy ropes which are ultimately anchored to the genes.”*¹⁵²

¹⁵⁰ Jablonka, E. and M. J. Lamb (2005). Evolution in Four Dimensions: Genetic, Epigenetic, Behavioral, and the Symbolic Variation in the History of Life. Cambridge, Mass., MIT Press. pp.63-64 Não está em causa nesta dissertação uma explicação completa do que é uma paisagem epigenética, mas apenas a constatação que o modelo visual de Waddington foi utilizado como metáfora para compreender visualmente um processo que seria mais difícil de descrever verbalmente.

¹⁵¹ Ibid. pp 64

¹⁵² Ibid. pp. 64

Greg Lynn é claramente inspirado pelas formas sugeridas nas imagens de *paisagens* dos modelos biológicos e matemáticos, derivando daí uma noção particular de paisagem:

*"A landscape is a system where a point change is distributed smoothly across a surface so that its influence cannot be localized at any discrete point. Splines are the constituent element of topological landscapes. Spline surfaces have already been explained as vector sequences whose regions of inflection produce singularities on a continuous surface. The slow undulations that are built into any landscape surface as hills and valleys do not mobilize space through action but instead through implied virtual motion."*¹⁵³

Tendo em conta que a definição de *espaço liso* de Gilles Deleuze e Felix Guattari , já referida na presente dissertação, é traduzida em inglês como *smooth space*¹⁵⁴, poder-se-á extrapolar que Greg Lynn baseia a sua prática arquitectónica a partir de uma fusão dos conceitos de Deleuze com as metáforas visuais da biologia.

Tal como Greg Lynn, Ben van Berkel e Caroline Bos suportam teoricamente o seu trabalho através de citações e interpretações de Gilles Deleuze e do relacionamento destas com as metáforas visuais utilizadas por cientistas.

Ben van Berkel (n. 1957) estudou arquitectura na Architectural Association School of Architecture em Londres e fundou o escritório UNStudio em 1988 em parceria com Caroline Bos (n. 1958), que por sua vez estudou história da arte no Birkbeck College University of London. Os seus projectos mais publicados são a ponte Erasmus (1996) em Roterdão, a casa Möbius (1998) em Het Gooi, o museu Het Valkhof (1999) em Nijmegen e, mais recentemente o museu Mercedes-Benz (2006) em Estugarda.

¹⁵³ Lynn, G. (1999). "Animate Form". *Animate Form*. Princeton Architectural Press: 9-43. p. 29

¹⁵⁴ Deleuze, G. and F. Guattari (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

A parceria entre um arquitecto e uma historiadora da arte faz com que os seus projectos sejam normalmente acompanhados de textos com referências teóricas e históricas, que servem quase sempre para situar ideologicamente a sua prática.

“Going beyond an idea of autonomy, the smooth, non-referential exteriors of Karbouw, the Nijkerk Project, the Piet Hein tunnel, the Berlin boxhall and Villa Wilbrink signify a design strategy perhaps comparable to the site defining strategies of land artists like Robert Smithson. These objectified outer forms constitute a response to the quality of absence, or ‘non-space’ which is considered the main aspect of the location. This quality of non-space which comes out of the artifice of the landscape is closely related to experiences of modernity centering on vicariousness.”¹⁵⁵

Neste parágrafo, van Berkel e Bos pretendem relacionar os seus projectos com a ideia de não-lugar definida por Robert Smithson. O espaço outro de Robert Smithson é assim apropriado por van Berkel e Bos como uma experiência de empatia. A palavra *vicariousness* que em inglês se refere ao que é imaginado ou sentido através de uma projecção nas acções do outro, é utilizada aqui como equivalente a empatia e não apenas à representação do espaço referida por Smithson.

Em 1999 Ben van Berkel e Caroline Bos publicaram uma trilogia de livros intitulada *Move* – os três volumes têm os títulos *1. Imagination*, *2. Techniques* e *3. Effects* – onde expõem os seus projectos em grupos temáticos justificados teoricamente.

No terceiro volume, *Effects*, Bos e Berkel criam dois grupos baseados numa oposição. Um grupo corresponde à categoria do que é orientável - *orientable* – e o outro grupo corresponde à categoria do que é não-orientável - *nonorientable*. Estas oposições interessam porque são evidentemente reminiscentes das categorias opostas definidas por Erwin Straus de *espaço*

¹⁵⁵ Bos, C. and B. v. Berkel (1994). "Corporal Compactness". Ben van Berkel: Mobile Forces. K. Feireiss. Berlin, Ernst und Sohn: 176-181. pp. 177

geográfico e espaço paisagem. Mais do que isso, o texto de van Berkel e Bos é obviamente uma paráfrase das suas leituras de Gilles Deleuze, mas uma paráfrase que não é aparente, no sentido em que não são feitas nenhuma referências e citações. O texto é assim a interpretação do discurso filosófico, cuja genealogia foi traçada na primeira parte desta dissertação, de modo a poder ser útil à classificação de projectos de arquitectura.

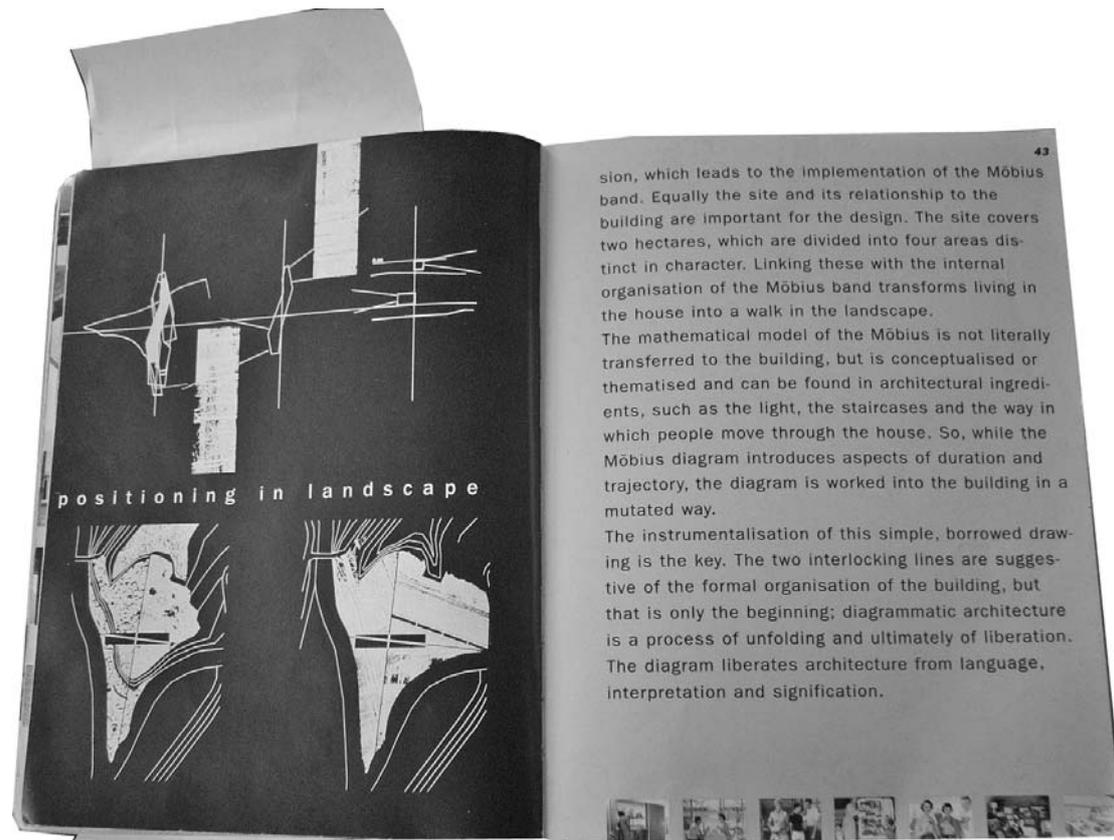


Figura 15. *Effects. Möbius House*. (Berkel and Bos 1999)

O discurso de van Berkel e Bos é propositadamente obscuro, uma corrente abundante de palavras chave – retiradas de Deleuze – que são apostas a imagens. É esta associação entre palavras chave e imagens que justificam os projectos de van Berkel e Bos. Associadas aos seus projectos estão as palavras: não-orientável, amorfo, informal, fluente, contínuo, movimento, accidental, assimétrico e indefinido. Que são, obviamente, as mesmas palavras que Wölfflin usou para definir barroco.

É compreensível que a palavra *paisagem* ocupe um lugar particular no discurso destes arquitectos, já que *paisagem* absorveu as características wölfflinianas de barroco, podendo ser utilizada sem uma relação tão directa a um período histórico:

*“The facial construction functions as an epigenetic landscape; its orifices are black holes that set off the movement that enables change. If there were no black holes to fall into, the landscape of faciality would be a smooth and timeless plane and the story would not move forward. The landscape of the story, the black holes and the subject moving through it are one. Faciality transforms the building into a unified landscape that we read like a face; there is no point in separating its parts.”*¹⁵⁶

Van Berkel e Bos escrevem assim num tom que funde a fluidez de associação deleuziana com a opacidade das profecias do Master Yoda¹⁵⁷. Mas reconhecem-se facilmente os conceitos deleuzianos adoptados como palavra chave. A referência a *smooth plane* provém da tradução de espaço liso – *smooth space* – e a referência a *landscape of faciality* provém da expressão *paysage visage* que Gilles Deleuze utiliza em *Mille Plateaux*¹⁵⁸. Tal como Lynn, van Berkel e Bos também referem a metáfora visual de paisagem epigenética referida anteriormente.

Mais tarde, em 2002, numa conversa com Greg Lynn – publicada no livro *UNStudio UNfold* – van Berkel e Bos explicam a sua apropriação de conceitos de Gilles Deleuze como referência para a sua prática arquitectónica:

“For many of us, the 1990s were the Deleuzian decade; Deleuze has given us so many models and concepts to think through and to try to signify spatially: the smooth and the striated, becoming animal, the fold... So for several years a lot of the questions and challenges posed by

¹⁵⁶ Berkel, B. v. and C. Bos (1999). *Move: Effects*. Amesterdão, UN Studio & Goose Press. pp. 136

¹⁵⁷ ver Lucas, G. (1977). *Star Wars*. EUA, 20th Century Fox. Master Yoda é a personagem conhecida pela sua particularidade de complicar afirmações simples através da circularidade do seu discurso.

¹⁵⁸ Deleuze, G. and F. Guattari (1980). *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*. Paris, Les Editiond de Minit. ver *Année Zéro - Visagité*

the discerning architects who matter were derived from Deleuze, but of course we still had to think through his concepts in an architectural way. For instance, at UNStudio we asked ourselves what the end of the platonic object might mean...¹⁵⁹

A influência e a leitura de Deleuze, para van Berkel e Bos, está assim ligada à procura de um sentido para a arquitectura a ser feita depois “do fim do sólido platónico”, ainda a uma reacção ao modernismo.

No projecto da casa Möbius, van Berkel e Bos, utilizaram como referência o modelo matemático da superfície não orientável denominada *fita de Möbius*, inventada pelo matemático August Ferdinand Möbius (1790-1868).

“The exceptional richness of the natural landscape of the location forms the basis for this project for a private house. With its low-slung, elongated outlines it is designed to interconnect the different features of the surroundings; the spatial loop enables the house to take in the extreme aspects of the landscape. At the cantilevered end for instance, the view is focused on a large sandy pit, whereas the other end is oriented towards sweeping fields. By being stretched to the maximum rather than displaying a compact or tall shape, the house is able to convey from the interior the idea of a walk in the countryside.”¹⁶⁰

Mas depois de uma leitura paciente do texto *Nonorientable* poder-se-á concluir que os autores apenas pretendem de demarcar a sua prática da arquitectura modernista mais ortodoxa:

“Modernism was responsible for making possible an understanding of the outer surface of a building as four or five elevations, rather than a façade-mask. Now we can see beyond the

¹⁵⁹ Berkel, B. v. and C. Bos (2002). *UNStudio UNfold*. Roterdão, NAI Publishers. pp. 24

¹⁶⁰ Bos, C. and B. v. Berkel (1994). "Möbius House" *Ben van Berkel: Mobile Forces* K. Feireiss. Berlim, Ernst und Sohn. p. 224

elevation to the black hole and white wall system that produces an integral effect, irreducible to a single meaning.”¹⁶¹

Esta postura de oposição ao modernismo, através da caracterização metafórica de elementos estigmatizados pelo mesmo, como a parede branca linear, parte de uma pressuposição lógica em que a vanguarda só pode ser o que é diametralmente oposto – não-parede, não-branco, não-linear, não-objectificado. O desejo de fusão com a paisagem vem assim também da tendência para relacionar conceitos por oposições inaugurada por Wölfflin, e emerge como reacção ao edifício modernista.

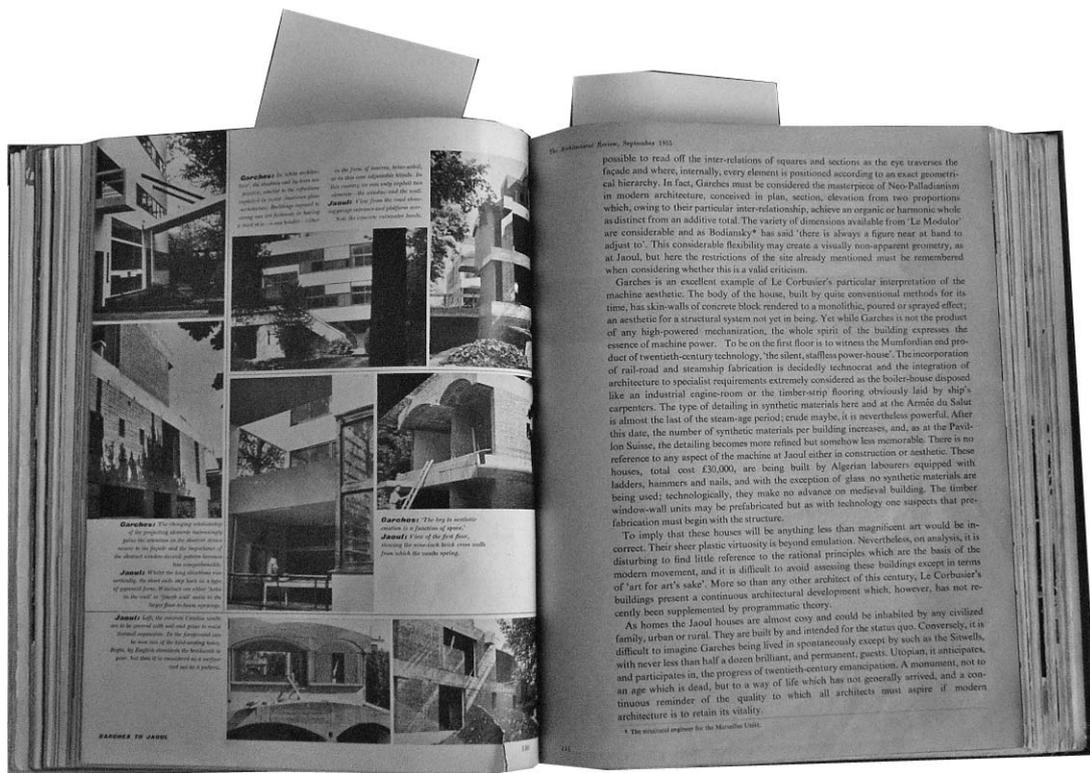


Figura 16. *Garches to Jaoul*. (Stirling 1955)

O desejo que van Berkel e Bos demonstram na sua descrição da casa Möbius é assim equivalente à descrição da evolução da prática arquitectónica de Le Corbusier (1887-1965) por James Stirling (1926-1992) onde este compara e opõe a Villa Garches de 1927 – como modelo *linear* – às casas Jaoul de 1953 – como modelo pictural. Para Stirling uma das principais

¹⁶¹ Berkel, B. v. and C. Bos (1999). *Move: Effects*. Amesterdão, UN Studio & Goose Press. pp. 135

características dos edifícios paradigmaticamente modernistas – lineares – de Le Corbusier é a sua separação da paisagem:

“Though the landscape has thickened considerably to the rear of the house, trees have not yet grown close against the main façades; where this has happened, at La Roche, Cook and Pleinex, the balanced asymmetry of the elevations, as total compositions, has been grossly disfigured.”¹⁶²

Pelo contrário as Casas Jaoul estão em completa união com a paisagem:

“The exact relationship and planning of the two Jaoul houses have been motivated by the nature of the site. [...] Internally, space departs radically from the structure; an explosion in terms of Cubist space is contained within the four peripheral walls which externally give little evidence this phenomenon except where it escapes and rushes out along the direction of the terrace, to be finally dissipated in the heavy landscape. [...] Windows are not to be looked through but looked at.”¹⁶³

James Stirling vê nas casas Jaoul uma janela diferente daquela que encarna o limite com a paisagem, a janela que separa o sujeito observador do resto do mundo:

“Viewing a landscape through the window implies a separation. (...) Le Corbusier’s horizontal window works to put out this condition, this “caesura” in evidence.”¹⁶⁴

Assim, Le Corbusier, o arquitecto que incorpora o paradigma do modernismo, é visto por Stirling como aquele que incorpora na sua obra tardia a o *pictural*, o *irregular*, o *táctil* por

¹⁶² Stirling, J. (1955). "Garches to Jaoul." *Architectural Review* **118**: 145-151. pp. 145

¹⁶³ Ibid. pp. 147-148

¹⁶⁴ Colomina, B. (1996) *Privacy and Publicity*. Cambridge, Mass: MIT Press. pp. 133

oposição ao *linear*, ao *regular* e ao *óptico* da sua obra inicial; estabelecendo assim a “tradição de vanguarda” antagonista à sua própria obra anterior.

Não está aqui em causa se Stirling está certo ou se as casas Jaoul são a inauguração da arquitectura pictural depois do modernismo. O que é importante no texto de Stirling é a sua descrição de uma vontade de encontrar uma concepção de espaço não direccional, não objectificado e fluido.

Esta vontade, da qual tracei uma genealogia filosófica na primeira parte da dissertação, assim é evidente, embora com intensidades variáveis, nas práticas artísticas e arquitectónicas que foram referidas como exemplo na segunda parte da tese. Esta dissertação mostra assim como uma conjugação surpreendente de ideias subseqüentemente adaptadas por diversas pessoas teve como consequência o desenvolvimento de uma vontade espacial.

A inclusão do livro *Renascimento e Barroco* na estante do programa Diploma 8 da Architectural Association – a escola de arquitectura que ganhou especial notoriedade no final do século XX com o sucesso dos seus alunos estelares interessados em outras diversas vontades arquitectónicas desde Robert Venturi a Rem Koolhaas – mostra que o desejo de espaço paisagem que me afectou, enquanto folheava os livros do escaparate das novidades da biblioteca da faculdade, irá continuar a afectar mais estudantes de arquitectura.



Figura 17. *Professor Heinrich Wölfflin com os seus alunos.* (Hart, Recht et al. 1995) pp.96

BIBLIOGRAFIA

- Arnheim, R. (1956). Art and visual perception: a psychology of the creative eye. Londres, Faber & Faber.
- Augé, M. (1992). Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris, Seuil.
- Barrento, J. (2001). "Prefácio". Viagem a Itália. J. Barrento. Lisboa, Relógio d'Água. **6**: 515.
- Benjamin, W. (2006). The work of art in the age of mechanical reproduction. Illuminations. H. Arendt. Londres, Jonathan Cape.
- Berkel, B. v. and C. Bos (1999). Move: Effects. Amesterdão, UN Studio & Goose Press.
- Berkel, B. v. and C. Bos (2002). UNStudio UNfold. Roterdão, NAI Publishers.
- Born, W. (1945). "Heirich Wölfflin, 1864-1945." College Art Journal **5**(1): 44.
- Bos, C. e B. v. Berkel (1994). "Corporal Compactness". Ben van Berkel: Mobile Forces K. Feireiss. Berlim, Ernst und Sohn: 176-181.
- Bos, C. e B. v. Berkel (1994). "Möbius House" Ben van Berkel: Mobile Forces K. Feireiss. Berlim, Ernst und Sohn: 226.
- Carrier, D. (2002). Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism. Westport, Praeger Publishers.
- Charcosset, J.-P., Ed. (1973). Present à Henri Maldiney. Lausanne, L'age d'homme.
- Chessick, R. D. (1999). "The phenomenology of Erwin Straus and the epistemology of psychoanalysis." American Journal of Psychotherapy **53**(1): 82-95.
- Colomina, B. (1996). Privacy and publicity : modern architecture as mass media. Cambridge, Mass., MIT Press.
- Corner, J., Ed. (1999). Recovering Landscape: essays in contemporary landscape architecture. New York, Princeton Architectural Press.
- El Croquis. (1995). "Ben van Berkel 72.1". Madrid.
- Deleuze, G. (1980). Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie. Paris, Les Editions de Minuit.
- Deleuze, G. (1988). Le Pli: Leibniz et le Baroque. Paris, Les éditions de minuit.
- Deleuze, G. (1994). Francis Bacon: Logique de la sensation. Paris, Éditions de la Différence.
- Deleuze, G. e F. Guattari (1980). Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie. Paris, Les Editiond de Minuit.
- Deleuze, G. e F. Guattari (1987). A thousand plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis, University of Minnesota Oress.
- Didi-Huberman, G. (2003). Images malgré tout. Paris, Minuit.
- Eng, E. (1976) "Locating Erwin Straus." Journal of Phenomenological Psychology
- Goethe, J. W. v. (2001). Viagem a Itália. Lisboa, Relógio d'Água.
- Gombrich, E. (1960). Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1956 Londres, Phaidon Press.
- Gombrich, E. (1979). The sense of order. Londres, Phaidon Press Limited.
- Gomes, P. V. (2006). "Alois Riegl ontem e hoje". Por publicar.

- Hagan, S. (2001). Taking shape : a new contract between architecture and nature. Londres, Oxford Architectural Press.
- Harris, E. (1987). The Arts at Black Mountain College. Cambridge, Mass., MIT Press.
- Hart, J., R. Recht, et al., Eds. (1995). Relire Wölfflin. Paris, Musée du Louvre et École nationale supérieure des Beaux Arts.
- Hays, D. L., Ed. (2004). 306090-07: Landscape within Architecture. Nova lorque, Princeton Architectural Press.
- Ito, T. (2005). Parque de la Gavia. El Croquis. **123**.
- Iversen, M. (1980). Alois Riegl's Historiography. Colchester, University of Essex. **PhD**.
- Iversen, M. (1981). "Politics and the Historiography of Art History: Wölfflin's Classic Art." Oxford Art Journal **4**(1): 31.
- Iversen, M. (1993). Alois Riegl: Art History and Theory. Cambridge, Mass.; Londres, MIT Press.
- Jablonka, E. e M. J. Lamb (2005). Evolution in Four Dimensions: Genetic, Epigenetic, Behavioral, and the Symbolic Variation in the History of Life. Cambridge, Mass., MIT Press.
- Johnson, P. and M. Wigley (1988). Deconstructivist architecture. Nova lorque, Museum of Modern Art.
- Katz, V., Ed. (2003). Black Mountain College: Experiment in Art. Cambridge, Mass., MIT Press.
- Koolhaas, R. e B. Mau (1995). S, M, L, XL: smal, medium, large, extra-large. Nova lorque, Monacelli Press.
- Krauss, R. (1981). "The originality of the avant garde." October: 47-66.
- Krauss, R. (1996). "No more play". The originality of the avant-garde and other modernist myths. R. KRAUSS. Cambridge, Massachussets; Londres, MIT: 277-290.
- Krauss, R. (1996). "Photography's discursive spaces". The originality of the avant-garde and other modernist myths. R. KRAUSS. Cambridge, Massachussets; Londres, MIT: 131-150.
- Krauss, R. (1996). "Sculpture in the expanded field". The originality of the avant-garde and other modernist myths. R. KRAUSS. Cambridge, Massachussets; Londres, MIT: 277-290.
- Krauss, R. (1996). "The originality of the avant garde". The originality of the avant-garde and other modernist myths. R. KRAUSS. Cambridge, Massachussets; Londres, MIT.
- Langewand, A. (1998). "Herbart, Johan Friedrich" Routledge Encyclopedia of Philosophy.
- Levin, T. Y. (1988). "Walter Benjamin and the Theory of Art History." October **47**: 77-83.
- Lucas, G. (1977). Star Wars. EUA, 20th Century Fox.
- Lynn, G. (1998). Folds, bodies & blobs: collected essays. Bruxelles, La lettre volée.
- Lynn, G. (1999). "Animate Form". Animate Form. Princeton Architectural Press: 9-43.
- Lynn, G., Ed. (2004). Folding in Architecture. Londres, Architectural Design.
- Maldiney, H. (1985). Art et Existence. Paris, Klincksieck.
- Maldiney, H. (1994). "Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus". Regard, Parole, Espace. Paris, L'Age d'homme.

- Mallgrave, H. F. e E. Ikonamou (1994). "Introduction". Empathy, Form and Space. K. W. F. Julia Bloomfield, Thomas F. Reese. Santa Monica, The Getty Center for the History of Art and the Humanities: 1-85.
- Marot, S. (1999). "L'art de la memoire, le territoire et l'architecture". Le Visiteur: ville, territoire, paysage, architecture: 114-176.
- Menashe, L. (1965). "Historians define the Baroque: Notes on a problem of art and social history." Comparative Studies in Society and History 7(3): 333-342.
- Merz, H. G. and UNStudio (2006). Buy me a Mercedes-benz. Barcelona, Actar.
- Morris, R. (1993). Continuous Project Altered Daily: The writings of Robert Morris. Londres; Nova Iorque, MIT Press.
- Moss, D. (1999). Humanistic and Transpersonal Psychology: A Historical and Biographical Sourcebook (Schools of Psychological Thought). Westport, Greenwood Press.
- Olin, M. (1982). Alois Riegl and the crisis of representation in art theory. Chicago, University of Chicago.
- Olin, M. (1989). "Forms of respect: Alois Riegl's concept of attentiveness." Art bulletin 71(2): 285.
- Olkowski, D. E. (1998) "Deleuze, Gilles." Routledge Encyclopedia of Philosophy
- Pächt, O. (1963). "Art Historians and Art Critics VI: Alois Riegl." The Burlington Magazine 105(722): 188-193.
- Picon, A. (1999). "L'architecture virtuelle: Textures, Paysages et Cyborgs". Parachute: 16-20.
- Podro, M. (1982). The Critical Historians of Art. New Haven; Londres, Yale University Press.
- Riegl, A. (1953). Industria artistica tardoromana. Florença, G. C. Sansoni.
- Riegl, A. (1959). Arte tardoromana. Turim, Einaudi.
- Riegl, A. (1985). Late Roman Art Industry. Roma, Giorgio Bretschneider Editore.
- Schwarzer, M. (1996). "Schopenhauer's philosophy of architecture". Schopenhauer, Philosophy and the Arts. D. Jacques. Cambridge, Cambridge University Press: 277.
- Shepherd, P. (1997). The Cultivated Wilderness: Or, What is Landscape? Cambridge; London, MIT Press.
- Smithson, R. (1996). "Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape". Robert Smithson : the collected writings. J. D. Flam. Berkeley, Calif. ; Londres, University of California Press: xxviii,389p.
- Stirling, J. (1955). "Garches to Jaoul." Architectural Review 118: 145-151.
- Straus, E. (1963). The Primary World of Senses. London, The Free Press of Glencoe.
- Straus, E. (1966). "The forms of Spaciality". Phenomenological Psychology. Londres; Wellington, Tavistock Publications: 3-37.
- Sylvester, D., F. Bacon, et al. (1987). Brutality of fact : interviews with Francis Bacon. London, Thames and Hudson.

- Sylvester, F. B. D. (1963). "The element of change in his work and the frequent destruction of his paintings". Francis Bacon talks to Davis Sylvester about, BBC 4.
- Tschumi, B., Ed. (1986). La case vide, La Villette. Londres, Architectural Association.
- UNStudio (2006). Design Models. Londres, Thames & Hudson.
- Vidler, A. (2000). "Skin and Bones: Folded forms from Leibniz to Lynn". Cambridge Mass, MIT Press: 219-233.
- Vidler, A. (2004). "Architecture's expanded field". Artforum. **42**: 143-147.
- Wölfflin, H. (1950). Principles of Art History. Nova Iorque, Dover.
- Wölfflin, H. (1984). Renaissance and Baroque. Londres, Colins.
- Wölfflin, H. (1994). "Prolegomena to a Psychology of Architecture". Empathy, Form and Space. K. W. F. Julia Bloomfield, Thomas F. Reese. Santa Monica, The Getty Center for the History of Art and the Humanities: 149-190.
- R. Woodfield ed. (2001), Framing Formalism, Riegl's work. Amesterdão, G+B Arts International.