

ELEMENTOS PARA UMA FENOMENOLOGIA DO ESPAÇO

(ACERCA DO CONCETTO SPAZIALE DE FONTANA)

Paulo Simões Nunes

*Reunimos trinta raios e formamos uma roda;
Mas é do espaço onde nada existe que a utilidade da roda depende.
Moldamos argila para fazer um vaso;
Mas é do espaço onde nada existe que a utilidade do vaso depende.
Rasgamos portas e janelas para fazer uma casa; e é destes espaços onde nada há que a utilidade da casa depende.
Por conseguinte, da mesma forma que tiramos partido daquilo que é, devíamos reconhecer a utilidade daquilo que não é.*

Lao Tse, séc. VI a.C.

A questão do «espaço» tem constituído um tema central de várias áreas do saber e do conhecimento e, particularmente, das ciências sociais, incluindo a estética. Partindo de uma pluralidade de vertentes com objectivos e metodologias que lhes são próprias, essas abordagens têm procurado aproximar-se de um entendimento e de um conceito de espaço que contribua para uma «assimilação» dessa «substância» que envolve constantemente o nosso ser, dessa matéria amorfa que limita as formas e os corpos, através da qual nos deslocamos, vemos, sentimos e, em suma, pensamos e existimos.

Receptáculo de toda a acção física, funcional e espiritual do homem, o espaço é simultaneamente meio e suporte de concepção que convocamos para a nossa experiência no mundo. É um facto que a necessidade de conferir ordem e sentido ao mundo das acções, acontecimentos e objectos que criamos permanentemente, tem levado o homem a questionar-se sobre o espaço, sobre as relações vitais que têm lugar na sua envolvente e sobre as «realidades concretas e abstractas» que materializa através das linguagens que inventou para comunicar entre si e para pensar a sua existência.

Há no espaço uma ordem de coexistências e de multiplicidades heurísticas que decorrem das suas diversas categorias e propriedades respectivas. O universo do presente estudo, fundado no trinómio «espaço-obra-corpo», corresponde não só a uma ordem de relações que nos permite circunscrever o objecto de estudo conforme aos nossos objectivos, como também diagnosticar a incidência desta questão em expressões artísticas como a pintura, a escultura e a arquitectura.

Assim, ancorando o argumento a coordenadas tão diversas como Heidegger, Agacinski ou Zevi, abordaremos o “fenómeno do espaço” com base em «blocos estratégicos» que constituem, em si, plataformas de articulação do texto. Ao limite, a formulação de um diálogo descondicionado com o «espacialismo» de Fontana constituirá o horizonte da experimentação que pretendemos concretizar.

1. O espaço, entre fenómeno cultural e categoria topológica

Desde sempre o homem actuou no espaço, tentou perceber o espaço, existiu no espaço, pensou acerca do espaço e também criou espaço para exprimir a estrutura do seu mundo em obras que concretizam uma autêntica *imago mundi*. O problema do

espaço tem, com efeito, fornecido ao homem matéria bastante de reflexão e interrogação, quanto mais não seja porque todas as acções funcionais da actividade humana implicam, decorrem e encerram um «aspecto espacial» particular.

De um modo geral, o interesse do homem pelo espaço traduziu-se, sobretudo, em aspectos de ordem existencial, desenvolvendo-se numa perspectiva cognoscitiva e afectiva, de modo a efectivar um equilíbrio dinâmico entre si e o meio envolvente. O facto de toda a acção humana se inscrever num determinado espaço definindo uma determinada orientação no mundo físico, motiva, desde logo, uma experiência de relações espaciais com referência aos seres, aos objectos e aos lugares.

É na Antiguidade grega que o espaço constitui, desde logo, um tema de reflexão primordial. Desde Parménides, que considerou o espaço como algo exterior à imaginação e, portanto, inexistente, a Platão, que definiu a geometria como a «ciência do espaço», ou até mesmo Aristóteles, que desenvolveu uma «teoria do lugar» – um *topos* – num ensaio de sistematização pragmática onde entende o espaço como a soma de todos os lugares, um campo dinâmico com direcções e propriedades qualitativas, diversas foram as contribuições que prenunciaram conceptualizações que evoluíram com o pensamento, com a arte e com a ciência.

Durante séculos, a geometria euclidiana constituiu a base da fundamentação das teorias do espaço desenvolvidas posteriormente. O espaço era entendido como uma dimensão fundamental do universo, infinito, uno e homogéneo, instaurado na natureza. E, nesse sentido, Lucrecio referia:

*Toda la naturaleza se basa en dos cosas; hay cuerpos y hay vacío en el que los cuerpos tienen su lugar y en el que se mueven.*¹

De certo modo, um conceito moderno de espaço foi introduzido por Descartes que «anunciou» a falência da teoria do espaço euclidiano, até então, paradigma da representação fidedigna do espaço físico. Contudo, a criação de um sistema de coordenadas ortogonais, o espaço «cartesiano» cientificamente demonstrável construído pela modernidade, revelou-se absolutamente distinto de uma noção de espaço, diríamos cultural, tal como era concebida pelas civilizações antigas. Por outro lado, as geometrias não-euclidianas do séc. XIX reconheceram a falibilidade de toda a geometria, que consideravam resultado de uma construção da imaginação humana, provocando a disseminação do conceito de um espaço unívoco e singular por espaços físicos concretos e por espaços abstractos de ordem geométrica ou matemática que permitiam ao homem descrições e representações mais ou menos fiéis da sua envolvente física. Coube a Einstein, na sua teoria da relatividade, reformar definitivamente a ideia de um espaço euclidiano ou «cartesiano tridimensional», introduzindo uma concepção das acções, dos fenómenos e dos acontecimentos num quadro espaço-temporal de quatro dimensões.

Emergente de recentes sistemas de pensamento, o entendimento do espaço como um vazio isomorfo e inerte que os objectos preenchem sem afectar, ou a concepção de um espaço atípico e alienado daquilo que o preenche e caracteriza, apresenta-se limitado e restrito. Por exemplo, a noção de um espaço homogéneo e constante numa absoluta neutralidade, de um espaço desprovido de toda e qualquer propriedade, opõe-se claramente a uma ideia de espaço fundada nas mais diversas expressões culturais e artísticas indígenas, das quais, todavia, permanecem vestígios nas múltiplas categorias de espaço produzidas pela «civilização ocidental».

Devemos observar que a evolução das ciências físicas e sociais tem não só provocado constantes alterações no conceito de espaço, como também tem

¹ Tito Lucrecio Caro cit. Norberg-Schulz in Christian Norberg-Schulz, *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Blume, 1975, pág. 10.

contribuído para uma reformulação dos paradigmas que fundamentam a produção das imagens do universo e do espaço. Estas vertentes da investigação e do pensamento têm promovido, sobretudo, uma noção de espaço mais qualitativa que quantificável, numa ordem de ideias segundo as quais são os homens, os seres e os objectos que habitam o mundo, que «produzem» e assimilam o espaço. Numa tal acepção, o espaço é matéria e essência resultante do «ser» dos objectos e dos sujeitos, sendo definido e «provocado» pela sua existência. Logo, os fenómenos não se desenvolvem no espaço, antes, potenciam o espaço; não há objectos no espaço, antes, são os objectos que referenciam espaço, que criam localizações. Admitamos, então: objectos e sujeitos possuem propriedades topológicas primordiais.

Como adiante veremos, o espaço – tal como o tempo – concretiza-se como uma função dos elementos que o «trazem-ao-ser», que o tornam efectivo. Espaço e tempo não são senão funções dos elementos e indissociáveis dos seres e dos objectos através dos quais se manifestam, deixando de ser uma noção abstracta ou, meramente, conceptual. No percurso que agora empreendemos, importa determinar de que modo o espaço se constitui como imagem, como tecido simbólico e mítico, como uma entidade cultural estruturante das entidades que o caracterizam e o orientam.

O espaço é entendido pelo homem como uma projecção de si próprio, que sobre si age e sobre o qual interage; é um espaço que acumula memórias, segrega sentidos e que se converte num tecido estigmatizado que a si mesmo se simboliza como enigma e como decifração. E é da ordem de um «lugar» de acção, comunicação, representação, percepção ou existência, que adquire potencialmente valores expressivos, simbólicos e significantes que fundamentam a dimensão existencial do homem.²

Neste ensaio, experimentamos uma aproximação ao «espaço da obra», ao «espaço estético», expressivo ou artístico, ao espaço criado pelo homem para reflectir e questionar as relações sintagmáticas e paradigmáticas recorrentes da sua actividade cultural, simbólica e estética no mundo. E, daqui decorre uma inevitabilidade à leitura e interpretação da «obra plástica» que passa não só pelo entendimento do «espaço», como também pela sua representação, pela sua textualidade. Neste sentido, e partindo da frase de Dürer segundo a qual «primeiro temos o olhar que vê, em segundo lugar o objecto visto, [e] em terceiro a distância que há entre o olhar e o objecto»³, devemos igualmente considerar o modo como se organiza diante de nós o «espaço estético» e como as coisas «trazidas-ao-ser» se dão a perceber aos nossos olhos.

2. Espaço e obra: o espaço da obra e a obra no espaço

L'oeuvre «en soi» n'existe pas en effet, elle se dit «oeuvre» au travers et à la condition d'une mise en forme, d'une mise en «site». Hors du site, que la théorie a construit et que les théorisations maintiennent vivant, elle n'est rien. Il lui faut ces médiations, tout ce travail que tisse inlassablement le commentaire, pour être reconnue comme oeuvre. Car aucune activité – et l'art n'échappe pas à cette condition – ne peut s'exercer en dehors d'un site qui lui donne ses limites, détermine les critères de validité et règle les jugements qui seront portés à son sujet.

Anne Cauquelin, 1998⁴

Sem dúvida, a complexidade da questão que nos propusemos abordar obriga-nos a delimitar o território de análise e a condicionar a «perspectiva» sobre o assunto. Isto é, exige uma certa contenção do campo de interesses sobre uma certa categoria de

² Idem, pág. 9.

³ Dürer cit. Panofsky in Erwin Panofsky, *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, Col. Arte & Comunicação, nº 57, 1993, pág. 63.

⁴ Anne Cauquelin, *Les Théories de l'Art*. Paris : PUF, Col. Que sais-je?, nº 3353, 1998, pág. 12.

espaço e espacialidade, bem como um justo enfoque sobre o sistema pelo qual ele se manifesta, sob pena de nos desorientarmos no nosso percurso.

Senão vejamos. No capítulo anterior, tentámos, sobretudo, uma abordagem taxinómica ignorando, talvez preconceituosamente, que uma das formas de conceptualizar o espaço decorre da reflexão sobre a sua representação, considerando que a representação é, *a priori*, uma interpretação (subjectiva, portanto) desse espaço. E, uma possível aproximação a esta proposição passa pelo reconhecimento de determinadas categorias de espaço que mais directamente interferem na «representação» e, de uma maneira ou outra, afectam o «espaço da obra».

A saber, deveríamos desde logo reconhecer o espaço referente à acção física do homem e dos seres no mundo, um espaço «pragmático» que integra todas as suas funções no meio natural «orgânico» num sentido antropológico e topológico do termo; deveríamos distinguir um conceito de espaço fenomenológico, «perceptivo», que faculta ao homem a sua orientação em espaços físicos concretos, definindo-se num sistema tridimensional e cartesiano, e que resulta essencial à sua identidade como sujeito; um conceito de espaço «existencial», que não só lhe proporciona uma imagem significativa e estável do meio que o rodeia, como também lhe permite integrar e estabelecer um equilíbrio dinâmico numa totalidade social e cultural; deveríamos admitir um conceito de espaço «cognoscitivo» que decorre da sua faculdade de pensar e aproximar intelectualmente do meio que habita e das experiências que nele têm lugar, de modo a assimilar as relações espaciais e a sintetizá-las num conceito de espaço; por fim, devemos considerar um conceito de espaço «abstracto» estabelecido a partir de esquematizações lógicas e de coordenadas matemáticas que, ao limite, o homem criou para descrever, com maior ou menor grau de aproximação, os anteriores conceitos.

Como verificamos, então, desde o «espaço pragmático» da acção física num meio concreto, até ao espaço «abstracto» das puras relações lógicas, manifesta-se nesta sequência uma crescente abstracção da sua definição. Todavia, e no caso que interessa ao presente estudo, devemos considerar ainda uma outra ordem espacial, que designaremos por espaço «estético» numa extensão do espaço «cognoscitivo».

De facto, para além de assimilar um espaço, de habitar um espaço, de existir num espaço e de pensar acerca de um espaço, o homem concebe espaço, não só para conferir sentido e ordem ao seu mundo físico, cultural e existencial, como também para exprimir a estrutura desse mundo como uma autêntica *imago mundi*. Tal como o espaço «cognoscitivo», o espaço «estético» ou «expressivo» exige um registo abstracto para a descrição e análise das suas propriedades, nele integrando, de modo genérico, o «espaço artístico» e o «espaço arquitectónico». Por consequência, atingimos o «espaço da obra».

Uma contribuição incontornável para acedermos a um entendimento razoável desta relação «espaço-obra» e que constituiu um suporte indispensável para atingirmos os nossos propósitos, é o pequeno artigo de Sylviane Agacinski intitulado *L'Espace de l'Œuvre*⁵. O sentido das articulações ali estabelecidas é o de pensar o espaço a partir da obra, não só da forma como nela se evidencia – e se percepção –, mas também como se torna presente e funda ontologicamente. Estabelecendo a premissa de que o espaço «subjaz a um meio exterior onde se exprime uma subjectividade», Agacinski começa por fazer referência ao conceito «kantiano» de artes plásticas cuja noção de espaço difere nos seus dois textos fundamentais. Como sabemos, enquanto em *Crítica da Razão Pura* o espaço emerge como «forma *a priori* da sensibilidade», tratando-se de um espaço puro, vazio e «informe», já na *Crítica da*

⁵ Sylviane Agacinski, *L'Espace de l'Œuvre*. Paris: s.d.

Faculdade de Julgar, Kant caracteriza o espaço como «volume das coisas materiais reais», ou melhor, o espaço das coisas representadas. Sem surpresas, podemos admitir que a questão do espaço, filosoficamente definida, está geralmente associada a um meio exterior no qual se exprime uma certa subjectividade.

Mas, Kant, propõe-nos, sobretudo, duas distintas categorias artísticas: as artes da «verdade sensível» que se aplicam ao espaço real das coisas materiais, casos da escultura e da arquitectura; e as artes da «representação», evoluindo no domínio da aparência sensível e no qual se inscreve a pintura. Também Hegel considera a pintura uma «arte de representação do espaço», embora reflectindo exteriormente uma interioridade espiritual, portanto, uma «verdade subjectiva» ou, como refere Agacinski: «*Elle est représentation de représentation, donc médiatisée par la pensée subjective*»⁶. Contudo, não parece que a subjectividade possa suportar uma «experiência» de espaço. Pois, ou bem que na pintura a «materialidade espaçada» é reduzida a mero suporte da representação subjectiva e então a representação deve anular o espaço do suporte, suplantá-lo, «dobrá-lo» à representação; ou bem que na arquitectura, a «matéria espaçada» serve de invólucro exterior de uma subjectividade espiritual não espaçada. Pelo que, em ambos os casos, subjectividade não faz prova de espaço.

Não podemos falar de «representação do espaço» sem significar representação de coisas espaçadas, de coisas espaciais, pois, o espaço não é uma «câmara vazia» mas o volume aparente ou real dos corpos; é volume englobante e o volume englobado, é duplamente, o «fora» e o «dentro». Assim, por exemplo, uma obra plástica seria visível no seu «volume espacial aparente», ou pelo espaço que ela própria, enquanto obra, instaura. Daí que, para Agacinski, faça sentido falar do «espaço da obra» como um espaço próprio à obra, coincidente com a ideia de obra como volume, corpo e totalidade homogênea, propondo em sequência:

*C'est pourquoi il me semble que l'idée d'oeuvre comme totalité instauratrice de son propre espace peut être envisagé comme effacement de l'espace, mais d'un espace autrement pensé, d'un espace pensé comme écart, différence, espacement, intervalle: cet espace auquel nous pensons lorsque nous parlons de ce qui s'espace, entre en différence avec soi, s'écarte de soi.*⁷

Num sentido filosófico, a articulação totalizante da obra inscreve-se numa problemática ontológica, de fundação ou de «origem da obra». Ou porque transcende a própria obra, num pensamento do espaço que se sobrepõe e a domina «por fora», ou porque o espaço já a «habita», como um vazio invisível, a partir do qual no acto criador a obra surge. Trabalhados, «operados», os materiais seriam, assim, removidos da sua dispersão espacial, ordenados no espaço próprio da obra e restituídos ao espaço que integram e instauram.

Esta noção de «origem», de ordem fenomenológica, rompe com a oposição entre sujeito e objecto: a obra torna-se presente, desdobra-se a partir dela mesma, abre-se sobre ela própria. Então, a obra não pode estar no mundo – digamos, como um simples objecto – porque ela «é» mundo em si, a obra adquire auto-suficiência.

E, é neste sentido que Agacinski questiona: «*L'oeuvre comme monde "ramasse" le monde, le sauve du morcellement – est-ce que "aufheben" ne signifie pas "ramasser"?*»⁸, convocando a obra para a ordem da existência, ou seja, do «estar-lá» ou de um «ser-o-lá» suspenso no vazio; invocando, portanto, uma «origem» do nada, do branco, uma origem onde o todo e o nada são «um».

Agacinski preconiza uma obra auto-engendradora, compreendendo a instauração de uma espaço próprio, interiorizado, puro, fragmentado, excluído do espaço real e

⁶ Idem, pág. 94.

⁷ Ibidem, pág. 95.

⁸ Ibidem, pág. 97.

imune a toda a contaminação das suas «fronteiras», das suas margens ou limites. A questão que se coloca, então, é a de problematizar esta distinção interior/exterior ou dentro/fora, antes de toda a delimitação do espaço da obra. Ou, considerar a «desobra», o desvio, o fragmento; considerar a «diferença» a que submetemos a relação da obra com os seus limites.

A «desobra» descentra. É sem meio, sem núcleo (*noyau*) nem concha (*coquille*); os seus lugares são passagens, são *non-sites*. Ou, como podíamos inferir, a des-obra incorpora, desde logo, uma certa des-ordem.

Ao contrário, a obra «abre-ao-sítio», é instauradora de um espaço, de um lugar, de um *genius loci*. A obra é um «mundo» dentro do mundo. Portanto, o pôr-em-obra incorpora algo de demiúrgico que pretende romper com o *déjà-là* do espaço, abrindo «um» espaço no espaço.

A este propósito, Agacinski adianta:

L'idée d'oeuvre répond à un désir de réprimer l'espace, de le fermer sur lui-même ou de le représenter en le réduisant à un plan à son tour ordonné à un point central. Pour cela, il faut que l'architecte, que l'artisan demiurge, se donne l'espace, et non qu'il le rencontre. Il faut donc qu'il parte de rien et construise de toutes pièces, ce qui fera pièce, chambre, espace.⁹

⁹ Ibidem, pág. 99.

Esta citação – *l'idée d'oeuvre répond à un désir de réprimer l'espace* – remete-nos para a questão do «espaçamento»; para qualquer coisa que se quebra, que se interrompe; remete-nos para uma falta, para algo não preenchido, para uma «diferença». Então, como definir espaçamento, senão como um espaço outro, como um espaço tal que não se deixa «dobrar» e absorver em nenhum lugar, em nenhuma palavra, em nenhuma ideia; como um espaço da ordem do não-espaçado, do não-sentido. Neste âmbito, Heidegger sintetiza: «*Espacer, c'est: mise en liberté des lieux*»¹⁰, ou *des dieux*, diríamos nós.

¹⁰ Martin Heidegger, *Questions IV*. Paris: Éditions Gallimard, 1976, pág. 102.

Então, pensar as artes articulando elementos que não ocorrem senão num intervalo, num pequeno intervalo, que não é nem presença nem ausência, não seria afirmar a noção de «desobra» numa acepção de espaçamento, em detrimento da noção de obra que seria «no» espaço ou fundadora de «um» espaço, do seu próprio espaço?

De forma que uma experiência do «espaço da obra» implica sempre a da «desobra», quer dizer, a da perda do desígnio essencialmente expressivo da obra, do desígnio correlativo da ambição por uma subjectividade daquilo que a obra crê ser o seu «fora», o seu espaçamento.

A «desobra» atravessou sempre a obra. Todavia, indicia uma contracção, ou limitação, da expectativa que a obra podia «começar e acabar», da possibilidade de se fechar sobre si própria, sobre o seu interior, sobre o seu núcleo de sentido. A «desobra» afasta-se da sua ambição totalitária porque, trabalhando no mesmo espaço da obra, no mesmo corpo, a produção da obra (*ouvrage*) já tem sempre começado. Daí que a composição «que se abre ao espaço» (*ouvrante*) esteja sempre «em atraso» sobre o espaço no qual se inscreve. Neste caso, o suporte da obra é o que se «espaça», já prevendo, em certa medida, a obra e a concomitante «desobra».

O trabalho de construção da obra não se faz sem a ajuda de certos suportes com os quais o artista concebe desde logo um certo traçado ou desenho, acrescentemos, estabelece um certo esquema espacial. Por exemplo, o arquitecto nunca constrói o edifício «na sua cabeça»; como diz Agacinski, «*Il "commence" par espacer des traits, des marques*».

Nem o pintor nem o arquitecto têm um domínio visual ou mental do espaço. A este propósito, Paul Valéry, no seu estudo *La Méthode de Leonard de Vinci*, conclui que o «desenho» para Leonardo era uma experiência que nenhuma visão mental podia dominar ou antecipar. O «gráfico» não deriva nem da ideia, nem da palavra. O «desenho» como que concretiza uma provação do pensamento através do «traço». O «traçado», que não se refere a nenhuma visibilidade particular, antes constitui uma aproximação nova aos problemas do espaço. Quer dizer:

*Ce n'est pas la vision qui préside au dessin ou à la peinture, c'est l'exigence du trait, de l'espace du trait, qui oblige le peintre à traiter l'espace comme mouvement des corps.*¹¹

¹¹ Sylviane Agacinski, *Op. Cit.*, pág. 100.

¹² Luciano Patetta, *Historia de la Arquitectura* (antologia critica). Madrid: Celeste Ediciones, 1997, págs. 69-75.

¹³ Um dos mais importantes representantes da «Escola de Viena» e considerado o fundador do «formalismo», Alois Riegl contribuiu, igualmente, para a formulação do «funcionalismo» modernista na arquitectura europeia, como podemos verificar pela citação da sua obra *Spätrömische Kunstindustrie*, de 1901: «La arquitectura es, sin duda, un arte utilitario y su cometido siempre ha consistido en realidad en la formación de espacios limitados, en el interior de los cuales se ofrecía a los hombres la posibilidad de moverse libremente.» in Luciano Patetta, *Historia de la Arquitectura. Antologia critica*. Madrid: Celeste Ediciones, 1997, pág. 71.

¹⁴ Siegfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur* [1968], (*Espace, Temps, Architecture*). Paris: Éditions Denoël/Gonthier, 1978, pág. 23: «Il en a toujours été ainsi, jusqu'à nos jours, à toutes les époques créatrices. La conception actuelle de l'espace-temps, la manière dont les volumes sont disposés dans l'espace et dont s'établissent leurs rapports mutuels, l'interpénétration de l'espace extérieur et de l'espace intérieur, voilà les caractéristiques qui sont à la base de notre architecture.»

Como afirma Valéry, o pensamento de Leonardo pertence a essa metamorfose lenta da noção de espaço que se opera no e pelo desenho; de uma «câmara vazia», de um volume isotrópico, esse espaço tornou-se, pouco a pouco, um sistema inseparável da matéria e do tempo que ele contém. Acerca do termo «conter», Valéry refere que o espaço não «contém» a matéria, o espaço é já matéria em espaçamento.

Por exemplo, as representações «vitruvianas» enunciadas na conhecida tratadística clássica (as conhecidas *ichnographia*, *ortographia* e *scaenographia*), não só revelam o primitivo comprometimento do arquitecto com a irredutibilidade do espaçamento através do desenho, como também aspiram a perpetuar o conceito grego de *idea*. Sendo evidente a diferença de utilização metafísica dos termos, que revela a natural distância cultural, não deixa de ser significativo o carácter (já) espacial do modelo que o arquitecto dispõe para o «desenho». Por seu lado, *idea* não remete para nada puramente inteligível nem puramente sensível, mas antes para qualquer coisa como um «espaçamento gráfico» cujo desenho não é senão uma das possibilidades. Daqui decorre que a motivação da obra está mais próxima de um pensamento que visa dominar, como que «amestrar» o espaço, por parte daquele que «opera» (*ouvre*, isto é, opera ou abre) o espaço à obra, do que de uma «experiência do espaço».

Ainda relativamente a esta «experiência do espaço», não deixa de ser curioso o seu alheamento histórico do processo arquitectónico. Por muitas transformações a que o termo «arquitectura» tenha sido submetido desde Vitruvius a Le Corbusier, passando por Alberti ou por Viollet-le-Duc, por exemplo, não encontramos senão enunciados formalmente dispersos, mas concorrentes no essencial: o entendimento da arquitectura como arte de construir, como criação colectiva e como repositório cultural inseparável da vida e da sociedade na qual se manifesta, como nos refere Aldo Rossi¹².

Foi, sem dúvida, o pragmatismo «modernista» na viragem – ou na voragem – do século, representado por autores como Siegfried Giedion, Bruno Zevi ou Nikolaus Pevsner, entre outros, e na tradição de Riegl¹³, que definiu a essência da arquitectura como a «criação de espaços» e de «espaços interiores». Para Giedion, por exemplo, o que caracteriza a universalidade da arquitectura é, precisamente, a disposição dos objectos no espaço, a sua relação com o meio envolvente e a concepção dos limites nos quais nos movemos e vivemos, permitindo-nos experienciar essa «dimensão única espaço-tempo».¹⁴

Foi, precisamente, na primeira metade do século, que o «modernismo» pretendeu reduzir a definição do objecto da história da arquitectura a uma «história das concepções espaciais». Zevi, talvez o principal protagonista desta doutrina, não teve grandes dúvidas em caracterizar a arquitectura como uma «arte do espaço». E, a esse propósito, afirmou:

*S'imprégner de l'espace, être capable de le voir, constitue le premier pas vers la compréhension des bâtiments.*¹⁵

Sem dúvida, nós podemos sempre considerar a arquitectura como «arte do espaço» no sentido em que um «lugar» particular deve receber um «carácter» específico. Como podemos depreender das palavras de Zevi:

*A essência da arquitectura (...) não está na limitação material colocada na liberdade espacial, mas na maneira como o espaço se estrutura numa forma significativa por esse processo de limitação (...) as obstruções que determinam o perímetro da visão possível, mais do que o «vazio» em que essa visão é apresentada.*¹⁶

Mas, esta qualidade particular que confere sentido aos sítios depende mais da presença de certos elementos que participam da concretização arquitectónica, do que de uma primordial imanência espacial. E, se é indiscutível que o fundamento da arquitectura é a configuração de espaços com objectivos estabelecidos num «programa» – definindo um espaço interior funcional e utilitário e um espaço exterior resultante da relação do edificado com a envolvente –, não é menos pertinente a interferência de outros factores na sua prática. Para além dos métodos específicos que subjazem ao seu exercício – instaurados no «projecto» –, a arquitectura decorre de uma conjugação de questões funcionais, técnicas, económicas, sociais, políticas e culturais, que, em síntese, podemos traduzir como um fenómeno de «espaço, forma, função e significado».

A «teoria da arquitectura» tem vindo a demonstrar que a totalidade arquitectural possui, efectivamente, um número incomensurável de dimensões que não «cabem» na tridimensionalidade espacial euclidiana. Será, portanto, mais satisfatório estabelecer uma distinção entre espaço físico e «arquitectura», do que entre espaço físico e «espaço arquitectónico». Porque a organização do «espaço físico», isto é, a organização da tridimensionalidade do edifício, não é mais do que uma das intencionalidades da concretização da «obra arquitectónica».

No seu texto, Agacinski sugere que a arquitectura, e particularmente a arquitectura com função sepulcral, se aproxima do «arquétipo da obra», sendo da ordem do abrigo, receptáculo de presença e de sentido. E parte, para tal, da interpretação «hegeliana» da pirâmide egípcia e da múmia que ela abriga: o abrigo compacto construído à volta do corpo morto, do corpo guardado, embrulhado, qual perpetuação da vida após a morte é o acto primordial de construção da obra do homem no mundo¹⁷.

A arquitectura enquanto habitação não começa com a cabana, ao invés da imagem vulgarmente difundida. O acto de construir, de enclausurar, de encerrar, de delimitar território ou de circunscrever espaço com fins utilitários ou culturais, começa, efectivamente, com a escavação proporcionadora do abrigo. Começa pelo buraco, pela «cave» subterrânea, pela caverna. Diríamos, começa por uma arquitectura subtractiva. Segundo Hegel, *«s'enfermer, se terrer, est un besoin plus primitif que de rechercher des matériaux pour les assembler»*¹⁸, uma observação que remete a construção subterrânea para o conceito de «obra» e de «desobra». Ou seja, escavar um buraco, é da ordem do fazer ou do desfazer?

Mas, a primeira «habitação», a primeira construção com o sentido de abrigo, o «arquétipo da obra» por excelência, é a pirâmide, uma habitação destinada aos mortos, sintetizada numa arquitectura que faz a simbiose da arte subterrânea com as construções «erigidas». Em síntese, Agacinski destingue três tipos de obras: a caverna,

¹⁵ Bruno Zevi cit. Norberg-Schulz in Christian Norberg-Schulz, *Système logique de l'architecture*. Bruxelles: Pierre Mardaga Éditeur, Col. Architecture + Recherches, n^o 1, 1979, pág. 103.

¹⁶ Roger Scruton, *Estética da Arquitectura*. Lisboa: Edições 70, 1983, pág. 51.

¹⁷ Sylviane Agacinski, *Op. Cit.*, pág. 104.

¹⁸ Idem.

a construção escavada e a construção erguida. E conclui: a arquitectura propriamente dita, genuína, aquela que encerra na sua essência a «morada», resulta da construção escavada. A pirâmide conjuga o buraco subterrâneo, a caverna, mas com a massa edificada. A pirâmide cumpre, pois, a vocação da arquitectura que é a de enclausurar, de cercar «espaço». E, neste sentido, é o primeiro «recinto» da arquitectura.

Mas, qual é o sentido desta edificação inicial? Sabemos que a pirâmide egípcia se destinava ao reino do invisível, ao reino dos mortos. E, o «invisível» devia ser guardado pela obra «visível», pelo invólucro inorgânico que recebe o sentido, que incorpora a presença e constitui a face inteligível do signo, da individualidade «envolvida» na pedra. É que, para Hegel, a preservação do corpo tem valor de perpetuação da individualidade – de um ser indivisível, uno –, isto é, de um espírito ou de uma «individualidade espiritualizada».

Abrigando o que está «de fora», envolvendo como uma pele o interior orgânico ou a carne, a «morada sepulcral» representa a sobrevivência, a vida da interioridade, e opõe esta «vida do interior» à morte, à exterioridade inorgânica perecível e mortal. Do outro lado da vida, ou do espírito, essa «corporalidade» do corpo «representa» a individualidade espiritual. Como se o monumento ao morto monumentalizasse o corpo e o escavasse também, a fim de se constituir receptáculo de uma presença persistente e indivisível. É por isto que, segundo Agacinski, o gesto egípcio é interpretado filosoficamente como um anúncio da identificação grega do corpo, do túmulo e do signo. Poderíamos mesmo acrescentar: e da obra. O edifício sepulcral marca, então, o nascimento de uma individualidade incorpórea, incorruptível, escondida no «coração da obra», na sua interioridade, e instauradora da des-obra.

Devemos, pois, insistir: «individualidade» é algo da ordem do não-divisível, do não-material, do não-espaçado. E, portanto, da des-(d)obra. Assim:

*L'oeuvre se sera construite comme dépli volumineux, comme enceinte d'un non dépliable absolu, d'un replié sur soi, d'un non-espacé qui arrête et fonde l'espacement. Ce non-dépliable est ce qu'on appelle habituellement le sens ou la présence pleine depuis laquelle ou en vue de laquelle le dépli se dépli.*¹⁹

¹⁹ Sylviane Agacinski, *Op. Cit.*, pág. 105.

A referência ao *monumentus*, na sua acepção etimológica, refere-se a uma ideia de perpetuação, de uma comemoração com fins memoriais e, em última análise, sugere o monumento funerário. Tudo o que faz *monumentum*, tudo o que lembra qualquer coisa ou alguém, participa do signo e do túmulo. Participa da sua unidade e da sua morte.

Mas, há na edificação «monumental», qualquer coisa de fascinante e grandioso que não tem apenas a ver com a afirmação de uma totalidade; a ideia de notabilidade que uma tectónica de monumento associa à obra, remete, também, para um *arché* subjacente à sua fundação, à sua ontologia; ou seja, remete para uma relação com a «ordem», com a instauração magnânime de uma «diferença» que não deixa de representar uma autoridade, uma manifestação de vontade superior.

O poder, e mais concretamente o poder totalitário, sempre se reviu no carácter telúrico deste modelo arquitectónico, maciço, compacto, intrépido, símbolo mais elevado da ordem, da alteridade e da autoridade humana ou divina sobre o mundo. Tal como antes citámos: «*L'oeuvre comme monde "ramasse" le monde, le sauve du morcellement...*», e este «pôr-em-ordem» a obra, ou «pôr-em-obra» a ordem, corresponde a um desejo intrínseco das sociedades, elas próprias, conjurarem e exorcizarem a sua divisão e a sua ruptura.

Porventura, encontramos-nos num sistema de pensamento que liga a obra, o poder da obra, ao poder do arquitecto, em quem Agacinski vê o arquétipo por

excelência do autor e, por consequência dizemos nós, da autoridade. Ou não fosse a noção de «casa» fulcral no pensamento filosófico sobre a arquitectura. Tal como, de resto, verificamos em Heidegger, para quem o pensamento, na proximidade da poesia, é sinónimo de recolhimento, é «abrigo do ser», e a palavra, a sua «casa». A sua «morada».

Por exemplo, no seu texto *L'Art et l'espace*, Heidegger refere:

*Espacer, cela apporte la localité (Ortschaft) qui prépare chaque fois une demeure. [...] Dans "espacer" parle et s'abrite du même coup un avoir-lieu.*²⁰

²⁰ Martin Heidegger, *Op. Cit.*, pág. 102.

O motivo da «morada» (*demeure*) perdura num pensamento que «obra» (*ouvre*) o abrigo, a morada ou a casa. Num pensamento que «abre» (*ouvre*) a um espaçamento, liberta o «espaçoso» da obra, funda um *topos* de imanências, cria um *avoir-lieu* de intensidades. Na mesma medida em que o «pôr-em-obra» a verdade, experiência limite da arte,²¹ perdura no pensamento «da» obra e «do» espaço.

²¹ Idem, pág. 105.

3. [Sin]Tese sobre Concetto spaziale de Fontana

Everything is destined to reappear as simulation. Landscapes as photography, women as the sexual scenario, thoughts as writing, terrorism as fashion and the media, events as television. Things seem only to exist by virtue of this strange destiny. You wonder whether the world itself isn't just here to serve as advertising copy in some other world.

Jean Baudrillard, 1988²²

²² Jean Baudrillard, *America* (1988) cit. Lisa Philips, «Image World: Art and Media Culture», in *Art & Design*. London: Academy Editions, 1990, págs. 86-93.

Lucio Fontana nasceu em 1899 em Rosario de Santa Fe, Argentina, e vem a morrer em 1968 em Camabbio, Itália. Filho de Luigi Fontana, também escultor, pintor e decorador, Fontana alterna os primeiros anos da sua vida entre a Itália (origem do seu pai) e a Argentina (origem da sua mãe). Até 1947, ano charneira da sua obra coincidindo com o regresso definitivo a Milão, a sua formação e actividade artística desenvolve-se segundo uma trajectória algo ecléctica, marcada por uma permanente pesquisa, oscilando entre a abstracção e a figuração, e entre a pintura e a escultura, nas quais se manifestam as mais diversas influências tanto de tendências vanguardistas como de correntes historicistas.

Mas, desde cedo, uma preocupação percorre transversalmente as suas criações. Enquadrado no contexto artístico-cultural vivido no pós-guerra favorável à experimentação e à avaliação crítica das vanguardas artísticas do início do século, Fontana enunciou as linhas gerais de um programa teórico e prático que, acima de tudo, rejeitava o tradicional «espaço virtual» ou ilusório do quadro, propondo a libertação da cor e da forma desse «espaço real da representação». Não deixando de reflectir, de certa forma, inquietações resultantes da «digestão modernista», as suas intervenções assentam numa dinâmica polarizadora entre espaço-matéria, espaço-tempo, matéria-espírito, natureza-cultura, homem-obra, ciência-religião e pensamento-linguagem, entre outros, numa obra dominada pela pureza, pela espiritualidade e, sobretudo, pela elaboração de uma nova poética espacial. É assim que pinturas e esculturas, abstracção e figuração, desenhos e acções, sucedem-se e interrogam-se mutuamente, procurando novas definições, novas noções e novas intuições, tal como afirmou: «Queremos que el cuadro salga de su marco y la escultura de su campana de cristal»²³.

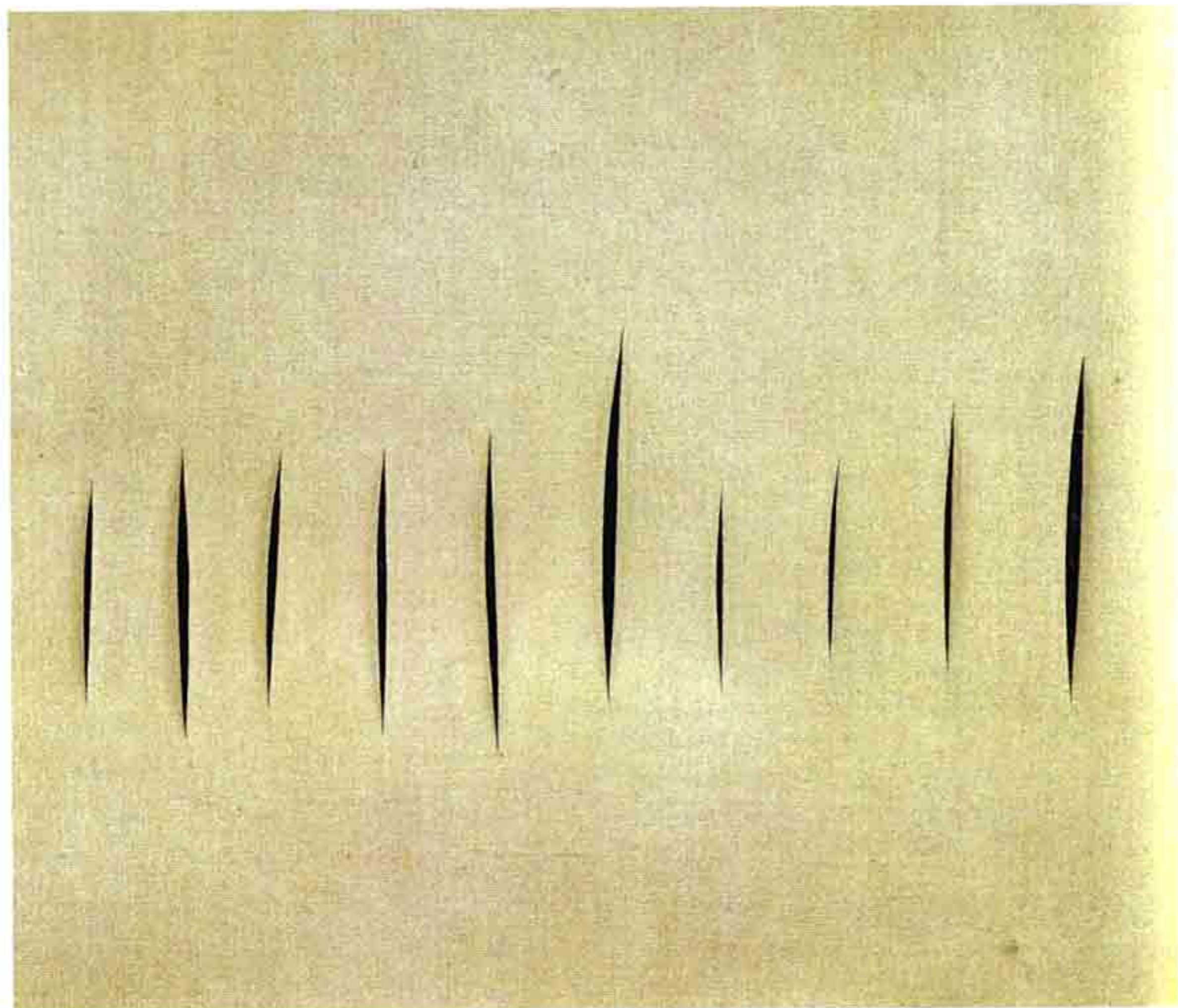
O primeiro momento importante do seu projecto regista-se com a publicação do «Manifesto Branco», em 1946, ainda na Argentina, no qual introduz pela primeira vez um novo conceito artístico a que chama «espacialismo» e que viria a designar o

²³ Giovanni Joppolo, «Lucio Fontana: quién sabe cómo es Dios?», in *Lucio Fontana entre Materia y Espacio*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1998, pág. 24.

movimento de que se considerou fundador. Nas suas primeiras obras espaciais, «verbaliza» o conceito sulcando a matéria com os dedos, de forma a provocar expressamente dicotomias como interior-exterior, positivo-negativo, concâvo-convexo, cheio-vazio ou espaço-matéria, atingindo o limite extremo de «penetração» da matéria, através da qual subverte o espaço da forma ou da representação a que, até então, o artista se submetia. Porém, estas obras em gesso e cerâmica encontram-se ainda ancoradas a uma concepção matérica do programa «espacialista», o que viria a ser abandonado a favor da conquista de um espaço «real», de uma dimensão verdadeira do espaço, do vazio da obra, através da «invenção» do *agujero* – ou dos *buchi* –, as perfurações de punção sobre a tela.

Quando em Abril de 1947 Fontana regressa definitivamente a Milão, funda o «espacialismo» e publica o «Manifesto Técnico do Espacialismo» no qual define o *concetto spaziale*. Neste e noutros «manifestos espacialistas» que lhe sucederam até 1952 sente-se a influência que o «futurismo» exerceu na formulação das suas teses, particularmente na subordinação à ideia de movimento e velocidade. Afirmações como «*a vida tranquila já não existe. A noção de velocidade converteu-se numa constante na vida do homem*» ou «*a era artística de formas paralíticas tem o seu final*»²⁴, bem como o registo em que inscreve as suas teses são evidências do compromisso com um programa cujas orientações não escondiam a contradição em que se fundamentavam. Não são, portanto, inocentes as ligações a obras de artistas como Brancusi, Boccioni, Giacometti ou Balla, de quem recebeu inspiração na fase inicial da afirmação do movimento.

Por outro lado, a energia e a gestualidade primordial a que recorria, foram técnicas que não deixaram de, aparentemente, aproximá-lo das correntes informalistas e expressionistas abstractas do pós-guerra. Contudo, a especificação dos objectivos do seu projecto e a originalidade da sua produção elevaram a condição do seu trabalho e colocaram a sua obra num lugar próprio.



[Fig. 1] – *Concetto spaziale, Attese*, Lucio Fontana, 1959, tela (100x125 cm)

²⁴ Esther Ferrer, «Lucio Fontana, ni pintura, ni escultura, sino formas», in *Lapiz – Revista Internacional de Arte*. Madrid: Año V, nº 46, Dec. 1987, pág. 45.

A partir do primeiro manifesto, o espaço converteu-se definitivamente em objecto e matéria privilegiada do seu projecto artístico, traduzindo-se as suas obras em sucessivas tentativas de captar, modelar, trespassar ou libertar o «espaço da obra».

Em 1948, inicia a série *concetto spaziale* onde concretiza em obra o conceito teorizado. As superfícies monocromáticas com que reveste a tela – precursoras do projecto de Yves Klein – passam a receber cortes, rasgos, golpes ou espetões que a libertam da tensão a que a armação do quadro normalmente a submete, e rompem a sua superfície, «deixando ver» mais além um espaço, até então, interdito à representação. Quer através dos *buchi* – furos e incisões sobre a superfície do suporte –, quer através dos *tagli* – cortes, rasgos e fendas executadas com golpes sobre a superfície do suporte –, a tela deixa de ser o suporte de uma linguagem iconográfica ou sónica, para se converter em superfície de projecção e de emanção para o olhar e para o espírito do observador. Tal como a luz, também o olhar e a mente trespassam a tela para um «mais-além» do espaço estético da «representação».

Este desejo de desentranhar o espaço da obra, de o perscrutar, este impulso para a evidência, para tornar visível o invisível – o âmago da obra –, não só relacionam o seu trabalho com uma visão metafísica do universo, como afirmam a sua intemporalidade e projecção no mundo, tal como deixou escrito no Manifesto Espacialista de 1947, «*não queremos saber se um gesto realizado vive um instante ou mil anos, pois estamos convencidos que uma vez realizado, o gesto se converte em eterno*»²⁵.

A procura de novas definições espaciais para além dos *attese* [Fig. 1], leva-o a experimentar diversos *concetto spaziales*, ou categorias operativas, como os *teatrini*, os *fine di Dio* [Fig. 2], os *natura* [Fig. 3] ou os *metales* [Fig. 4], através dos quais superou e esbateu as fronteiras entre a pintura e a escultura, pelo menos nas suas linguagens tradicionais, contribuindo definitivamente para a desmaterialização da obra de arte que os «dadaístas» tinham renunciado. E, foi nesta sequência que, em 1949, Fontana expressou plenamente o seu entendimento de «conceito espacial»:

*A partir del Hombre negro de 1929 el problema de hacer arte instintivamente se aclara para mí: ni pintura ni escultura, tampoco líneas delimitadas en el espacio sino continuidad del espacio en la materia [...] ni Brancusi ni Arp ni Vanderloo, nada de volumen, sino perfiles en el espacio (nada de formas estáticas), sacrificio de creación, camino cerrado, ausencia del medio para alcanzar una nueva expresión de arte.*²⁶

A afirmação de que a arte espacialista não é «*nem pintura nem escultura, mas apenas formas, cores, sons no espaço*», do Manifesto Técnico de 1957, fundamenta uma escrita pictórica silenciosa, pura e mística, numa linguagem que encontra as suas raízes no gesto primordial da criação, de ordem ontológica, fundador da «unidade» ou da mónada «leibniziana». O sentido com que Fontana inter-fere a superfície da tela, o



[Fig. 2] – *Concetto spaziale, La fine de Dio*, Lucio Fontana, 1963, óleo buchi e lantejoulas sobre tela (178x123 cm)

²⁵ Idem, pág. 46.

²⁶ Giovanni Joppolo, Op. Cit., pág. 31

sacrifício que impõe à obra – qual ritual de consagração sacramental – ou os estigmas, os *tagli*, indeléveis com que lhe penetra a matéria, são acções instauradoras de unidade e criação. São epifanias. Como o arado que fende a terra fértil para nela depositar a semente, há no acto dilacerador «fontaniano» uma dimensão telúrica, uma expressão física de energia e vitalidade, uma vontade de domínio a partir do qual a obra é possuída, desvirgindada – podíamos falar, igualmente, de um «rito de passagem» –, que faz a obra ascender a uma ordem outra, não meramente fenomenológica, mas de carácter metafísico. No registo «leibniziano», o *concetto spaziale* indicia uma «percepção monádica ontológica», uma percepção que manifesta consciência do acto e conteúdo próprios da percepção (possuindo propriedades perceptivas interiores), e uma «percepção humana gnoseológica», de carácter exterior e fenoménica segundo a dimensão dos nossos sentidos²⁷. Como Fontana preconizou:

*Entonces el arte se convertirá en un ser sencillo, como una flor, una planta y sólo vivirá de su inteligencia [...] Y también mi arte se sostiene en esta pureza, en esta filosofía de la nada, que no es una nada de destrucción sino una nada de creación, entiendes? Y el corte, en realidad, el agujero, los primeros agujeros no eran la destrucción del cuadro, el gesto informal del cuadro siempre me han acusado y jamás yo he dicho nada [...] El arte no es sólo la pintura, la escultura: el arte es una creación del hombre que puede transformala en cualquier cosa... y que incluso puede acabarse, porque sucederán hechos tan excepcionales... El arte parecerá demasiado elemental; será superado por la inteligencia del hombre y otras actividades que reemplazarán al arte.*²⁸



[Fig. 3] – *Concetto spaziale, Natura*, Lucio Fontana, 1959-1960, bronze (61x65 cm)

A obra de Fontana abandona o tradicional espaço representado, simulacro de coisas espaciais, para privilegiar uma «experiência do espaço», assumido na sua «verdade» e essência, «como forma sensível, um espaço desrealizado, puro, vazio», e não como suporte ou meio de representação de coisas materiais. É, então, a obra que, a partir dos seus traços, das suas inscrições e da sua escrita – metáfora de si própria – perspectiva e questiona a subjectividade do meio exterior, expressos no espaço e no tempo traduzidos pela nossa percepção. Ou, o «espaço» sublimado em assunto e sujeito, corpo e alma, fusão do Ser com o Tempo – o *Sein und Zeit* «heideggeriano» –, numa dimensão cósmica universal. E, neste sentido, o *agujero* não é senão a tautologia do espaço que nos conduz a um *concetto spaziale* como *cosa mentale*.

4. Para uma tópica do espaço

Pretender esboçar um termo para o problema que serviu de tema ao nosso ensaio será, talvez, tarefa ainda mais hercúlea que o próprio texto que agora terminamos.

Porque as questões decorrentes do trinómio «espaço-obra-corpo» que considerámos de grande pertinência para um enquadramento actual do pensamento estético e artístico encerram em si uma infinidade de hiperligações possíveis e ilimitadas.

Porque ao traçarmos a natureza e os limites da incursão em tal assunto, ao delinearmos o *parergon* do texto, citando Derrida, privilegiámos um itinerário metodológico que nos proporcionou quer aproximações sucessivas ao espaço e à obra, quer manipulações de conceitos abrangentes do universo em causa, mas cujo domínio permanece inconciliável com toda e qualquer iniciativa conclusiva.

E, porque aos espaços concebidos ou imaginados por Magritte e Mondrian, Malevich e Rodtchenko, Fontana e Klein, Buren e Turrell ou Haacke e Graham, por exemplo, aos espaços materiais ou existenciais, físicos ou metafísicos, naturais ou culturais, a todos os espaços designados e por designar, são acrescentados cada dia novas categorias a que os artistas, os filósofos, os cientistas e todos os homens, saberão libertar de *l'espace vrai* da obra, da natureza e do cosmos. Mas sempre, e por inerência, num processo jamais conclusivo.

Em todo o caso, sempre diremos que a questão subliminar e transversal a «espaço-obra-corpo» – e que persiste fundamental – pode ser importada da máxima «derridaniana»: o que é que a arte nos pode revelar da sua relação entre o «ser» e a «verdade»? Ou, diríamos nós, o que é que emerge



[Fig. 4] – *Concetto spaziale, New Cork*, Lucio Fontana, 1962, cobre (234x94 cm)

da obra, intrínseco ao seu texto e ao seu enunciado? O que é que enforma e conforma o espaço a que pretendemos aceder? Ou ainda, que programa para a arte, na formulação de uma tópica do espaço?

Há, actualmente, um espaço outro para o corpo e para a mente. A subalternização da experiência física directa por uma experiência mediatizada não-presencial a que a tecnologização da sociedade vem condicionando a nossa relação com o mundo, inviabilizou as noções de espaço, tempo, visibilidade e legibilidade do meio, substituindo-a por uma percepção fragmentada e por uma informação previamente processada. Cremos que o destino da arte é o de compreender estas novas relações entre visível e invisível e de conseguir «dobrar» as suas concomitantes contradições, de forma a ser capaz de pensar e exprimir significativamente a interacção do «indivíduo» com o «mundo-lá-fora».