

# **ENTRELAÇAMENTOS ARTE-GEOGRÁFICOS NA INSURGÊNCIA DO LUGAR-OBRA: TEXTURAS E DINÂMICAS NAS GEOGRAFIAS CRIATIVAS ENTRE O INSTITUTO INHOTIM E O CENTRE D'ARTS ET DE NATURE DE CHAUMONT-SUR-LOIRE**

**ART-GEOGRAPHICAL INTERTWINEMENTS IN THE PLACE-  
WORK INSURGENCY: CREATIVE GEOGRAPHIES' TEXTURES AND  
DYNAMICS BETWEEN INSTITUTO INHOTIM AND CENTRE D'ARTS  
ET DE NATURE DE CHAUMONT-SUR-LOIRE**

**ENTRELACEMENTS GÉOGRAPHIQUES À LA INSURGENCE DU  
LIEU-OUVRE : TEXTURES ET DYNAMIQUES AUX GÉOGRAPHIES  
CRÉATIFS ENTRE L'INSTITUTO INHOTIM ET LE CENTRE D'ARTS  
ET DE NATURE DE CHAUMONT-SUR-LOIRE**

**Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior**  
Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)  
carlosroberto2094@gmail.com

---

## RESUMO:

O diálogo entre arte e Geografia Cultural tem propiciado um contexto fértil para a discussão acerca de espacialidades existenciais concernentes a engajamentos corporificados, sensoriais e afetivos. Nesse contexto, investiga-se como as dinâmicas corpo-perceptivas de instalações de arte contemporânea atuam na condição de lugares para os sujeitos que nelas imergem. Para tanto, foi realizada uma correlação entre quatro obras, duas no Instituto Inhotim de Arte Contemporânea em Brumadinho/MG e duas no *Centre d'Arts et Nature du Domaine de Chaumont-sur-Loire* na França. Embasado nas geografias criativas e na fenomenologia existencialista, procedeu-se por meio de análises pautadas em imersões corpo-perceptivas nas instalações selecionadas. Desse modo, realizaram-se trabalhos de campo que também resultaram em poemas e ilustrações utilizadas neste ensaio. Compreendeu-se que obras de arte, particularmente instalações, não apenas estão em lugares, mas constituem lugares em si mesmas: lugares-obras. Na interconectividade sujeitos-lugar-obra, há um devir de significados que explicitam dimensões existenciais da realidade geográfica.

**Palavras-chave:** Percepção; Geopoética; Encontro; Habitar; Arte Contemporânea.

## ABSTRACT

The dialogue between art and Cultural Geography propitiates a fertile context for discussions on existential spatialities concerning embodied, sensorial and affective engagements. In this context, we investigate how the bodily-perception dynamics of contemporary art installations function as places for immersing subjects. To do so, we correlated four artworks, two in *Instituto Inhotim de Arte Contemporânea* at Brumadinho/MG and two in *Centre d'Arts et Nature du Domaine de Chaumont-sur-Loire* in France. Based on creative geographies and existentialist phenomenology, we proceeded through an analysis centred on embodied-perception immersion in the selected installations. Thus, fieldwork also resulted in poems and illustrations utilized in this essay. We comprehended that artworks, particularly installations, not only are in places, but constitute places in their own right: place-works. In the interconnectivity between subjects-place-artworks, there is a dynamic of meanings that highlight existential dimensions of geographical reality.

**Keywords:** Perception; Geopoetics; Encounter; Dwelling; Contemporary Art.

## RESUMÉ

Le dialogue entre l'art et Géographie Culturelle a fourni un contexte fertile pour une discussion sur les spatialités existentielles concernant à engagements corporels, sensoriels et affectifs. En ce contexte, on investigate comment les dynamiques corp-perceptives d'installations d'art contemporain actent comme lieux pour les sujets qui les immergent. Donc, on a réalisé une corrélation entre quatre œuvres, deux à l'*Instituto Inhotim de Arte Contemporânea* à Brumadinho/MG et deux au Centre d'Arts et Nature du Domaine de Chaumont-sur-Loire en France. Basée en les géographies créatifs et la phénoménologie existencialiste, on a procédé par analyses centrées en immersions corp-perceptives dans ces installations sélectionnées. Ainsi, on a fait des travaux de terrain qui avait aussi résulté en poèmes et illustrations utilisé en cette essai. On a compris qui œuvres d'art, particulièrement des installations, non seulement sont dans une lieu, comme constituent des lieux elles-mêmes : lieux-œuvres. À l'interconnectivité sujets-lieu-œuvres, il y a une dynamique de sens qui explicitent des dimensions existentielles de la réalité géographique.

**Mots-clés :** Perception ; Géopoétique ; Rencontre ; Habiter ; Art Contemporain.

---

## Caminhos para pensar Geografia & Arte: considerações preliminares

Desde seu projeto originário, a Geografia foi pensada como uma prática que pudesse investigar “aspectos morais” envolvidos nas regiões e no mundo por meio da arte, conforme salienta Holzer (2020). Geógrafos como Humboldt e La Blache se associaram a movimentos artísticos de seus períodos e recorriam a expressões visuais ou poéticas em suas enunciações, descrições e interpretações das paisagens (Gomes, 2017).

Na Geografia Cultural, a atenção para as potencialidades dos entrelaçamentos arte-geográficas se manifestou sobremaneira nas obras de pesquisadores anglófonos, como na tese de Cosgrove (1998) e na análise de Tuan (1995). Hawkins (2011) explicita que a arte compõe um elemento investigativo e prático para os geógrafos culturais que possibilita um olhar sensível para as espacialidades existenciais, assim como uma forma de expressar o conhecimento geográfico que alcance públicos não acadêmicos.

Geografia e arte, discorre Dozena (2020), expressa a possibilidade de constituição de experimentações que transcendam os limites cartesianos dos dois campos do conhecimento e criem um fértil diálogo. Ademais, essas experiências podem revigorar horizontes de possibilidades para desvelar engajamentos corporificados, sensoriais e emocionais com espaços, paisagens e lugares em um campo de interesses convergentes a realidades geográficas hápticas, multissensoriais e polifacetados.

A arte contemporânea, conforme indica Volvey (2007), tem provocado o olhar geográfico a decifrar experiências espaciais particulares que concernem dinâmicas corpo-perceptivas ainda pouco exploradas por essa ciência. Diversos no escopo de técnicas, abordagens, subcorrentes e modos de atuação, os artistas contemporâneos têm uma tênue unicidade referente a uma concepção de arte centrada na experiência do sujeito observador e na exploração das fronteiras expressivas de questões relacionadas à contingência e situacionalidade (Buskirk, 2003). Ela coaduna, portanto, com a constituição de um horizonte fértil para investigações geográfico-artísticas.

Nesse contexto, problematizo: de que modo as dinâmicas corpo-perceptivas das instalações de arte contemporânea atuam na condição de lugares para os sujeitos que nelas imergem? Para tanto, esse ensaio investiga as convergências relacionais entre quatro instalações de arte localizadas nos acervos do Instituto Inhotim de Arte Contemporânea em Brumadinho/MG e do *Centre d'Arts et Nature du Domaine de Chaumont-sur-Loire* na França. As instituições se correlacionam em função da associação de ambientes de exposição a céu aberto e da associação de parques à experiência museológica.

Foram realizados trabalhos de campo nas instituições entre 2018 e 2021, onde pode-se experimentar corporalmente as obras selecionadas: *Viewing Machine* e *Glove Trotter* na instituição brasileira e *L'Arbre aux Échelles* e *Ugwu* na francesa. Cada qual em suas especificidades, as instalações colaboraram para uma imersão fenomenológica que permitiu decifrar as possibilidades interacionais dos nexos sujeito-lugar-arte.

---

Procedeu-se metodologicamente em confluências às geografias criativas, as quais abarcam um amplo escopo de abordagens e formas de criatividade que se entrecruzam com o fazer dos geógrafos, como explicita Hawkins (2014). Incipientes na produção lusófona, as geografias criativas são uma sub-corrente majoritariamente anglófona e francófona das abordagens culturais em Geografia que visa colocar as práticas de processos criativos, artísticos e literários no centro do fazer dos geógrafos (Eshun; Madge, 2016; Hawkins, 2014; Volvey, 2014; Souza Jr.; Almeida, 2020).

Isso implica na efetivação de um (re)torno criativo na Geografia Cultural, explica Hawkins (2014; 2015; 2019), em que os diálogos arte-geográficos consistem tanto da prática artística como objeto de investigação quanto como inspiração procedimental para as práticas nessa ciência. Instado por essa proposta teórico-metodológica, as obras foram analisadas por meio de uma imersão corpo-perceptiva que provocou a imaginação e também resultou em ilustrações e poesias – as quais são utilizadas ao longo do texto.

Conforme reiteram Eshun e Madge (2016), o (re)torno criativo pode colaborar para expandir as capacidades expressivas da Geografia através do contato com as práticas dos artistas. A imersão nas instalações de arte contemporânea, no caso em análise, explicita como essa abordagem pode permitir uma forma de participação e co-constituição fenomenológica com a arte que permita entender as espacialidades dos objetos artísticos em suas diversas dinâmicas e entrecruzamentos.

Fundamentado na fenomenologia existencialista de Merleau-Ponty (1960; 2011; 2012; 2013; 2014; 2015; 2016), esse processo imersivo pode elucidar o circuito ativo da percepção enovelado na experiência geográfica das instalações. Pela perspectiva desse filósofo, compreende-se que o que é insubstituível nas obras de arte é que elas contêm matrizes de ideias, nexos em devir (Merleau-Ponty, 2012). Elas borram as fronteiras entre o expresso e a expressão, de modo que seus sentidos somente são acessíveis por meio de um contato direto lugarizado e temporalizado (Merleau-Ponty, 2011). Como conclui o teórico, “a arte não é nem uma imitação, nem uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão” (Merleau-Ponty, 2013, p.137). Obras de arte são, logo, contextos relacionais e contingenciais que somente se completam na interação corpo-perceptiva dos/nos/com os sujeitos, sejam eles os artistas ou os observadores.

O argumento central deste artigo é que obras de arte, particularmente instalações de arte contemporânea, não apenas estão em lugares, mas constituem lugares em si mesmas: lugares-obras. Com o fim de desvelar esse raciocínio, o texto se estrutura em quatro seções. Na primeira parte, argumenta-se que instalações de arte contemporânea podem dinamizar posturas corpo-perceptivas de horizontes de mundo particulares em que espaço e lugar se atravessam em simultaneidade. Tais elementos se constituem em um entrançamento de dinâmicas na experiência geográfica daqueles que nelas imergem. Tal discussão baseia-se nos nexos perceptivos da instalação *Viewing Machine*.

Em “Escadas para misturas no lugar-obra” disserta-se sobre como as obras de arte são manifestações lugarizadas que concretizam facetas da realidade geográfica. Elenca-se as maneiras pelas quais

---

*L'Arbre aux Échelles* opera uma trama perceptiva que invoca o campo ativo da percepção dos corpos-sujeitos por meio da imaginação e multisensorialidade. Explicita-se como as dinâmicas motrizes desse processo convergem para a construção do conceito de lugar-obra.

Na terceira seção, as duas obras previamente analisadas são correlacionadas para decifrar a noção de textura de lugar. Compreende-se que as dimensões perceptivas inerentes aos horizontes de sentidos das instalações constituem limiares interpretativos diferentes para cada corpo-sujeito com quem elas interagem.

Na parte final, indica-se como os encontros corporificados nos lugares-obras podem transformá-los em núcleos acionais que transformam ou ativam sentidos de lugares significativos para os sujeitos. Dada a diversidade de limiares interpretativos, cada imersão em um lugar-obra é um processo de ressignificação em devir. Explicita-se como esse processo se manifestou na associação perceptiva das obras *Glove Trotter* e *Ugwu*, as quais presentificam geopoéticas que convergem com minha trajetória espaço-afetiva.

## Experiências espaço-perceptivas em *Viewing Machine*

Compreender as dinâmicas e apreensões das co-constituições das obras de arte na relação com os sujeitos que nelas imergem corporalmente envolve abrir-se para as dinâmicas da percepção. Ela é a fonte da significação e desvelamento de um horizonte de realidade do mundo pela qual o sensível interpela o percipiente. Perceber envolve o direcionamento dos sentidos e ritmos do corpo-sujeito rumo ao devir e sensorialidade das coisas e mundos onde se insere.

No que se refere ao escopo visual, há uma limitação corporal que demarca o alcance dessa relação. De acordo com Merleau-Ponty (2016, p.161) “minha visão não é uma operação da qual eu seja o mestre. Mesmo no interior do campo, nem tudo é visível: os objetos se escondem uns dos outros; posso me deslocar para dar suplemento a isso, mas nenhuma dessas aparições será exaustiva”. A perceptividade ocular decorre de um conjunto de campos pelas quais um circuito forma-se entre a resistência do olhar e daquele que procura ver.

Merleau-Ponty (2011; 2015) considera que a percepção não pode ser reduzida a uma forma objetiva de adquirir dados do mundo e apenas capturar as informações necessárias à orientação corporal. Para ele, explica Kelly (2005), ela é efetivamente uma forma de ser habitado e envolvido pelo mundo. A realidade da coisa está em todos os ângulos, sejam os vistos ou os não-vistos. Embora capturado pela visão em um certo nível de parcialidade observacional, cada objeto se apresenta a ela como um lócus de oportunidade de relacional e experiencial, cristaliza um encontro fenomênico.

Como ressalta o fenomenólogo: “olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas

segundo a face que elas voltam para ele” (Merleau-Ponty, 2011, p.105). Em consequência, a própria atitude perceptiva pode ser entendida como parte de um circuito ativo que intenta se completar na relação com o outro, nesse caso a coisa. Similarmente ao fato de que o percipiente não é um sujeito transcendental, o corpo da coisa também não pode ser entendido como um em-si por completo. Trata-se de um entrecruzamento que decorre em um horizonte metamorfo e em fluxo pelo qual diferentes variações perceptivas emergem do contato entre os entes. Isocronicamente, o olhar esboça uma percepção sempre parcial, pois ele está atrelado tanto ao tempo quanto ao corpo do observador.

É possível pensar nessa dinâmica corpo-coisa-percepção entremeio a um contexto em que o nexos gerado na relação é parte de um processo de vir-a-ser do significado. Os sentidos são os mediadores pelos quais esse circuito se realiza na variação de cada circunstancialidade. Tal lógica operatória faz com que uma obra como *Viewing Machine* (FIGURA 1) atue de modo instigante para os sujeitos que com ela interagem. Os reflexos do entorno e a sugestão de um aparato de expansão do olho humano entrelaçam-se para clamar por uma motricidade atitudinal de interação.



FIGURA 1: Oliafur Eliasson. *Viewing Machine* (2001-2008). Instalação – Aço Inoxidável – Acervo do Instituto Inhotim (Brumadinho/MG). FONTE: Autor (2018).

A máquina de ver de Oliafur Eliasson é um convite corpo-perceptivo que sugestiona um direcionamento intencional e motriz. Ela se situa como objeto artístico interacional que refrata a luz de modo difuso, confundindo a percepção ocular daquele que a observa de longe. Ao olhar distante, ela evoca uma forma ambígua de apresentação por meio da qual, inicialmente, se assemelha a uma coisa contemplativa e, posteriormente, toma o sujeito de súbito para a interatividade convidativa.

*Viewing Machine* não pode ser compreendida como um objeto plano e deslocado, mas como um campo perceptivo que somente se realiza em efetividade por meio da relação encarnada com outros entes. Isso reverbera que cada imergente à obra irá encontrar nela um horizonte de mundo particular e ela, por sua vez, encontrará em cada ente um modo particular de corpo-percepção. Ocorre que, conforme escreve Merleau-Ponty (2012, p.112) “a percepção já estiliza, isto é, ela afeta todos os elementos de um corpo ou de uma conduta, de um certo desvio comum em relação a uma norma familiar que possui em meu íntimo”. A relação sujeito-obra no desdobrar fenomenal desse encontro incorre em uma co-constituição criativa.

Na interação com o caleidoscópico, um campo difrativo altera e maximiza elementos particulares da percepção ocular do observador, como pode ser evidenciado no detalhe da obra (FIGURA 2). Os vértices, reflexos e divergências do tubo óptico transformativo adquirem forma ao serem mobilizados pelo sujeito que move, sente e interage. Desse modo, o imergente delimita os desdobramentos de estilos que partem da fundação dessa obra de arte, infundindo-se – nesse instante interconectivo – em uma reversibilidade que os entrança.



FIGURA 2: Oliafur Eliasson. *Viewing Machine* (2001-2008) [Detalhe]. Instalação – Aço Inoxidável – Acervo do Instituto Inhotim (Brumadinho/MG). FONTE: Autor (2018).

---

Carman (2005, p.52) explicita que a “percepção é necessariamente entrelaçada ao mundo que nós percebemos e cada faceta do campo perceptivo é entrelaçada às outras”. O enovelamento fenomenal caleidoscópico dessa obra de arte conflui na direção de misturar o percebido àquele que percebe em um fluxo interminável de atravessamentos. Ambos se somam por um horizonte que os reúne em um tempo-espaço específico à própria experiência posta em ordem por seu contato.

Há, portanto, ambiguidade na relação espacializada com a instalação. Ao perceber e sentir as árvores a dançarem entre as brisas de vento enquanto move o foco da máquina de olhar, o sujeito pode operá-la como uma extensão de sua potencialidade perceptiva. Ao mesmo tempo, ela ganha um sentido ressignificante que opera no cosmo epifenomenal reversível dessa relação. Os reflexos que parecem infinitos no caleidoscópio multiplicam percepções imaginativas que se perpetuam no limiar corpo-inte-rativo entre sujeito e obra.

As convergências propelidas pela relação encarnada com a obra se conectam como tessitura de emergência de uma espacialidade. A fenomenalidade de *Viewing Machine* comporta-se para o sujeito imergente como uma experiência geográfica. Como define Relph (1985), essa “refere-se a todo o domínio de sentimentos, atos e experiências de indivíduos por meio dos quais eles se apreendem em uma relação distinta com seu ambiente”. A liminaridade perceptiva desse contato toma contornos espaciais na medida que somente pode ocorrer no nexos espaço-temporal da relação corporificada entre sujeito e obra de arte.

Segundo Morris (2004, p.118), “a experiência espacial não é estruturada por um múltiplice abstrato, mas por muitos movimentos que se dobram em um invólucro movente”. O sentido de espaço é aquilo que fundamenta o nexos pelo qual a experiência é um movimento de desdobrar aberto ao mundo, rumo a um horizonte perpétuo de instantes significativos de mundanidade. É como se cada interação com a máquina de ver operacionalizasse um segundo caleidoscópio de percepções que se espacializam como forças motrizes de reunião de invólucros que confluem no corpo-sujeito imergente.

Mais que uma abstração, o espaço que difrata das diferentes relações entre sujeitos e *Viewing Machine* ocasionam-se em sentidos de lugar. Tal consideração perpassa pela noção exposta por Janz (2002) de que o sentido primário de acoplamento espacial é necessariamente uma inseparabilidade lugarizada que precede o próprio espaço. Isso significa que, diferente do que apontaria Tuan (2013), em revés a uma ideia de anterioridade ou posterioridade entre espaço e lugar, pode-se afirmar que há efetivamente simultaneidade. No caso particular da experiência sensível e perceptiva, essa lógica inter-relacional é agudizada como dobra encarnada entre percepção e obra.

Em vista disso, remeto-me à noção grega de *chōra*, que indica uma dimensão de caos inerente a qualquer espacialidade – muitas vezes traduzida como região ou lugar (Algra, 1995). Berque (2012) explicita que a *chōra* pode ser sumarizada como um complexo de relações que superam o espaço material e pré-estabelecido, aquilo que transcende o físico em um dado lugar. A ambiguidade da *chōra* está na sua diferenciação por divergência a *topos*, que se referia ao espaço topológico, ordenado e definido. A ideia



---

de *chōra* ressalta um nível pré-definido do lugar em que ele se encontra como mistura e potencialidade, na condição de um princípio de mobilidade absoluta (Giugliano, 2017).

Cabe ressaltar, como o faz Algra (1995), que nos textos dos filósofos gregos, especialmente em Platão, as noções são inter-relacionadas de modo que não há clivagem direta entre ambas. O atravessamento motriz entre *chōra* e *topos* refere-se a dimensões corpo-experienciais da epifenomenalidade da ambivalência relacional do lugar simultaneamente como campo de abertura/receptáculo (*chōrético*) e de significação (*topológico*). Essas duas possibilidades consubstanciam-se em reversibilidade no âmago da experiência geográfica. Elas reúnem o caos e ordenamento cósmico que orientam a co-constituição relacional dos lugares.

De acordo com Casey (1998, p.48), “assim como não há lugar sem profundidade, também não há lugar que não conecte as disparidades do ser e da experiência, da percepção e da linguagem, do caos e do cosmo”. Como demonstra o dinamismo corpo-perceptivo de *Viewing Machine*, a isocronia situacional dos lugares se materializa na convergência sujeito-obra. Essa interação ecoa como topologia decorrente da significação originada no encontro, a qual só é possível pelo próprio caráter *chōrético* dessa espacialidade experiencial.

Nas palavras de Volvey (2007, p.10), “o lugar não é um novo alicerce para um objeto de arte *in situ*, mas um elemento dinâmico de uma *chōra*”. A própria obra de arte, como pode ser identificado no caso da máquina de ver de Oliafur Eliasson, caracteriza um convite a refletir por meio da adoção de um ponto de vista *chōrético* centrado nas fronteiras espaciais do instante. As consequências fenomênicas dessa condição relacional implicam em observar que os objetos artísticos são reais na medida em que – conforme lembra Ramirez (2010) – a arte é uma forma de criação de realidade.

## Escadas para misturas no lugar-obra

A realidade criativa de cada obra de arte reverbera como um campo experiencial que se cristaliza como espacialidade, como um *lócus* infinito de experiências geográficas. De acordo com Casey (1998, p.IX), “nós estamos cercados de lugares. Nós andamos sobre e através deles. Nós vivemos em lugares, nos relacionamos com os outros neles. Nada que fazemos é deslugarizado”. Do mesmo modo, as obras artísticas não apenas estão em lugares, mas elas são lugares em seu próprio direito.

Tuan (1980, p.6) reassegura esse raciocínio na medida ao afirmar que “no sentido mais literal, nós criamos lugares com paus e pedras. Um objeto construído organiza o espaço, transformando-o em lugar. Esse objeto pode ser uma peça escultural”. Como criação, a arte é uma manifestação lugarizada com uma estratigrafia própria a cada dobra fenomenal. Por meio da experiência criativa de que advém, as obras de arte podem ser entendidas como maneiras de invenção de lugares pelas quais o sensível

---

emerja no mundo.

A topologia das obras se manifesta como potencialidade expressiva do gesto criativo que transforma a mundanidade em impulso figurativo. Hawkins (2014, p.188-189) argumenta que é necessário entender “arte, não somente como capaz de abrir, mas também de criar novas espacialidades e temporalidades que carregam consigo o potencial para encontros com os aspectos afetivos, pré-cognitivos e não representacionais do mundo”. Ao operar isocronicamente nas dinâmicas *chôrêicas* e topológicas dos lugares que substanciam, as obras de arte transcendem suas representações epifenomenais e alçam sentidos relacionais corporificados que se apresentam no mundo. Em transcendência a coisas miméticas, os lugares das obras podem ser desvelados como co-constituições que acanstram visível e invisível, sujeitos e obra, percipiente e percebido.

Em *L'Arbre aux Échelles* (FIGURA 3), similarmente a *Viewing Machine*, há um convite lugari- zado para se observar o mundo por um outro ângulo. Nesse caso, um incentivo a uma subida percepti- vo-imaginária às escadas que se dispõem como continuidades da árvore. A obra, além disso, se mistura ao seu lugar de modo indissociável, as copas e troncos que dela se avizinham não podem ser separadas da experiência corpo-perceptiva de imersão nela.



FIGURA 3: François Méchain. *L'Arbre aux Échelles* (2009) – Madeira e metal - Acervo do Centre d'arts et Nature (Chaumont-sur-Loire/França). FONTE: Autor (2019).

---

Ao invocar a presença do corpo-sujeito por meio da interação motriz e atitudinal via o campo ativo da percepção, a arte pode ser uma fonte transformativa de lugaridade. Nos vazios ambivalentes dos espaços reticentes das escadas rumo à copa da árvore, há algo que somente se completa na medida em que o observador se projeta imaginativamente na escalada delas. Decorre que essa obra se entrança ao lugar e é um lugar em que o jogo de perspectivas aciona a percepção a imaginar um olhar de sobrevoos.

Sumariza-se, desse modo, que também não há antecedência ou posterioridade entre a dimensão lugarizada, o lugar que ela ocupa e a própria obra. Nessa inseparabilidade, se trata propriamente de um lugar-obra. A maneira como ela atua no mundo está correlacionada a uma forma de ressonância particular em que a sinfonia dos elementos de lugaridade e a própria obra são indissociáveis na experiência corpo-perceptiva do sujeito que nela imerge. O lugar-obra, o mundo e o sujeito não se encontram na condição de entidades desvinculadas, mas como composições da própria experiência de sua reunião no momento de desvelamento do devir da arte.

Em acordo a Casey (2005), entende-se que é intrínseco ao lugar-obra ser do lugar e não meramente sobre ele. O lugar compõe um tipo de polimorfismo por onde os veios existenciais que a compõem afloram na reciprocidade elemental de seus materiais e forças criativas. As matrizes de ideias contidas nos lugares-obras constituem-se como materializações de um campo pré-cognitivo da experiência geográfica acessado pelos artistas e pelos sujeitos imergentes.

Essa espacialidade não pode ser considerada como um mero “receptáculo de fenômenos e processos, mas [como] dimensão fundamental dessas: simultaneamente recurso, contexto/condição e regime de concretização delas”, como abarca Volvey (2014, p.19). É uma multidimensionalidade material e ideal que pode ser apreendida na harmonia complexa de seus elementos. Cada escada da obra de François Méchain somente se significa como entidade figurativa à medida que se mistura com as árvores, conforme é movida pelo vento e se metamorfoseia ao longo das estações do ano.

Fotografado no inverno (FIGURA 3), esse lugar-obra reflete um devir da ciclicidade ambiental que teria um outro nexos se fosse capturado durante a primavera ou verão. Além do frio característico dessa época, a duração do dia e as folhas ausentes que poderiam estar a farfalhar se entrelaçam na experiência situacional desse lugar-obra. Escalar essas escadas nesse momento significou um tipo de esforço conectivo em que a membrana epifenomenal exigia um tipo particular – invernal – de motricidade imaginativa.

Converge-se, portanto, com a noção merleau-pontiana contida na afirmação de Morris (2004, p.180) de que “lugar é o *sentido* do movimento espalhado e traçado nas coisas”. Apreendido desse modo, as tessituras de realidades do lugar-obra se apresentam ao além de um contexto relacional particular e se expandem como um devir de motricidades que se sobrepõem. Elas formam uma ablação poética que move os sujeitos a se posicionarem, interagirem e a virem-a-habitar o lugar-obra.

---

Ao compreender que o lugar é um fenômeno não-contingente que ativamente contribui com sua própria lugaridade por meio do entrançamento fenomenal de reciprocidade com os sujeitos (Seamon, 2018), infere-se que há um engajamento ativo da motricidade nos lugares-obras. Da mesma forma que o nexos espacializado da obra influencia na experiência do sujeito, ela também é influenciada pelas lógicas do lugar onde se situa. Há um impelir recíproco de movimentos que afloram na sua constituição.

Para Volvey (2007, p.10) “o objeto artístico não se encontra somente em um lugar (ou uma localidade), ele é um lugar e sobretudo com o lugar, ele é objeto-lugar”. Facetas coaisais dos lugares-obras são endomorfismos pelas quais a atitude figurativa do mundo reitera sua presença como sensível. Mais que uma imaginação amorfa, ela cristaliza uma maneira particular de ser que melodicamente se associa à ressonância lugarizada da experiência perceptiva.

Escreve Carlotti (2014, p.103) que, como fenômeno, “a obra abre uma via de acesso às múltiplas dimensões do espaço ao dar voz às relações que se estabelecem reciprocamente entre o homem e seu meio”. Lugares-obras são aberturas ou fraturas por meio de onde é possível que os afloramentos basais da experiência geográfica se realizem como soerguimentos. Esse aflorar permite que o sujeito dê à realidade geográfica um tipo de animação e fisionomia que, em certa medida, a humanize – o que remete à Dardel (2011).

*L'Arbre aux Échelles*, na condição de lugar-obra, invoca uma aproximação corporificada e perceptiva que nunca se realiza por completa. Ainda que eu venha a alçar-me imaginativamente pelas suas escadas, elas se localizam fisicamente em uma altura inalcançável aos meus braços. As limitações e resistências da matéria ofertam um desafio polimórfico por onde o lugar formado nessa inter-relação sujeito-obra substancializa um momento de encontro com o todo do meio partilhado. Tomado por essa percepção de (in)alcance, sumarizo a experiência em um poema:

*Como confuso  
a obra nos mistura  
lugar em fusão  
sentido sem saber estar  
  
simbiose da espera  
um encontro com a terra*

Fundido, entrançado e – em certa medida – caleidoscópicos, os lugares-obras são vividos na

---

condição de percepções sinestésicas. Eles não se limitam a um âmbito escópico porquanto são experiências corporais que envolvem as condições atmosféricas, os sons, os cheiros e outros sentidos. Tuan (1995) descreve que a sinestesia é apenas parcialmente dependente dos estímulos externos, ela pode surgir do encadeamento em série dos modos sensoriais. Minha incapacidade motora de subir nas escadas de François Méchain, por exemplo, se encadeia do olhar para o tato. Essa multissensorialidade situada na arte contribui para que ela seja um lócus de desvelamento da dimensão incorporada dos lugares.

Low e Altman (1992), similarmente, apontam que se pode compreender que os lugares são centrais para as experiências na mesma medida em que são inseparáveis delas. Os sentidos que se embaraçam, o poema que emerge e a própria obra tornam-se nexos motriz de gênese do lugar-obra por onde o ser-no-mundo adquire reflexividade. Mais que um espelhar difrativo caleidoscópico, as coisas que compõem o lugar convergem com os corpos-sujeitos imergentes e se envolvem em uma teia de indissociabilidades. Hummon (1992) explicita que há uma orientação pessoal e direcional rumo aos lugares por meio da qual os entendimentos sobre um dado lugar e os sentimentos sobre esse são fundidos na conjuntura do significado ambiental.

Se, como conclui Kaushik (2013, p.113), “a obra de arte traz ao mundo e dá corpo a sua capacidade para significados infinitos. Ela é o contorno de tudo que pode ou será falado sobre ela”, sua espacialidade abarca uma fusão potencialmente infinita de sujeitos. Por uma perspectiva merleau-poniana, entende-se que as coisas não estão em repouso nelas mesmas, mas participam ativamente nos seus meios, elas estão sempre engajadas em uma experiência coletiva (Barbaras, 2004). Os lugares-obras, desse modo, são dobras motrizes que provocam sensorialidades diferentes a cada um que deles emerge.

Morris (2004) situa que as coisas no mundo não estão dispostas em um espaço amorfo, elas são feitas de e nutridas pelos lugares e “essas coisas guardam um registro do seu fazer que é complementar ao registro nascido no lugar que as circundam” (Morris, 2004, p.124). Dessa condicionalidade resulta uma relação texturizada com os lugares, onde ele se torna o lócus crucial para a apresentação das coisas no mundo. Como ser-no-mundo, o sujeito somente o é como tal em relação aos lugares onde pisa e constrói-se como existente. O contato com um lugar-obra potencializa e ecoa a isocronia processual envolvente a esse enovelamento de registros partilhados na ambiguidade das obras como coisas e das obras como lugares.

Nos espaços existenciais os lugares-obras são uma variação da condição da lugaridade como centros de significado autênticos ou focos de intenção e finalidade (Relph, 1976). Ao vir-a-ser lugar, as obras de arte desdobram-se na criação de mundos que transcendem a reunião de coisas porque são providos de atualidade pelas suas possibilidades imaginativas (Casey, 2010). Os mundos abertos pelos lugares-obras são campos sensoriais e fenomenais densos em possibilidades de encontros e reciprocidades.

---

## Texturas de lugar nos entrançamentos de lugares-obras

No cosmo do lugar-obra de *Viewing Machine* e *L'Arbre aux Échelles* há uma associação de elementos que reúnem o corpo-sujeito em uma coesão corporal. A experiência corporificada de ambas, leva aquele que nela imerge a partilhar de um *quale* visual particular por meio do qual ele se vê envolvido na motricidade dos mundos das obras. Elas operam ressonâncias materiais que dinamizam o imaginário e recriam-se como nexos especializados que produzem horizontes de sentidos.

Merleau-Ponty (2013, p.52-53) considera que “o ‘*quale* visual’ me dá e é o único a me dar presença daquilo que não sou eu, daquilo que simples e plenamente é. Ele o faz porque, como **textura**, é a concreção de uma universal visibilidade de um único Espaço que separa e reúne, que sustenta toda coesão”. A textura a que se refere o filósofo é a condição que permite a transcendência do imaginário como dimensionamento do próprio fenômeno existencial e perceptivo (Dufourcq, 2012). Ela é a condicionalidade que reúne a indissociabilidade espacial entre a profundidade e superficialidade.

De acordo com Adams; Hoescher e Till (2001, p.XIII), “uma *textura* de lugar, logo, convoca a atenção para a natureza paradoxal do lugar. Ainda que possamos pensar na textura como uma camada superficial, apenas *no nível da pele*, suas qualidades distintas podem ser profundas”. A ambiguidade inerente ao desvelamento fenomenal das texturas demonstra um relevo de campos potenciais pelos quais os lugares-obras emergem. Sua condição polimórfica decorre na associação da imersão.

As texturas do real são compostas nos rasgos da concreção visual que sustenta a coesão dinâmica da expressão. As nuances dos lugares se cristalizam na conformação do eflúvio corpo-ativo e perceptivo por meio do qual elas acumulam diferentes camadas de experiências. Cada sujeito que interage com *Viewing Machine*, por exemplo, cria um registro particular que reverbera também nos outros lugares que carrega consigo no seu corpo. As texturas de lugar ressaltam, portanto, o *quale* visual ambíguo da difração e unificação de cada lugar-obra.

Explica Trigg (2017, p.138) que “nós estamos em todos os momentos entrelaçados na grossa textura do lugar, que se envolve em tudo em torno de nós, de modo que nunca estamos deslugarizados e, muito menos, desespacializados”. O diálogo sujeito-objeto no horizonte das texturas do lugar se manifesta como uma *Gestalt* em que o ser é partícipe pela via de uma micro-geografia individual que simultaneamente é dobra de uma macro-geografia intersubjetiva. A textura envolvente dos lugares se manifesta como forma de reunião, como diferença e particularidade no horizonte perceptivo. Entende-se por *Gestalt* a estrutura transpositiva de relações de interdependência e respostas entre partes de um sistema (Toadvine, 2013).

Se “a *Gestalt* é uma organização espontânea do campo sensorial que faz depender os pretensos ‘elementos’ de ‘todos’, articulados, eles próprios, em todos mais extensos” (Merleau-Ponty, 2015, p.21), é nela que subjaz o fundamento das texturas de lugar. No contexto dos lugares-obras, as texturas revelam

a maneira pela qual os componentes distintos podem criar convergências. Em *L'Arbre aux Échelles*, como indicado, o frio invernal, os galhos contorcidos, o céu, as plantas e as escadas são fundidas na *Gestalt* e cristalizam a textura pela qual o sujeito experiencia aquela variação específica do lugar-obra.

Em acordo à proposição de Adams, Hoelscher e Till (2001), as texturas de lugar englobam também os atos comunicativos e os múltiplos contextos que criam e são constituídos pelos lugares. Cada contato *gestáltico* com as obras de arte que confluem pelos lugares-obras em análise compõem liminares interpretativos diferentes que difratam pelos corpos-sujeitos imergentes. Na medida em que os sujeitos emergem das relações com as obras, parte das texturas os afetam, ainda que potencialmente de modo efêmero.

Assim como a percepção das obras não se encerra nelas mesmas ou no gesto criativo que as produziu, sua transmutação em lugar pela via da experiência espacial é irreduzível a uma situacionalidade única. As texturas dos lugares-obras são devires que se orientam rumo a combinações infinitas de *Gestalt*. Conflui-se, logo, com a afirmação de Casey (1998, p.286) de que “lugar não é em si uma coisa fixa: ele não tem uma essência estável”. Cada imersão aos lugares-obras multiplica os mundos gerados pelas obras de arte e expande suas potencialidades de ser-lugar. Essa reflexão decorrente de *Viewing Machine* é sumarizada na ilustração seguinte (FIGURA 4).

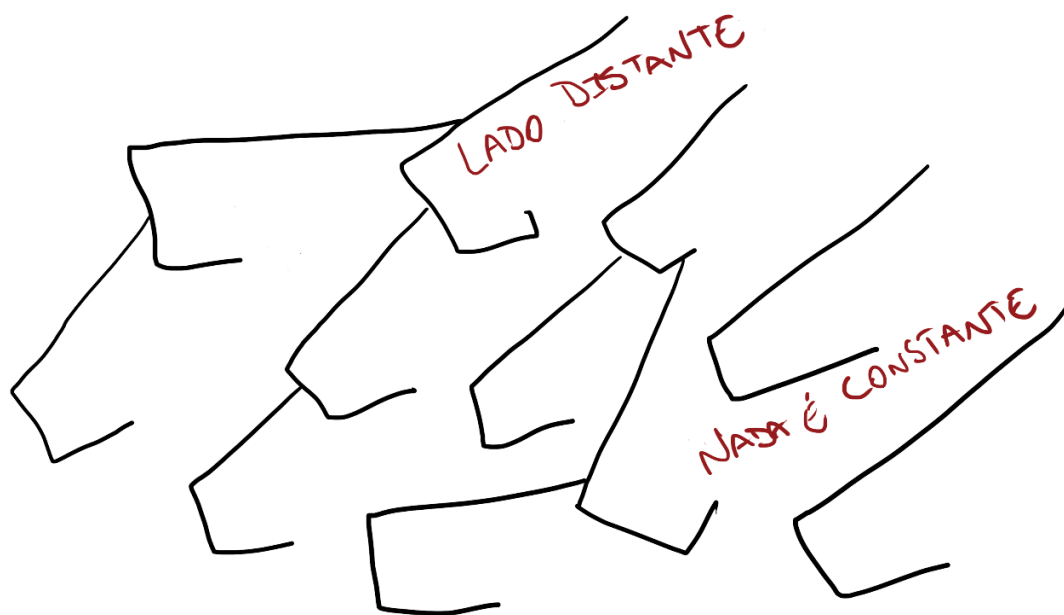


FIGURA 4: Ilustração de campo. FONTE: Autor (2021).

A sinestesia dos lugares-obras dinamiza-se em ondas e fluxos remetentes a veios minerais que se misturam aos versos dispostos na ilustração. As texturas de lugar, desse modo, operam como partes de um todo que se juntam a partir de uma estrutura dinâmica que se altera a cada encontro. Como pontua

---

Tuan (1995, p.169), “nós experienciamos o mundo em termos de sentidos-tonos sem os quais a realidade humana seria vastamente empobrecida”. A textura desse mundo é, logo, uma consequência sinestésica de um engajamento aberto com os lugares.

Conforme desvelado pelos cosmos das duas instalações, há uma convergência conectiva de uma forma expressiva e afetiva que se cristaliza como lugar no contato arte-corpo-sujeito. No entrançamento dos mundos da obra com os daqueles que nelas imergem, forma-se uma textura de lugar particularizada por cada encontro. Ao borrar as fronteiras entre aquele que olha, a espacialidade e o objeto artístico, cria-se um lugar-obra potencializado pelo instante geopoético do circuito ativo da percepção.

Concorda-se, nesse âmbito, com Relph (1976, p.56) que “na mistura de experiências de uma pessoa, emoção, memória, imaginação, situação presente e intenção podem ser tão variáveis que ele pode ver um mesmo lugar de formas razoavelmente distintas”. O impulso criativo que percorre a imersão no lugar-obra faz dele um núcleo acional que ativa ou deforma determinados vínculos de lugares que inicialmente não pareceriam estar conectados a ela.

Na medida em que as instalações de arte contemporânea fazem dos visitantes simultaneamente espectadores e artistas (Xavier, 2019), tornam os próprios corpos dos sujeitos e as texturas do lugar em partes integrais da experiência da obra. A *Gestalt*, como unicidade e divergência fenomenal do *quale* visual, é o meio pelo qual pode-se vislumbrar a perceptividade corporificada de cada lugar-obra, seja em seus nexos *chöréicos* ou *topológicos*.

O movimento perceptivo que transborda as fronteiras corpo-perceptivas envolvidas na imersão nas instalações de arte contemporânea evoca as geografias experienciadas por cada sujeito que com elas se relacionam. É ao tentar subir imaginativamente as escadas ou reposicionar o caleidoscópio, no caso previamente deslindado, que se cria uma situacionalidade emergente em nexos lugarizados que fazem das instalações mais que simples objetos em um local abstrato. Elas se tornam centros experienciais significativos e transformativos.

As texturas que têm gênese nesses horizontes de lugar confluem por lógicas que mesclam sentidos *chöréicos* e *topológicos*. Essa fusão reverbera uma geograficidade que remete às memórias, vivências e afetividades específicas a cada situação e instante. No encontro geopoético, todos os envolvidos são transformados pela fenomenalidade significativa de uma distância sensível-perceptiva em que nada é efetivamente uma constante. Tal devir incorre na motricidade de ressignificações perpétuas das instalações, conforme abordo na próxima seção.

## **Imersões nos lugares-obra pelos morros que me habitam**

Ao imergir nos mundos que afloram das obras de arte, o sujeito é alterado, movido e transforma-



---

do por uma experiência de lapso temporal variável e não-linear. Isso é, os tempos envolvidos na imersão artística enovelam futuro, passado e presente como condições isocrômicas de amálgama no instante. Gallagher (2015) contribui na constituição dessa experiência ao salientar que ao interagir com uma obra o sujeito é ser-no-mundo daquela obra, ainda que mantenha uma noção – vaga ou não – que o ancore na percepção de que se trata de um objeto artístico.

Imergir em uma obra implica em um encontro entre o mundo fenomenal do sujeito percipiente e o mundo gerado e mutacional dela. As tramas lugarizadas da fecundidade recíproca dessa situação podem colaborar no desvelar de modos de ser e fazer-lugar. Na perspectiva de Hawkins (2014, p.186), investigar a arte por meio de um viés corporificado significa “não somente pensar nas espacialidades e espaços dos nossos corpos, como também pensar com e por meio dos espaços e encontros que esses corpos dão gênese”.

Os mundos-lugares de encontros que se estendem pela realidade geográfica embasam os passos por onde os sujeitos se encontram. Cada qual a sua maneira, a vida é sentida com os pés nos chãos dos lugares significantes para os corpos-sujeitos. Os lugares-obras refletem a gênese perpétua de lugaridades por meio do nexa criativo que flui do sensível originário que efervesce na relação do sujeito percipiente que imerge neles.

O espaço-alusão de *Glove-trotter* (FIGURA 5) desafia a percepção a ser dinamizada pela textura de lugar complexa e ao mesmo tempo miniaturizada pela materialização dos relevos da obra. Os pequenos morros apresentados dinamizam *quales* visuais de profundidade poética inerentes aos sujeitos. O jogo de luz na sala escura favorece uma perspectiva singular de cada objeto coberto pela malha metálica, de modo que há uma espécie de gravidade intrínseca à obra. As texturas de lugar arquitetadas no âmago fenomenal da obra atualizam modos específicos de uso e sentido pela imaginação da matéria.



FIGURA 5: Cildo Meireles. *Glove Trotter* (1991). Instalação – Malha de aço inoxidável e bolas de vários tamanhos, cores e materiais – Acervo do Instituto Inhotim (Brumadinho/MG). FONTE: Autor (2018).

---

Na geologia e relevo do lugar-obra composto por Cildo Meireles, o olhar do sujeito é mobilizado para um encontro significativo no horizonte dessa alusão à crosta terrestre. Ao ser atravessado pela obra, o corpo-sujeito é reunido em um dinamismo perceptivo de trajetórias sobre luz, sombras, morros e vales. Os objetos da instalação compõem uma ossatura terrestre que remonta a relevos vividos ou sentidos entre trajetórias distintas. Cada percepção da obra a transforma em um outro lugar – ambos indissociáveis no cosmo epifenomenal da experiência.

Assume-se que “não é a consciência que torna possível a percepção, mas o corpo que garante sozinho a consciência do percebido; por consequência, não há oposição entre real e imaginado, não mais que pleno e vivente percebido, mas o onirismo e o imaginário participam de minha conexão ao mundo” (Ménasé, 2003, p.155). Perceber corporificadamente e caminhar imaginativamente os/nos morros de *Glove trotter* é vivenciar um envolvimento de **ser-no-mundo-da-obra** onde o lugar dela se manifesta como parte de quem sou, ao menos naquele instante de encontro poético.

A *Gestalt* arquitetada na textura desse lugar-obra flui pelos seixos que o particularizam como os micro-lugares que dinamizam o macro-lugar dessa obra. Essa textura também emerge no preenchimento de um transe perceptivo que toma e direciona o sujeito na sua imersão circundante a esse objeto artístico. As especificidades das cores, formatos e tamanhos de cada esfera evocam geomorfologias poéticas que clamam pela associação imaginativa-perceptiva.

Ao olhar para *Glove trotter* ou *L'Arbre aux Échelles*, mundos paralelos que se originam nas experiências intersubjetivas vão criando camadas de derramamentos que se sobrepõem. O ponto é que, tal qual afirma Hawkins (2014, p.208), o sentido de observar “somente pode ser entendido como corporificado e relacional: eu sou parte da obra de arte/mundo e coexistente com ela: constituindo e também sendo constituído”. Esse transe envolve as texturas dos lugares-obras e os corpos a se juntarem como conglomerados complexos e densos em ressignificações. Reforça-se a noção de Delancey (2006) de que a percepção e intencionalidade estão relacionadas à constituição de centros acionais, de oportunidades para a ação.

Na imersão em *Glove trotter*, sou levado à minha infância, aos morros do Sul de Minas, aos lugares onde nasci e que visito frequentemente. Reflito sobre as terras dobradas dessa geomorfologia poética de cenas que me rememoram a lavoura e os pastos do meu avô materno. Lembro das pernas cansadas de subir e descer morros nas férias pueris, associo-me com a gravidade das esferas do lugar-obra e nelas sou dinamizado a outros lugares que carrego no corpo.

As obras de arte potencialmente despertam um dinamismo por meio do qual experiências de transmutação de significados podem formar transes (auto)reflexivos de encontros. As terras dobradas mineiras são evocadas porquanto implícitas às texturas de *Glove trotter*. Elas conjuram uma *Gestalt* que se desdobra como temporalidade passada que se presentifica na cristalização irruptiva de geologias imaginativas que são ressignificadas pela interação corporificada. Um lugar-terra diferente faz emergir essa presença material e próxima de imaginações da matéria.

Casey (2018) elucida que cada lugar é estruturado de modos complexos, situacionais e particulares. Nas palavras do autor, “não somente ele possui um ‘aqui-ismo’ [*hereness*] absoluto que pertence apenas a ele; mas é também o detentor de tal força locatória não-relativa que é o *corpo vivido*. Esse corpo é ao mesmo tempo ocupante e animador do lugar” (Casey, 2018, p.20). São as cicatrizes dessa corporeidade que possibilitam experiências similares à minha associação de *Glove Trotter* aos mares de morros.

O corpo vivido é um elemento transformativo e transformado pelos lugares com os quais entra em contato, de modo que a percepção que remete a ele é sempre um tipo de esforço que envolve o aqui e agora lugarizados. Similarmente a essa situação, ao me deparar com a instalação *Ugwu* (FIGURA 6), os troncos dispostos presentificaram uma geograficidade similar de conexão com as geomorfologias poéticas descritas.



FIGURA 6: El Anatsui. Ugwu (2016). Instalação - Troncos de madeira, tampas de garrafa e tinta - Acervo do Centre d'arts et Nature (Chaumont-sur-Loire/França). FONTE: Autor (2019).

As mineralogias e texturas do lugar-obra, manifestas nesse caso pela estruturação em madeira, convergiram para me rememorar e aproximar-me da distância com os morros que me habitam. A primeira associação que me emergiu ressalta a substancialidade da interconectividade inerente à emergência de sentidos nos horizontes corporificados de ser-no-mundo das obras. Como escreveu Abram (1996, p.111) “a magia singular do lugar é evidente pelo que acontece lá, pelo que se passa consigo e com os outros quando em suas imediações”, de modo que a conjuração de El Anatsui conseguiu me entrelaçar

---

entre Chaumont-sur-Loire e os mares de morros do sul de Minas Gerais. Nesse instante de afinidade e ressonância, os versos se escrevem entre as folhas do caderno de campo:

*Dos morros que me habitam*

*O morro me consome  
obcecado pelas suas curvas,  
contornos que me entortam  
uma magia misteriosa  
voltar para as minas  
é como ser em casa*

Como descrito nos versos, embora ancorado na realidade geográfica de *Ugwu*, o sentido que se expande por trás da instalação remonta a um sentido de habitar próximo ao explicitado na casa onírica bachelardiana (Bachelard, 2008). Isso significa que há uma conjunção de elementos que fazem com que essa instalação consiga evocar paralelos experienciais com maneiras de ser-no-mundo em outros lugares vivenciados por aquele que a experiencia. Essa associação ressalta a textura como tecido conectivo de convergências que permite ao lugar-obra operar uma conjunção *gestáltica* que dobra espacialidades por meio de uma distância vivida e não-euclidiana.

Ressalta-se que esse fenômeno ablativo de *poiésis* ecoa com a noção merleau-pontiana de que um dos grandes feitos da arte moderna foi a desconstrução entre a obra legítima e acabada (Merleau-Ponty, 2012). As fraturas de inacabamento dispostas nas duas instalações (*Ugwu* e *Glove Trotter*) contemporâneas permitiram-me afluir com derramamentos poéticos que pudessem ressignificá-las. Do mesmo modo que a percepção jamais é acabada e que o mundo somente se anuncia por sinais fulminantes (Merleau-Ponty, 2012), as costuras e caminhos dos mares de morros em ambas as instalações reverberam a potencialidade imaginativa de pensar-com as obras de arte e de compreendê-las como lugares em seu próprio direito. Elas despertam e reconvocam um poder de expressão e compreensão.

Conforme toda expressão é uma criação de realidade, uma forma de vir-a-ser (Barbaras, 2004), mesmo a divergência perceptiva é também uma coincidência. A consciência de lugar emergente por meio de imergência – dessa ambivalência sensorial e reversível – decorre justamente na possibilidade pela qual é possível pensar na existência de um fazer-lugar-obra como sedimentação de espacialidades sensíveis de desvelamento do percurso expressivo.

Como registrado na ilustração (FIGURA 7), as alusões de morros nas ondas do rio Loire e de *Glove trotter* corroboram conjuntamente na composição de nexos relacionais que perpassam pela recuperação e integração de lugares corporificados. Como potencial de desvelamento cósmico, há a coincidência de duplos – divergentes e/ou convergentes – de limiares multi-experienciais.

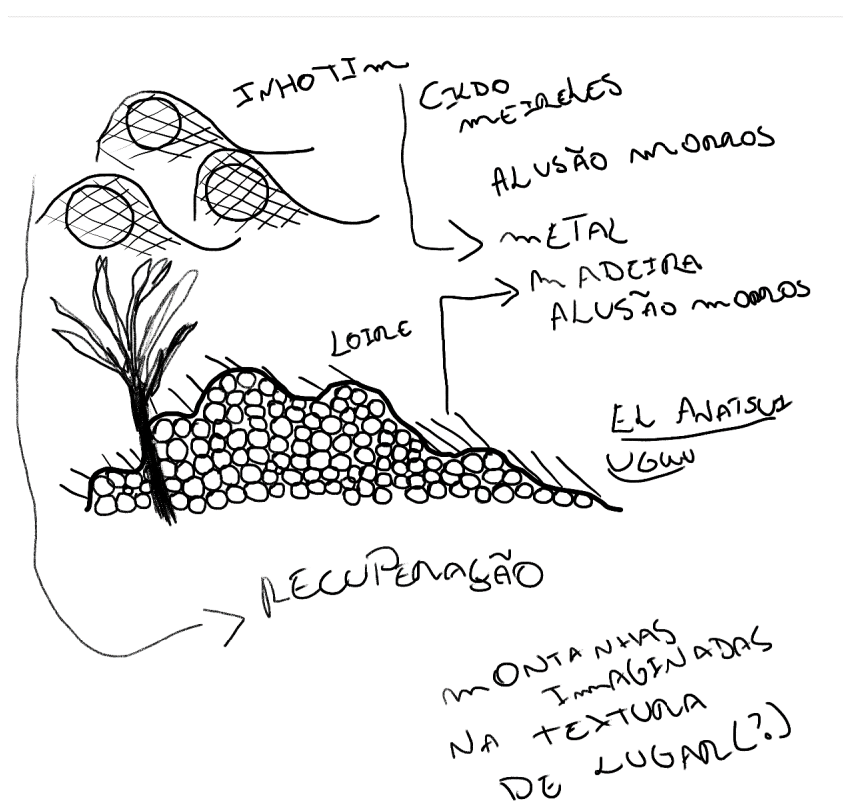


FIGURA 7: Ilustração de campo - Montanhas imaginadas na textura de lugar. FONTE: Autor (2021).

A força transformativa dos materiais – metal e madeira – confluem na alusão a morros e numa convergência de topologias. O somatório das duas experiências implica na percepção enquanto caminho de reciprocidade. Nessa medida, é necessário entender que um lugar-obra somente surge como resultado de um contato reversível com sujeitos experienciais que neles se depositam em processo mutacional. Em sua análise acerca da prática dos pintores e suas obras, Merleau-Ponty (1960, p.83) discorreu que:

---

a obra completa não é então aquela que existe em si como coisa, mas a que atende a seu espectador, que o convida a retomar o gesto que a criou e, saltando os intermediários, sem outro guia que o movimento da linha inventada, um traço quase incorporal, se reunir no mundo silencioso do pintor, doravante proferido e acessível.

É a vida da obra pelo seu contato contínuo de vir-a-ser com os sujeitos que a torna um *locus* dinâmico. A retomada do gesto criativo nunca repete a mesma ação do artista, ela cria um novo mundo de encontros. O sujeito da sensação é uma potência que co-nasce em um determinado meio ou é sincronizado com ele pela sua corporeidade (Merleau-Ponty, 2011). Na medida em que a percepção não é um evento fechado ao percipiente (Morris, 2004), mas um circuito ativo e partícipe de ser-no-mundo, o lugar-obra é mais que uma coisa: é um **outro**.

Entendê-lo como outro implica em considerar, como Merleau-Ponty (2012, p.219), que ele “está, portanto, sempre à margem do que vejo e ouço, está a meu lado, está a meu lado ou atrás de mim, não está nesse lugar que meu olhar esmaga e esvazia de todo ‘interior’. Todo outro é um outro eu mesmo”. O sujeito e aquilo que ele vê têm seus papéis invertidos, de modo que a coisa vista e ele se atravessam e resultam no paradoxo de que a própria coisa se põe a ver (Merleau-Ponty, 2012). A transcendência e imanência da percepção, essa associação de ser indistinto ao outro pelo qual percebe e ao mesmo tempo comportar um além do que está atualmente dado (Merleau-Ponty, 2015), é a raiz por onde as potências poéticas das obras de arte confluem em seus próprios atos de fazer-lugar.

Os lugares-obras habitam o mundo como horizontes de pregnância de sentidos por meio de onde outros sujeitos-lugares podem vir a coabitar. Eles são dobras visível-invisível em que o devir perceptivo se realiza como condição e criação da expressão geopoética. Segundo Merleau-Ponty (2014, p.131), “há topografia dupla e cruzada do visível no tangível e do tangível no visível, os dois mapas são completos e, no entanto, não se confundem. As duas partes são partes totais e, no entanto, não passíveis de superposição”. Isso é, pelos lugares-obras serem tangíveis-visíveis que eles abarcam uma dimensionalidade de intangibilidade-invisibilidade e por serem tocáveis que eles se tornam tocantes. Na isocronia de serem perpetuamente ressignificados pelos sujeitos com os quais interagem, eles também comovem os seres-no-mundo com quem se cruzam.

Argumenta Barbaras (2004, p.195) que “o visível e o invisível podem significar um ao outro apenas porque não é uma questão de dois mundos radicalmente separados, pois são cruzados por uma unidade mais profunda, uma cumplicidade ontológica”. A reunião como divergência é paradoxalmente a convergência pela qual o engajamento efetivo na imersão em um lugar-obra produz um horizonte sem fim de mundos. As percepções que se sedimentam são somadas a um modo de vir-a-ser que cristaliza o sentido de lugar posto em ordem.

Se, conforme situa Schaeffer (2015, p.146) “estar engajado em um relacionamento estético é prestar atenção a isso ou aquilo: ler um poema, ouvir Thelonious Monk, contemplar um jardim de

---

Ryoan-ji e assim por diante”, é na conexão atenta com as instalações que o visível e o invisível da dobradura lugar-obra encontram a potência criativa da geograficidade. Ao plasmarem experiências geográficas dos corpos-sujeitos imergentes nos instantes geopoéticos de encontros, a dinamicidade motriz de sentidos das instalações as metamorfoseiam em *loci* de espacialidades sensíveis.

## Considerações finais

Ao entrelaçar *chōra* e *topos*, os lugares-obras resultantes das dinâmicas particulares das instalações de arte contemporânea analisadas evidenciam a reciprocidade corpo-perceptiva de horizontes geopoéticos. Por meio das distintas posturas corporificadas envolvidas no circuito ativo da percepção, as dinâmicas sensoriais artísticas formam espacialidades potenciais que expressam latências de ser-no-mundo que reverberam na realidade geográfica.

Em transcendência a “coisas” localizadas em um determinado local, lugares-obras confluem como cernes abertos e relacionais de espacialidades existenciais. Os nexos afetivos, corporais e sensoriais inerentes a cada instalação variam tanto em função do contexto situacional dos encontros quanto dos sujeitos que nelas imergem. Esse devir-significado provê contínuas ressignificações que levam em conta as trajetórias de vida e parâmetros contingenciais que transmutam os sentidos espacializados.

O aqui e agora lugarizados pelo contato do corpo-vivido com as tramas geopoéticas das instalações desvela a emergência de texturas dos lugares que variam em função de temporalidades instáveis e ambíguas. Lugar-obra, mundo e sujeito se entrecruzam por experiências de reunião em que os sentidos inacabados de cada objeto artístico são metamorfoseados. A serendipidade dos encontros, seja no frio invernal ou nas lembranças de cicatrizes corporificadas em memórias, possibilitam convergências geopoéticas que expressam afetos, vivências e espacialidades.

Texturas multissensoriais dos lugares, nos contextos imersivos da arte contemporânea, colaboram para evidenciar *como* o espaço geográfico é irredutível ao espaço geométrico. Lógicas experienciais, existenciais e corporais são tramas integrais da tessitura das espacialidades. As texturas dos lugares demonstram as maneiras pelas quais há variâncias nas combinações infinitas de *Gestalt* referentes às articulações de significados em geograficidade.

Processos de observação de obras de arte devem, logo, ser entendidos como dinâmicas corporificadas e relacionais em que sujeito-obra-lugar se inserem dinamicamente em coexistência. É apenas nesse contato de encontros reversíveis e experienciais que os lugares-obras podem ter gênese. Na condição de dobras motrizes, as sensorialidades resultantes das imersões indicam multiplicidades geográficas intersubjetivas de fazer-lugar.

---

Mais que situações *chôrêicas* ou topológicas, a experiência corporificada dos espaços existenciais e sensíveis das obras de arte confluem em nexos de reciprocidade. Simultaneamente, essa estratigrafia se conecta diretamente à noção de uma temporalidade referente a um somatório de tempos presentes, passados e futuros divergentes. Ao escalar imaginativamente escadas nas árvores, utilizar a máquina de ver e vislumbrar os mares de morros desses lugares-obras, emerge uma geopoética de cruzamentos.

Como ablações geopoéticas, os lugares-obras são criados nas polinizações cruzadas que fazem os sujeitos virem-a-habitar esses encontros. As experiências plasmadas no cerne desses processos indicam trajetórias espaço-afetivas como caminhos para decifrar modos de ser-no-mundo que interessam aos geógrafos. Aprender e se engajar com obras de arte simultaneamente como objeto e como prática criativo-investigativa contribui para esse campo do conhecimento ao ofertar uma abertura a fenômenos corporais e afetivos da realidade geográfica.

## Referências

- ABRAM, D. **The spell of the sensuous: perception and language in a more-than-human world.** New York: Vintage Books, 1996.
- ADAMS, P. C.; HOELSCHER, S.; TILL, K. E. Place in Context: Rethinking humanist geographies. In: ADAMS, P. C.; HOELSCHER, S.; TILL, K. E. (Orgs.) **Textures of place: exploring humanist geographies.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p.xiii-xxxiii.
- ALGRA, K. **Concepts of space in Greek thought.** Leiden: E. J. Brill Editions, 1995.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARBARAS, R. **The Being of the Phenomenon: Merleau-Ponty's ontology.** Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- BERQUE, A. Geogramas, por uma ontologia dos fatos geográficos. **Geograficidade**, v.2, n.1, p.4-12, 2012.
- BUSKIRK, M. **The contingent object of contemporary art.** Cambridge: The MIT Press, 2003.
- CARMAN, T. Sensation, Judgment, and the Phenomenal Field. In: CARMAN, T.; HANSER, M. B. N. (Orgs.) **The Cambridge Companion to Merleau-Ponty.** Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p.50-73.
- 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.



- 
- CASEY, E. S. Aesthetic Experience. In: SEPP, H. R.; EMBREE, L. (Orgs.) **Handbook of phenomenological aesthetics**. London: Springer Science+Business Media, 2010, pp.1-7.
- CASEY, E. S. Place and situation. In: HÜNEFELDT, T.; SCHILITTE, A. (Orgs.) **Situatedness and Place: Multidisciplinary perspectives on the Spatio-temporal Contingency of Human Life**. Cham: Springer, 2018, p.19-26.
- COSGROVE, D. **Social formation and symbolic landscape**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998.
- DELANCEY, C. Action, the scientific worldview, and Being-in-the-world. In: DREYFUS, H. L.; WRATHALL, M. A. (Orgs.) **A companion to phenomenology and existentialism**. Malden: Blackwell Publishing, 2006, pp.31-47.
- DOZENA, A. Horizontes geográfico-artísticos entre o passado e o futuro. In: DOZENA, A. (Org.) **Geografia e Arte**. Natal: Caule de Papiro, 2020, p.375-396.
- ESHUN, G.; MADGE, C. Poetic world-writing in a pluriversal world: a provocation to the creative (re)turn in geography. **Social & Cultural Geography**. V.7, n. 3, p.1-9, 2016.
- GALLAGHER, S. The intrinsic spatial frame of reference. In: DREYFUS, H. L.; WRATHALL, M. A. (Orgs.) **A companion to phenomenology and existentialism**. Malden: Blackwell Publishing, 2006, p.31-47.
- GIUGLIANO, D. *Chora-Topos*: First notes on cosmological aesthetics. In: CATENA, M. T.; MASI, F. (Orgs.) **The changing faces of space**. New York: Springer, 2017, p.259-276.
- GOMES, P. C. C. **Quadros Geográficos**: uma forma de ver, uma forma de pensar. Rio de Janeiro: Bertrand, 2017.
- HAWKINS, H. Dialogues and Doings: Sketching the Relationships between Geography and Art. **Geography compass**. v. 5, n.7, p.464-478, 2011.
- HAWKINS, H. **For creative Geographies**: Geography, Visual Arts and the Making of Worlds. Routledge: London, 2014.
- HAWKINS, H. Creative geographic methods: knowing, representing, intervening: on composing place and page. **Cultural Geographies**, v.22, n.2, p.247-268, 2015.
- HAWKINS, H. Underground imaginations, environmental crisis and subterranean cultural geographies. **Cultural Geographies**, v.27, n.1, p.1-19, 2019.
- HOLZER, W. Arte e Geografia: Desafios ontológicos e epistemológicos. In: DOZENA, A. (Org.) **Geografia e Arte**. Natal: Caule de Papiro, 2020, p.397-431.
- HUMMON, D. M. Community Attachment: local sentiment and the sense of place. In: ALTMAN, I.; LOW, S. M. (Orgs.) **Place Attachment**. New York: Plenum Press, 1992, p.253-278.
- JANZ, B. B. The territory is not the map. **Philosophia Africana**, Vol. 5, n. 1, p.1-17, 2002.
- KAUSHIK, R. **Art, Language and Figure in Merleau-Ponty**: Excursions in Hyper-Dialectic. London: Bloomsbury, 2013.

- 
- KELLY, S. D. Seeing Things in Merleau-Ponty. In: CARMAN, T.; HANSER, M. B. N. (Orgs.) **The Cambridge Companion to Merleau-Ponty**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p.74-110.
- LOW, S. M.; ALTMAN, I. Place attachment: a conceptual inquiry. In: ALTMAN, I.; LOW, S. M. (Orgs.) **Place Attachment**. New York: Plenum Press, 1992, p.1-12.
- MÉNASEÉ, S. **Passivité et création** : Merleau-Ponty et l'art moderne. Presses Universitaires de France : Paris, 2003.
- MERLEAU-PONTY, M. **Signes**. Paris: Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- 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.
- MERLEAU-PONTY, M. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MERLEAU-PONTY, M. **A união da alma e do corpo**: em Malebranche, Biran e Bergson. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- MORRIS, D. **The sense of space**. Albany: State University of New York Press, 2004.
- RAMÍREZ, M. T. Creativity. In: SEPP, H. R.; EMBREE, L. (Orgs.) **Handbook of phenomenological aesthetics**. London: Springer Science+Business 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.
- 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.
- SEAMON, D. **Life takes place**: phenomenology, lifeworlds and place making. New York: Routledge, 2018.
- SOUZA JR, C. R. B.; ALMEIDA, M. G. Geografias criativas: afinidades experienciais na relação arte-geografia. **Sociedade & Natureza**, v. 32, p. 484-493, 2020.
- TRIGG, D. Place and non-place: A phenomenological perspective. In: JANZ, B. B. (Org.) **Place, space and hermeneutics**. Cham: Springer, 2017, p.127-141.
- TUAN, Y. Rootedness versus Sense of Place. **Landscape**, v.24, n.1, p.3-8, 1980.
- 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.

VOLVEY, A. Entre l'art et la géographie, une question (d')esthétique. **Belgeo**, v.3, p.1-25, 2014.

XAVIER, J. J. Instalação na arte contemporânea brasileira: interrogações sobre composições visuais e cênicas fundadas na interação corpo-espço. **Revista interdisciplinar internacional de Artes Visuais**, v.6, n.1, p.34-45, 2019.

## Notas

1 "Perception is essentially interwoven with the world we perceive, and each feature of the perceptual field is interwoven with others" (Carman, 2005, p.52, no original).

2 "It refers to the entire realm of feelings, acts and experiences of individuals in which they apprehend themselves in a distinct relationship with their environment." (Relph, 1985, p.20, no original).

3 "spatial experience is not structured by an abstract manifold, but by many movements folding into one moving envelope." (Morris, 2004, p.118, no original).

4 "Just as there is no place without depth, so 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).

5 "Le lieu n'est pas un nouveau socle pour un objet d'art in situ, mais l'élément dynamique d'une chôra." (Volvey, 2007, p.10, no original).

6 "We are surrounded by places. We walk over and through them. We live in places, relate to others in them, die in them. Nothing we do is unplaced." (Casey, 1998, p.IX, no original).

7 "In the most literal sense, we create places with sticks and stones. A built object organizes space, transforming it into place. This object may be a piece of sculpture." (Tuan, 1980, p.6, no original).

8 "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).

9 "L'espace considéré ici n'est pas, en effet, simple réceptacle de phénomènes et processus, mais dimension principale de ceux-ci : à la fois ressource, contexte/condition et régime de concrétisation de ceux-ci." (Volvey, 2019, p.19, no original).

10 "Place is the sense of movement spread out and traced in things." (Morris, 2004, p.180, no original).

---

**11** “L’objet d’art ne se trouve pas seulement dans un lieu (ou une localité), il est du lieu et surtout avec le lieu, il est objet-lieu.” (Volvey, 2007, p.10, no original).

**12** “L’œuvre ouvre une voie d’accès aux multiples dimensions de l’espace en donnant voix aux relations qui s’établissent réciproquement entre l’homme et son milieu.” (Carlotti, 2014, p.103, no original).

**13** “The work of art brings into the world and gives shape to its capacity for endless meaning. It is the contour of everything that can or will be said of it.” (Kaushik, 2013, p.113, no original).

**14** “such things bear a record of their making complementary to the record born within the place around them.” (Morris, 2004, p.124, no original).

**15** “A place’s texture thus calls direct attention to the paradoxical nature of place. Although we may think of texture as a superficial layer, only skin deep, its distinctive qualities may be profound.” (Adams; Hoelscher; Till, 2001, p.XIII, no original).

**16** “We are at all times interwoven in the thick texture of place, which wraps itself around us, such that we are never truly placeless much less spaceless.” (Trigg, 2017, p.138, no original)

**17** “place itself is no fixed thing: it has no steadfast essence.” (Casey, 1998, p.286, no original)

**18** “we experience the world in terms of feeling-tones, without which human reality would be greatly impoverished.” (Tuan, 1995, no original).

**19** “Within one person the mixing of experience, emotion, memory, imagination, present situation, and intention can be so variable that he can see a particular place in several quite distinct ways.” (Relph, 1976, p.56, no original).

**20** “is not only to think about the spatialities and spaces of our bodies, but to think with and through the spaces and encounters of which these bodies are generative.” (Hawkins, 2014, p.186, no original).

**21** “Ce n’est pas la conscience qui rend possible la perception, mais le corps qui garantit seul la consistance du perçu ; par conséquent, il n’y a pas opposition entre réel et imaginaire pas plus qu’entre plein et vide du perçu, mais l’ônirisme ou l’imaginaire participent de mon rapport au monde.” (Ménasé, 2003, p.155, no original).

**22** “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.” (Hawkins, 2014, p.208, no original).

**23** “only does it possess an absolute hereness that belongs to it alone; but the bearer of such non-relative locatory force is the lived body. This body is at once the occupant and the animator of place.” (Casey, 2018, p.20, no original).

**24** “The singular magic of a place is evident from what happens there, from what befalls oneself or others when in its vicinity.” (Abram, 1996, p.111, no original).

**25** “L’œuvre accomplie n’est donc pas celle qui existe en soi comme une chose, mais celle qui atteint son spectateur, l’invite à reprendre le geste que l’a créée et, sautant les intermédiaires, sans autre guide qu’un mouvement de la ligne inventée, un tracé presque incorporel, à rejoindre le monde silencieux du peintre, désormais proféré et accessible.” (Merleau-Ponty, 1960, p.83, no original).

**26** “The visible and invisible can signify each other only because it is not a question of two radically

---

separate worlds, because a deeper unity, an ontological complicity, crosses them.” (Barbaras, 2004, p.195, no original).

**27** “Being engaged in an aesthetic relationship is paying attention to this or that: reading a poem, listening to Thelonious Monk, contemplating the garden of Ryoan-ji, and so on.” (Schaeffer, 2015, p.146, no original).