

REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO: ENTRE HISTÓRIA DA ARTE E CURADORIA

Elena O'Neill / Universidade do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO

A partir da exposição “Guignard e o Oriente”, este artigo coloca algumas ressalvas ao que entendemos por Oriente e questiona o modo em que os problemas plásticos enfrentados por Guignard são reduzidos, segundo o flyer da exposição, a um “interesse” pela China. Essa redução, além de evitar a visualidade em Guignard, revela uma necessidade de aprofundar nos conceitos e categorias teóricas com os quais lida a História e Teoria da Arte a contemporaneidade. Duas obras teóricas, *Negerplastik* (1915), de Carl Einstein, e *O estilo nas artes técnicas e tectônicas* (1860-1863), de Gottfried Semper, deflagradas por exposições que reuniam objetos de coordenadas espaço-temporais distintas, abrem caminhos para umas primeiras considerações para formular outras categorias que articulem a pesquisa com a prática curatorial.

PALAVRAS-CHAVE

espaço; visão; teoria da arte; Oriente/Ocidente.

ABSTRACT

Taking the exhibition “Guignard and the East” as a starting point, this article questions what do we mean by East, as well as the manner in which the plastic problems faced by Guignard are reduced, according to the exhibition flyer, to an “interest” in China. This reduction, in addition to avoiding the visuality in Guignard, reveals a need to deepen the concepts and theoretical categories with which Art History and Art Theory deal with today. Two theoretical works, *Negerplastik* (1915), by Carl Einstein, and *The style in technical and tectonic arts* (1860-1863), by Gottfried Semper, triggered by exhibitions that gathered together objects from different spatial and temporal coordinates, pave the way for some first considerations aiming at the formulation of other categories articulating research with curatorial practice.

KEY-WORDS

space; vision; art theory; East/West

Entre novembro de 2014 e abril 2015, no MAR, Museu de Arte do Rio de Janeiro, teve lugar a mostra intitulada “Guignard e o Oriente, entre o Rio e Minas”. O título, assim como algumas das afirmações que constam no flyer, indicam a necessidade de constituir conceitos teóricos adequados para estabelecer relações entre Guignard e as múltiplas compreensões com as quais podemos caracterizar o Oriente – e o Ocidente – na História da Arte.

A singularidade da contribuição de Alberto da Veiga Guignard para a modernidade da arte produzida no Brasil passa por seu interesse pela China. Enquanto grande parte dos artistas modernos do país cultivou um diálogo com referências do Japão, Guignard mostrou-se prolífico em conceber sua obra a partir da interlocução com a arte chinesa, entrecruzada com a estética colonial que marca seu lugar de atuação [...]

A mostra reúne pinturas, desenhos, objetos, documentos, gravuras e outras peças que estabelecem diálogos capazes de sublinhar a riqueza da troca entre a pintura desse artista brasileiro e as referências da arte e da iconografia oriental, percorrendo o fértil campo do barroco brasileiro – e, de modo mais amplo, da estética colonial. (Flyer da exposição Guignard e o Oriente, entre o Rio e Minas)

A singularidade da contribuição de Guignard vai muito além de seu “interesse” pela China, ou da relação com o Oriente tal como sugerido pelo título da exposição, ou ainda, por apontar a uma pseudo-semelhança com algumas obras chinesas ou japonesas presentes na exposição. A meu ver, isso seria apenas tematizar a obra de Guignard, sem estabelecer nenhuma comparação que aponte para suas semelhanças e diferenças. Sua contribuição à pintura deveria ser considerada em base a fatos plásticos e problemas de pintura como, por exemplo, a relação com a modernidade europeia e outras modernidades (chinesa, indiana, japonesa, etc.); a autonomia da cor; a representação do espaço; a interação entre figura e fundo; a relação entre pintura e desenho na sua obra; a constituição dos planos visuais e de uma linguagem plástica; as diferenças entre o modo de representar o espaço na pintura chinesa e outras tradições orientais. A relação de Guignard com o Oriente teria que ser explicitada nesses termos para evitar uma história da arte reduzida às histórias de influências, contaminações ou percursos dos objetos, que como é sabido, não é um fenômeno exclusivamente contemporâneo. Pensar sua relação com o Oriente demanda, sim, interrogar-nos a respeito de como definimos e que

entendemos por Oriente, em que coordenada e sob que premissas situaríamos a Guignard nessa configuração e, sobretudo, pensar categorias teóricas para abordar seus trabalhos para assim distinguir aproximações e desvios entre sua obra e aquilo que identificamos como caracterizando ao Oriente.

Em algumas de suas pinturas, por exemplo, *No caminho de Agulhas Negras* (1940), *Festa junina* (1961) ou *Paisagem de Rio de Janeiro* (1941), o olho estranha o modo em que Guignard trata o que acostumamos de chamar de espaço e associamos a um vazio. Nelas, o que supostamente deveria ser vazio, aparece como cheio e o que supostamente seria um fundo (as nuvens), toma conta de toda a tela; o espaço não está representado segundo a perspectiva renascentista, com um ponto de fuga colocado no horizonte; os objetos que de algum modo intuímos como estando mais distantes, aparecem do mesmo tamanho. Se observamos o modo em que localiza os corpos no espaço, percebemos que eles não estão situados numa continuidade espacial homogênea, de extensão infinita na direção do olhar. O modo em que coloca pontos percebidos no espaço no plano do quadro diz respeito a uma percepção do mundo por parte do artista; segue um impulso que chama a atenção para a realidade e potência da tela. De certo modo, seus trabalhos nos exigem compreender melhor as representações de espaço do passado para entender o valor do de sua proposta no presente, evitando reduzir qualquer noção de espaço a uma aplicação instrumental e naturalizar a História da Arte segundo critérios alheios à própria obra. Talvez chegaríamos à conclusão de que a categoria de Oriente é insuficiente e carrega um euro-centrismo não explicitado; talvez perceberíamos que uma possível categoria, que abrangeria os diversos modos de representação do espaço seria a da “visão artística do espaço”, uma categoria na qual sua instabilidade e facilidade para se transformar permitiria abordar trabalhos de distintas coordenadas espacio-temporais.

A impressão visual, racionalizada no Renascimento, se transformou em uma lei matemática que determina “quanto devia distar uma coisa de outra e em que relação deviam encontrar-se para que a representação não fosse obstaculizada pelo excessivo amontoamento nem pela escassez de figuras” (PANOFISKY, 1999, p. 46). Problema técnico-matemático, a perspectiva se transformou em problema artístico.

O espaço, antes um agregado, se transformou em um espaço sistematizado, organizado segundo a perspectiva central; no renascimento abandonou-se a ideia aristotélica de um espaço construído em torno a um centro e delimitado pela última esfera celeste e introduz-se o princípio de infinitude. A perspectiva permitiu um ordenamento temporal do espaço e do pensamento. Entretanto, surge uma ambivalência: Guignard coloca os objetos mais distantes acima, sem reduzir o tamanho, aproximando-se assim do modo em que o Oriente trata a representação do espaço. Porém, não seria uma formulação do espaço definida pela relação com um passado exótico, que poderia ser entendida como uma restauração desses valores; a operação de Guignard diz respeito às possibilidades de um regime autônomo da visão, que independe do lugar geográfico que fixamos e identificamos como Oriente.

Contudo, os objetos pertencentes a regiões e culturas que frequentemente identificamos como orientais colocam questões que levam a pensar no modo em que eles participam da exposição, como se relacionam com a obra de Guignard e como evitar utilizá-los para ilustrar uma ideia ou uma narrativa curatorial. Por outro lado, numa visada mais ampla, a quantidade de objetos hoje à nossa disposição e a tendência a uma arte – e a uma história da arte – de vocação global demandam respostas. Ou seja, quais são os atributos que nos levam a identificar um objeto como pertencendo ao Oriente? Que entendemos por Oriente? Como estabelecer relações com trabalhos de arte do Oriente, ou de qualquer outra região ou cultura? Como pensar objetos pertencentes a distintas coordenadas espaço-temporais? Que categorias utilizar? Como escrever sobre objetos que pertencem a outras culturas? Como lidar com objetos que foram criados com outros fins, mas que hoje são considerados objetos de arte? E sobretudo, que entendemos por Oriente e seu par dicotômico, Ocidente? Como foram construídas essas categorias? Como operam na História da Arte?

Pensar uma História da Arte hoje se defronta com várias dificuldades. Para começar, hoje dificilmente pensamos uma história da arte a partir de narrativas totalizantes, hegemônicas, teleológicas ou evolucionistas. Além disso, a tradição acadêmica que permitia essas narrativas foi desaparecendo, assim como um conhecimento e uma

compreensão da relevância (ou não) de um contexto histórico. Pensar uma história da arte hoje inclui lidar também com o presente, como base de nossa concepção histórica e como ponto de partida. Junto com essas questões, aparece um ponto delicado, o da herança da geografia clássica. Como exemplo, se tomarmos a Antiguidade como uma categoria, devemos considerar que esse período se tornou disponível para nós através das fontes clássicas greco-romanas. Na tradição de Hipócrates, Aristóteles e Ptolomeu, o horizonte da existência humana se desdobrava do Mediterrâneo para o Oriente, com uma percepção muito imprecisa do desenho do que hoje chamamos de Ásia; para além do sul mediterrânico, na direção do que hoje chamamos de África, adentrava-se em uma “terra incógnita” que, segundo poderosa especulação teórica, desembocava em uma “zona tórrida”, essencialmente inabitável (GLACKEN, 1967, p. 93). Nesse contexto, o que significa Ocidente? E o Oriente, foi definido em relação a que?

Embora não preocupados com estabelecer vínculos e relações entre Oriente e Ocidente, um livro publicado originalmente em 1915 e uma exposição de 1851 constituem exemplos de como contornar alguns dos convencionalismos e armadilhas que encontraríamos ao pensar uma História da Arte em termos de Oriente e Ocidente. Originalmente publicado em 1915 e tendo como ponto de partida as questões colocadas pelos pintores cubistas, *Negerplastik*, de Carl Einstein, estabelece um diálogo em termos teóricos com a escultura negra. O livro esclarece a confusão existente na Europa entre as categorias de “pictórico” e “escultórico”, colocando lado a lado objetos não só de categorias diferentes, pintura e escultura, mas também pertencentes a coordenadas espaço-temporais distintas, colocando o foco na representação do espaço. Além de discutir questões da tradição germânica da história da arte em diálogo com o cubismo e a escultura da África, Einstein declara a derrota da escultura européia ao recorrer a meios impressionistas e pictóricos para transmitir emoções psicológicas e critica a dinâmica dos processos psicológicos individuais e a análise das obras segundo o seu efeito dramático sobre o observador.

Abordando trabalhos artísticos de culturas distintas a partir de questões específicas da arte, estabelecendo relações plásticas entre os objetos, o texto é um esforço

consciente de recuperar a função da escultura: a *visão plástica* do espaço, enraizada na visão e na experiência vivida, que diz respeito à profundidade como resultado da experiência do espaço. Einstein defende uma reestrutura da *visão*, sem referência a um repertório de imagens, próprias de um gênero de arte, artista ou período artístico, e coloca lado a lado soluções diferentes para o problema da representação do espaço. Não por ter sido visualmente imitados por alguns ou por ser objeto de fruição estética por outros e sim pela conexão com os objetivos estabelecidos pelos cubistas: a criação de realidades plásticas com existência autônoma, a objetivação e transmissão de uma experiência vivida. *Negerplastik* nos permite entender a *forma* como modo de pensar e nos incita a tornar-nos visualmente ativos.

Confrontar a escultura africana com soluções da arte européia é para Einstein um modo de tornar visíveis recursos com os quais já estamos habituados (frontalidade, múltiplos pontos de vista, modelado). Tomando emprestados recursos da perspectiva renascentista, o aspecto escultórico das soluções europeias resulta da organização das partes segundo um ponto de fuga, da redução da profundidade à distância, da ligação fictícia e do confronto de impossíveis. Tal discordância faz o quadro funcionar, mas, na escultura, apenas mostra seu caráter pictórico, sem oferecer uma *visão* do espaço.¹ Nas palavras de Einstein,

[...] a escultura negra representa clara fixação pela *visão plástica pura*. Para olhos ingênuos, a escultura, cuja tarefa é restituir a tridimensionalidade, aparece como algo óbvio, pois ela trabalha a massa, propriamente definida pelas três dimensões. De saída essa tarefa revela-se difícil, quase insolúvel; basta pensar que se deve fornecer, por meio da forma, não um espaço qualquer, mas um espaço em três dimensões. Quando refletimos, somos tomados por emoção indescritível; essas três dimensões, que não se podem captar de um só lance, precisarão ser figuradas não por uma vaga sugestão óptica, mas, sobretudo, oferecendo uma expressão acabada e real. (EINSTEIN, 2011, p. 44–45, grifo nosso)

Por um lado, *Negerplastik* analisa a representação do espaço aproximando cubismo e escultura africana, liberando a obra de arte da imitação arbitrária, da falta de conceitos claros e da dependência para com o material e técnica empregados. Ao colocar lado a lado objetos de arte produzidos em tempos, espaços e tradições diferentes, destaca um posicionamento semelhante frente ao mundo da experiência.

Por outro, não é a noção de espaço estruturado pela geometria euclidiana e a matemática que interessa a Carl Einstein. Na perspectiva, o espaço segundo a intuição da geometria euclidiana foi fixado em três dimensões rígidas. O mundo foi colocado dentro de um cubo, plausível de ser medido sem levar em conta sua própria curvatura, com o vértice da pirâmide visual plantado no olho no Ocidente e, no Oriente, no horizonte.

A rigidez do espaço euclidiano, nas matemáticas, foi destruída por Riemann, Gauss e Lobatchevsky. Por sua vez, os artistas interrogaram constantemente o espaço real e alguns usaram poeticamente a perspectiva para além dos resultados previsíveis de sua aplicação. Os impressionistas foram os primeiros a começar a romper com a herança da superfície perspectivada. Os procedimentos cubistas foram cruciais: o traslado do horizonte à superfície nos relevos de Picasso e nos contrarrelevos de Tatlin liberou o espaço, até esse momento fechado no quadro, fizeram com que a cena pictórica surgisse na frente do quadro. Por sua vez, o espaço suprematista se estruturou entre duas superfícies de cor diferente, ainda que no mesmo plano. Todos eles se caracterizam pela impossibilidade de medir distâncias entre objetos e pela recusa da lógica da pirâmide visual.

Se bem há diferenças com a situação atual, e com as exposições que exibiram obras de Picasso junto com esculturas africanas em Berlim (1913) e Dresde (1914), nas quais Einstein esteve envolvido, a Exposição Universal de 1851 em Londres é outro exemplo a considerar. Consequência das reflexões deflagradas pelos objetos expostos, e do o impacto que teve o Palácio de Cristal no autor, Gottfried Semper redigiu *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (O estilo nas artes técnicas e tectônicas, 1860-1863. Seja por parâmetros culturais ou pela relação entre material e tecnologia, Semper se interessou nos ornamentos trançados aplicados a ferramentas, barcos e casas dos maoris, nas saias coloridas de rafia africanas, nos produtos em pele animal e vegetal dos índios canadenses, na estrutura de bambu da cabana indígena do Caribe.

O empenho de Semper em atravessar a cultura com uma abordagem arquitetônica fundada na etnologia resultou em um enfoque novo para a história e teoria da arquitetura.² Rompendo com o paradigma vitruviano dominante desde o

Renascimento – *utilitas*, *firmitas* e *venustas* – ele classifica os procedimentos construtivos segundo duas técnicas básicas: a tectônica, conjunto de componentes lineais e leves em uma matriz espacial, e a estereotomia, corte e empilhamento repetitivo de unidades pesadas. Semper fundamenta sua classificação das formas artísticas argumentando que a linguagem falada ajuda a esclarecer os símbolos da linguagem formal. Recorrendo às raízes linguísticas e não às ciências naturais, distingue entre *die Wand*, estrutura ou membrana tecida, e *die Mauer*, fortificação ou muro maciço,³ destacando a origem têxtil desses termos.⁴

Combinando fazeres construtivos primitivos derivados das necessidades básicas de assentamento (lareira, terrapleno, armação e telhado, membrana envoltória) com técnicas artísticas (cerâmica, alvenaria, carpintaria e tecelagem), ele associa a construção de muros à delimitação espacial mediante cercas e tapetes pendurados verticalmente. Utilizado inicialmente na divisão de espaços, o sistema se transforma na aplicação da arte têxtil a suportes duradouros, ainda que os andaimes necessários para sustentar essas divisórias venham a ser descartados tanto na concepção como na divisão de espaço. Mais tarde, a memória visual dos tecidos pendurados se transforma simbolicamente no muro de tijolo, telha, mosaico e alabastro. Com a civilização grega, torna-se uma fina camada de verniz policromado.

Em outro texto escrito no calor da exposição de Londres, *Die vier Elemente der Baukunst* (Os quatro elementos da arquitetura, 1851), Semper formula uma proposta antropológica para uma teoria geral da arquitetura. O termo “elementos” pode ser confuso pela referência a elementos materiais ou formas; porém, lareira, terrapleno, armação e telhado, membrana envoltória, dizem respeito a elementos geradores de arquitetura, “ideias ou pretextos, operações técnicas baseadas nas artes aplicadas”.⁵ O texto se divide em duas partes bem diferenciáveis: por um lado, uma apresentação de sua teoria da policromia ao público inglês; por outro, parte mais teórica, uma associação de ideias subjacentes a fazeres construtivos e técnicas artísticas, seguida de uma aproximação entre estudos etnológicos, análises de assentamentos humanos – sedentários e nômades – e o desenvolvimento das formas arquitetônicas.

Nesse texto, a menção às obras publicadas de Gustav Klemm, antropólogo, chamou a atenção de Harry Mallgrave para a coincidência entre os elementos – lareira, terraplano em terra ou alvenaria, armação e telhado em madeira, membrana envoltória – reunidos por Klemm e os fazeres domésticos relacionados a técnicas artísticas formuladas por Semper.⁶ Considerando o cruzamento entre etnologia e arquitetura, Mallgrave entende que o relato de um naturalista pertencente à expedição de James Cook, em *A Voyage Round the World* (1777), de Johann Reinhold Forster, modificado por Klemm, estaria na origem conceitual da teoria arquitetônica de Semper. Distinguindo entre origem da construção e origem da arquitetura, Mallgrave nota o modo como Semper trata a fase final da construção, coincidente com o verdadeiro começo da arquitetura. No centro da distinção estaria o ornamento, termo que Semper substitui indistintamente por tipo ou símbolo, e a transição entre construção e arquitetura decorre do modo como esses ornamentos ou símbolos são empregados. Ele identifica três maneiras: 1) segundo sua forma natural; 2) modelados e cortados em formas regulares, que remetem a estados iniciais da sociedade ou tipos tradicionais; 3) apresentados com algum grau de animação plástica que diz respeito ao destino da construção. É nessa etapa, com a combinação coesa entre formas regulares, linguagem simbólica e a história de seus fazedores, que começa verdadeiramente a arquitetura. Contudo, Semper destaca uma singularidade: “O termo grego *cosmos*, sem equivalente em outras línguas vivas, significa tanto ordem cósmica quanto ornamento”.⁷

A cabana primitiva apresentada em Londres não era um produto da tradição vitruviana nem da especulação bíblica, amplamente aceita na época. A cabana do Caribe e sua estrutura em bambu eram uma construção real, um exemplo real tomado da etnologia, e suas partes construtivas não sofrem nenhuma alteração por parte do homem. Por sua vez, nas edificações do Egito e da Assíria, o ornamento se justapõe à estrutura construtiva. Na arquitetura da Grécia, pela indivisibilidade entre estrutura e ornamento, estes agem como “emanações das formas construtivas” tanto como “símbolos das funções dinâmicas das partes às quais pertencem”; elementos construtivos suportam cargas e têm como função ativar a “vida” intrínseca deles.⁸ Porém, tais elementos construtivos não definem o espaço.

Para Semper, a história da arquitetura não era uma simples questão de progressos e regressões no domínio das estruturas nem tampouco o surgimento de novas formas artísticas como resposta a desafios puramente estéticos. A história da arquitetura pela qual se interessava era um enorme campo de atividade físico-psíquica, animado por energias coerentes no meio da multiplicidade de aparências e manifestações arquitetônicas, tensionado por inovações artísticas e limitações dos materiais. Ele percebeu que sempre que uma nova ideia cultural era incorporada na consciência geral, a arquitetura definia a expressão monumental dessa ideia, mas o impulso não procedia dos arquitetos e sim dos reformadores da sociedade no momento apropriado.

Semper estuda a arte das civilizações asiáticas e mesopotâmicas a partir de vestígios de Estados considerados bélicos, nos quais o campo fortificado (o castelo) era o modelo para uma arte monumental (templos, palácios, casas particulares e planejamento de cidades). Entre os exemplos que menciona na conferência de Zurique (*Sobre estilos de arquitetura*, 1869) ele destaca, entre os mais insanos, a construção da muralha chinesa por um dos reformadores das leis, da administração e dos costumes no século III a.C., Ch'in Shih Huang Ti. Como exemplo da ideia de dominação do mundo expressada em pedra, coloca a arquitetura do Império Romano. Organizada em torno dos princípios de coordenação e subordinação, seria uma síntese de duas forças contraditórias, a expressão individual e a fusão no coletivo. A basílica, a forma básica do poder sacerdotal no Ocidente, é uma reformulação do templo egípcio de peregrinação; a cúpula bizantina, forma arquitetônica escolhida por Constantino, expressa o traslado do seu Deus cristão para o palácio, convertido assim em Deus da morada do soberano terrestre. Uma ideia semelhante estaria por trás da basílica de São Pedro, ideal de soberania papal sobre o clero. A cúpula de Michelangelo foi concebida como obra emancipada por seu autor, que não ligava para o poder do papa, do clero ou do império. Porém, seus sucessores acataram o poder dos jesuítas e anexaram uma basílica barroca com a finalidade de capturar os sentidos das massas.

Retomando a questão da perspectiva como representação do espaço, não é a noção de espaço estruturado pela geometria euclidiana e a matemática que interessa a Carl Einstein. Ele defende uma apreensão direta do espaço, ao ponto de

definir em 1929 define a história da arte como “a luta de todas as representações ópticas, dos espaços inventados e das figurações” (EINSTEIN, 1993, p. 17). Sob o impacto dos objetos na exposição de Londres, Semper enxerga o modo em como são construídos e define duas categorias, a tectônica e a estereotomia, procura distinguir entre construção e arquitetura. Além disso, reconhece o valor do muro em quanto delimitação e articulação de espaço, e distingue seu valor arquitetônico e simbólico. Seu tratado influenciou a teoria da arte e da arquitetura até as primeiras décadas do século XX.

Criado numa relação funcional de mão dupla com o objeto, o espaço nos faz trabalhar psiquicamente, descarta reminiscências estéticas, escapa à lógica construtiva e à cristalização do pensamento humano mediante fórmulas matemáticas. A experiência óptica no começo do século XX admite que duas superfícies de diferente intensidade, num mesmo plano, capturem uma distância entre elas. O suprematismo conseguiu configurar um espaço cujas distâncias são medidas pela intensidade e não mediante funções matemáticas finitas. Do mesmo modo como no século XVI o zero deixou de ser considerado “nada” e passou a ser uma realidade numérica, com Malevitch o quadrado alcançou valor plástico e teve sua capacidade de criar espaço reconhecida. O desafio do objeto seria, portanto, encontrar novos modos de criar e representar um espaço que descobrimos mediante o movimento; a tarefa do objeto é justamente proporcionar-nos esse espaço, que chamaremos “da experiência”, ou simplesmente *espaço*.

Até hoje o enigma do espaço continua a nos interrogar. À medida que adentramos a questão, parece que a resposta estaria intimamente ligada à visão. Pensar a Perspectiva Renascentista nos mostra como é fácil nos tornarmos prisioneiros de um clichê e esquecermos que existem espaços de diferentes naturezas qualitativas. Simplesmente esquecemos que é parte da experiência humana: o espaço pode ser transformado a cada instante sob a condição de não sermos seduzidos pela uniformização e estabilização que inventamos a fim de permitir sua medição que, na realidade, não é mais do que uma falsificação do mundo. A compreensão do espaço a partir da experiência nos coloca diante da questão do significado da ruptura

moderna com a perspectiva e das consequências históricas de aceitar a naturalização da perspectiva.

A quantidade de objetos hoje à nossa disposição e a tendência a uma arte, e a uma história da arte, de vocação global demandam respostas. Contudo, podemos cair na armadilha de amarrar a história da arte às viagens de navegação e roteiros estabelecidos pelo intercambio comercial. Guignard nos revela a importância da visualidade na História da Arte; *Negerplastik* (1915) e o empenho de Carl Einstein em liberar a História da Arte da genealogia, da teleologia e da dialética a favor de novas relações plásticas e diálogos nos mostra como criar novas aberturas; Semper nos ensina que é possível estabelecer categorias teóricas olhando para os objetos e suas condições de possibilidade. Exemplos que, por um lado, tornam necessário nos interrogarmos em relação ao que entendemos por Oriente e Ocidente, seus plurais “orientes” e “ocidentes” como alternativa ou como dicotomia ainda insuficiente. Por outro, categorias teóricas e conceitos operativos adequados à contemporaneidade articulariam a prática curatorial com a formação, a pesquisa e a exposição.

Notas

¹ “O quadro faz ver o movimento por sua discordância interna [...] Seu movimento é algo que se premedita entre as pernas, o tronco, os braços, a cabeça, em algum foco virtual, e somente, a seguir se evidencia em mudança de lugar.” (In: MERLEAU-PONTY, 2004, p. 41.)

² Para a tradição vitruviana, a origem da arquitetura é idêntica à primeira moradia do homem – a cabana de madeira, da qual surge o templo grego. A obsessão do século XVIII pela origem e a premissa cartesiana de encontrar bases firmes sobre as quais fundamentar juízos e ações fizeram com que Semper buscasse as raízes da arquitetura em fatos empíricos. Influenciado por uma visada antropológica, Semper e sua geração pesquisaram as condições geográficas e históricas que condicionaram as formas arquitetônicas.

³ O substantivo *Gewand* está relacionado à roupa, o verbo *winden*, com a mesma raiz, à ação de torcer, dobrar, tecer, fazer. Embora a origem da arquitetura esteja relacionada com a dos tecidos, o uso de cobertores e a demarcação dos espaços antecede à invenção das roupas (SEMPER, 2004, §62, pp. 247-250).

⁴ SEMPER, 2004, seção § 62, pp. 247-250.

⁵ MALLGRAVE, H. “Introduction”. In: SEMPER, 2010, p. 24.

⁶ Klemm baseou-se em relatos de naturalistas e exploradores sobre as moradias nas populações dos mares do Pacífico sul para sua “História cultural geral da humanidade”, publicada entre 1843 e 1852. (In: MALLGRAVE, 1985).

⁷ SEMPER, G. “The Attributes of Formal Beauty”. In: HERRMANN, 1989, p. 218.

⁸ SEMPER *apud* MALLGRAVE, 1983, p. 290.

Referências

EINSTEIN, Carl. "Aphorismes méthodiques" (1929). In: *Ethnologie de l'art moderne* (textos publicados na revista *Documents* em 1929-30). Tradução, apresentação e notas de Liliane Meffre. Marselha: André Dimanche Editeur, 1993.

_____. *Negerplastik* (1915). Publicado sob a direção de L. Meffre. Legendas estabelecidas por Ezio Bassani e Jean-Louis Paudrat. Tradução de Inês de Araujo. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

GLACKEN, Clarence. *Traces on the Rhodian Shore*. Berkeley: Berkeley University Press, 1967.

HERRMANN, Wolfgang. *Gottfried Semper. In Search of Architecture*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 1989.

MALLGRAVE, Harry Francis. *The Idea of Style: Gottfried Semper in London* (1983). Tese de Doutorado, University of Pennsylvania. **ProQuest**. Paper AAI8316056. Disponível no site: <http://repository.upenn.edu/dissertations/AAI8316056>. Acesso em 19/01/2012.

_____. "Gustav Klemm and Gottfried Semper. The meeting of ethnological and architectural theory". In: *Res: Anthropology and Aesthetics* nº 9. Cambridge: Harvard University, 1985, pp. 68-79.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. (Ed. Gallimard, 1964). Tradução de Maria Ermantina Pereira e Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PANOFSKY, Erwin. *La Perspectiva Como Forma Simbólica* (1924-1925). Tradução de Virginia Careaga. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.

SEMPER, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and Other Writings* (1989). Tradução de Harry Francis Mallgrave e Wolfgang Herrmann. Cambridge, Nova York: Cambridge University Press, 2010.

_____. *Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics* (Texts & Documents). Tradução de Harry Francis Mallgrave e Michael Robinson. Los Angeles: Getty Publications, 2004.

Elena O'Neill

Doutorado em História da Arte pela PUC-Rio. Atualmente em Pós-Doutorado (Capes, PNPd) no IART/UERJ.