

Corpo, obra e lugar: Dimensões fenomenológico-geográficas em instalações de arte contemporânea

Body, artworks and place: Phenomenological-geographical dimensions in contemporary art installations

Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil

carlosroberto2094@ufmg.br



<https://orcid.org/0000-0003-2630-657X>

RESUMO

O presente ensaio propõe uma reflexão fenomenológico-geográfica sobre a arte contemporânea como espaço de experiência e produção de sentidos de lugar. Reflete-se acerca de como a relação corpo-obra-lugar gera geograficidades que revelam dimensões existenciais e telúricas de ser-no-mundo. Para tanto, ele parte da análise de quatro instalações artísticas: “Passo” (1995), de Lucia Nogueira; “Através” (1983), de Cildo Meireles; “Black³” (2008), de Robert Irwin; e “Embrionário” (2003), de Elisa Bracher. Cada uma é interpretada como um lugar-obra, em que o espectador é convidado à imersão (inter)corporificada, perceptiva e imaginativa. Os conceitos gregos de “Chōra” (espaço primordial, caótico e aberto) e de “Topos” (lugar concreto, habitado e significativo) orientam o desvelamento geográfico-criativo das obras, evidenciando a transição entre o caos perceptivo e a construção de sentido. Essas experiências espaciais decorrentes dos lugares-obras demonstram que a arte não somente representa o mundo, mas o produz — criando topologias sensíveis nas quais percepção e imaginação se fundem. Conclui-se que os lugares-obras constituem núcleos de compreensão geográfica da existência, nos quais o corpo e a Terra se entrelaçam (geo)poeticamente. Nessa perspectiva, a arte contemporânea revela-se um campo privilegiado para pensar relações estabelecidas na solidariedade sensível entre os seres e o mundo geográfico.

Palavras-chave: lugar-obra; geograficidade; arte contemporânea; fenomenologia; telúrico.

ABSTRACT

The present essay proposes a phenomenological–geographical reflection on contemporary art as a space of experience and production of place meanings. It reflects on how the relationship between body, artwork, and place generates geographicalities that reveal existential and telluric dimensions of being-in-the-world. To this end, it analyzes four artistic installations: “Passo” (1995), by Lucia Nogueira; “Através” (1983), by Cildo Meireles; “Black³” (2008), by Robert Irwin; and “Embrionário” (2003), by Elisa Bracher. Each is interpreted as a place-work, in which the spectator is invited to an (inter)corporeal, perceptive, and imaginative immersion. The Greek concepts of “Chōra” (a primordial, chaotic, and open space) and “Topos” (a concrete, inhabited, and meaningful place) guide the geographic-creative unveiling of the art works, highlighting the transition between perceptive chaos and the construction of meaning. These spatial experiences arising from the place-works demonstrate that art not only represents the world but also produces it — creating sensitive topologies in which perception and imagination merge. It is concluded that place-works constitute nuclei for the geographical understanding of existence, in which body and Earth intertwine (geo)poetically. From this perspective, contemporary art reveals itself as a privileged field for thinking about relationships grounded in the sensitive solidarity between beings and the geographical world.

Keywords: place-work; geographicality; contemporary art; phenomenology; telluric.

1. INTRODUÇÃO

Protagonizada por movimentos conceituais, experimentais e ecléticos, a arte contemporânea se expressa por uma unicidade na concepção de arte centrada na experiência. Como apontam Buskirk (2003) e Archer (2013), existe um relevante crescimento de temas conectados à contingência e situação das obras de arte nos contextos em que estão inseridas. Entre os artistas contemporâneos há múltiplas expressões que são postas nas fronteiras entre emoção, lugar, corpo e ambientalismo.

Volvey (2014) considera que a aproximação entre arte contemporânea e geografia é manifesta por um interesse do conhecimento espacial. Na relação da obra de arte com o espectador, a experiência estética possibilita um contato entre dois mundos. Faz surgir uma espécie de entre-mundos em que tem gênese uma espacialidade de percepção sensível. Essa transgressão ocasiona em geograficidades que transbordam em sentidos de lugar.

Como Hawkins (2012) propõe, são pelos caminhos da corporeidade que a arte tem construído relevantes aproximações com o conhecimento geográfico. A relação experiencial travada no encontro entre o sujeito e a obra artística concretiza um fenômeno de espacialidade existencial de lugar que tem gênese na dinâmica de habitar a Terra. Pela perspectiva da Geografia Humanista, com base na fenomenologia existencialista de Merleau-Ponty (2011; 2013; 2014), abrem-se caminhos para explorar as geograficidades que dimensionam macro e microcosmos dos lugares.

Como movimento experiência-espectador, a obra contém dinamogenias que podem revelar elementos acerca de vínculos e corporeidades de lugar. Nesta qualidade perceptiva primal contida na arte, é possível aprofundar os conhecimentos acerca da reciprocidade do corpo-sujeito com o lugar. Nesta relação entre ser-no-mundo e geograficidade, a arte aparece como importante janela para complexos cosmos de inter-relações que se travam nos campos da agência e imaginação espaciais. Como obras em que se entra, toca, circula ou observa de perto, as instalações são *loci* fundacionais para repensar essas dinâmicas corporificadas e experienciais.

A arte contemporânea, em sua dimensão experimental (Cocchiarale, 2008; Archer, 2012; Buskirk, 2003), oferta oportunidades para aprofundar os conhecimentos geográficos acerca dos vínculos corporificados e telúricos que arquitetam nexos de lugar. Nesse sentido, observa-se a possibilidade de desvelar as próprias obras, especialmente as instalações, como lugares que podem ser imergidos por aqueles que se relacionam com seus horizontes arte-geográficos (Souza Jr, Almeida, 2020; Souza Jr, 2024).

Observa-se que essa perspectiva fenomenológico-geográfica auxilia na (re)construção do conceito de lugar pela via da percepção e corpo que são exteriorizadas pela experiência artística. Por meio dela, entende-se que a arte, na condição de expressão sensível, é um campo que elucida a condição geográfica de ser. Faz-se possível, por essa via, uma conceituação dessa categoria que consiga abarcar elementos da (inter)subjetividade, (in)visibilidade, (in)tangibilidade e (inter)corporeidade concernente à geograficidade.

Centrado nessas discussões, o presente ensaio almeja problematizar as relações e os sentidos de lugar(-obra) emergentes em quatro instalações de arte contemporânea – *Passo* (1995), *Através* (1983-1989), *Black³* (2008) e *Embrionário* (2003). No desvelamento dos entrelaçamentos entre lugar, obras de arte e corporeidade, evidencia-se a dimensão telúrica da geograficidade e da existência geográfica. Para tanto, parte-se das concepções da fenomenologia da arte de Merleau-Ponty (2011; 2013; 2014) em dialogia com as abordagens humanistas em Geografia.

Na condição de um ensaio fenomenológico-geográfico, busca-se o desvelamento das geograficidades que emergem da relação entre o corpo e a arte contemporânea. Assim, o texto estrutura-se como uma tessitura teórica que privilegia a experiência subjetiva e o entrelaçamento poético entre o ser-no-mundo e as topologias sensíveis das obras analisadas, de forma a partir delas para problematizar os matizes conceituais da fenomenologia e da Geografia.

2. CHÖRA E TOPOS NO CERNE DO LUGAR-OBRA

A relação sujeito-lugar decorre da multiplicidade experiencial do devir fundamentada nas dinâmicas da existência. A emergência do lugar está conectada a geografia do existir em suas diversas escalas. Como pondera Karjalainen (2012, p.6) “o lugar é um fenômeno experiencial, algo que, desde o início, é uma parte essencial da vida”. Ele é condição e condicionante para a reprodução da existência.

A espacialidade humana é um todo complexo que deriva da relação ativa entre sujeito e mundo. Para Merleau-Ponty (2011, p.338) “tudo nos reenvia às relações orgânicas entre o sujeito e o espaço, a esse poder do sujeito sobre seu mundo que é a origem do espaço”. Destarte, a dimensão relacional é um importante núcleo para a compreensão e interpretação do sentido de lugar.

Como baluarte experiencial, o lugar está presente naquilo que decorre da e em expressão humana. Obras artísticas produzidas por sujeitos espacialmente localizados necessariamente têm em seu âmago implicações dessa relação originária. O imaginário de onde elas surgem parte da consciência espacial daqueles que as produziram e, ao mesmo tempo, também toma relevante dimensão de *um espaço em si*.

Marandola Jr e Gratão (2010, p.9) afirmam que, “a rigor, toda obra humana, material ou não, possui uma dimensão espacial inerente e inalienável, que não é mero receptáculo ou palco da ação humana”. Essa convergência de espacialidade por onde surge uma obra de arte ressalta um cosmo significativo em que mundo-sujeito encontram-se no horizonte. Mais que um substrato, o espaço é fundamento acional para a imaginação humana como inspiração e meio de realização.

Na perspectiva merleau-pontiana, Dufourcq (2012, p.3) destaca que “o imaginário não é um mero capricho *puramente* subjetivo: nele as imagens formam um *mundo*, elas se respondem, se associam, engendram novas imagens por meio de uma espontaneidade, de uma vida de sentido que nos ultrapassa.”¹. É necessário uma substancialização por meio da qual as imagens poéticas possam realizar-se como matéria. Na dinâmica imaginação-mundo, as coisas saltam da mente e são presentificadas pelo sujeito imaginativo.

Figura 1: Lucia Nogueira. *Passo* (1995). Instalação – tapete oriental, vidros partidos – Acervo do Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna, Lisboa. Cedido para a 33ª Bienal de São Paulo [Afinidades Afetivas].



Fonte: Acervo do autor, 2018.

¹ “l’imaginaire n’a rien d’un caprice *purement* subjectif : en lui les images forment un *monde*, elles se répondent, s’associent, engendrent de nouvelles images selon une spontanéité, une vie du sens qui nous dépassent” (Dufourcq, 2012, p.3, no original).

Em *Passo* (Figura 1) é possível evidenciar a alusão espacial em que a obra se reproduz no horizonte da materialidade. As paredes brancas, o tapete e os vidros partidos expostos na instalação de Lucia Nogueira criam uma espacialidade perceptiva que infere uma relação doméstica. Parece um ambiente atravessável, por onde os passos do observador poderiam ser a fonte do vidro estilhaçado, mas mantem-se em uma distância que parece uma cena congelada.

Como pondera Ramírez (2010, p.57), fenomenologicamente concebida, “arte é uma criação de realidade, o que a arte faz é *criar*, e o que ela cria é algo *real*”². Logo, o espaço que é criado pela arte deve ser concebido como *real*. A espacialidade do *Passo*, cristaliza-se na realização da cenografia de uma situação imaginária. Pela convergência dos elementos da instalação, ela insere a percepção do espectador na sua realidade.

Ao levar aquele que observa a imaginar um passo no tapete entre os cacos do vidro azulado, a obra *cria* uma relação corporal significativa. Cada pedaço esparramado pelo chão conflui no lugar em que obra-sujeito se encontram na conexão espacial-imaginativa realizada. A instalação, portanto, projeta um atravessamento corporal pelo espaço *real*-imaginado. Na experiência daquele que a observa ela forma um local efetivo pelo qual há um contato sensível.

A obra de Lucia Nogueira realça uma forma espacial cognoscível, ainda que parcialmente indefinida. Nos *vazios ambivalentes* do significado reticente há algo que somente se completa na medida em que o observador se projeta imaginativamente no passo criado pela artista. Decorre que essa obra oferece uma espécie de espaço onde há certa medida de caos.

Para os filósofos gregos, a “criação deve ocorrer *no* e *com* esse corpo, que Platão chama de necessidade (*anankē*) – e também espaço (*Chōra*)”³ (Casey, 1998, p.32). O sentido de *Passo* constrói-se, dessa forma, pela *anankē* espacial suscitada pelo contato do espectador com a obra. Ao imaginar-se pisando nela, o sujeito faz parte desse espaço alusivo.

Chōra, analisa Algra (1995), implica na compreensão do espaço como receptáculo sensível e cognoscível. Desse modo, é possível inferir que há uma base relacional pela qual a obra se significa no horizonte de mundo. Transcendente à circunscrição de um espaço definitivo e estático, ela é um campo significativo para essa espacialidade *necessária*, é um espaço ocupado pelo imaginário. Por meio dessa condição de *anankē-Chōra*, a dinâmica de *Passo* cria um lugar para o encontro sensível sujeito-obra.

É fundamental salientar que “em vários conceitos não-filosóficos a palavra *Chōra* pode também ser traduzida como *lugar*”⁴ (Algra, 1995, p.35). Contudo, como discorre Giugliano (2017), *Chōra* dimensiona um aspecto de *caos* inerente a qualquer espacialidade, de forma a indicar um espaço ocupado e *a ser definido*. Ela ressalta o nível em que o lugar é um todo habitado, mas que não necessariamente conforma uma estrutura ou dinâmica sensível de sua relação com um sujeito.

Volvey (2007, p.10) destaca que “o lugar não é um novo pedestal para uma obra de arte *in situ*, mas o elemento dinâmico de uma *chora*”⁵. Da mesma forma, o lugar gerado pelo contato sujeito-obra é uma realidade na qual há abertura, um princípio de *Chōra*. Mais que um substrato onde a obra é localizada, o lugar é situação e resultado da dinâmica perceptiva.

Esse lugar, portanto, correlaciona-se na motricidade do circuito ativo da percepção. Giugliano (2017, p.272) explica que “nós temos a ideia de *chōra* como o próprio princípio da mobilidade absoluto”⁶. No centro sensível do lugar-obra, esse princípio incorre na múltipla situacionalidade corpo-motriz em devir.

Como destaca Schaeffer (2015, p.146), “se engajar em um relacionamento estético significa

² “art is a creation of reality, what art does is *create*, and what it creates is something *real*” (Ramírez, 2010, p.57, no original).

³ “creation must occur *in* and *with* this body, which Plato names necessity (*anankē*) – and also Space (*Chōra*)” (Casey, 1998, p.32, no original).

⁴ “in many nonphilosophical contexts the word *chōra* might well be translated *place*.” (Algra, 1995, p.35, no original).

⁵ “le lieu n’est pas un nouveau socle pour un objet d’art *in situ*, mais l’élément dynamique d’une *chōra*.” (Volvey, 2007, p.10, no original).

⁶ “we have the idea of *chōra* as the very principle of absolute mobility.” (Giugliano, 2017, p.272, no original)

se engajar em um relacionamento cognitivo”⁷. Tal engajamento reverbera no sentido relacional no cerne do lugar-obra, particularmente em seu componente *chôreico*. O contexto situacional expande o horizonte virtual e perceptivo da obra por meio das lacunas presentes no seu espaço presentificado. Há um importante exemplo na abertura perceptiva de *Através* (Figura 2), em que ressalta um espaço de resistências, de obstáculos por onde o espectador é convidado a caminhar sobre os ladrilhos de vidro.

Figura 2: Cildo Meireles. *Através* (1983-1989). Instalação – Técnica Mista – Acervo do Instituto Inhotim, Brumadinho.



Fonte: Acervo do autor, 2018.

Diferentemente do *Passo* (Figura 1) aludido na instalação de Lucia Nogueira, na obra de Cildo Meireles o sujeito é levado a pisar e entrar na realidade da obra. Ela realiza-se, portanto como um lugar conjurado para evocar a presença e atividade motriz daquele que a busca.

Através reverbera como *criação chôreica*, uma realidade com lacunas para serem interpeladas pelos sujeitos. De acordo com Casey (1998, p.35), “A abertura e vagueza de uma região convoca por um sentido muito mais particular de lugar: lugar como *topos*”⁸. Dessa forma, há também um sentido apropriativo, que nasce da relação com esse espaço cognoscível da *Chôra*: uma espacialidade topológica. O nexos de *Topos* ressalta a particularidade de cada lugar.

Como presente em *Através*, a dimensão *chôreica* é o contexto inicial de apresentação pela qual o sujeito percebe a obra. Ao imergir na instalação, ao caminhar nessa experiência craquelada, há uma presentificação subjetiva-corporal que realiza uma topografia para o lugar da obra. Ela ganha contornos reativos que decorrem da presença do corpo-sujeito que nela caminha. Segundo Casey (1998, p.63), na perspectiva da filosofia grega, “um lugar é uma fonte ativa de presença: no seu

⁷ “to engage in an aesthetic relationship means to engage in a cognitive relationship.” (Schaeffer, 2015, p.146, no original).

⁸ “the openness and vagueness of a region call for a much more particular sense of place: place as *topos*” (Casey, 1998, p.35, no original).

envolvente abraço, coisas são localizadas e começam a acontecer”⁹. Na condição de lugar, portanto, a obra é uma virtualidade acional.

De acordo com Merleau-Ponty (2013, p.63), “a cultura nunca nos oferece significações absolutamente transparentes, a gênese do sentido nunca está terminada”. Em função desse processo dinâmico, há uma potencialidade transcendental no lugar-obra. Ele se realiza como uma gênese em devir de significados a serem estabelecidos pelos sujeitos que nele imergem. Por meio da opacidade das significações, as lacunas da *Chōra* potencializam a apropriação topológica efetivada na experiência da obra.

Nas obras *Através* (Figura 2) e *Passo* (Figura 1), há uma relação emergente que é convergente no sentido da transformação de *Chōra* em *Topos* realizada no lugar-obra. Na filosofia grega “não há lugar que não conecte as disparidades do Ser e da experiência, da percepção e da linguagem, do caos e do cosmos”¹⁰ (Casey, 1998, p.48). Da mesma maneira, há no âmago do lugar-obra uma reversibilidade entre *Chōra-Topos*. Da semente de caos por onde as lacunas são preenchidas brotam sentidos topológicos de lugar.

De acordo com Dufourcq (2012, p.313), “Merleau-Ponty evidencia com insistência, assim como Bachelard: a criação não é possível sem sua prefiguração no mundo, o fluxo original não é um caos puro, ele é incerto, inquietante, mas antes de tudo mágico”¹¹. Como um lugar-gênese a obra transita entre o *caos* e o *cosmo* como modo de significar-se no mundo. Nos elos que se firmam junto ao corpo-sujeito, a relação com a obra ressalta a magia do lugar que nasce entre eles.

Citando Bachelard, Merleau-Ponty (2013, p.85) destaca que “porque a obra de arte – que justamente se dirige em geral a apenas um dos nossos sentidos e nunca nos ataca por todos os lados, como o vivido – satisfaça-nos o espírito como faz, é mister que seja diferente da existência arrefecida”. A reversibilidade *Chōra-Topos* é, portanto, a maneira com que os sentidos preenchem lacunas e transcendem o arrefecimento existencial. O lugar-obra é uma experiência densa pela qual múltiplos significantes emergem no horizonte do vivido.

Para Tuan (1995, p.94), “a experiência estética tem na sua essência essa contradição entre passividade – essa resposta quase naturalizada – e apreciação ativa”¹². A reversibilidade *Chōra-Topos* no lugar-obra realça a forma como a experiência espacial da obra é sempre uma dualidade passiva-ativa. A obra somente tem um lugar no mundo em relação ao ato perceptivo e, ao mesmo tempo, o sujeito necessita de se projetar nesse lugar para conseguir imergir nela.

3. TOPOLOGIAS DO LUGAR-OBRA

Pelas abordagens geográficas é possível elencar como se arquitetam expressões do lugar que se manifestam na experiência artística. Segundo Dardel, “a ‘situação’ de um homem supõe um ‘espaço’ onde ele ‘se move’; um conjunto de relações e de trocas; direções e distâncias que fixam de algum modo o *lugar* de sua existência” (2011, p.14). Pela confluência de sentidos que são postos, o corpo-sujeito evoca referências que transmitem seu modo de ser e interagem com os elementos expressos na obra.

Em *Através* (Figura 3), é possível apenas olhar contemplativamente de maneira distante. Contudo, como salienta Babich (2017, p.206), “no simples ato de olhar, a consciência humana toma

⁹ “a place is indeed an active source of presencing: within its close embrace, things get located and begin to happen” (Casey, 1998, p.63, no original).

¹⁰ “there is no place that does not connect the disparities of being and experience, of perception and language, of chaos and cosmos” (Casey, 1998, p.48, no original).

¹¹ “Merleau-Ponty le souligne avec insistance, tout comme Bachelard : la création n’est pas possible sans sa préfiguration dans le monde, le flux originel n’est pas un pur *chaos*, il est incertain, inquiétant, mais déjà magique” (Dufourcq, 2012, p.313, no original).

¹² “aesthetic experience has as its essence this contradictoriness between passivity – this almost wired-in response – and active appreciation” (Tuan, 1995, p.94, no original).

domínio em todo lugar”¹³. Embora a visão projete a consciência sobre o espaço, o engajamento meramente visual mostra-se insuficiente para a apreensão total da obra. Ao olhar e observar a obra, apenas experiencio uma parte de seu lugar. Todavia, ao caminhar nesse lugar-obra, mundos de percepção se estruturam.

Figura 3: Cildo Meireles. *Através* (1983-1989) [Detalhe]. Instalação – Técnica Mista – Acervo do Instituto Inhotim, Brumadinho.



Fonte: Acervo do autor, 2018.

No detalhe salientado (Figura 3), há um olhar possível. A caminhada com sons craquelados entre os obstáculos físicos desafia a visão. As barreiras erguidas na disposição da instalação compõem um lugar que é hostil a uma contemplação inativa, pois impede que o *todo* dessa obra seja contemplado simultaneamente. Na teoria aristotélica, isso decorre do fato de que “ser um corpo físico é ocupar um *topos* determinado, uma forma de bolsão-de-lugar, que é preenchido por esse corpo e que (em outro momento) pode ser ocupado por outro corpo” (Casey, 1998, p.69)¹⁴.

Corporalmente experienciado, a topologia do lugar emerge na potencialidade tempo-espacial da situação geográfica. Giugliano colabora com essa compreensão ao destacar que em “Aristóteles o conceito de lugar (*topos*) é concebido pelo ponto de vista das posições de seres materiais no mundo e, consequentemente, é identificado como limite (*peras*) e intervalo (*diastema*)”¹⁵ (Giugliano, 2017, p.260). Na relação espacial com a obra de arte, o sujeito conecta-se a ela de maneira material e emocional.

Para os imersos num lugar-obra, o espaço *chôrêico* toma uma dimensão topológica. Ele é apropriado pelo corpo sensível por meio da relação estabelecida. Ao mesmo tempo, aquela espacialidade permanece disponível para outros corpos que nela virão a se projetar. O detalhe (figura 3) em *Através* ressalta um entre vários olhares dos obstáculos presentes nesse lugar. Geograficamente, isso significa que:

Os termos do ver somente podem ser entendidos como corporificados e relacionais: eu sou parte da obra/mundo e coexistente com ela: constituindo mas também sendo

¹³ “in the simple act of taking a look, human consciousness takes dominion everywhere” (Babich, 2017, p.206, no original).

¹⁴ “to be a physical body is to occupy a determinate *topos*, a place-pocket as it were, that is filled by this very body and that (at another time) can be reoccupied by another body” (Casey, 1998, p.69, no original).

¹⁵ “Aristotle the concept of place (*topos*) is conceived from the point of view of positions of material beings in the world and identified, consequently, as limit (*peras*) and interval (*diastema*)” (Giugliano, 2017, p.260, no original).

constituído. A obra de arte, mundo e eu como sujeito sensível, não são encontrados, pré-estabelecidos como objetos, mas de fato somos realizados por meio da experiência.¹⁶ (Hawkins, 2014, p.208)

A instalação, em si um lugar *chöréico*, é dinamizada pela experiência daquele que nela imerge de modo a metamorfoseá-la em lugar topológico. É importante salientar, do mesmo modo, que ao imergir na arte “nós devemos, portanto, nos colocar no seu lugar imaginativamente e, em certa medida, esquecer nosso centro ‘real’ de orientação”¹⁷ (Nielsen, 2010, p.352).

Tanto em *Passo* (Figura 1) como em *Através* (Figuras 2 e 3), o sujeito é levado a tipos diferentes de projeções imaginárias. Na primeira, ele imaginativamente é inserido na cena do vidro estilhaçado no tapete. No segundo, a relação corporal da dinâmica do pisar nos fragmentos o insere no mundo imaginado e realizado pelo artista. Nos dois casos, há uma *reorientação* do lugar por meio da experiência da instalação.

Para Dufourcq, na perspectiva merleau-pontiana “A fenomenologia do imaginário e do escondido visa o profundo, *como imaginário*”¹⁸ (Dufourcq, 2012, p.376). É esse nível experiencial complexo derivado da forma como *Topos-Chōra* são reversíveis entre si no horizonte existencial do lugar-obra que pode realçar como as relações perceptivas sujeito-obra estão ancoradas numa densa espacialidade.

Conforme salienta Pocock (1981, p.337), “lugar pode referir a uma variedade de escalas, cada qual onde há, em termos experienciais, uma conexão característica com estrutura e identidade interna”¹⁹, ou seja, há uma estruturação experiencial nas duas obras em análise. Elas possuem dinâmicas existenciais diferentes, mas que estão pautadas na profundidade imaginária do espaço que gestam na relação com aqueles que com elas interagem. Criam, portanto, cosmos significativos que nascem da topologia gerada em sujeito-obra.

Nessa dinamicidade *Topos-Chōra*, o horizonte do cosmo conforma um lugar-mundo em que o devir decorre da situação de encontro com o sujeito. Segundo o filósofo, “cosmos convoca a experiência do sujeito individual em seu meio – com todas as limitações e problemas que essa experiência traz consigo”²⁰ (Casey, 1998, p.78). Essa relação é um *continuum* por onde os significados perceptivos se misturam com os sujeitos e com as próprias obras de arte.

Experiencialmente concebidos, os lugares-obras são núcleos de sentidos geográficos. Como pondera Relph (1976, p.1) “ser humano é viver em um mundo repleto de lugares significativos, ser humano é ter e saber *seu* lugar”²¹. Assim como os seres humanos que as conceberam, as obras tem *seus* lugares porquanto são criações que emergem em um cosmo lugarizado. É por serem entidades em lugares que as instalações podem ser *lōcus* imersivos.

Se, como discorre Casey (1998, p.5), “é o lugar que introduz ordem espacial no mundo, ou melhor, mostra que nas suas fases formativas o mundo já está a caminho da ordem”²², o cosmo topológico do lugar-obra está presente no próprio princípio criativo de caos de onde ela emerge. A

¹⁶ “The terms of viewing here can only be understood to be embodied and relational: I am part of the artwork/world and coexistent with it: constituting but also constituted. The artwork, world and myself as sensing subject, are not found, pre-given as objects, but rather are made through experience.” (Hawkins, 2014, p.208, no original).

¹⁷ “we must therefore put ourselves in its place imaginatively and to some extent forget our own ‘real’ center of orientation” (Nielsen, 2010, p.352, no original).

¹⁸ “la phénoménologie de l’imaginaire et du caché vise le profond, *comme imaginaire*” (Dufourcq, 2012, p.376, no original).

¹⁹ “place may refer to a variety of scale, in each of with, in experiential terms, there is a characteristic bounding with internal structure and identity” (Pocock, 1981, p.337, no original).

²⁰ “cosmos calls for the experience of the individuated subject in its midst – with all of the limitations and foreclosures this experience brings with it” (Casey, 1998, p.78, no original).

²¹ “to be human is to live in world that is filled with significant places: to be human is to have and to know *your* place” (Relph, 1976, p.1, no original).

²² “it is place that introduces spatial order into the world – or, rather, shows that in its formative phases the world is already on the way to order” (Casey, 1998, p.5, no original).

imaginação poética é também material ao se projetar como força fenomênica para criação de espacialidades. Ela reverbera nos atravessamentos que são gerados em cada lugar-obra.

Para os sujeitos, a relação com esses lugares se manifesta como algo mais que perceptiva, que incorre também no seu imaginário. De acordo com Dufourcq (2012, p.189) “Merleau-Ponty estabelece esta distinção: o imaginário não é mais a réplica pálida da percepção, mas, ao contrário, é uma forma de sobre-presença, de sobre-realidade”²³. Tal compreensão rompe com a visão tradicional de que o imaginário seria apenas uma cópia da realidade, conferindo-lhe uma autonomia ontológica fundamental. A imaginação expande o *real* e propõe cosmos que fazem parte da experiência.

Nessa dinâmica, o espaço deixa de ser apenas um dado físico para se tornar um campo de intensidades onde o invisível e o visível se fundem. O lugar-obra, como convergência desses sentidos está atrelado à dinamicidade caos-ordem presente na sua espacialidade. Diferentemente do que aponta Tuan (1995, p.221) “Em contraste ao fluxo e confusão da vida, arte é clareza e presença duradoura”²⁴, a arte é também fluxo caótico. Como *Através* (Figuras 2 e 3) e *Passo* (Figura 1) exemplificam, seus lugares são criações que não tem um objetivo contemplativo ou claro. Elas demonstram uma possibilidade de sentido *em fluxo* ativo correlato aos sujeitos que nela imergem.

Kaushik (2011, p.2-3) explica que “A obra de arte, para Merleau-Ponty, não é, em si, *refletiva* de suas próprias origens, mas, como *pré-reflexiva*, permite o acesso a uma forma de ser em que não houve ainda distinção entre sujeito e objeto”²⁵. Portanto, os lugares-obras são virtualidades dessa condição *pré-reflexiva* pela qual sujeitos-objetos estão entrelaçados. Na *Chōra* originária da obra, há uma potencialidade de *topos* que só é ativa por meio da experiência do sujeito. Essa perspectiva desloca a obra de uma categoria estética para uma categoria existencial, transformando-a na própria gênese de uma nova espacialidade. Essa indistinção ontológica sugere que a obra não se oferece como um objeto externo, mas como um campo de forças onde as fronteiras entre o observador e o observado se tornam porosas.

A topologia desses lugares decorre da maneira como os seres humanos projetam seu modo de perceber e imaginar suas espacialidades na mediação para a imersão nas obras. Como seres espaciais, “nós nos orientamos e fazemos isso em relação a um mundo já familiar para nós” (MURCHADHA, 2015, p.28)²⁶. Ao experienciar o lugar-obra por meio daquilo que é naturalizado por outras experiências espaciais, o sujeito o torna em algo que tem sentido para sua vida, mesmo que apenas para no instante do contato com a obra.

4. PERCEPÇÃO, IMAGINAÇÃO E TOPOLOGIA NOS LUGARES-OBRAS

O fenômeno sensível de expressão que culmina na relação com a obra tem dimensões espaciais que permitem uma análise geográfica que toma por centro o corpo. Como Relph (1985) e Tuan (2013) dilucidam, o lugar é conectado à experiência do ser, faz-se incontornável ignorar a corporeidade inerente da massa em que ele se materializa. Isso decorre de que, como aponta Merleau-Ponty (2014, p.132),

O corpo nos une diretamente às coisas por sua própria ontogênese, soldando um a outro os dois esboços de que é feito, seus dois lábios: a massa sensível que ele é e a massa do sensível de onde nasce por segregação, e à qual, como vidente, permanece aberto.

Como lugares-obras experienciados na/por/pela corporeidade, as instalações são habitadas

²³ “Merleau-Ponty établit cette distinction : l’imaginaire n’est plus la pâle réplique de la perception, mais au contraire une sorte de sur-présence, de sur-réalité” (Dufourcq, 2012, p.189, no original).

²⁴ “in contrast to the flux and muddle of life, art is clarity and enduring presence” (Tuan, 1995, p.221, no original).

²⁵ “the artwork, for Merleau-Ponty, is not per se *reflective* of its own origins but rather, as *pre-reflective*, allows access to a way of being in which no distinction between subject and object has yet been made” (Kaushik, 2011, p.2-3, no original).

²⁶ “we orientate ourselves and do so in relation to a world already familiar to us” (Murchadha, 2015, p.28, no original).

por significados e contornos que dimensionam potências poéticas que se traduzem da situação de ser-no-mundo por uma ontogênese que solda percepção, corpo e lugar. Destes vínculos que se conformam na experiência de intercorporeidade com a arte, emergem imagens que buscam as articulações da percepção com a geograficidade.

Esses elementos são explorados em lugares-obras que focam em questões perceptivas, como é o caso de *Black³* (Figura 4). Ao explorar como “padrões podem ter, para humanos, um forte apelo estético”²⁷ (Tuan, 1995, p.98), os painéis da instalação formam um ambiente em que o quadrado pintado bidimensionalmente adquire profundidade e tridimensionalidade na medida em que o sujeito observa a obra. A sequência de quadros transparentes que constrói a obra arquiteta variadas percepções desses múltiplos cubos em suas diversas espacialidades.

Figura 4: Robert Irwin. *Black³* (2008). Instalação – Véu, construção de iluminação, molduras, tinta – Acervo do Instituto Inhotim, Brumadinho.



Fonte: Acervo do autor, 2018.

De acordo com Merleau-Ponty (2011, p.428), “há na coisa uma simbólica que liga cada qualidade sensível às outras”. *Black³* (Figura 4) propôsita ser experienciada pelo corpo-sujeito que caminha entre cada fileira de véu, que observa a composição dos quadrados que se tornam cubos e voltam a ser bidimensionais em acordo com o movimento daquele que olha. Percepção e imaginação colaboram na compreensão dessa espacialidade que se realiza na condição de topológica por meio das lacunas que se preenchem na imersão.

Para Grange (1985, p.71), fenomenologicamente “*onde* é sempre uma parte de nós e nós partimos dele. Ele mistura-se com nosso ser, de modo que lugar e ser humano são enredados,

²⁷ “pattern can have, for humans, a strong aesthetic appeal” (Tuan, 1995, p.98, no original).

formando um tecido que é particular, concreto e denso”²⁸. Deste modo, a própria situação de estar no espaço é uma fundação para a obra de arte. O lugar-obra é condição para que a arte, particularmente instalações, seja experienciada.

Na perspectiva de McDuffie (1995, p.212), “o estilo cognitivo da experiência estética deve ser um pelo qual, ao menos em parte do tempo, o ‘mundo’ da obra e o mundo de nossas vidas podem ser experienciados em relação direta um com o outro”²⁹. No instante do contato com o lugar-obra, com o mundo expansivo pelo qual a experiência da arte é condensada, o sujeito ativa relações com sua existência. Ao imergir na instalação de Robert Irwin, a forma atitudinal de como o Ser se orienta espacialmente reúne com a qualidade sensível da expressão artística.

Ainda que para Nielsen (2010, p.356) “a obra de arte nunca retorna a uma ordem preexistente; ela começa para além de qualquer dependência na forma estática e familiar do cotidiano”³⁰, a experiência de uma obra como *Black³* (Figura 4) o contra-argumenta ao advir da quebra de expectativa sobre uma forma geométrica. O cubo dissecado pela obra desafia a percepção e somente se recompõe enquanto um tridimensional pela imaginação que o refaz como espaço topológico.

Na situação disposta na galeria, o lugar-obra da instalação é uma *Chōra* a espera de ser *topos* por meio da experiência de um ente sensível. Segundo Morris (2017, p.298), o “*lugar é ele mesmo o horizonte subliminal de sentido*: um horizonte logo dentro do lugar, que seja abaixo de sua superfície, mas de um modo que não está presente como algo completamente delimitado”³¹. O lugar abarca tanto a dimensão caótica como ordenada da realidade geográfica. Esse horizonte de sentido pode ser identificado na medida em que a profundidade só é alcançada pela experiência, como em *Black³*.

O espaço ótico-imersivo criado pela instalação ressalta uma dimensão de lugar superficial que é aprofundada conforme o sujeito anda e observa os diferentes ângulos da obra. Fenomenologicamente, o lugar-obra substancia um modo experiencial de apresentação no horizonte de mundo daquele que imerge. Kaushik (2011, p.6) destaca que “a fenomenologia, assim, retorna a aquilo que já foi recuperado na obra de arte – a lógica concreta da apresentação no fenômeno”³². Esse sentido fenomênico da lógica dinâmica reverbera em como a topologia é resultante da concretude relacional onde ocorre o contato sujeito-obra.

Nas três obras abordadas, *Passo* (Figura 1), *Através* (Figuras 2 e 3) e *Black³* (Figura 4), há uma convergência no nexo caótico inicial em que o sujeito se encontra ao se relacionar com elas. Ao imergir nas instalações, a imaginação preenche lacunas e as significa na sinergia dos cosmos estabelecidos. O estranhamento provocado pelas instalações atua, portanto, como um catalisador que desloca o sujeito do plano meramente visual para uma dimensão onde o sentido se tece na invisibilidade.

Essa organização subjetiva do caos não é aleatória, mas sim o reflexo de um processo onde o sentido começa a brotar da própria indefinição da matéria. Isso ocorre porque “no imaginário *como na percepção*, a consciência emerge da formação de um sentido cuja origem é indeterminada e onde a obra oculta sua trama por trás do sensível”³³ (Dufourcq, 2012, p.207).

Essas instalações abordam como os sujeitos interagem com seus espaços de modo a inquietar

²⁸ “Where is always part of us and we part of it. It mingles with our being, so much so that place and human being are enmeshed, forming a fabric that is particular, concrete and dense” (GRANGE, 1985, p.71, no original).

²⁹ “the cognitive style of aesthetic experience must be one through which, at least some of the time, the ‘world’ of the work and the world of our ongoing lives can be experienced in direct relation to one another” (McDuffie, 1995, p.212, no original).

³⁰ “the work of art never falls back on a preexisting order; it begins beyond any dependence on the familiar, static form of daily life” (Nielsen, 2010, p.356, no original).

³¹ “place is itself the subliminal horizon of meaning: a horizon right within place, beneath its surface as it were, but in such a way that it is not present as fully delimited” (Morris, 2017, p.298, no original).

³² “phenomenology thereby returns to that which has already been restored in the work of art – the concrete logic of appearing in the phenomenon” (Kaushik, 2011, p.6, no original).

³³ “dans l’imaginaire *comme dans la perception*, la conscience émerge d’une formation de sens dont l’origine est indéterminée et dont l’œuvre occulte sa trame à l’envers du sensible” (Dufourcq, 2012, p.207, no original).

a dinâmica motriz do lugar. Parte-se do princípio de que, como ressalta Archer (2012, p.235), “observar a arte não significa ‘consumi-la’ passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e o espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis”. Ao reunir-se em lugar-obra, ao adentrar no mundo da arte, o sujeito que imerge na instalação metamorfoseia entre *Chōra* e *Topos* uma multiplicidade de cosmos exploratórios.

As tessituras das instalações experienciadas são os espaços por onde elas emergem no mundo. Hawkins (2014, p.188-189) destaca que “a arte, portanto, não apenas como capaz de abrir, mas também criar, novas espacialidades e temporalidades que carregam com elas potencial para encontros criativos com o afetivo, pré-cognitivo e não-representacional aspectos do mundo”³⁴. Do mesmo modo, as geografias criadas pelos lugares-obras são centros relacionais para encontros com espaço-tempos que instigam os corpos-sujeitos a nelas imergirem.

Segundo Morris (2004, p.180), “espaço vivido é o *sentido* que fazemos no nosso movimento no lugar, espaço vivido é o sentido de lugar reanimado em nosso movimento”³⁵. Há nesse devir motriz uma experiência necessariamente topológica e *chôréica* do lugar-obra. Pelo movimento corporal e perceptivo realizado nas instalações, as espacialidades se transformam de entidades caóticas em todos definidos e ordenados. Contudo, a semente de caos permanece nela, de modo que sua dinâmica persiste ancorada na reversibilidade fenomênica.

É esse fragmento de *Chōra* e de *Topos* na origem do lugar-obra que permite que ele seja um horizonte relacional que tenha profundidade como criação humana. Segundo McGreevy (2001, p.254) “Ainda que possamos nos aventurar em direção a horizontes e vazios, em um certo sentido nunca estamos sozinhos, porque nós sempre aventuramos do lócus de um ‘nós’: um mundo humano. O vazio não é nada mais que tudo, mas ele apenas tem significado em função do que criamos contra ele”³⁶. Desse modo, o enfrentamento da imensidão do vazio em relação ao universo por meio do estabelecimento de lugares é uma maneira de compreender como o imaginário se realiza no mundo.

Dufourcq (2012, p.298) escreve que “a arte é, então, para Merleau-Ponty, a pedra fundamental da reflexão sobre a verdade. A obra de arte é, mais obviamente que qualquer outra, uma criação original e singular”³⁷. Na condição de a autenticidade da arte está na possibilidade efetiva de criar bastiões contra um pretensão vazio, ela ressalta a condição existencial dos lugares por onde os seres humanos pisam e vivem suas vidas. Seja no *Passo* aludido ou *Através* dos obstáculos, existem espacialidades singulares quando ocorre a imersão nas instalações.

Como pondera Hawkins (2014, p.11) “a arte não, ou não apenas, significa ou representa; ela produz, circula o mundo, independente de seus criadores, com poderes e propriedades singulares”³⁸. É essa latência de sentido que transcende aquele que a cria que faz com que a arte contemporânea seja um contexto imersivo relevante. Mais que representar, cada obra cria seu lugar e manifesta um horizonte de mundo.

³⁴ “art, therefore, is able not only to open up, but also to create, new spatialities and temporalities that carry with them a potential for creative encounters with the affective, precognitive and non-representational aspects of the world.” (Hawkins, 2014, p.188-189, no original).

³⁵ “lived space is the *sens* we make of our movement in place, lived space is the *sens* of place reanimated in our movement” (Morris, 2004, p.180, no original)

³⁶ “though we may venture toward horizons and voids, in a sense we are never alone, for we always venture from the locus of ‘we’: a human world. The void is nothing and almost everything, but it only has meaning in relation to what we create against it” (McGreevy, 2001, p.254, no original).

³⁷ “l’art est alors pour Merleau-Ponty la pierre de touche de la réflexion sur la vérité. L’œuvre d’art est plus manifestement que toute autre une création originale et singulière” (Dufourcq, 2012, p.298, no original).

³⁸ “art does not, or does not only, mean or represent; it produces, it circulates the world, independent of its makers, with singular powers and properties” (Hawkins, 2014, p.11, no original).

5. IMERSÕES NOS FUNDAMENTOS TELÚRICOS DOS LUGARES-OBRAS

Entre os sentidos dos lugares-obras, destaca-se a possibilidade de um fundamento terrestre, de uma base material original por onde fluem suas imagens poéticas. A gênese de uma geopoética do telúrico existe em função da potencialidade experiencial decorrente do mundo onde os sujeitos vivem. Como parte essencial da vida humana, é recorrente que a Terra seja um dos núcleos inspiradores para exteriorizações artísticas.

De acordo com Hawkins e Straughan (2015, p.287) “geógrafos têm um sentido de que a matéria animada e as forças do geo – o tectônico, atmosférico e outras forças dos interiores e exteriores da terra – são constitutivas e são elementos da vida que aparecem pelo e nas superfícies e profundidades terrestres”³⁹. A terra é uma força ativa e recíproca às espacialidades humanas. Interpretar as expressões artísticas que partem desse centro significativo pode ofertar um modo importante de decifrar espaços existenciais que se relacionam com a interiorização do sentido telúrico nos lugares.

Como salienta Casey (2005, p.45) “a terra, incluindo qualquer obra telúrica criada em sua superfície, é feita de lugares”⁴⁰. Conjurados desse embasamento experiencial, os lugares surgem na terra como uma forma de articular um sentido frente ao vazio que se expande pelas incertezas humanas (MCGREEVY, 2001). Como bastiões que firmam a experiência, os solos onde os sujeitos fincam os pés ofertam a virtude de sempre estarem disponíveis ao corpo sensível do ser.

Essa fragmentação da vastidão terrestre em unidades de significado revela que o lugar funciona como a âncora necessária para a estabilidade da habitação humana. Nessa perspectiva, a superfície do mundo deixa de ser apenas um substrato geológico para se tornar um tecido de vivências que protege o ser do desamparo. Ao transformar a extensão telúrica em lugares habitados, o ser projeta sobre a matéria uma ordem que lhe permite situar-se diante da imensidão.

Merleau-Ponty (2013, p.45) aponta que “a arte não é construção, artifício, relação industriosa a um espaço e a um mundo de fora. É realmente o ‘grito inarticulado’.”. Ao despojar a arte de sua máscara industrial, o autor permite que ela se manifeste como uma força interna que pulula em sintonia com a própria substância da vida. Tal proposição indica que a obra não busca representar o mundo de forma racional, mas sim dar voz a uma experiência originária que precede qualquer sistematização.

Nesse sentido, o ‘grito inarticulado’ mencionado por Merleau-Ponty funciona como o elo primordial que vincula o sensível ao inteligível, rejeitando qualquer tentativa de reduzir a obra a um mero objeto técnico ou industrial. Portanto, a arte parte de dentro dessa realidade telúrica, emergindo das camadas mais profundas da matéria para encontrar solo fértil na existência do ser, em que o corpo atua como o catalisador que transforma a substância do mundo em expressão. Ao se materializar, a obra deixa de ser uma abstração para tornar visível a força invisível que sustenta a relação com o real.

Ainda que inarticulado, o *grito* que ecoa em cada lugar-obra não é sinônimo de silêncio ou ausência de sentido; ao contrário, ele diz respeito ao sentido experiencial e criativo da externalização de percepções e imaginários que habitam o pré-reflexivo. É nessa exteriorização que o sujeito não apenas olha para a obra, mas habita o “entre”, esse espaço onde o mundo telúrico e a consciência humana finalmente se fundem em um cosmos compartilhado.

Embrionário (Figura 5) é uma externalização do equilíbrio sutil entre forças telúricas. Cada tronco de madeira suplementa o peso do outro de forma a fazer parte de um balanço complexo em que se sustentam. As vigas orgânicas se fundam no chão no qual foram erguidas. Elas retornam para a terra, não mais como árvores, mas como uma força dinâmica que interage com aqueles que passam no local. Como uma obra telúrica, *Embrionário* forma um lugar: é um contexto de *inter-ação*

³⁹ “geographers have a sense that the animate matter and forces of the geo – the tectonic, atmospheric and other forces of the earth’s interiors and exteriors – are constitutive of life that plays out across and within earthly surfaces and depths.” (Hawkins; Straughan, 2015, p.287, no original).

⁴⁰ “the earth, including any earth work created on its surface, is made up of places” (Casey, 2005, p.45, no original)

corporificado.

Figura 5: Elisa Bracher. *Embrionário* (2003). 13 toneladas de madeira – Acervo do Instituto Inhotim, Brumadinho.



Fonte: Acervo do(s) autor(es), 2018.

O lugar-obra da instalação de Elisa Bracher é formado de modo a utilizar a potencialidade espacial e a motricidade humana. De acordo com Richardson (2015, p.11) “entidades espaciais, locais e movimentos são componentes essenciais de todos os tipos de expressão humana; logo, eles são também componentes essenciais da expressão simbólica e cultural”⁴¹. A expressão da artista remete a uma multiplicidade perspectiva, à possibilidade do sujeito que percebe ao rodear, tocar e imergir no lugar-obra. Ela dinamiza componentes essenciais da espacialidade humana como maneira de salientar a dinâmica e equilíbrio de sua obra.

Embrionário (Figura 11) é composto de materiais fundantes para o bebop-de-lugar em que a experiência dessa obra se realiza. Cada viga de madeira representa um peso telúrico, um retorno da terra enraizada e subtraída de seu ritmo original – uma árvore. Ao ser posta novamente sobre a terra, ela adquire um outro tipo de sentido. Sobre essa imaginação e criação telúrica, Bachelard (1948a, p.2) escreve que:

As imagens da matéria *terrestre* nos são oferecidas em abundância num mundo de metal e pedra, de madeira e borracha; elas são estáveis e tranquilas; nós as temos pelos olhos; nós as sentimos em nossa mão, elas nos despertam o prazer muscular quando nós adquirimos o gosto de trabalhar nelas.⁴²

A força telúrica do lugar-obra de *Embrionário* (Figura 11) penetra no corpo sensível daquele que emerge nele porquanto há uma geografia tátil que o permeia. As imagens terrestres da madeira

⁴¹ “spatial entities, locations, and movement are essential conceptual components of human expression of all kinds; hence, they are also essential components of symbolic and cultural expression” (Richardson, 2015a, p.11, no original).

⁴² “Ces images de la matière *terrestre*, elles s’offrent à nous en abondance dans un monde de métal et de pierre, de bois et de gommages ; elles sont stables et tranquilles ; nous les avons sous les yeux ; nous les sentons dans notre main, elles éveillent en nous des joies musculaires dès que nous prenons le goût de les travailler” (BACHELARD, 1948a, p.2, no original).

têm um apelo sensorial que oferece certa estabilidade perceptiva. Existe um tipo de sensação de como esse material é sentido ao roçar contra a mão no ato de talhar-lhe a superfície.

Os contornos orgânicos dessa obra também oferecem uma reciprocidade que encaminha o olhar perceptivo. Essencialmente, há uma transcendência formal na composição artística. Segundo Merleau-Ponty (2013, p.137) “a arte não é nem uma imitação, nem uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão”. Ela é deliberadamente uma expressão de um determinado cosmo e que se concretiza no horizonte de um certo mundo. Ainda que também parta de elementos instintivos e dos desejos, ela é mais do que isso porquanto ecoa a expressividade de um ente sensível.

Antes de se materializar enquanto imagem poética e artística, lugar-obra, há algo que suscita o olhar e a ação do artista. Essa presença que cerca e envolve é a realidade geográfica que embasa a geograficidade de ser-no-mundo. O solo terrestre, suportado pelas vigas da realidade geográfica, é o campo sólido por onde a experiência se manifesta. Os evocativos existenciais se dinamizam em relação a vulnerabilidade corporal do Ser.

Embasado nessa experiência telúrica, a vivência como sujeito vulnerável e em devir com a própria existência realiza-se com base na terra. Ela é aberta pela curiosidade humana, pela forma como a compreensão da mortalidade e transitoriedade contrapõem-se contra o aparente equilíbrio perene do solo terrestre. Como pondera Dardel (2011, p.43), “o homem procura a Terra, ele a espera e a chama com todo o seu ser”.

O corpo-sujeito relaciona-se com os elementos terrestres na medida em que esses embasam sua existência. A experiência de internalização de um sentido de terra, portanto, está conectada tanto à realidade geográfica quanto a relação existencial de vulnerabilidade do ser. De acordo com Lévy (1992, p.29) “a geopoética, no que concerne a mensagem de Dardel, retêm a ideia do descobrimento e da transcrição e adiciona o gesto do pintor”⁴³. Do mesmo modo, *Embrionário* (Figura 11) realiza uma potencialidade que vai para além do gesto estilístico do pintor, efetiva uma obra-lugar que age como contexto imersivo sobre a terra e na terra.

Uma arte ou pensamento geopoético, portanto, está necessariamente conectado aos lugares por onde os sujeitos passam, solos onde pisam, a uma conexão visceral com a Terra. Essa conexão oferece a cada corpo-sujeito uma experiência diferente, uma descoberta de si que se relaciona com seu contexto e sua dimensão de interiorização existencial.

Para Tuan (2013, p.14) “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e os dotamos de valor”. Como um todo complexo e cognoscível, a Terra é um lugar *Chöréico*, contudo ela é a potencialidade por qual toda topologia emerge. É com base na interiorização desse valor original de uma imagem poética terrestre que o artista pode materializar obras telúricas.

É importante destacar, conforme Casey (2005, p.162) que “O espírito de um lugar, uma vez internalizado, se transforma no *daimon* que guia o artista. A absorção é então finalmente a do *genius loci* que orienta o pintor, lhe dá um sentido de direção”⁴⁴. Assim como o pintor, a artista contemporânea parte de um determinado lugar que a inspira a orientar sua obra. Ela tem por chão uma poética terrestre do lugar que perpassa por elementos da relação da artista com seu lugar de origem ao mesmo tempo em que dialoga com a situação geográfica de onde está localizada.

O lugar-obra é embasado pela experiência de um *genius loci* telúrico que inspira a geopoética expressiva da artista. Os sedimentos poéticos no centro desse lugar-obra são imagens telúricas que permitem um sentir profundo, que possa ser uma explosão poética no contato com a interioridade telúrica daquele que nele imerge.

⁴³ “la géopoétique, en regard du message de Dardel, retient l'idée du déchiffrement et de la transcription, et y ajoute le geste de l'empreinte” (Lévy, 1992, p.29, no original).

⁴⁴ “the spirit of a place, once internalized, becomes the guiding daimon of the artist. The absorption is thus finally of the genius loci that orients a painter, gives him or her a sense of direction” (Casey, 2005, p.162, no original).

Não há um *a priori* determinístico que aponta que esse ou aquele são os únicos significados possíveis para uma obra, pois ela transcende a vontade do artista na medida em que se substancia na realidade. O lugar-obra, dessa forma, pode ser entendido conforme significado no horizonte de mundo, conforme uma exteriorização que partiu de um lugar original, mas que está disposta como exterioridade a ser interpretada.

O lugar-obra não se limita a ocupar uma coordenada espacial; ele inaugura uma dimensão onde a matéria e a poesia se fundem. Esse embasamento pelo *genius loci* telúrico sugere que a obra não é imposta ao local, mas sim exumada dele. O artista, em sua geopoética expressiva, atua como um mediador que traduz o silêncio mineral e a força bruta do solo em uma linguagem sensível. A terra deixa de ser um objeto passivo de representação para se tornar uma força ativa que dita a forma, a textura e a temperatura da experiência.

Nesse contexto, os sedimentos poéticos mencionados não são meros acúmulos de materiais, mas sim estratificações de memória e sentido. Assim como a terra preserva camadas geológicas, o lugar-obra preserva camadas de intenção estética que convidam a um mergulho vertical. Ao interagir com essas imagens telúricas, o ser é retirado da superfície do cotidiano e lançado em um sentir autorreflexivo. É um evento de ressonância: o grito inarticulado da matéria encontra eco no imaginário do observador. Nesse contato visceral, as fronteiras entre o *corpo-consciência* e o *mundo* se dissolvem, permitindo que o ser não apenas observe a obra, mas sinta o pulsar da terra através dela, transformando a imersão em um ato de redescoberta de sua própria natureza primordial.

6. CONCLUSÃO

Em transcendência a perspectiva contemplativa, a arte contemporânea é centrada no nexo da experiência do espectador. A interação ativa com as obras de arte é a virtualidade pela qual um espaço é gerado. Nesse sentido, a compreensão das obras exige um processo imersivo pelo qual o sujeito interage ativamente com a espacialidade da arte. Os lugares-obras são núcleos relacionais por onde são reproduzidas múltiplas geografias sensíveis.

As quatro obras interpretadas oferecem perspectivas sobre a dinâmica dos lugares-obras ao salientarem sinergias perceptivas e imaginativas da experiência de imersão nelas. O caos fundamental no cerne de cada lugar-obra é o que possibilita que a experiência espacial seja um fenômeno que ressalte dimensões existenciais e perceptivas do espaço. Mais que algo para ser contemplado, a arte revela um campo fértil de relações que são desdobradas na reversibilidade *Chōra-Topos*.

Sintetiza-se, portanto, que os lugares-obras são núcleos relevantes para a compreensão geográfica dos espaços existenciais. Ao imergir nos campos abertos pela arte e relacionar-se com os lugares por ela gerado, identificou-se a densidade experiencial de dinâmicas neles possíveis. Os lugares-obras nucleados na Terra podem ser potenciais para o desvelamento da espacialidade da condição de ser-no-e-do-mundo.

Essa convergência solidária original entre os corpos e a força da imaginação do lugar-obra, como emergência de geografidades, pode ser um caminho para uma ética telúrica, preocupada efetivamente com a inseparabilidade dos seres com a realidade geográfica. A solidariedade *sensível* dos entes que coabitam na intercorporeidade da Terra é uma trilha fundante para a compreensão da dinâmica geopoética dos lugares.

REFERÊNCIAS

ALGRA, K. **Concepts of space in Greek thought**. E. J. Brill Editions: Leiden, 1995.

ARCHER, M. **Arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BABICH, B. Merleau-Ponty's hermeneutic reflections on Certainty and Place: Science and Art. In: JANZ, B. B. (Org.) **Place, space and hermeneutics**. Cham: Springer, 2017, p.192-210.

BUSKIRK, M. **The contingent object of contemporary art**. Cambridge: The MIT Press, 2003.

CASEY, E. S. **The Fate of place**: a philosophical history. Berkley: University of California Press, 1998.

CASEY, E. **Earth-Mapping**: artists reshaping landscape. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

COCCHIARALE, F. A (outra) Arte Contemporânea Brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. **Revista do programa de pós-graduação em artes visuais EBA**, n.12, p.66-71, 2008.

DARDEL, E. **O Homem e a Terra**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DUFOURCQ, A. **Merleau-Ponty** : Une ontologie de l'imaginaire. New York: Springer, 2012.

GIUGLIANO, D. *Chora-Topos*: First notes on cosmological aesthetics. In: CATENA, M. T.; MASI, F. (Orgs.) **The changing faces of space**. Springer: New York, 2017, p.259-276.

GRANGE, J. Place, body and situation. In: SEAMON, D.; MUGERAUER, R. (Orgs.) **Dwelling, place and environment**: towards a phenomenology of person and world. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1985, p.71-85.

HAWKINS, H.; STRAUGHAN, E. **Geographical Aesthetics**: Imagining space, staging encounters. Ashgate: Surrey, 2015.

HAWKINS, H. Geography and art. An expanding field: site, the body and practice. **Progress in Human Geography**, v.37, n.1, p.52-71, 2012.

HAWKINS, H. **For creative Geographies**: Geography, Visual Arts and the Making of Worlds. Routledge: London, 2014.

KARJALAINEN, P. T. Place in *Urwind*: A humanist geography view. **Geograficidade**, v. 2, n. 2, Inverno 2012. p.4-22.

KAUSHIK, R. **Art and Institution**: Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty. London: Continuum International Publishing Group, 2011.

LÉVY, B. L'empreinte et le déchiffrement : géopoétique et géographie humaniste. **Cahiers de géopoétique**, v.1, p.27-35, 1992.

MARANDOLA JR, E.; GRATÃO, L. H. B. Geograficidade, poética e imaginação. IN: MARANDOLA JR, E.; GRATÃO, L. H. B. (Orgs.) **Geografia e Literatura**: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação. Londrina: EDUEL, 2010, pp.7-15.

MCDUFFIE, M. F. Art as an enclave of meaning. In: CROWELL, S. G. (Org.) **The prism of the self**: Philosophical essays in honor of Maurice Natason. Springer: Dordrecht, 1995, p.205-220.

MCGREEVY, P. Attending to the void: Geography and Madness. In: ADAMS, P. C.; HOELSCHER, S.; TILL, K. E. (Orgs.) **Textures of place**: exploring humanist geographies. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p.246-257.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MORRIS, D. **The sense of space**. Albany: State University of New York Press, 2004.

MORRIS, D. Edward Casey: Subliminal Hermeneutics in the Wake of Place. In: JANZ, B. B. (Org.) **Place, space and hermeneutics**. Cham: Springer, 2017, p.289-300.

MURCHADHA, F. Ó. Space, Time and the Articulation of a place in the world: the philosophical context. In: RICHARDSON, B. (Org.) **Spatiality and symbolic expression: on the links between Place and Culture**. New York: Paulgrave macmillian, 2015, p.21-40.

NIELSEN, C. Work of art. In: SEPP, H. R.; EMBREE, L. (Orgs.) **Handbook of phenomenological aesthetics**. London: Springer Science+Bussiness Media, 2010, pp.351-363.

POCOCK, D. C. D. Place and the Novelist. **Transactions of the British Geographers**, New Series 6, 1981, p. 337-347.

RAMÍREZ, M. T. Creativity. In: SEPP, H. R.; EMBREE, L. (Orgs.) **Handbook of phenomenological aesthetics**. London: Springer Science+Bussiness Media, 2010, pp.57-61.

RELPH, E. **Place and placelessness**. London: Pion Limited, 1976.

RELPH, E. Geographical experiences and being-in-the-world: the phenomenological origins of geography. In: SEAMON, D.; MUGERAUER, R. (Orgs.) **Dwelling, place and environment: towards a phenomenology of person and world**. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1985, p.15-32.

RICHARDSON, B. Symbol, situatedness, and the individuality of literary space. In: RICHARDSON, B. (Org.) **Spatiality and symbolic expression: on the links between Place and Culture**. New York: Paulgrave Macmillan, 2015, p.21-40.

SCHAEFFER, J. Aesthetic relationship, cognition and the pleasures of art. In: BUNDGAARD, P. F.; STJERNFELT, F. (Orgs.) **Investigations into the phenomenology and the ontology of the work of art: what are artworks and how do we experience them?** Dordrecht: Springer Open, 2015, p.145-165.

SOUZA JR, C. R. B; ALMEIDA, M. G. Geografias criativas: afinidades experienciais na relação arte-geografia. **Sociedade & Natureza**, v. 32, p. 484-493, 2020.

SOUZA JR, C. R. B. Arte e geografia: horizontes de práticas criativas. **GEOTEMAS**. v.14, p.2024, 2024.

TUAN, Y. **Passing strange and wonderful: aesthetics, nature and culture**. New York: Island Press, 1995.

TUAN, Y. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Londrina: EdUel, 2013.

VOLVEY, A. Land Arts : Les fabriques spatiales de l'art contemporain. **Travaux de l'Institut de Géographie de Reims**, v.129, n.1, p.3-25, 2007.