



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

GUILHERME RADI DIAS

**PERCEÇÃO ESPACIAL E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: REFLEXÃO
ONTOLÓGICA SOBRE AS RELAÇÕES PERCEPTIVAS
EM PROPOSTAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS**

**Maringá – Paraná – Brasil
2018**

GUILHERME RADI DIAS

**PERCEPÇÃO ESPACIAL E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: REFLEXÃO
ONTOLÓGICA SOBRE AS RELAÇÕES PERCEPTIVAS
EM PROPOSTAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa do Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia Social

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Perius.

**Maringá – Paraná – Brasil
2018**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)**

D541p Dias, Guilherme Radi
 Percepção espacial e experiência estética:
 reflexão ontológica sobre as relações perceptivas em
 propostas artísticas contemporâneas. / Guilherme
 Radi Dias. -- Maringá, 2018.
 74 f.: il., color., figs., fotos.

 Orientador(a): Prof. Dr. Cristiano Perius.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
 Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
 Programa de Pós-Graduação em Filosofia - Área de
 Concentração: Estética e Filosofia Social, 2018.

 1. Arte. 2. Espaço. 3. Fenomenologia. 4.
 Percepção. I. Perius, Cristiano, orient. II.
 Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências
 Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação
 em Filosofia - Área de Concentração: Estética e
 Filosofia Social. III. Título.

CDD 21.ed. 111.85

AHS-CRB-9/1065



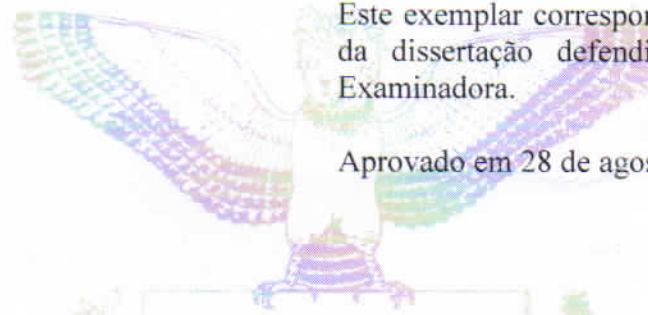
GUILHERME RADI DIAS

**“PERCEPÇÃO ESPACIAL E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: REFLEXÃO ONTOLÓGICA
SOBRE AS RELAÇÕES PERCEPTIVAS NAS PROPOSTAS ARTÍSTICAS
CONTEMPORÂNEAS”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como condição parcial para a obtenção do grau de *Mestre em Filosofia* sob a orientação do Prof. Dr. Cristiano Perius.

Este exemplar corresponde à versão definitiva da dissertação defendida perante a Banca Examinadora.

Aprovado em 28 de agosto de 2018.



Banca Examinadora:

Prof. Dr. Cristiano Perius
Presidente/Orientador – PGF/UEM

Profa. Dra. Roberta Stubs Parpinelli
Membro Interno – Artes Visuais/UEM

Profa. Dra. Teresinha Barachini
Membro Externo – UFRGS

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Cristiano Perius, por me apresentar aos pontos mais inquietantes do pensamento de Merleau-Ponty desde os anos de graduação, pela paciência, dedicação e pela liberdade intelectual que me proporcionou nas fases da pesquisa.

À Universidade Estadual de Maringá, que tem sido parte de minhas vivências, e constante presença em minhas atividades acadêmicas e extra-acadêmicas, munindo-me de valiosas referências em meu modesto percurso.

Aos professores do Programa de Pós Graduação em Filosofia, pelas influências das mais variadas formas no desenvolvimento de novas visões em busca, mais do que pelas respostas, pelas perguntas.

À secretaria do programa por sua paciência em dirimir as sucessivas dúvidas ao longo do período do programa.

Aos meus pais, eternos exemplos de dedicação, perseverança e de coragem, que sempre foram meu esteio e meu norte, acreditando em mim e apoiando-me incondicionalmente em tudo o que me propus realizar ao longo de minha vida.

Ao meu irmão, pela compreensão e por sempre ser um ombro amigo.

O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para o centro. O exterior e o interior são ambos íntimos.

Gaston Bachelard, *A poética do espaço*.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta como tema a relação entre o sujeito, o espaço e a obra artística na experiência estética, indagando, por meio de uma discussão filosófica, *de que maneira os conceitos da fenomenologia apontam para a reconfiguração das relações perceptivas entre o espaço, o sujeito e a obra artística*. A discussão proposta neste trabalho é orientada pelo referencial teórico e metodológico da Fenomenologia, representada por Maurice Merleau-Ponty e subsidiada pelos apontamentos de autores como Georges Didi-Huberman e Mikel Dufrenne nas relações entre a percepção e a obra artística, bem como teóricos da arte acerca de propostas contemporâneas. O percurso metodológico compreende, por conseguinte, o levantamento de conceitos ligados à percepção, relacionando-os com o campo da arte, tendo como objetivo central observar como a experiência estética constituída na espacialidade potencializa a revitalização da relação do sujeito com o espaço que configura os fenômenos perceptivos. A reflexão apresenta como se evidencia, na arte, o papel da experiência sensível para o sujeito na compreensão do mundo e de si, a qual, por sua vez, está fundada na presença de um sujeito encarnado, que está em relação primordial com o mundo que vivencia. Levantando e analisando os conceitos trabalhados pelos autores, observamos, no desenvolvimento desta investigação, como a constituição do espaço é, segundo os pressupostos fenomenológicos, constitutiva das relações perceptivas e das experiências subjetivas diante das obras artísticas contemporâneas, contemplando a sua dimensão sensível e que, ao considerar a tríplice relação entre sujeito, espaço e obra artística, constitui-se um conjunto imbricado na relação estética que se configura no processo perceptivo.

Palavras-chave: Arte; espaço; Fenomenologia; percepção.

ABSTRACT

This research presents as theme the relation between subject, space and artistic work in the aesthetic experience, inquiring, by means of a philosophic discussion, *in which way the concepts of phenomenology point to the reconfiguration of the perceptive relations between space, subject and artistic work*. The discussion proposed in this work is oriented by the theoretical and methodological referential of Phenomenology, represented by Maurice Merleau-Ponty and subsidized by the remarks of authors like Georges Didi-Huberman and Mikel Dufrenne in the relations between the perception and the artistic work, as well as art theorists regarding contemporary propositions. The methodological course comprehends, consequently, the gathering of concepts related to the perception, relating then to the field of art, having as central objective observe how the aesthetic experience constituted in the spaciality potencializes the revitalization of the relation of the subject with space which configurates the perceptive phenomenons. The reflection presents how it evidences, in art, the part of sensitive experience to the subject in the comprehension of the world and of the self, which, in turn, is founded in the presence of a incarnated subject, which is in primordial relation with the world which it experience. gathering and analising the concepts laboured by the authors, we observe, at the development of this investigation, how the constitution of space is, according to the phenomenological presuppositions, constitutive of the perceptive relations of the subjective experiences in face of the contemporary artistic works, contemplating its sensitive dimension and that, by considering the triple relation between subject, space and artistic work, constitutes itself in a set imbricated at the aesthetic relation which configurates itself in the perceptive process.

Keywords: Art; space; Phenomenology; perception.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Cosmos, um passeio no infinito</i> ; Guto Lacaz.....	63
Figura 2 – <i>Teia 1C</i> ; Lygia Pape (2008).....	66

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. RELAÇÕES ONTOLÓGICAS ENTRE O SUJEITO DA PERCEPÇÃO E A PRÁTICA ARTÍSTICA NA FENOMENOLOGIA	14
1.1. Perspectiva fenomenológica da intersubjetividade.....	14
1.2. A presença do sujeito encarnado e a expressão artística.....	21
2. ESPAÇO FENOMENOLÓGICO E PRÁTICA ARTÍSTICA	30
2.1. Abordagem fenomenológica da espacialidade	30
2.2. O papel do espaço nas relações entre sujeito e obra artística	39
2.2.1 O espaço investigado pela arte	39
2.2.2 O neoconcretismo e outras visões do espaço.....	42
2.2.3 Relação contemporânea entre arte e espaço.....	44
3. RELAÇÕES ENTRE ESPACIALIDADE E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA	49
3.1 O sujeito e a obra artística na experiência estética	49
3.2 A percepção espacial na experiência estética	54
3.2.1. O espaço e o objeto estético	54
3.2.2 Dimensões do visível na experiência espacial	56
3.3. Análise da refiguração da experiência espacial em instalações artísticas	63
3.3.1 Cosmos	63
3.3.2 Tteias 1C	66
CONCLUSÃO	69
REFERÊNCIAS	71
OBRAS CONSULTADAS	74

INTRODUÇÃO

Nosso campo de investigação neste trabalho, intitulado “Percepção espacial e experiência estética: reflexão ontológica sobre as relações perceptivas em propostas artísticas contemporâneas” foi delimitado fundamentando-se na prolífica relação entre a expressão artística e o pensamento filosófico evidenciada nos questionamentos apresentados pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty, em trabalhos como *A dúvida de Cézanne* e *Olho e espírito*. Nas referidas obras, este autor apresenta considerações seminais que impulsionaram o percurso aqui desenvolvido, colocando em relevo o estatuto fenomenológico da expressão e os encadeamentos inerentes ao sujeito e ao mundo. Tais considerações são mobilizadas a fim de movimentar questionamentos relacionados com as formas de percepção que caracterizam principalmente as propostas artísticas contemporâneas que, materializadas pela existência de elementos diversos, participam da estrutura e organização dos seus espaços de inserção, configurando-se como agentes na sua comunicabilidade e inteligibilidade. Aliados a esse conjunto de elementos, a concepção e formatação de mostras expositivas cumprem uma função definida na orientação do público que tem acesso à produção artística apresentada em eventos de arte, tornando-as acontecimentos que funcionam como extensões do próprio conjunto artístico. Tais características também oportunizam, em muitos casos, possibilidades frutivas e de percurso que contribuem para o desenvolvimento das experiências artísticas nos espaços expositivos. Assim, investigamos, neste trabalho, *de que maneira os conceitos da fenomenologia apontam para a refiguração das relações perceptivas entre o espaço, o sujeito e a obra artística*, por meio da experiência estética, observando, mediante os pressupostos filosóficos de Merleau-Ponty, como a experiência estética constituída na espacialidade potencializa a revitalização da relação do sujeito com o espaço que configura os fenômenos perceptivos.

Qual é o aporte de Merleau-Ponty? Antes de Merleau-Ponty, a fenomenologia de Edmund Husserl já representava o “retorno às coisas mesmas”, isto é, a iniciativa de tomar os dados imediatos da consciência sem nada antepor à experiência. É neste sentido que se pode reconhecer, na fenomenologia de Husserl, a superação dos dilemas da filosofia moderna, ocupada com o debate epistemológico entre razão e experiência. Para René Descartes, a alma é mais fácil de conhecer do que o corpo. David Hume, ao contrário, defende a necessidade de partir da experiência empírica para a obtenção do conhecimento. A elaboração kantiana, que reúne a razão e a experiência através das categorias do entendimento e das formas da sensibilidade (espaço e tempo) representa, para Husserl, uma solução inconsistente. A crítica

da razão na fenomenologia, levada a cabo pelo autor das *Idéias* e da *Crisis*, visa restabelecer o lugar da razão sem recorrer às categorias do entendimento, estabelecendo, no lugar do transcendental kantiano, a descrição de essências.

Ora, é este trabalho de re-apropriação do dado sem pressupostos racionalistas e empiristas que se apresentam a Merleau-Ponty. Na primeira parte da *Fenomenologia da Percepção*, denominada de “os prejuízos clássicos e o retorno aos fenômenos”, Merleau-Ponty reinterpreta o lema da fenomenologia husserliana em nova chave: o conceito de existência, endereçando à filosofia da representação a crítica de extrapolar o uso dos conceitos de atenção e de juízo. O alvo da crítica se constitui, em linhas gerais, pelo pensamento reflexivo, vítima da operação intelectualista, e pelo associacionismo, vítima da operação empirista. Trata-se de duas abordagens antitéticas e incompatíveis, uma vez que tomam *parti pris* opostos, ou seja, o partido materialista ou objetivista, de um lado, e o partido espiritualista ou subjetivista, de outro. A solução para o problema está, segundo Merleau-Ponty, em estabelecer uma nova teoria da percepção, apta a escapar dos impasses antitéticos. Trata-se de remeter a ambas operações a mesma crítica, a saber, o ensinamento ambíguo e exemplar contido no conceito de corpo próprio, nem subjetivo, nem objetivo. Resulta disso a iniciativa de superar os prejuízos clássicos através de uma “arqueologia do sentido”, segundo a expressão de Renaud Barbaras, em *Do ser do fenômeno* (BARBARAS, 1991), isto é, a descrição da experiência que desvela, a partir do teor da percepção, o sentido originário de conceitos-chaves como atenção e juízo, interpretados unilateralmente pela filosofia moderna.

A partir deste novo horizonte teórico, que restaura a estrutura do dado sem os impasses da tradição (objetivismo/subjetivismo) a obra de arte é reconduzida a seu verdadeiro lugar, que é a experiência pré-objetiva do artista em vias de expressão. As significações da arte não tem equivalentes práticos ou linguageiros, isto é, não dizem respeito ao que existe no mundo. Pertencem ao mundo a vir, ao que não foi pensado, ao que não tem linguagem, ao (ainda) não dito, ao silêncio.

Moutinho (2014) recorda que a filosofia de Merleau-Ponty, na busca redefinir o problema da racionalidade, realiza uma crítica ao idealismo moderno de Descartes e de Kant, estruturado no que chamou de “filosofia reflexiva”, a qual visa a constituição. Parte, então, de um modelo reflexivo, a fim de superar a cisão entre o sensível e o inteligível. Ao adotar a “reflexão radical” como método de investigação filosófica, retoma as tarefas que antes cabiam à metafísica clássica. Para rebater a negação da relação entre um mundo em si e o sujeito compreendido enquanto processo no interior do mundo, tal como posta pela filosofia reflexiva, o filósofo propõe o retorno ao fundamental, a fim de evidenciar a *encarnação* do

sujeito no mundo. Enquanto a reflexão cartesiana, ao promover a separação entre sensível e inteligível, torna o primeiro apenas um signo da existência das coisas, devido ao fato de que o conhecimento das coisas se dá pelo ato do espírito, prescindindo da participação do sensível, Merleau-Ponty aponta, em contrapartida, a integração da significação e da existência no coração da experiência, dando à percepção um estatuto autônomo. Ainda que em Kant a percepção atinja a própria coisa, e o fenômeno apareça para pensar a relação entre o existente e o percebido sem que este seja tomado por mera aparência, e a despeito de seu pensamento apresentar o acordo entre o conceito e o sensível realizado no mundo percebido, Merleau-Ponty a considera insuficiente, pois a significação advém de uma consciência constituinte (e naturante) e a percepção é compreendida como variante da intelecção diante de uma consciência tomada como “meio universal.” Assim, a crítica direcionada por Merleau-Ponty à filosofia kantiana é de que a significação se anularia, pois, em favor dessa consciência universal.

Em Husserl, o filósofo denuncia uma tendência a uma redução da consciência a pura transcendência. Assim, a necessidade de uma alternativa ao idealismo de Husserl impele Merleau-Ponty, conforme Moutinho (2014), a travar contato com a teoria da Gestalt, e fundamenta a ideia de que a coisa percebida tem um significado que lhe é inerente, ou seja, não se produz por atividade do espírito, mas de forma imanente. Na teoria da forma, o filósofo busca compreender a unidade que é própria das coisas, mas a Gestalt ainda está atrelada ao cientificismo objetivista. A empresa filosófica de Merleau-Ponty se delineia desde a *Estrutura do comportamento*, até *O visível e o invisível*, procurando ver no mundo percebido o nascimento dos sentidos, e daí em diante a retomada da história da constituição da objetividade, retomada na constituição dos sentidos.

Por essa razão a fenomenologia, fundada pelo filósofo alemão Edmund Husserl, passou por sucessivas reformulações e ganhou outros matizes com Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty. Husserl apresenta a fenomenologia como campo de estudo voltado a descrição dos fenômenos, cujo rigor filosófico leva ao retorno ao ente, em que o homem se redescobre em seu caráter originário, pelo retorno aos fenômenos como estes aparecem à consciência – redução transcendental –, colocando o mundo entre parênteses. A vertente fenomenológica que surge na França com Sartre e Merleau-Ponty problematiza a forma como a consciência se sobrepõe à existência, voltando-se portanto à redefinição do campo fenomenal de forma que não se incorra na conversão deste em campo transcendental. No esforço de sua crítica ao idealismo husserliano, ambos pensam a consciência conforme a

“disposição de elementos concretos e contingentes a partir dos quais o projeto da fenomenologia é reelaborado.” (PERIUS, 2018, p. 128).

A filosofia merleau-pontiana expõe a impossibilidade de pautar a compreensão da obra segundo uma relação de causalidade em que se perceba apenas a influência unidirecional desta sobre o artista ou mesmo no sentido inverso. A abordagem do filósofo evidencia a reciprocidade da influência de um sobre o outro e a reversibilidade entre o que sente e o que é sentido, o que percebe e o que é percebido. A análise de tais relações revela o seu caráter ontológico e será apresentada ao longo dos três capítulos deste trabalho.

A primeira parte desta pesquisa contemplará a reflexão sobre o sujeito da percepção enquanto sujeito da experiência artística e as relações intersubjetivas evidenciadas na experiência sensível. Partimos aqui da noção de intersubjetividade em Merleau-Ponty, pensada pela conexão entre sujeito e mundo que a prática artística visibiliza nas vivências. Iniciamos esta seção do trabalho com as discussões do filósofo acerca da intersubjetividade, perpassando as noções de Quiasma e Carne apresentadas pelo mesmo em seus últimos escritos. As reflexões de Merleau-Ponty acerca da subjetividade, associando a origem insondável da percepção do mundo à existência de outrem, apontam para um conhecimento fundado no sensível.

Na segunda parte é apresentada uma discussão a partir de conceitos fenomenológicos, das relações potenciais entre a obra artística e o sujeito fomentadas pela espacialidade, com os conceitos como corpo próprio, apresentados principalmente na *Fenomenologia da percepção*, apontando a orientação dos mesmos para visualizar o papel do espaço na experiência sensível, e como o mesmo tem sido articulado e teorizado em diversas vertentes artísticas, delimitando um panorama a partir de autores ligados à crítica e teoria da arte. O fechamento do capítulo acompanha as análises referentes às obras contemporâneas e sua constituição no contexto perceptivo a partir de Ana Maria Albani de Carvalho.

A terceira parte, por fim, traz a reflexão sobre a natureza e a mobilização da experiência estética na relação entre obra artística e espaço. Buscamos subsídio teórico nas teorias da formatividade de Luigi Pareyson, para demonstrar como a constituição material da obra artística conforma subjetividades concomitantemente ao seu acontecimento como obra, tanto para o artista quanto para o público. Com o aporte filosófico de Georges Didi-Huberman, pontuamos a reciprocidade e a sinergia do ver presente na relação que se estabelece entre obra artística e espectador. O filósofo Mikel Dufrenne, no exame do objeto estético, pontuando a sua prerrogativa na apropriação do entorno, ao discutir sobre como a experiência estética mostra a contrapartida da obra para o espectador, que denota a

irreducibilidade do acontecimento artístico, e evidencia a encarnação legítima que implica o sujeito e o mundo na tessitura da existência.

Por fim, examinaremos duas instalações artísticas que nos parecem paradigmáticas para pensar o estatuto do espaço artístico. Primeiramente, apresentaremos a obra intitulada *Cosmos*, do artista Guto Lacaz, e na sequência *Teias IC*, da artista Lygia Pape. Em ambas as propostas, os arranjos plásticos incorporam e intervêm, como compete às características de cada uma das poéticas, nos aspectos do espaço em que são realizadas, ativando modos outros de perceber.

Para concluir, descrevemos o principal aporte deste trabalho, que é a visualização, na experiência estética, da marca inegável da ambivalência legada pelas propostas artísticas contemporâneas, diante do fluxo inesgotável de possíveis que se multiplicam na relação entre sujeito e arte, produzindo constantemente novos significados. A amplitude da percepção é desvelada pela imbricação existencial que implica o espaço, reconfigurando e incorporando significados na percepção do mundo, desvelando novas dimensões perceptivas e fazendo emergir na experiência estética a unidade existencial, quando artista e público respondem em igualdade a um chamado do visível.

1. RELAÇÕES ONTOLÓGICAS ENTRE O SUJEITO DA PERCEPÇÃO E A PRÁTICA ARTÍSTICA NA FENOMENOLOGIA

1.1. Perspectiva fenomenológica da intersubjetividade

Consoante às particularidades do problema que orienta as nossas investigações, adotamos como ponto de partida, neste capítulo, as relações ontológicas entre o sujeito da percepção e a prática artística. Tal questão é problematizada a partir dos conceitos filosóficos apresentados pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty com o objetivo de evidenciar a natureza da conexão entre o sujeito e o mundo visibilizada nas vivências do campo artístico. Iniciamos esta seção do trabalho com as discussões do filósofo acerca da intersubjetividade, perpassando as noções de *Quiasma* e *Carne* apresentadas pelo mesmo em seus últimos escritos. Aliado à análise do texto de Merleau-Ponty, evocaremos algumas questões de comentadores já consagrados pela fortuna crítica do filósofo, como Socratis Delivoyatsis, Renaud Barbaras, Vincent Peillon e Marilena Chauí.

A intersubjetividade se revela como um dos conceitos chaves da fenomenologia, não só para pensar o ser-para-outro, mas para pensar a própria subjetividade. Encontramos aqui um problema, a saber, o teor anônimo e impessoal da subjetividade, que determina tanto o campo psicológico, que é a identidade, quanto ontológico, que é o ser-no-mundo. Merleau-Ponty trata do problema da intersubjetividade ao longo de toda sua obra, associada ao conceito de corpo próprio, no primeiro momento, e de carne, no segundo. Desse modo, é possível observar que o problema da intersubjetividade, na *Fenomenologia da Percepção*, é abordado de modo a reconfigurar os conceitos clássicos, isto é, Merleau-Ponty toma o sujeito a partir do fenômeno da encarnação, afirmando que a diversidade dos fenômenos não aparecem à consciência, campo transcendental, mas ao corpo próprio. Na busca por solucionar o problema da intersubjetividade pelo aspecto impessoal ou anônimo que a compõe, Merleau-Ponty realiza a tentativa de dar um estatuto filosófico à ambiguidade existente entre o anônimo e o pessoal, o intersubjetivo e o subjetivo, por meio do esquema da temporalidade, descrito ao final da obra de 1945. O filósofo advoga que a experiência da realidade admite que não há superação do paradoxo do em-si-para-nós, pois solidão e comunicação convivem na experiência concreta.

A *Fenomenologia da Percepção* representa, como expõe André Dias Andrade, um esforço em “sustentar uma constituição intersubjetiva do mundo, a qual é apreendida na

percepção e não numa consciência pura e transcendental” (ANDRADE, 2015, p. 7). Merleau-Ponty atesta um vínculo primordial com outrem na forma de coexistência entre *corpos* e *comportamentos*, a qual é apreendida na experiência perceptiva, que enforma o estatuto da subjetividade.

Nas discussões desenvolvidas após a *Fenomenologia da Percepção*, especialmente no período intermediário de sua filosofia, sublinha Andrade (2015), Merleau-Ponty retrabalha o paradoxo entre universal e particular, e seu projeto ganha novos contornos com uma abordagem calçada no campo da linguagem, tomando este campo comum da experiência para pensar a questão da intersubjetividade, partindo, assim, do sensível em sua configuração expressiva.

Posteriormente à publicação da obra supracitada, destaca Andrade (2015), Merleau-Ponty passa a investigar a intersubjetividade pelo viés da ontologia do sensível, o que implica conceber o outro não como alter ego, nem como uma dimensão de interioridade, ou seja, não define a alteridade a partir da consciência, mas passa a ser tratado de forma complexa, como “ausência circunscrita em gestos e palavras, manifesta a partir de um corpo e de uma linguagem, mas não encerrada neles” (ANDRADE, 2015, p. 13). Trata-se, em outras palavras, de dirimir o dilema entre interioridade e exterioridade.

Para Merleau-Ponty, a alteridade somente pode se dar de forma indireta e criativa, dialogando e estabelecendo contato entre corpos, não entre consciências, por meio da sensibilidade que habita as palavras, os gestos e as ações. Observamos que “a filosofia de Merleau-Ponty pode ser compreendida como a tentativa de compreender a dimensão filosófica do *corpo* através de uma descrição da *percepção*, vale dizer, através de uma fenomenologia da *experiência corporal* enquanto fenomenologia da *percepção*.” (ANDRADE, 2015, p. 15, grifos do autor). Trata-se de uma filosofia que se desenvolve tomando como norte a precedência do *irrefletido* em relação à própria atividade filosófica, embora não prescindia do uso da linguagem, já que ela é o veículo necessário para deslindar a descrição dos objetos da reflexão.

A linguagem, diz Andrade (2015), evidencia a tensão entre a vida e o conhecimento, a experiência perceptiva e a intelectual, que busca explicitar a primeira. Estas tensões representam, a princípio, um dilema incoercível, que a fenomenologia de Merleau-Ponty visa superar. Como aponta Barbaras (2009), toda filosofia da percepção se expõe ao risco de descrever, com a ajuda de um sentido pré-concebido do ser, justamente aquilo que significa “ser”. Assim, diz Andrade (2015), a tarefa da fenomenologia merleau-pontiana é a de recolocar a relação entre sujeito e mundo de modo que dela se ofereça a compreensão pela

constatação dos aspectos atinentes ao campo fenomenal e não meramente a partir da inferência intelectual. Com isso, encontra-se neste projeto ontológico a intenção de desvendar o “vínculo natal” entre o sujeito e o mundo, por meio da percepção e da linguagem, rompendo com o cânone explicativo que parte da imanência da consciência. Desse modo, o tema da intersubjetividade é delineado na obra do filósofo a partir da crítica da subjetividade transcendental e do desvelamento de um “campo” originário para as relações entre o eu e o outro. Assim, Merleau-Ponty procede a uma crítica dos prejuízos clássicos, desenvolvendo um percurso que parte do ser objetivo e caminha em direção ao ser do fenômeno.

A tradição filosófico-científica e seu efeito principal – a tecnologia como domínio instrumental dos constructos – é abandono do mundo, mais velho do que nós e do que nossas representações, e abandono do pensamento encarnado num corpo, que pensa por contato e por inerência às coisas, alcançando-as de modo oblíquo e indireto. [...], a invocação das obras de arte rompe com a tradição filosófica que as julgara cópias imaginativas da percepção, simulacros platônicos e, portanto, identificara ficção, erro e ilusão. (CHAUI, 2002, p. 157-158).

Trata-se, nesta citação, como enfatiza a autora, de recusar os parâmetros clássicos de busca pela compreensão da verdade segundo os modelos clássicos de Objeto (exterioridade espaço-temporal dada) e Representação (interioridade espiritual inaparente), por intermédio de um método de constituição do mundo evidente e apodítico.

Vincent Peillon (1994) ressalta que, em *Fenomenologia da Percepção*, a ultrapassagem do dualismo entre sujeito e objeto é interiorizada no sujeito, e a transcendência do mundo é reconduzida a uma imanência de princípio. Nesta obra, coloca Andrade (2015), o filósofo vem afirmar que a experiência, compreendida como a abertura ao mundo, é o campo fundamental do conhecimento, e dessa forma não se faz mais distinção entre o que o mundo é de fato e o que ele deve ser. O mundo para o qual se abre a percepção não é sistema de objetos em-si, mas o sistema eu-outrem-as coisas do campo perceptivo, em que todos são investidos de um ponto de vista sobre os objetos naturais e ao mesmo tempo apreendemos neles uma dimensão cultural e humana. Os objetos, no campo perceptivo, são percebidos sob um fundo e não pensados de forma evidente e indubitável. A experiência perceptiva é conduzida à presença de algo, a um sentido vivido, não ao ser objetivo. Sócratis Délivoyatzis (1987) salienta que a noção de existência, em Merleau-Ponty, está imbuída de um aspecto dialético e que deve ser compreendida em duas estruturas. Uma delas é a estrutura sensível, que se compreende por meio da relação com o corpo, ou com a “carne”, e a outra é invisível, compreensível pela sua relação com a palavra, ou podemos ainda dizer, com a linguagem visto que esta conduz ao existente que é exprimido e passa a ter um significado. Para Merleau-

Ponty, explica este comentador, faz-se necessário compreender que o corpo se comunica inteiramente com o mundo, com as coisas e os outros por uma espécie de corpo cognoscente que retorna sobre si mesmo e também reflete a si mesmo. Este retorno e esta reflexão conferem ao corpo próprio uma espécie de circularidade reversível, visto que, em um momento este corpo é sujeito existente para si e em outro momento é objeto existente em si. Há, assim, uma dupla função do corpo, que nunca chega a coincidir consigo mesmo, e sua circularidade jamais resulta em uma identidade. Por tal dificuldade de identificação no campo fenomenal, o corpo se torna ambíguo, isto é, não se torna perfeitamente nem sujeito e nem objeto. A análise fenomenológica empreendida por Merleau-Ponty, ressalta Délivoyatzis (1987), concede à coisa percebida uma dimensão existencial e uma interioridade constitutiva, cuja transcendência é evidenciada a cada uma de suas aparições, assim como, por conseguinte, o seu aspecto ambíguo.

Merleau-Ponty compreende a intersubjetividade não como relação entre consciências, mas como relação entre corpos. Dessa forma, o filósofo trará o foco de suas discussões acerca da intersubjetividade para o fenômeno de outrem, examinando primeiramente a abordagem de Husserl com relação à existência do outro. Este parte da posição do *ego*, que como sujeito meditante está em relação de identidade e de coincidência consigo mesmo, onde o *cogito* é tomado como o lugar transcendental a partir do qual o outro aparece. Mediante o *cogito*, Merleau-Ponty ressalta que não basta dizer, como havia dito o filósofo alemão, que o *ego* não constitui parte do mundo, e considera que a apreensão do outro a partir do eu tem caráter paradoxal. Não tendo acesso à subjetividade deste outro, eu estou, entretanto, em contato com ele por meio do corpo, através do fenômeno emparelhamento (*Paarung*). Ao dizer que estou “lado a lado” do outro, queremos indicar que não se trata de uma relação ideal entre espíritos “face a face”. Em outras palavras, não se trata mais do outro representado pelo entendimento, mas, em carne e osso.

Renaud Barbaras (2001) afirma que a ontologia do filósofo não se inscreve em uma ruptura com relação à fenomenologia nem se inaugura de uma ruptura com relação à interrogação clássica, mas que, ao contrário, leva a termo a proposta de descrever o campo fenomenal tal como aparece na experiência concreta. Afirma também que essa filosofia visa reconhecer, como havia preconizado Husserl, uma espécie de fundamento ontológico das ciências, e fazer o retorno do mundo objetivo ao *Lebenswelt*¹. Enquanto Husserl permanece

¹Termo introduzido por Husserl na obra *Krisis*, de 1936, que significa “mundo da vida”, designando o mundo das realidades vividas por meio da experiência primordial e também na realidade que oscila entre o ser e o parecer. Este mundo existe em contraposição ao mundo da ciência, o qual existe como representação do mundo

tributário do primado das essências, Merleau-Ponty desenvolverá uma crítica radical da subjetividade, o que não conduz à afirmação de algo irracional ou sem sentido, mas propõe, ao contrário, a gênese do universo objetivo. A objetividade, conforme tratada em sua filosofia, é tributária de um horizonte originário também chamado de “il y a” ou “Es gibt”, anterior à correlação sujeito-objeto.

Como observa Andrade (2015), o eu não é somente o princípio da filosofia, do qual se desdobra todo o conhecimento, mas está unido ao “tecido dos fenômenos” de que faz parte. Merleau-Ponty buscará, então, mostrar o enraizamento da subjetividade no mundo, abordando a relação de conhecimento a partir de pressupostos ontológicos nem empiristas nem intelectualistas operando um recuo, desempenhado pelo sensível, ao domínio pré-objetivo.

As considerações sobre a intersubjetividade na fenomenologia e suas características ontológicas, expostas pelo filósofo nas obras *Olho e Espírito* e *A dúvida de Cézanne*, além de *A prosa do mundo*, denunciam a relação necessária que se instaura entre o eu e o outro a partir da criação literária e artística. Em *A Prosa do Mundo*, como salienta Renato dos Santos (2015), o filósofo que, em um momento anterior de seu percurso, se dedicou a teorizar sobre a fenomenologia da percepção, procura então elaborar e desenvolver uma fenomenologia da fala, tomando como viés a superação do irracionalismo e do intelectualismo associados à linguagem. Neste momento de sua trajetória, Merleau-Ponty chega ao entendimento da linguagem em sua organicidade, desenvolvendo uma teoria fenomenológica da intersubjetividade, na qual busca compreender os processos em que se dá a contínua produção de novas significações pela língua dentro de um conjunto já estabelecido de signos.

Ao discorrer sobre os processos comunicativos, Merleau-Ponty expõe que toda forma de comunicação somente é bem sucedida quando “quem escuta, em vez de seguir a cadeia verbal elo por elo, retomar por sua conta e ultrapassar, consumando-a, a gesticulação linguística do outro” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 65), colocando em evidência a importância e a presença da intersubjetividade no domínio da linguagem.

Como se observa nas análises apresentadas por Merleau-Ponty, ao encetar discussões centradas na pintura, a ênfase no imperativo existencial da intersubjetividade apresenta-se de maneira explícita, quando o pintor realiza, no decurso de toda a experiência que envolve o fazer da obra, o reconhecimento da natureza e de um sentido intrínseco aos fenômenos. Assim, a realização buscada pela pintura procura interpelar o espectador a abandonar as

relações solipsistas que o fecham em seus próprios conceitos e convidá-lo a ver o mundo tal como se dá na percepção originária.

Há um ponto da trajetória efetuada pelo artista em que este, como vai destacar o filósofo, se depara com a estranheza do outro, promovendo, a partir da mediação do olhar estranho, o descentramento deste que vê e percebe o mundo pela ação do olhar do outro: “no momento da expressão, o outro a quem me dirijo e eu que me exprimo estamos ligados sem concessão da parte dele nem da minha.” (MERLEAU-PONTY, 2012a, p. 150).

Comentando sobre as tensões vivenciadas por Cézanne em seu percurso artístico, o filósofo coloca em relevo as dificuldades vivenciais da existência humana, visibilizadas nas limitações inerentes ao artista ante a pungência das questões que caracterizam o seu entorno e que, inevitavelmente, fogem ao controle, pois “à primeira vista, a filosofia não cerca totalmente, como tampouco a arte, seu objeto, não o tem nas mãos de uma maneira a nada mais deixar a desejar.” (MERLEAU-PONTY, 2012b, p. 158) A ideia da interferência do outro confronta o caráter solipsista da experiência individual, que se mostra insatisfatória para a condição do sujeito e, logo, insuficiente para descrever o campo fenomenal. Embora solitário, o pintor, o poeta, nunca está sozinho no momento de fazer a obra: “O outro não está em parte alguma no ser, é por trás que ele se introduz em minha percepção: a experiência que faço de minha conquista do mundo é que me torna capaz de reconhecer uma outra e de perceber um outro eu mesmo, bastando que, no interior de meu mundo, se esboce um gesto semelhante ao meu.” (MERLEAU-PONTY, 2012a, p. 223).

Em outras palavras, a obra de arte demanda sempre um devir a partir do qual o choque entre o artista e o espectador é neutralizado pelo sucesso da expressão que inaugura um sentido reconhecível. Além disso, o inacabamento evocado nas últimas pinturas de Cézanne chama a atenção para a abertura do sujeito no mundo.

Em *Fenomenologia da Percepção*, segundo Délivoyatzis (1982), a filosofia de Merleau-Ponty dá dignidade ao corpo como meio de conhecimento em razão da percepção que o acompanha. O estatuto do corpo envolve a percepção de si mesmo e também do seu entorno, tendo o corpo, assim, a faculdade de agir sobre os objetos e as coisas, assim como sobre os outros. Deste modo, a vivência subjetiva tem sempre a visada do outro como componente fundamental. O corpo é tratado por Merleau-Ponty, conforme Andrade (2015), como a estrutura em que se dá a conexão entre sujeito e mundo, entre eu e outro, onde se observa a continuidade entre o ser e o mundo, sendo o que possibilita a existência do outro para mim, e fazendo com que este, ao penetrar em meu campo, se mostre a mim, denunciando a exposição de ambos a um mesmo mundo.

A intersubjetividade, ligada ao reconhecimento da existência do outro, não é o reflexo do eu, não é objeto de representação a partir do esquema de equivalência *ego* e *alter ego*, ou seja, acrescenta, por meio de sua própria visão das coisas, algo ao mundo comum, mostrando-se condição *sine qua non* da existência do mundo para o sujeito da percepção, visto que, como Délivoyatzis (1982) coloca, o “para mim” e o “para outro” coexistem em um mesmo mundo sob a condição de interferência sobre o outro.

O emparelhamento eu-outrem, não-reflexivo, não-representado, se dá incondicionalmente e de fato. Minha identidade pessoal já porta constitutivamente o olhar do outro sobre mim. A subjetividade contém um teor anônimo e impessoal. Em outras palavras, não é apenas eu que olho; é ele mesmo que se olha quando o vejo, e vice-versa. Assim, em razão da presença inelutável do outro, Merleau-Ponty afirma, em *A Prosa do Mundo*, que é através dele que se manifesta o conhecimento do mundo como reverberação corporal e intersubjetiva.

O corpo do outro está diante de mim – mas, [...] entre mim que penso e esse corpo, ou melhor, junto a mim a meu lado, ele é como uma réplica de mim mesmo, um duplo errante, [...], ele é a resposta inopinada que recebo de alguma parte, como se, por milagre, as coisas se pusessem a dizer meus pensamentos, é sempre para mim que elas seriam pensantes e falantes, uma vez que são coisas e eu sou eu. O outro, a meus olhos, está portanto sempre à margem do que vejo e ouço, está ao meu lado. (MERLEAU-PONTY, 2012a, p. 219).

O que Merleau-Ponty indica nesta frase é que o outro não é meu duplo, minha réplica, quando por acaso está de fato, não só de direito, ao meu lado, isto é, diante de mim. Ele está ao meu lado sempre, mesmo quando não está ali. A presença do outro “sempre à margem” quer dizer que não é necessário que fale comigo face a face, pois já fala sub-repticiamente, sem nada dizer.

Para Merleau-Ponty, o outro não é “conteúdo”, isto é, alguma coisa que se coloca como objeto para mim. Mais do que isso, o outro é o meio de inserção no mundo verdadeiro, pois estou no outro e ele está em mim de forma constitutiva e permanente:

despertar sua relação carnal com o mundo e com o outro, que não é um acidente proveniente de fora em direção a um puro sujeito de conhecimento (como este poderia recebe-lo nele mesmo?), “um conteúdo” de experiência entre muitos outros, mas nossa inserção primeira no mundo e no verdadeiro. (MERLEAU-PONTY 2012a, p. 226).

O outro, a que faz referência o filósofo de forma recorrente, e que é partícipe do mesmo mundo que eu vivencio, ainda que a minha situação de alheamento subjetivo me

impeça de reconhecê-lo, jamais se apresenta a mim frontalmente, mas me cerca e me envolve, permanecendo de forma latente. O outro, logo, não tem um lugar determinado, bem como não pode ter uma localização descrita tal como se faria com relação a um objeto. Este outro, como diz Barbaras (2001), é presença que habita o mundo e se irradia nele investindo de todas as partes, sempre além do ponto em que eu o fixo, mais comigo do que diante de mim, e, no entanto, distinto, à distância, iminente. Na mesma medida em que eu me vejo nas coisas, ele é a extensão da minha subjetividade, que inverte a posição tomada por mim no mundo, conformando uma totalidade.

A experiência da intersubjetividade, diz Barbaras (2001), é restituída a partir do quiasma originário, e a possibilidade da relação com o outro se cumpre na reversibilidade do sentir. O mundo, portanto, se faz, segundo as predicções filosóficas de Merleau-Ponty, o lugar em que as consciências estão procurando o acordo. A unidade significativa do mundo não subsiste senão velada na multiplicidade das experiências subjetivas, isto é, intersubjetivas. A subjetividade implica a intersubjetividade. O mundo nada mais é do que promessa de uma unidade, horizonte de conciliação e de verdade, e, por isso mesmo, é também um lugar de discordância e de conflito.

1.2. A presença do sujeito encarnado e a expressão artística

Segundo a perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, a arte mostra que o Ser é acessível por meio da criação, e nela a subjetividade se faz canal para a manifestação do universal. Barbaras vem mostrar que o sujeito se realiza como desposseção de si em favor do mundo, pois sua presença em si é ausência de si, o que equivale a dizer que o sujeito não é insular nem fechado em si mesmo, mas que sua visão está aberta a uma visibilidade universal. O quiasma originário, recorda Barbaras, permite pensar a intersubjetividade como identidade e diferença, ao mesmo tempo. Deve-se, dessa forma, falar então de um envolvimento recíproco que caracteriza o eu e o mundo a partir do sensível. A filosofia da carne, diz Barbaras, faz com que a coisa e o outro apareçam como os “momentos abstratos de uma presença mais profunda, de um tecido originário de visibilidade, aceitando em seu seio diversos modos de cristalização.” (BARBARAS, 2001, p. 303) A filosofia da carne, diz o autor, nos conduz a pensar o ser do mundo sem recorrer aos conceitos de interioridade e de exterioridade. Os conceitos que utiliza são o visível e o invisível, isto é, o co-pertencimento da presença e da ausência pertencentes ao sensível, ou seja, a possibilidade de que algo venha

à luz sem suprimir a sombra, em um horizonte de fundo. Isso quer dizer que a visibilidade não é o contrário da invisibilidade, mas seu complemento. Ora, o outro, no pensamento de Merleau-Ponty, comenta Barbaras (2001), é o motivo pelo qual o sentido do mundo só atinge a sua unidade doando-se a uma pluralidade de “consciências”. A intersubjetividade é a dimensão que preserva a identidade e a diferença destas consciências, situadas no mesmo mundo e propensas, a partir do uso categorial da percepção, à objetividade. A objetividade é, diz Barbaras, uma dimensão da visibilidade, ou, mais ainda, é a visibilidade utilizada de forma categorial.

A análise da percepção tem mostrado que o eu não é em si mesmo individual, pois assume a dimensão do outro. O real, nesse sentido, nada mais é do que neutralização do meu olhar e do olhar do outro, isto é, a projeção intencional de um olhar que não é só meu, mas, de todos. Este movimento intencional da percepção faculta que o universal do mundo permaneça pré-individual, pois sua singularidade é também generalidade. O eu está no lugar do outro, ou, mais ainda, aquém de sua oposição ao outro, confundindo-se com uma generalidade pré-egológica.

Barbaras (2001) lembra que não existe algo que seja plenamente visível, e que toda coisa vista exhibe um estilo, um modo de olhar. O outro se dá como modo de irradiar em torno de si um estilo particular de ver o mundo, ele é, da mesma forma que eu, um estilo e uma sedimentação.

Que tudo o que existe para mim seja meu e só valha para mim como ser com a condição de vir a enquadrar-se em meu campo, isso não impede, ao contrário, isso torna possível o aparecimento do outro, porque minha relação comigo mesmo já é generalizada. E daí procede que, como dizíamos no começo, o outro se insira sempre na junção do mundo e de nós mesmos, que esteja sempre aquém das coisas, e antes do nosso lado do que nelas; é porque ele é um eu generalizado é porque ele tem seu lugar, não no espaço objetivo que, como Descartes bem disse, é sem espírito, mas nessa “localidade” antropológica. (MERLEAU-PONTY, 2012a, p. 225).

A relação perceptiva com o outro se dá quando temos, conforme nos mostra Merleau-Ponty no decurso de sua obra, um sujeito encarnado, ou seja, não apenas deve se tomado como aquele que está no mundo, mas aquele que tem o mundo como campo ou horizonte prévio, comum a todos, da experiência. O lugar do outro é neste campo, em que também estou situado, pois “o outro não está nas coisas, não está em seu corpo e não é eu.” Assim, “não há lugar para ele senão em *meu campo*, mas esse lugar, pelo menos, está preparado para ele desde que comecei a perceber.” (MERLEAU-PONTY, 2012a, p. 223, grifo do autor). Essa é a

razão pela qual, conforme Peillon (1994), não há coincidência, pois o outro, se está em meu campo, não existe senão como “diferença” ou “distância”.

Como expõe Chauí (2002), temos duas instâncias ontológicas que se denominam Ser Bruto e Espírito Selvagem. O primeiro se apresenta como ser de indivisão; o segundo, baseado na volição, manifesta-se na ação, na práxis, na realização da experiência tendo como partida uma lacuna ou uma falta a ser preenchida, sentida pelo sujeito como intenção de significar alguma coisa. Uma ação significativa que se constitui como determinação do indeterminado, a partir daquilo que se apresenta no universo cultural como falta ou excesso, para a geração de significações por meio da expressão. O gesto e a intenção se pertencem um ao outro, relativos a um sujeito que “só se efetua como tal porque sai de si para ex-por sua interioridade prática como *obra*” (CHAUÍ, 2002, p. 153, grifo do autor).

Ser Bruto e Espírito Selvagem, como se pode compreender, estão imbricados e se constituem como aquilo que Merleau-Ponty denominará, nos seus últimos escritos, como “Carne”, significando que o corpo e as coisas do mundo possuem um fundamento sensível. Este envolvimento mútuo, que compreende o eu, o outro e as coisas, se materializa na busca iniciada pelo artista por meio da experiência, como “o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser”; trata-se de experiência como cisão que não separa, divisão interna em que o Ser permanece oculto; divisão sem diferenciação. É a experiência o que mobiliza o corpo (visível) a se fazer vidente sem sair da visibilidade, e em que o vidente, por seu turno, se faz visível sem sair da visibilidade. A carne é caracterizada, como pontua Barbaras, pela sua aptidão à reversibilidade. Isso significa que o que sente ou que toca é também, ao mesmo tempo, atingido por esse sentir ou esse tocar e, ainda, que o que é tocado não está na posição estanque de puro objeto, mas que também pode tocar. Aquilo que toca se mostra suscetível de ser tocado por outro. Não há um corpo-objeto se apresentando a um espírito absoluto, fora do tempo e do espaço, mas um corpo que é tangível neste tocar. Trata-se, portanto, de um eixo de equivalências, o que implica na sincinesia dos sentidos particulares que podem inverter os papéis. Toda percepção, ver ou tocar, está em concordância com todas as outras por meio desta possibilidade sinestésica. “Tal é o sentido da carne: uma unidade que não se realiza senão como possibilidade de passagem, equivalência sem princípio entre os sentires singulares.” (BARBARAS, 2001, p. 283).

O comentador afirma que

Na medida em que cada sensação se ultrapassa sobre todas as outras sensações do mesmo corpo, onde a identidade do corpo não subsiste senão sob a forma deste imbricamento, não saberá ser rigorosamente circunscrito e cada sensação ultrapassa

a si mesma, como sensação deste corpo, sobre os vividos de outros corpos. (BARBARAS, 2001, p. 284).

Por diferir das demais sensações, se exteriorizar – pois a unidade do sentir se recolhe nesta diferença–, uma sensação não pode ser distinguida de forma definitiva das sensações dos outros. Por ela não se encontrar reunida em um princípio de unidade que se distinguirá, esta diferença é consagrada a diferir de si mesma. O movimento de reversibilidade deve então ser, de todo modo, retomado à segunda potência: ele não esboça a unidade de uma carne que se abre, excedendo a unidade por ela definida. A unidade do corpo deve ser concebida como uma articulação que não pode ser colocada à parte deste que ela articula. Tal unidade não será, portanto, ela mesma senão deslizando além de si mesma, no momento de uma articulação superior, em que se diferencia de uma outra unidade.

Barbaras explana que “em nenhum momento a unidade do sentir pode cessar de ser velada”, por se tratar de “sinônimo de abertura à generalidade do mundo.” (BARBARAS, 2001, p. 285). Logo, a carne, em sua generalidade, se apresenta como uma superfície em que se dá tanto a separação como a união do eu e do outro, constituindo-se como fundo existencial de ambos.

As dimensões do sensível, embora façam com que apareçam como minhas, são exibidas mais propriamente como suas do que como de um sujeito. Ora, a arte evidencia o papel da experiência na compreensão do mundo e do homem, mostrando o fazer como uma tarefa sem fim e uma constante transubstanciação da realidade que o constitui; tal é a sua organicidade, não separação ou fixação das coisas que se apresentam aos sentidos.

Como observamos nas afirmações do filósofo em *O Olho e o Espírito*, a investigação do pintor, ainda que guarde algum aspecto de parcialidade, reside sempre na totalidade. É uma busca renovada de um mundo que o artista tem diante de si e que está sempre por pintar, pois “no momento em que acaba de adquirir uma certa habilidade, ele percebe que abriu um outro campo em que tudo o que pôde exprimir antes precisa ser dito de outro modo.” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 55). A infinitude da tarefa de expressar aquilo que existe está sempre presente, pois o feito artístico nunca é acabado e a experiência de fazer a obra se renova, pois mostra a impossibilidade do sujeito em apreender de uma só vez a totalidade que constitui o mundo. A criação artística apresenta uma conformação ontológica, relacionada com a inescrutabilidade do Ser, posto que

é porque sou totalidade que sou capaz de colocar o outro no mundo e de me ver limitado por ele. Pois o milagre da percepção do outro reside primeiro no fato de que

tudo que pode valer como ser a meus olhos só ocorre tendo acesso, diretamente ou não, a meu campo [...] (MERLEAU-PONTY, 2012a, p. 221).

Esse “campo”, que se faz a instância de conjunção existencial do eu e do outro, na obra *O visível e o invisível*, se apresenta como uma consistência denominada, no itinerário filosófico de Merleau-Ponty, como “carne”, noção que é apresentada, conforme Peillon, para solucionar o problema e a dificuldade teórica da intercorporeidade. Como o filósofo assevera, em sua obra inacabada, há um Sentiente e um Sensível, que se constituem como a generalidade das coisas e do Ser, e na relação entre Sentiente e Sensível há uma reversibilidade possível, em que o mundo particular de um sujeito jamais se justapõe aos dos outros, mas acaba sendo por este envolvido, e juntos constituem, na unidade corporal pré-objetiva e pré-reflexiva, um único Sentiente, diante de um único Sensível. Neste âmbito, cada sujeito do sentir é compreendido como “recobrimento e fissão, identidade e diferença” (MERLEAU-PONTY, 2012b, p. 138). A reversibilidade, na obra supracitada, reafirma Peillon (1994), coloca a descoberto o vidente como proveniente de uma “relação a si mesmo do visível”. Todo sentiente, diz ainda o autor, é possuído por uma “generalidade” ou por uma “universalidade” que lhe garante o poder de se abrir aos outros sentientes, e o corpo busca a retomada da posse desta reversibilidade que o constitui. Merleau-Ponty (2012b) explica tal processo em que sentiente e sensível são intercambiáveis, demonstrando que os sentidos se inscrevem mutuamente uns nos outros e, de maneira análoga, o outro se inscreve em mim, pois “uma vez que vemos outros videntes, não temos apenas diante de nós o olhar sem pupila”, e que “doravante somos plenamente visíveis para nós mesmos, graças a outros olhos.” (MERLEAU-PONTY, 2012b, p. 139).

A cognoscibilidade do mundo é facultada ao sujeito por intermédio da comunicação entre os sentientes que apreendem o mesmo através de seus sentidos e a coisa se torna acessível a mim do mesmo modo que ao outro, passando a comungar de um aspecto único da experiência, pois “ambos somos habitados por uma visibilidade anônima, visão geral, em virtude dessa propriedade primordial que pertence à carne de, estando aqui e agora, irradiar por toda parte e para sempre, ao mesmo tempo que, embora particular, possui dimensão universal.” (MERLEAU-PONTY, 2012b, p. 138).

Na medida em que as coisas não são mais colocadas no ser pelo meu olhar, como afirma Peillon (1994), o visível que me engloba e que se mostra inesgotável em sua profundidade pode abranger outros olhares além do meu. Tais olhares não são os dos atos de consciência, nem mais os atos de um corpo cognoscente, mas eles não são senão as modulações desta visão única. Reunidos no tecido comum, os olhares que se olham se reúnem

no tecido comum da experiência, tornando a experiência do ser, portadora de uma natureza anônima, um único e mesmo olhar. Enquanto a experiência da percepção se mostra como aquela de um corpo próprio, a experiência da visão e de seu titular reflete uma “generalidade primordial”.

Invisível por si mesma, como assevera Barbaras (2001), encarnada em uma profundidade irreduzível, a minha visão é, por sua vez, exposição à visão de outrem e também pressentimento desta no interior de minha visada. Dizer que eu vejo é dizer que eu me encarno, mas a fim de reconhecer que é o próprio Ser que se eleva a uma visão que, a partir deste momento, não é mais somente minha. Daí porque, segundo Barbaras, “a identidade originária de minha visão e de minha visibilidade funda a experiência do outro como identidade de sua visibilidade e de sua visão” e, para ser visão, “o corpo se desvia sobre uma visibilidade, no avesso da qual outras visões surgem, sem comprometer a sua” (BARBARAS, 2001, p. 286). Isto decorre do modo pelo qual o sujeito carnal só é realmente visível se não for sustentado pela visão de outrem nem negar a sua própria visão. E a invisibilidade do outro, de forma correlativa, não tem sentido a não ser na medida em que não cobre, em outro lugar, a presença efetiva de uma outra visão. A iminência do outro como carne, prossegue o autor, se dá pelo fato de que a invisibilidade do outro não é absoluta, senão sob a condição de continuar se oferecendo a uma visão, isto é, de não se tornar o avesso de sua visão atual. Também não se trata de uma ausência, que deixa um corpo inabitado, mas de presença que convém à sua ausência e ausência que responde à sua presença como outro. Assim

se a relação com o outro tem um sentido, ela não pode ser reconstituída a partir de polos fechados sobre eles mesmos, nem mais retomada a partir de um elemento neutro no qual toda distinção se encontraria abolida: ela é esse ponto de contato entre as subjetividades, que é também ponto de disjunção, [...] onde, se reencontrando, elas estão repousadas sobre sua diferença, onde se constituem ao mesmo tempo a diferença e a identidade das consciências e, por conseguinte, a profundidade e a fenomenalidade do mundo.” (BARBARAS, 2001, p. 291).

O vidente perde o privilégio de distinção entre si e as coisas, entre si e o mundo. Ele está imbricado na confusão entre as coisas e o corpo, nessa indistinção que lhe é inerente. E desta forma

O vidente, como visível, deve ser tomado com suas participações infinitas que são também de outros videntes e de outros visíveis, e um e outro ao mesmo tempo, todos incrustados nesta carne que é a sua e de que ele não poderá nunca se separar perfeitamente. (PEILLON, 1994, p. 200).

Esse cruzamento de visões se dá de forma contundente no campo das manifestações artísticas, conformando a totalidade que é o fundo da experiência, como enfatiza o filósofo ao exclamar que

Se nenhuma pintura completa a pintura, se mesmo nenhuma obra se completa absolutamente, cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras. Se as criações não são uma aquisição, não é apenas que, como todas as coisas, elas passam, é também que elas têm diante de si quase toda a sua vida. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 56).

Também se considera o modo como o artista, de forma peculiar, realiza o seu trabalho infatigável sobre a generalidade do sensível. O artista deve “não apenas criar e exprimir uma ideia, mas ainda despertar as aparências que a enraizarão nas outras consciências.” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 140). Neste movimento intercalado, vida e obra se comunicam; a vida do artista que emprega sua concepção e imprime seu gesto na realização de uma obra e, ainda, a vida de outros que travam contato com o que este realizou, observa ou participa, também se enlaça a este conjunto. Como mostra o filósofo na obra *A dúvida de Cézanne*, este princípio de intersubjetividade latente permeia a arte em suas manifestações, conduzindo de certo modo o artista a uma avaliação interna de seu feito artístico: “É dos outros, do assentimento deles que deve esperar a prova de seu valor. Eis por que ele interroga esse quadro que nasce sob sua mão, e espreita os olhares dos outros postos em sua tela.” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 149). Do mesmo modo que os rostos e as coisas interpelavam Cézanne desde a infância, e aos quais, pelo gesto expressivo, dava vida em seus quadros, o mundo em sua constituição interpela cada sujeito. Sobre a expressão e o gesto expressivo

Também convém precisar que o pintor é precisamente aquele que encontra na sua percepção a exigência de exprimir esta por meio de um trabalho. A percepção não se exprime por si, ela chama um labor. Tudo isto que esta afirmação vai então fazer compreender é que existe uma continuidade entre a percepção e a expressão. Para dizer-lo de outra forma, o pintor não vive em dois mundos, aquele da sua percepção e aquele da sua pintura, o mundo tal como ele o vê e o mundo tal com ele o pinta. Há ali para ele um só mundo, e é somente por um abuso de linguagem que podem dizê-lo, a propósito da criação artística, da criação de um mundo. O artista tenta encontrar, por sua criação, um mundo tal como ele o vê ou tal como ele lhe é dado a viver. Dizer que a percepção já estiliza é dizer que o pintor não encontra seu estilo no fundo de sua subjetividade, mas que ele o encontra “nas aparências mesmas” (PEILLON, 1994, p. 107, grifo do autor).

É a esta noção de “estilo”, afirma Peillon (1994), que ele deve se remeter para que se possa compreender a passagem do particular ao universal em seu funcionamento. Com efeito, a filosofia de Merleau-Ponty mostra que os estilos refletem um mesmo “universo”. A expressão pictórica, no pensamento de Merleau-Ponty, promove o milagre da percepção à sua

própria visibilidade, pois que não é o sujeito ou o objeto que é pintado pelo artista, mas “o seu laço, seu encontro, sua articulação.” (PEILLON, 1994, p. 90).

A pintura tem por prerrogativa reconduzir-nos ao nível originário das coisas, anterior à distinção entre sujeito e objeto, em que se prepara a verdade como abertura às mesmas, por meio da qual surge um “há”. “A pintura nos traz a esta confusão originária da consciência e das coisas que é nossa iniciação prévia. Mais, ela nos revela que esta verdade não se deixa captar e domesticar senão por aquele que, tal como o pintor, se instala de imediato nesta confusão e nesta loucura.” (PEILLON, 1994, p. 90).

Como ressalta Barbaras (2001), não se tem o eu, o outro, ou mesmo o mundo, mas somente um tecido universal em que se mesclam entre si em uma confusão, por princípio, inextricável, e que atuam da mesma forma como diferenciações e exibições de um mesmo Ser sensível. Ora, decifrar a fissão do Ser implica este envolvimento constante que a arte toma como tarefa. Desvendá-lo é uma tarefa que requer tomar a autêntica experiência que o homem tem do mundo como uma ação que demanda a atuação de um sujeito encarnado, pois “a experiência é o que *em nós* se vê quando vemos”, desta forma “o ponto máximo de proximidade e de distância” (CHAUÍ, 2002, p. 164, grifo do autor).

No seio de cada experiência, segundo Barbaras (2001), pela meditação acerca de sua relação com os outros, uma unidade do mundo se desenha, a qual não é, no entanto, outra coisa senão a pluralidade das experiências na qual ela se atesta, de modo que, longe de se destacar do mundo e de fundar um universo autônomo de significação, esta unidade não se dá primeiramente, a não ser como consistência do mundo, como transcendência objetiva.

Voltando-nos novamente para o ato da criação artística, a filosofia da carne nos possibilita observar que o olhar do outro é visado pelo artista, pois é por meio desse que ele vem avaliar a eficácia de sua intervenção poética, e é também por meio desse que ele procura divisar a forma como o mundo é apreendido por sua obra.

A ontologia de Merleau-Ponty, segundo Barbaras (2001), não recupera do outro senão a tentativa de restituir o “mundo da vida” nele mesmo. Essa empresa filosófica exige pensar ao mesmo tempo a possibilidade de significar o mundo e o aparecimento de toda significação àquele, a inscrição do mundo no registro do sentido e a inscrição daquele no registro do mundo.

As reflexões sobre a intersubjetividade apresentadas neste capítulo mostram que o sujeito e outrem são intercambiáveis nos meandros da experiência em que se forma uma zona de entremeio, de caráter ontológico, em que ambos se confundem em sua natureza, pois o artista imerge na totalidade difusa das coisas e do percebido sem, no entanto, fazer emergir à

superfície do percebido, de uma única vez, o mundo da percepção. A incompletude que caracteriza a relação do sujeito com o mundo, e que insufla e mobiliza o sujeito a perscrutar a tessitura do universo sensível, está materializada na manifestação artística, e traz no seu bojo a busca diuturna por expor a natureza indiscernível do Ser. Pela análise fenomenológica da intersubjetividade, somos conduzidos à concomitância do outro e do eu na tessitura do mundo, em que partilham, na tessitura da carne, de um mesmo meio, fazendo-se oportuno, neste momento, examinar a questão do espaço, pois o impulso que caracteriza a emergência da expressão na obra artística investe a dinâmica sensível de relações perceptivas no domínio dos fenômenos materializado pela arte.

2. ESPAÇO FENOMENOLÓGICO E PRÁTICA ARTÍSTICA

Propõe-se neste capítulo discutir o estatuto fenomenológico do espaço a partir da fenomenologia merleau-pontiana. Com a apresentação de questionamentos acerca da experiência espacial que se oferece à percepção, procuramos estender esta discussão à questão do espaço e sua relação com as práticas artísticas. Em primeiro lugar, investigaremos o que diz a fenomenologia sobre a relação entre percepção e espaço, em seguida, a partir da abordagem fenomenológica como horizonte teórico, orientaremos nossa discussão para questões específicas ao espaço da experiência estética, examinando, do diálogo com o campo da arte, os resultados e o alcance deste debate.

2.1. Abordagem fenomenológica da espacialidade

A problematização do espaço é esboçada por Merleau-Ponty na obra *Fenomenologia da Percepção*, em que este discute as correspondências entre as coisas exploradas perceptivamente ao falar sobre *espaço corporal* e corpo próprio. Em suas obras posteriores, como *Olho e Espírito*, a questão do espaço aparece sob outros contornos, sendo tratada a partir da atividade pictórica, em que pesa o tratamento dado pelo artista aos elementos formais e, do ponto de vista filosófico, o caráter ontológico da espacialidade.

O espaço, como Merleau-Ponty expõe em seu percurso filosófico, pode ser definido como o próprio “ser em si”, e cada ponto do espaço *é*, e é pensado *lá*, onde ele *é*, um *aqui*, um *lá*, configurando o espaço, dessa forma, como a evidência do “onde”. A espacialidade, segundo esta caracterização, constitui um sinônimo do “ser aí” da coisa, ou seja, de sua aparição, e por isso a procura da descrição fenomenológica do espaço abre outros caminhos para aproximar-se de forma mais incisiva da experiência.

A questão da espacialidade ganha relevo, conforme Barbaras (2001), nas reflexões de Merleau-Ponty a respeito da pintura moderna apresentadas em *Olho e Espírito*, implicadas pelas interrogações a respeito da visão, afirmando que apenas esta confere ao sujeito acesso àquilo que não é ele, mas que plena e simplesmente *é*. Ao longo desta obra, o filósofo reconhece que o trabalho pictórico não visa tratar a cor e o espaço separadamente, mas sim romper com tal oposição, resgatando o espaço por meio da cor e esta, por conseguinte, nos modos da espacialidade, apreendendo na tela o espaço próprio das coisas que o artista tem diante de si, revelando através da pintura este espaço que emana por meio da cor e da textura.

O espaço, na filosofia merleau-pontiana, conforme lembra Délioyatzis (1987), é compreendido como o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível, devendo ser pensado como o poder universal das conexões entre as coisas. A experiência da espacialidade, diz Barbaras (2001), relacionada à nossa fixação no mundo, assim como à nossa fixação nas coisas com as quais desempenha-se uma forma de transcendência. Esta relação de transcendência, Délioyatzis (1987) expõe, é marcada pela inseparabilidade entre o sujeito e o mundo, acompanhada também por uma atualidade espaço-temporal. Assim, o espaço não mais se encontra no sujeito, o qual não considera, desta maneira, o mundo a partir de um determinado ponto ou posição específica no espaço, mas é, ao contrário, um sujeito topológico, um “ser-lá” (grifo nosso), que se faz ontologicamente espacial. O espaço, tal como o tempo, existe para este sujeito na medida em que o mesmo se comunica com o mundo pré-objetivo, tornando-se existência privilegiada que habita a proximidade do Ser. Sob tal perspectiva, “os lugares do espaço não se definem como posições objetivas em relação à posição objetiva de nosso corpo, mas eles inscrevem em torno de nós o alcance variável de nossos objetivos ou de nossos gestos.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 199). Por esta afirmação, depreende-se a referência a essa evocação que cada instante da percepção dá ao sujeito, reclamando os outros instantes perceptivos. Por isso, encontrar-se e reconhecer-se no espaço não é um gesto estanque ou definitivo, determinado, mas um gesto pelo qual o espaço oferece abertura e pelo qual o corpo atinge mudanças no campo da percepção. Pelos modos como se evidencia perceptivamente, para o sujeito, as relações entre corpo e espaço, se estabelecem correspondências em um movimento de constante realização de trocas de dados sensíveis.

Pensando nas práticas artísticas, cujas poéticas compreendem a constituição das obras a partir da manipulação e localização de elementos em um determinado espaço, é possível pensar de que forma o sujeito participante da proposta artística, enquanto parte deste próprio espaço por meio de seu corpo, relaciona-se com aquilo que ali está. As reflexões no campo fenomenológico acerca da relação que se desenha entre as coisas e o espaço mostram, como expõe Bimbenet (2004), que, antes de ser representada e situada no espaço objetivo, a coisa é relacionada ao poder de agir do corpo próprio, e a unidade entre eles é manifesta a partir de uma retomada que o ser do mundo impinge ao ser da coisa.

Na abordagem fenomenológica da espacialidade, confirma Barbaras (2001), a filosofia de Merleau-Ponty indica a ruptura com a noção comum de um espaço que não faz referência à situação do sujeito, conduzindo à compreensão de um sujeito em que a estrutura concreta se revela na medida em que se observa uma relação deste com o mundo. A relação intrínseca do

sujeito com o espaço se pauta na ideia de um horizonte espacial que compreende a apreensão subjetiva do espaço do qual o primeiro faz parte. Este horizonte espacial jamais pode ser atingido e tematizado por completo sem uma percepção expressa, pois todo ato perceptivo, para se tornar espacial, pressupõe uma referência a uma orientação precedente. A percepção manifesta uma tomada primeira do mundo, retomando uma tradição pré-pessoal e, por este ato, torna-se, por conseguinte, espacial. Este horizonte, em seu caráter espaço-temporal, afirma Délioyatzis (1987), pressupõe uma subjetividade que se mantém vinculada ao mundo natural, e a estrutura desta subjetividade somente é compreendida pela ampliação da noção de tempo e de espaço objetivos, a qual se dá por meio de elementos antropológicos imersos na espessura do real. Para Merleau-Ponty, não se deve considerar o corpo situado no espaço objetivo, mas levar em conta o corpo compreendido como sistema de ações possíveis, isto é, o corpo fenomenal que só pode ser compreendido em seu contexto espacial ou “lugar fenomenal”, definido por sua tarefa e por sua situação. Este espaço, a que o filósofo se refere como espaço corporal, não se configura como um espaço restrito a categorias representacionais ou em pensamento, mas como espaço em movimento e movente ao mesmo tempo, de modo que, como afirmado pelo filósofo, “o espaço e o tempo que habito de todos os lados têm horizontes indeterminados que encerram outros pontos de vista.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 194).

A conexão com o mundo por meio do fenômeno é instrumentalizada pelo corpo próprio, que, para Merleau-Ponty, se caracteriza como espaço expressivo e meio geral de apreensão do mundo. Apoiado nas coisas, este corpo fenomenal, conforme Barbaras (2001), não se configura como objeto determinado segundo o repouso e o movimento, mas, habituado a um mundo, constitui o solo ou o fundo no qual se estabelecem a percepção e o movimento. O corpo próprio, diz Bimbenet (2004), não se encontra subordinado a um sistema de coordenadas espaciais. Por ser um corpo virtualmente presente, do ponto de onde convocam as suas diferentes tarefas, este pode vir a se ancorar em uma nova vertical que se propõe a ele e a que vem consagrar e se instalar. Este corpo é um centro de ações possíveis e também, por conseguinte, de dimensões possíveis, onde a empresa do corpo sobre o mundo representa o nível prático originário de nossa abertura nele, estendendo-se até suas estruturas. O sistema de dimensões que rege o espetáculo perceptivo, como lembra o autor, não é um sistema absoluto que possa ser imaginado como dado a priori, mas é, pelo contrário, um sistema orientado por sua referência ao corpo próprio, isto é, de caráter situacional.

O corpo próprio se caracteriza ainda, como lembra Russon (2007), por um tipo de autoconsciência implícita em cada ação do mesmo, e toda tarefa desempenhada por meio

deste envolve algum nível de conhecimento de si mesmo. Tal conhecimento é igualmente inerente a um conhecimento espacial, pois cada ação compreende a espacialidade envolvida e implica percorrer o espaço circundante. O que também caracteriza não apenas a minha relação com o que há fora de mim, mas a relação comigo mesmo; o corpo é espacialidade estendida, difusa e, vivendo como atuante, envolve a compreensão desta espacialidade bem como do próprio corpo.

Seguindo esta lógica, o nível espacial se estabelece, como recorda Délivoyatzis (1987), quando o corpo virtual desloca o corpo real e reside no acontecimento, passando a ser, então, a possessão do mundo pelo meu corpo e a tomada deste sobre o mundo. Nesse sentido,

o espaço e o tempo não são uma soma de pontos justapostos, nem tampouco uma infinidade de relações das quais minha consciência operaria a síntese e em que ela implicaria meu corpo; não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 194).

A análise merleau-pontiana da relação entre corpo movente e espaço é frequentemente tomada, como colocado por Russon (2007), pelo fato de que o nosso sentido de espaço se desenvolve por meio de nossa vivência externa a de nosso espaço objetivo, e a mobilidade do corpo entalha o sentido de “espaço” a partir das potencialidades possibilitadas pela sua situação. Neste sentido, o “espaço” se dá como o modo pelo qual o mundo aparece para o sujeito motor e sua forma determinada responde aos projetos determinados deste sujeito. A experiência espacial, retratada dessa maneira, se assemelha ao cumprimento ou a uma síntese ativa pela qual o sujeito corporal se lança à vivência, travando contato com o meio e imprimindo sua própria forma no mundo, ao estabelecer um percurso em que explora, reconhece e mapeia um novo território. O corpo é sempre, como nota Russon (2007), espacialidade viva, o que significa que não há experiência de mim mesmo como agente sem envolver uma experiência do espaço, pois, para saber como devo agir com o meu corpo, é preciso já viver uma experiência do espaço.

2.1.1. A profundidade

Na tomada do sujeito sobre o mundo, se constitui a origem de um meio geral de coexistência que ganha contornos diante de nós a partir do solo perceptivo. É ainda nesta operação que se define a dimensão da profundidade, um dos aspectos patentes na fenomenologia da espacialidade, balizando as considerações de Merleau-Ponty e sobre a qual

o filósofo centra suas meditações acerca do espaço. Nela se encontra a chave para divisar a natureza ontológica da relação entre sujeito e espaço configurado como o fulcro de uma espacialidade originária. Ela revela esta ligação, aponta Délioyatzis (1987), de forma mais direta do que os parâmetros dimensionais de altura e largura. Em uma conjuntura fenomenológica, a profundidade aparece como a dimensão que assume excelência ontológica, pois ela nos coloca em contato com o fenômeno do mundo “antes” da manipulação deste pelo saber científico. Do mesmo modo, diz Barbaras (2001), o espaço geométrico, com suas relações intramundanas, se funda sobre a espacialidade originária da existência onde se apoiam os espaços antropológicos.

No pensamento de Merleau-Ponty, conforme Barbaras (2001), a profundidade é destacada como o aspecto em que se lê, de modo privilegiado, uma experiência primordial da espacialidade, uma vez que, enquanto as outras dimensões, abertas ante o sujeito, parecem pertencer às coisas mesmas, a profundidade é considerada a partir do sujeito, exprimindo sua perspectiva sobre o mundo e estabelecendo a abertura à exterioridade. A profundidade é uma lacuna que não subtrai a distância, pois ela não é nada mais do que a experiência de tomar distância de coisas que permanecem familiares ou próximas. No espaço, toda coisa parece emanar através da espessura de um meio sem coisa, no seio do qual a presença de todas as outras coisas permanecem traçadas. Elas estão em torno de mim, e essa determinação faz o seu ser. As coisas são acessíveis reunidas, pois cada uma delas seria situada à determinada distância de mim, mas por todas polarizarem um “ser-em-torno”, faz-se uma proximidade difusa e, no entanto, impenetrável, que é o tecido de que elas são feitas e que elas não chegam a romper inteiramente. Cada coisa se encontra retida nesta profundidade e, de qualquer forma, em torno de si mesma e das outras, em confluência.

Essa espacialidade primordial de que trata o pensamento de Merleau-Ponty, recorda Barbaras (2001), não é caracterizada pela localização determinada de objetos localizáveis, mas se trata, ao contrário, de um espaço que é, em si mesmo, não localizável. Ela é o campo que revela o pertencimento de todas as coisas a um mesmo espaço, que evidencia a experiência originária na ordem da coexistência e não se dá, por isso, senão como presença da coisa mesma. É permanecendo ela mesma que esta pode se articular a todas as outras. Esta espacialidade reúne em si o espaço e este se difunde em torno dela, pois sua plenitude e sua infinitude exigem que ele não se distinga desse que ele, entretanto, contém. A coisa concentra em seu “ali” toda localidade. Em outros termos, sua condição situacional aparece como a cristalização de uma localidade pré-espacial. O espaço, devido à infinitude de sua dimensionalidade, não pode ser completamente expandido, mas se realiza como pura extensão

e, uma vez que não se fecha, permanece distância sem medida. Por definição, o espaço está sempre além, não sendo ele mesmo senão ao permanecer recuado sobre si mesmo como pura extensão. O espaço se faz coisas, a fim de permanecer o que ele é, isto é, conteúdo.

Barbaras (2001) ressalta também que, para Merleau-Ponty, a profundidade, longe de pertencer a uma ordem espacial permanente, é a própria deflagração do Ser, que qualifica, dessa maneira, a própria dimensionalidade. Na análise empreendida pelo filósofo, a dimensão ganha um sentido referente à dimensão originária da qual toda dimensionalidade procede. Esta dimensionalidade é, então, a co-presença de todas as coisas, na qual elas permanecem, isto é, aparecem; co-presença que, a fim de reunir todas as coisas, deve ser compreendida, em última análise, como espacialização na qual todo fenômeno se torna a concreção de uma visibilidade universal. A espacialização é a articulação de cada fenômeno no mundo em que este não se mantém em si mesmo a não ser passando pelo fenômeno, e aquele não mostra a si mesmo senão ao se fazer co-presente no mundo. O valor filosófico da profundidade, afirma Bimbenet (2004), está em sua presença como a dimensão de todas as dimensões, visto que é através dela que se anuncia, de forma mais clara que por qualquer outra dimensão, o liame indissolúvel entre eu e as coisas diante das quais eu estou situado.

A experiência original do “aqui”, diz Russon (2007), é a experiência de partir o “ali” e o “eu”, que é a inseparabilidade entre espacialidade e autoconsciência. Ao contrário daquilo que percebemos ou intuímos pela experiência cotidiana, não se pode criar um mundo das coisas e um mundo da consciência pela duplicação da autoconsciência e da experiência espacial, visto que não se trata de ter diante de si duas realidades que se juntam eventualmente, mas que, desde sua raiz, não são definidas separadamente. Há uma camada originária de coordenadas, uma espacialização original, que é igualmente a autoexperiência originária, que é, identicamente, o “eu” e o “aqui”. Diante de tais observações, é-nos permitido pensar também como a arte opera a desobstrução desta interpretação equivocada do espaço, pois, assim como Merleau-Ponty, a experiência estética desconstrói esta duplicação, De que maneiras a arte confere acesso ou encaminha a experiência para essa dimensão real, originária, em que consciência e espacialidade estão imbricadas?

Russon (2007) lembra que, ao considerarmos o caráter da auto expressão livre, descobrimos novamente uma passividade básica. Na obra de Merleau-Ponty, ganha ênfase em suas reflexões o modo como a obra artística origina, de forma única, aquilo a que ela dá voz, ao invés de ser um veículo opcional de um pensamento previamente estabelecido. Devido a uma inabilidade própria do pensamento em preceder a sua expressão, é possível observar, no domínio da expressão artística, um aspecto contundente no tocante à atividade do sujeito que

é visibilizado na maneira pela qual o artista oferece a sua força agente, facultando, assim, a manifestação de uma nova expressão. A espontaneidade, correspondente às ações do sujeito no mundo, é responsável por reestabelecer o contato primordial entre o sujeito e o mundo, através de uma dinâmica própria cujo movimento é visibilizado no imbricamento entre sujeito e espaço.

Executamos nossos movimentos em um espaço que não é 'vazio' e sem relação com eles, mas que, ao contrário, está em uma relação muito determinada com eles: movimento e fundo são, na verdade, apenas momentos artificialmente separados de um todo único (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 194).

Devido a esse caráter de receptividade e de resposta a um outro, afirma Russon (2007), ter a experiência de si é tê-la enquanto ato de experienciar *em contato*, isto é, no ponto de encontro com o outro. Pois outros corpos, como pontua García (2007), percebem aquilo que fica nas margens do que percebo, e tais acontecimentos percebidos por outrem implicam o meu da mesma forma como se percebe o verso ou a parte de baixo dos objetos ao mesmo tempo que sua face visível. A simples percepção de um objeto como articulação de múltiplas aparições, tanto patentes quanto latentes, significa que a minha percepção é minha, na sua totalidade, apenas se for compreendida como co-percepção. A forma própria desta experiência consiste em remover a sua própria originalidade, abrindo a um já ali, a um não originado, produzindo, da mesma forma, uma abertura a mim, em mim mesmo, como aquele que pode agir e com a mesma potência, em sentido oposto, sobre o qual posso agir. Ao realizar-se em mim esta abertura, torno-me então capaz de atuar, executar uma ação, e, da mesma forma, estendendo tal abertura ao outro, ambas as partes estão aptas a atuarem sobre si mesmas bem como atuar uma sobre a outra.

A filosofia de Merleau-Ponty, como ressalta Barbaras (2001), apresenta a espacialidade como Presença sem conteúdo, isto é, como presença do Ser. Ela não se caracteriza como espacial senão enquanto profundidade ontológica, fechando-se naquilo que ela unifica e mantendo-se, de todo modo, como profundidade de sentido. A coexistência não deve ser confundida com a estrita contemporaneidade, isto é, não se circunscreve ao agora, mas, deslizando para além dela mesma, engloba o próprio tempo. A profundidade desenvolve um espaço para aquilo que coexiste, instituindo uma contemporaneidade, assim como dando abertura para um passado e um devir. Ela é, portanto, pré-espacial e antepredicativa, por seu potencial incoativo.

A profundidade, diz Barbaras (2001), não possui, por si mesma, extensão ou presença, ou seja, não é propriamente espacial, mas se encontra situada além, sendo, sobretudo, o fundo de toda presença. Ela não é, no entanto, puramente temporal, pois tudo nela permanece, pois se ela se assemelha sobre si mesma do lado da exterioridade desenvolvida, não por se esmigalhar na evanescência e na transparência dos presentes. A presença deve, por isso, ser pensada além do simultâneo e do sucessivo.

O estudo das dimensões do espaço, da profundidade e do movimento faz aparecer, conforme Barbaras (2001), a estrutura concreta da subjetividade, que não pode ser compreendida a não ser no interior de um campo perceptivo como ancoragem real. A releitura do espaço por meio da inerência do sujeito no mundo nos coloca em contato com uma vida mais profunda da consciência onde o corpo próprio, ao se tornar corpo cognoscente, envolve todos os objetos em uma tomada única, reencontrando também o fluxo do tempo, antes na simultaneidade do que na sucessão. Desse modo, declara Merleau-Ponty (1999) que o mundo é, não por si, mas por meio da presença do corpo, em que ele habita, que o mundo passa a adquirir sentido. Em seu percurso, o corpo restitui, a partir da composição espaço-temporal, o sentido do mundo.

Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 149).

Buscando explicitar a noção de *carne* por meio da noção de dimensão, retomando do ponto de vista da relação originária entre coisa e mundo, a filosofia de Merleau-Ponty, de acordo com Barbaras (2001), busca caracterizar a própria dimensionalidade a fim de atingir o coração do campo fenomenal. Assim, os conceitos de espaço e tempo são colocados em primeiro plano, demonstrando que a unidade originária do percebido, isto é, a co-presença do mundo neste que o manifesta, deve ser retomada como espacialidade e temporalidade.

As análises de Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção* evidenciam ainda a profundidade, conforme Walton (2007), como dimensão de simultaneidade e encobrimento, representando, assim, o paradoxo que faz com que as coisas se mostrem de forma recíproca e, ao mesmo tempo, encobertas a si mesmas, na textura da carne do mundo da qual elas fazem parte. Por meio da profundidade, como afirma ainda o filósofo, as coisas coexistem em graus de proximidade, resvalam umas nas outras e se integram, e é também por causa dela que as coisas possuem uma carne. Visto como um sistema heteróclito, que admite este

funcionamento e esta integração de elementos contraditórios, com a mescla das coisas e dos outros, o mundo demanda um espaço topológico, retratado por Merleau-Ponty como um modelo para o Ser, um meio pelo qual são circunscritas as relações de proximidade e de envolvimento.

O espaço, em suma, não se mostra exclusivo do tempo e do espaço objetivo, mas sim compreendido como espacialidade primordial, isto é, como profundidade. Ele se articula à temporalidade, correspondendo a uma dimensão mais profunda que a oposição do espaço e do tempo. Assim, os pressupostos filosóficos de Merleau-Ponty demonstram que todo fenômeno ocorre nesse espaço único, de caráter ontológico, o qual sustenta toda coesão, mesmo aquelas correspondentes ao passado e ao futuro. O estabelecimento de relações a partir de proposições no âmbito da arte corrobora que “toda figura se perfila sobre o duplo horizonte do espaço exterior e do espaço corporal” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 146). A experiência, como indica o filósofo,

revela sob o espaço objetivo, no qual finalmente o corpo toma lugar, uma espacialidade primordial da qual a primeira é apenas o invólucro e que se confunde com o próprio ser do corpo. Ser corpo, nós o vimos, é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 205).

Dada a relevância da experiência, distingue-se, na filosofia de Merleau-Ponty, figuras distintas do espaço que, conforme Dupond (2004), se arranjam em duas categorias fundamentais, sem que cada uma delas perca, entretanto, sua singularidade. A primeira delas remete ao espaço noturno, que constitui-se como a trama comum dos espaços antropológicos ou existenciais, sendo também o espaço do mito, do fantasma e do sonho. A segunda remete ao espaço claro, diurno, correspondendo ao espaço físico, natural e geométrico que, diante do olhar e visto frontalmente, anuncia, por seus horizontes de objetivação, o espaço único e objetivo.

Estas duas grandes figuras do espaço presentes na filosofia de Merleau-Ponty são interligadas. Mas o vínculo que possuem não é visibilizado em nossa visão comum da realidade das coisas, assim como não são separáveis na tessitura concreta da experiência. Tais figuras espaciais rivalizam no ponto de vista das conexões de fundação, pois cada uma aparece alternadamente como a pressuposição da outra. Para uma análise reflexiva, diz Dupond (2004), o espaço objetivo é “fundante”, enquanto os espaços existenciais são fundados, secundários, derivados. Ora, a espacialidade originária é pré-objetiva e ignora a distinção entre *res cogitans* e *res extensa*. A tarefa de uma reflexão radical, tal como

pretendida pela fenomenologia, consiste na restituição do fundo ou dos horizontes existenciais da objetivação, e a radicalidade de tal reflexão conduz, portanto, ao reconhecimento da posição de espacialidade originária e geral do espaço existencial.

As discussões sobre a espacialidade, no projeto filosófico de Merleau-Ponty, nos permitem, dessa forma, a inserção em um novo patamar reflexivo sobre as formas de interpelação do sujeito através da obra artística, considerando a constituição identitária caracterizada pelo cruzamento espaço-temporal que se dá por meio da abrangência mútua entre sujeito e mundo. Ora, as mediações e as intervenções, por parte do artista, neste espaço físico, colocam, diante do sujeito da experiência estética, caminhos, maneiras e possibilidades para a constituição de sentidos deste espaço que não as usuais, não-artísticas. Desse modo, as análises filosóficas se dobram em indagações sobre como as experimentações proporcionadas pelas criações no âmbito artístico resgatam as clivagens normalizadas que anuviam a compreensão legítima da experiência. Ou ainda, se for válido considerar que há, nessa conjuntura prática em que se tem um projeto artístico de apropriação de um espaço engendrado pelo artista, uma questão a diversos pontos percebidos na totalidade do mundo.

2.2. O papel do espaço nas relações entre sujeito e obra artística

Merleau-Ponty já destacara, ao refletir acerca dos aspectos fenomenológicos presentes na relação entre sujeito e mundo, as influências das experiências artísticas sobre o entendimento e o desenvolvimento de novas perspectivas sobre a percepção espacial. Ora, são estes pressupostos filosóficos que, após sua morte, se estenderam a outras linguagens artísticas visuais, tornando-se aporte conceitual para artistas e teóricos que influenciariam o pensamento estético da arte contemporânea. Desta forma, os conceitos e o percurso histórico apresentados ao longo desta seção fornecerão uma chave de leitura para a compreensão das especificidades do artístico e das modalidades que o caracterizam até o contexto contemporâneo, com o subsídio de interlocutores do campo da arte.

2.2.1 O espaço investigado pela arte

Observamos um movimento de experimentações e revisões significativas, como assinala o eminente crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa (2015), com as correntes artísticas modernas, e mesmo os expoentes precursores das mesmas, como Cézanne, que se destacaram

por romper, por meio de suas investigações estéticas, com a estratificação perceptiva, em empreitadas que marcaram o panorama geral da arte ao longo do século XX. O surgimento das propostas artísticas modernas, como enfatiza o crítico, ampliaram o pensamento para além do reducionismo intelectualista. Nas experiências do cubismo, frisa o autor, o espaço assume estatuto conceitual que, por seu turno, se sobrepõe ao perceptivo. Pablo Picasso, célebre mentor do movimento cubista, acreditava reter o objeto pela sua “forma primária”, e os cubistas, de modo geral, trabalhavam com a oposição da forma à cor inconstante.

Nas investigações artísticas das vanguardas, como salienta Pedrosa (2015), vislumbrava-se a influência do movimento sobre a percepção do objeto pictórico e escultórico, delineando por processos mentais um novo espaço, expandido pela visão binocular na multiplicidade de ângulos; a simultaneidade de sensações desvelada pela transgressão dos limites físicos da pintura, como pelo uso ou pela introdução da luz. O crítico destaca, ainda, as construções espaciais dos artistas Naum Gabo, Antoine Pevsner, Georges Vantongerloo e Max Bill, como exemplos de experiências artísticas realizadas com o intuito de visibilizar o espaço, assim como sua continuidade sensível, o que mostrava ainda que as novas concepções geométricas, patentes na arte desta época, não aboliram a noção unitária do espaço, mas deram a este um novo grau de complexidade.

Pedrosa (2015) sublinha a distinção, advinda com a pintura moderna, entre o espaço, cuja existência é condicionada ao reconhecimento deste na tela, e o espaço sentido, aquele que se relaciona ao sentimento de “um espaço circundante que entra como fator indispensável à evidenciação das forças componentes da tensão formal” (PEDROSA, 2015, p. 288), ou seja, associado a qualidades dinâmicas e pautado nas relações espaciais.

Diante das transformações identificadas nos processos artísticos, a intuição espacial é colocada como condição para a construção e concepção do espaço, e sua presença pode ser observada nos trabalhos dos artistas abstratos e construtivistas; estes, não mais trabalhando com a visão perceptiva, buscam conservar a essência das intuições para chegar à expressão. Neste sentido, as criações artísticas se atribuía, prioritariamente, à intuição espacial, ou melhor, a novas intuições espaciais de que os artistas se muniram, insistindo então na criação de novas formas e estruturas, dinâmicas e descontínuas, que fossem “capazes de atender à sede cosmogônica da imaginação do nosso tempo” (PEDROSA, 2015, p. 280), isto é, respondendo às urgências das transformações que acometiam as formas de ver e compreender a realidade buscando um conhecimento operacional do espaço constituído a partir das vivências subjetivas assistemáticas.

Outro ponto indispensável para se pensar as relações com a espacialidade promovidas pela arte é que, durante muitos séculos na História da Arte, a escultura predominou como a forma artística tridimensional por excelência e seu estatuto secular caracterizou as formas como o ser humano se relaciona com o espaço. Contudo, a partir do início do século XX, conforme Duarte (2005), observa-se um movimento de transição que se conduz do objeto escultórico às realizações artísticas que passaram a incorporar a extensão física e conformar espacialidades – as instalações artísticas –, características da contemporaneidade, que podem ser compreendidas, de modo geral, como obras que se estruturam como ambientes. Tal processo é observado em três momentos distintos deste século, que são

no cubismo e em seus desdobramentos no espaço desde a segunda década, na força das experiências construtivistas na Rússia revolucionária e na Bauhaus, na República de Weimar. Ao lado, desenvolviam-se as manobras de Duchamp e do dadaísmo e sua crítica da arte como um sistema e uma instituição que estabelece novas fronteiras para o conhecimento artístico. (DUARTE, 2005, p. 11).

Esta transição da linguagem escultórica às linguagens contemporâneas, como frisa Duarte (2005), representou mudanças significativas na relação do sujeito com a obra de arte, visto que este, outrora instado a se deslocar em torno de um objeto estático para contemplá-lo de todos os ângulos, passa a ser solicitado como participante inserido na obra, colocando o seu próprio corpo diretamente em contato com a obra artística. Tais práticas, surgidas no decorrer da década de 1960, desdobram-se, hoje, em “manifestações que interagem fortemente com aspectos multissensoriais”, dirigidas a outros sentidos que não somente ao da visão, e que “sublinham dimensões perceptivas, sociais e políticas provocadas pelas novas exigências do mundo contemporâneo.” (DUARTE, 2005, p. 12).

As tendências artísticas dessa década assumem grande importância na definição dos rumos das propostas artísticas na contemporaneidade e estão vinculadas, como pontua Hal Foster (2015), ao processo de industrialização e ao seu vertiginoso crescimento na sociedade que, juntamente com as transformações sobre os mecanismos perceptivos, passou a se tornar objeto de estudos dos fenomenólogos, incluindo Maurice Merleau-Ponty, cujas análises contemplaram o mundo mediado pela mídia e pela sociedade de consumo, de modo a suspendê-lo em sua abordagem fenomenológica. Em decorrência das mudanças observadas em todo o contexto sociocultural e da influência dos progressos tecnológicos sobre a percepção do homem, intensificou-se o interesse por parte dos artistas pelas discussões no campo da fenomenologia, e a tradução inglesa da *Fenomenologia da Percepção*, em 1962, serviu como principal referência para diversas propostas emergentes no período, como as do

minimalismo.

O minimalismo, tendência artística norte americana surgida na década de 1960 teve, segundo Naves (2007), influência decisiva nos caminhos adotados pela arte contemporânea. Para os artistas representantes dessa corrente, o objetivo das propostas artísticas consistia em romper com as chamadas “relações internas” da obra de arte, isto é, quebrar com a tendência de associar e relacionar na lógica interior do objeto de arte, por parte do observador, acarretando em obras constituídas por formas extremamente simples, em geral justaposições serializadas, na busca de uma nova relação entre o observador e o trabalho artístico, distanciando o público ou o sujeito da atividade contemplativa convencional.

2.2.2 O neoconcretismo e outras visões do espaço

Outro grande momento no percurso histórico da arte que deve ser destacado por privilegiar de forma contundente a experiência imediata foi o Neoconcretismo, desdobramento do concretismo no Brasil, que propôs novas formas de compreender e vivenciar o espaço e, como o seu grande arauto e interlocutor, Ferreira Gullar, proclamou no Manifesto Neoconcreto, de 1959, destaca a virtude do escopo desta corrente de reaproximar arte e vida, reformulando o entendimento de espaço no campo artístico. Neste texto, o autor fala em “espacialização da obra”, explanada como “o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem”, e atribui à arte neoconcreta a fundação de “um novo ‘espaço’ expressivo.” (BRITO, 1999, p. 11).

O neoconcretismo, conforme descreve Brito (1999), se desenvolveu como uma corrente artística de influência construtivista, manifestando uma continuidade de sua tradição. A crise das ideologias construtivistas, entretanto, é denunciada no Manifesto Neoconcreto, no sentido de problematizar a prática artística, privilegiando o gesto em oposição aos postulados artísticos da vertente anterior.

O desejo neoconcreto se opunha ao modo de relação vigente com a arte e ao processo de leitura estabelecido: contra a passividade, o convencionalismo, o platonismo da fruição “normal”, buscava tensioná-la, explodi-la em seus limites tradicionais. (BRITO, 1999, p. 81.).

Com os artistas neoconcretos, recorda Brito (1999), o espaço passa a ser compreendido em seu caráter ativo e irradiado, uma vez que estes se opunham ao esquema

hegemônico de figura-fundo e propugnavam a total mobilização do espaço, entre diversas abordagens dentro do movimento, todas apresentando em comum uma concepção fenomenológica que recusa a rígida apreensão pautada nos princípios da Gestalt. Trazendo as especulações das geometrias não-euclidianas, o tratamento descontínuo da superfície, a tentativa de romper com a distância entre o espaço da obra, os seus trabalhos passam, dessa maneira, a se destacar ainda por suas experimentações diretas com o espaço.

O espaço neoconcreto ultrapassou os limites do espaço construtivo e acabou por se estabelecer como uma área polêmica incrustada no circuito de arte brasileiro no final dos anos 50 e início dos anos 60. (BRITO, 1999, p. 83).

Na esteira da fenomenologia francesa, o neoconcretismo defendia a subjetividade na arte, que não era compreendida como efeito do sistema, mas como algo que se encontrava atrelado “aos valores ontológicos do sujeito, tradicionalmente enfatizados pela arte” e o trabalho artístico pensado em caráter de “totalidade mítica, engendrado por um sujeito de alguma forma privilegiado, o artista” (BRITO, 1999, p.86), buscando uma arte vivencial que possibilitasse a participação ativa do público.

Uma das principais características do neoconcretismo foi a sua posição crítica sistemática ante os suportes, mecanismos e ideologias da arte como se lhe apresentavam. Nesse ponto está o seu antiformalismo: a análise da produção neoconcreta revela sua unidade sobretudo pela presença de uma inteligência crítica diante dos modos vigentes de organização formal. (BRITO, 1999, p. 89).

Os artistas neoconcretos rompiam, de forma não apenas incisiva como também com tenacidade, com as categorias convencionais da arte, como a escultura. Os bichos de Lygia Clark constituem exemplo cabal desta proposta, que evidenciava uma tentativa fenomenológica de descrever a experiência imediata, pois se buscava a inserção da forma em sua materialidade no real, convidando a uma participação e uma comunhão entre a obra e o observador, e também os relevos de Hélio Oiticica, que questionavam os limites da percepção espacial cartesiana, permitindo uma vivência estética diferenciada.

As preocupações de Lygia Clark e Hélio Oiticica com o espaço aparecem entremeadas nas correspondências trocadas entre ambos nas décadas de 1960 e 1970. Os relatos de ambos a respeito de seus projetos e experiências, que aparecem nas missivas, falam de ações e propostas realizadas após sua participação no movimento neoconcreto.

Oiticica menciona em momentos diversos sua pesquisa poética em torno da ambientação, como ela se alinhava ou se delineia, e seu desenvolvimento da “obra figurada”

rumo à obra ambiental, evidenciando a preocupação poética em incorporar os elementos do entorno em suas concepções artísticas, como nos *Bólides*, *Capas*, *Cabines*, *Núcleos*, e no *projeto Cães de caça*.

A postura de Lygia Clark é bem evidenciada em suas observações a respeito das mudanças paradigmáticas da arte em sua época e das novas questões por ela colocadas, como a necessidade de se apropriar de outras materialidades na concreção das propostas, afirmando que “O plano já não interessa em absoluto – o que resta? Novas estruturas a descobrir. É a carência de nossa época. Estruturas que correspondem absolutamente a novas necessidades de o artista se expressar.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 34), e que “O tempo é o novo vetor da expressão do artista. Não o tempo mecânico, é claro, mas o tempo vivência que traz uma estrutura viva em si.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 35). A artista enfatiza, em suas indagações, sua crença na interligação inegável e na inseparabilidade entre expressão e pensamento, e propugna a participação como produção de sentido da obra.

As lucubrações da artista mostram que, a partir do caráter aberto da obra, cujo sentido se constrói com o envolvimento de um sujeito participante, bem como do caráter da participação em si, devido à multiplicidade de vivências que interferem na proposta, também é possível perceber como o sujeito se apropria, expande a consciência de seu próprio corpo – como ao mencionar as suas máscaras sensoriais –, e ao tomar consciência do espaço que vai além dos limites físicos deste corpo, preenchendo o espaço ao seu redor, o homem molda o seu próprio espaço ao externalizar um espaço que se encontra dentro dele, sendo por este envolvido. Lygia Clark explora intensamente, em seu pensamento, a conjunção sujeito-espaço, a alteridade, bem como o desenvolvimento do espaço conforme as ações dos sujeitos, mencionando ao longo de suas cartas algumas propostas participativas em que o público perdia o sentido de espaço, e descrevendo como as experiências propostas porventura modificam a forma com que as pessoas percebiam e vivenciavam a realidade.

2.2.3 Relação contemporânea entre arte e espaço

Vemos ainda, conforme Duarte (2005), propostas artísticas que surgiram na década de 1960 e foram caracterizadas como “ambientes”, as quais “testemunharam uma nova relação da obra de arte com o espaço e, sobretudo, do espectador com a obra.” (DUARTE, 2005, p. 11). Devido à presença e à importância adquiridos pelo espaço nas poéticas contemporâneas, a crítica de arte aborda categorias específicas que abraçam o mesmo, não apenas como suporte, mas como elemento constitutivo das proposições artísticas, bem como as implicações

advindas da experiência estética por meio destas. Tal fator nos conduz ao tipo de categoria artística que conhecemos hoje como *instalação*. Compreendendo obras realizadas *in situ* ou *site specific*, as instalações são concebidas e executadas para um determinado lugar, seja uma sala de museu ou galeria, espaços urbanos ou ainda fora do perímetro urbano, interagindo com a paisagem, o que aponta uma importante característica desse tipo de proposta.

Do espaço experimentado pela intervenção da forma surgem as experiências que insistem na importância do lugar. Já se observa aí um importante deslocamento da noção tradicional do espaço – aquele vazio, extenso e neutro, receptáculo das coisas no mundo – para uma noção que incorpora o contexto da intervenção artística. Do *espaço* passamos à noção de *ambiente* como um dos elementos integrados à própria obra e um dos definidores de seu sentido e de sua potência formal. (DUARTE, 2005, p. 11, grifos do autor).

A ideia de *ambiente*, pontuada pelo autor, permite compreender o quanto é representativa, no fazer artístico, a proposta de evidenciar a conjunção entre obra e entorno físico, remetendo, assim, à noção fenomenológica da imbricação entre sujeito e mundo.

Em seu texto *Instalação como problemática artística contemporânea*, a pesquisadora Ana Maria Albani de Carvalho aponta que a instalação, enquanto categoria de produção artística representativa das poéticas contemporâneas, implica uma desconstrução de paradigmas na produção, compreensão e crítica de arte, uma vez que instaura uma nova forma de relação do sujeito com a obra.

Cientes da carga simbólica, social e fenomenológica do recinto de exposição, os artistas que investem na instalação optaram por produzir uma obra contextual, relacional, a qual só poderia ser objeto de uma percepção plena quando disposta em seu lugar. (CARVALHO, 2007, p. 104).

A instalação estimula, dessa forma, a interação do espectador com os elementos diversos que a constituem, muitas vezes, pela realização de um percurso em seu interior. Apresentando duração efêmera em grande parte das vezes, a instalação permanece após a sua realização apenas como registro fotográfico, e se configura como “uma arte híbrida que se aproxima da arquitetura e que pode incluir em seu ambiente todas as outras formas de arte tais como o vídeo, a fotografia, a performance.” (SACRAMENTO, 2011, p. 6).

Carvalho (2007) sublinha que a instalação se caracteriza pela mistura resultante do agenciamento de linguagens, procedimentos, técnicas e materiais de origens e propriedades diversas, e, diante disso, se mostra um fenômeno de grande complexidade. Esta abrangência que se torna prerrogativa das instalações em sua facticidade nos provoca de forma a questionar a natureza do espaço e seu caráter fenomenológico. Na experiência artística com as

instalações pesa, conforme a autora, o ponto de vista do sujeito, considerando que se tratam, devido à sua precisa orientação espaço-temporal, de obras de caráter relacional e situacional, representando “um modo de espacialização específico, na medida em que operam com diferentes graus de vínculo com o local – o recinto, em sua dimensão material – e com o lugar de exposição.” (CARVALHO, 2007, p. 108). É possível, portanto, pontuar a importância dada ao espaço de situação da proposta artística no contexto da contemporaneidade, dado que

[...] uma instalação estará disponível para apreciação – por parte de quem quer que seja, inclusive para seu autor, o artista – apenas quando montada em um dado local. Convém refletir sobre o impacto que essa característica manifesta pelas instalações produz no âmbito das pesquisas em história da arte e nas demandas quanto às funções desempenhadas pelos acervos das instituições museológicas voltadas para o campo da arte contemporânea. (CARVALHO, 2007, p. 111).

Como pontua Carvalho (2007), as instalações, em sua dimensão espacial, estão imbuídas de um sentido que está sempre em curso, relacionado ao seu caráter físico e temporal, os quais estão ligados ao deslocamento do corpo e do olhar do observador pela obra, transitando entre os objetos que a constituem. Entre cada objeto componente, com sua localização específica, há um “vazio”, presente nos silêncios em que ocorrem esses deslocamentos visuais e corporais; e é por este vazio que se dá o entrecruzamento de significados produzidos pela articulação instaurada pela disposição espacial dos objetos. Enquanto modo de espacialização específico, a instalação joga com a instabilidade, visto que a forma como os elementos estão dispostos assim como o vínculo estabelecido com o espaço expositivo são temporários. E é também devido a essa flexibilidade e mobilidade que Carvalho (2007) se refere à instalação como modalidade “mestiça”, devido à forma como a concepção e a recepção passam a incorporar o espaço em que esta se instaura, a cada nova montagem em locais diferentes, já não “como uma simples relação e proximidade física, mas como um dos elementos constituintes da obra.” (CARVALHO, 2007, p. 115).

Durante a passagem da década de 1980 para a década de 1990, como destaca Fidelis (2005), surgiram obras que, contando com a incorporação de uma diversidade de mecanismos tecnológicos e de objetos pertencentes a uma diversidade de categorias, passaram a expressar as mudanças radicais nas instalações de grandes dimensões realizadas nos espaços dos museus. Destaca-se, sob este aspecto, que

diferentemente do caráter *site-specific* de instalações anteriores, essas obras passaram a incorporar elementos que podem ser rearranjados e reorganizados em outro espaço (museu, galeria, e assim por diante), sem se ater às prerrogativas de organização anteriores, porém mantendo suas premissas conceituais. [...] De fato, a obra passou a ter seu caráter definido não apenas por sua condição de obra única,

como também pelo fato de não manter mais uma similaridade formal com versões prévias que possam ter sido construídas. Esse caráter passa, então, a ser determinado pela possibilidade de ser um objeto em trânsito, instável, cuja condição de ser único não pode mais ser estabelecida pela própria integridade ao longo de suas diversas montagens, digamos assim, mas por sua capacidade de adaptação. (FIDELIS, 2005, p. 21, grifo do autor).

Como afirmado pelo autor, portanto, a integridade das obras, bem como sua unicidade, tem deixado de caracterizar as instalações, fato que foi dado pelo rompimento com a condição de retenção do objeto artístico pela instituição. Entretanto, as instalações nunca abdicaram de sua condição de “sem lugar”, devido à dependência de uma materialidade física, isto é, a sua constituição por objetos e materiais.

Nos últimos anos, a diferença entre a categoria instalação e *site-specific* começou a se confundir e uma modalidade começou a incorporar características da outra. Foi nesse momento que o museu começou a mudar drasticamente suas estratégias de exibição no que diz respeito à incorporação de certos objetos. Não se trata de mudanças na política de aquisição em relação a uma tendência estética ou outra. Trata-se de uma mudança que basicamente fez com que, até aquele ponto, objetos sob a guarda do museu – fixos e canônicos – passassem a ser substituídos por obras que não podem, por suas peculiaridades, ser dotadas de tais características. (FIDELIS, 2005, p. 22, grifos do autor).

Em suma, observa-se atualmente, conforme Duarte (2005), um processo crescente caracterizado pela incorporação de linguagens artísticas contemporâneas aos espaços de museus e galerias, gerando, por conseguinte, a interpenetração destas ao compartilharem de um mesmo espaço físico. Como característica das proposições artísticas na contemporaneidade, marcados por uma incessante troca de posição, em que a arte e a realidade não se diluem, mas preservam as suas particularidades, o mundo da obra artística e o mundo em comum, acentua Naves (2007), não se configuram mais como entidades separadas. A arte, não obstante, está “a todo momento pondo em xeque a placidez com que o real procura se instituir.” (NAVES, 2007, p. 249). Partindo das transformações ainda em curso no campo da arte, evidenciadas no segmento artístico da instalação, é possível encontrar, em meio ao envolvimento e às trocas que se sucedem entre o mundo que se abre ao sujeito – que imerge na experiência de uma obra artística que se constitui no espaço – e aquilo que é expresso pelo artista, ao fazer do espaço matéria da obra, pertinência às premissas apresentadas por Merleau-Ponty, ou, de forma mais ampla, compreendê-las dentro de uma perspectiva ontológica, em que a reflexão sobre a natureza do espaço se faz na visibilização, pelos dispositivos estéticos, da interferência fisionômica da espacialidade e na constituição de sentidos da obra artística, em confronto à perceptibilidade usual do espaço e dos demais

elementos que em conjunto compõem a criação artística. Cabe analisar, deste ponto em diante, de que forma, diante do amplo processo de incorporação de linguagens e dissolução de categorias artísticas, essas tendências da arte subscrevem a conjuntura vivencial dos sujeitos da prática artística.

Em que medida a busca patente, na contemporaneidade, ligada a uma espacialidade imersiva, dinâmica e volátil em sua configuração, infensa às tendências classificatórias ainda vigentes na arte, potencializa uma reflexão filosófica atinente à natureza ontológica do espaço, conforme a fenomenologia? A orientação espaço-temporal estabelecida pelas propostas contemporâneas das instalações, junto a seu apelo sinestésico, ao instituir uma dinâmica específica de ação para o público, conduz aos horizontes de uma experiência legítima ou contingenciada do vínculo fundamental e inalienável entre o sujeito e o mundo?

3. RELAÇÕES ENTRE ESPACIALIDADE E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA

Neste capítulo, apresentamos uma reflexão a respeito da experiência estética e os papéis desempenhados pelos sujeitos da percepção no contexto da obra artística. Discutiremos estes pontos acolhendo os desenvolvimentos teóricos de autores ligados à área da Estética, como Luigi Pareyson e Mikel Dufrenne, e também as discussões do filósofo contemporâneo Georges Didi-Huberman.

Iniciando o capítulo, apresentamos uma seção dedicada ao papel do sujeito e sua relação com o objeto artístico na experiência estética. Na seção subsequente, traremos o foco para a percepção espacial na experiência estética, retomando as discussões destes autores no que toca ao significado da espacialidade no fenômeno estético.

3.1 O sujeito e a obra artística na experiência estética

Ao estabelecer um paralelo entre a atividade filosófica e a criação artística, Luigi Pareyson (1993) destaca que o pensamento filosófico demanda, como esta última, um exercício de formatividade, tanto na problematização filosófica no contexto social, histórico e pessoal, como na resolução dos problemas colocados pelo filósofo. Por meio de suas aproximações e distanciamentos, este autor pontua:

O processo mediante o qual uma concepção do mundo ou uma filosofia se fazem arte não consiste certamente no programa de coagir o pensamento a imaginar e representar ou forçar a fantasia a pensar e refletir: o fundo filosófico do artista é vertido na obra sem desmentir a própria natureza, mas ao mesmo tempo modificando-a no próprio ato de se colocar sob o signo da formatividade artística. Desta sorte, se por um lado é energia formante que se torna gesto do fazer e ato de construir, pintar, cantar, por outro lado, se identifica com a própria matéria formada. E, conforme as exigências do estilo, o pensamento estará presente ou no simples sinal, abstrato, para o qual orientou a mão, ou na imagem fulgurante que inspirou e na qual agora se resolve, [...] O fato de a presença e uma concepção do mundo ou de uma filosofia abranger todas as artes indistintamente demonstra a especial natureza dessa presença, que não precisa expandir-se em um discurso, mas reside basicamente no gesto do fazer, no modo de formar, isto é, no estilo da obra, quer seja ela poética ou pictórica ou musical. (PAREYSON, 1997, p. 291).

Em sua análise no campo da experiência estética, o filósofo Mikel Dufrenne propõe uma reflexão direcionada à compreensão do estatuto fenomenológico do objeto estético. Segundo Pita (1996), Dufrenne, atuando na esteira de Sartre e de Merleau-Ponty, concebe a

sua obra pensando a fenomenologia como desvelamento da essência². Assim, o cariz filosófico deste autor é marcado pelo aparecimento da experiência estética como exemplo de redução fenomenológica que decorre da ausência de relações subjetivas. Dufrenne propõe a realização de uma fenomenologia da percepção pautada na experiência estética, pois esta escapa a toda tendência intelectual e interpretativa. A percepção estética, nesse sentido, visa desvendar “a verdade *do* objeto, assim como ela é dada imediatamente *no* sensível.” (DUFRENNE, 2015, p. 80, grifo do autor).

Nesse sentido, este filósofo aponta que, a despeito do caráter apresentado pelo sujeito de que sua existência prescinde, a princípio, de outra presença para ser evidenciada no campo do fenômeno, ao mesmo tempo se caracteriza pela diferenciação advinda das articulações fáticas em que se exprime a sua natureza, em meio aos desdobramentos dos fenômenos e à implicação das ocorrências.

Dirá o filósofo que, a despeito da exterioridade irreduzível apresentada pelo objeto, há objeto apenas para um sujeito. Este, da mesma forma, é irreduzível em sua asseidade, ou seja, sua existência não se encontra de forma alguma condicionada àquilo que lhe é exterior; também o cogito, em sua ipseidade, é irreduzível a sua apreensão por outrem.

A exterioridade do objeto é irreduzível, se bem que só haja objeto para um sujeito; é irreduzível também a asseidade do sujeito, a ipseidade do *cogito* que, mesmo numa filosofia transcendental, se pronuncia em primeira pessoa. (DUFRENNE, 2015, p. 80, grifo do autor).

O sujeito é e existe por si só, prescindindo de outra presença para existir. O cogito permite ao sujeito a diferenciação, conduzindo e caracterizando uma subjetividade.

A percepção estética é, de fato, a percepção real, aquela que só quer ser percepção, sem se deixar seduzir pela imaginação que convida a vaguear em torno do objeto presente, ou pelo intelecto que, para dominar o objeto, procura reduzi-lo a determinações conceituais; (DUFRENNE, 2015, p. 80).

A experiência estética se configura, num âmbito perceptual, de forma a conduzir a um contato primordial com a realidade, efetuando a redução fenomenológica e colocando, assim, em suspenso os interesses de ordem prática e intelectual que sustentam a crença no mundo. Assim sendo,

²Este autor ressalta a importância de contextualizar o percurso filosófico de Mikel Dufrenne na sua inscrição em uma fenomenologia francesa estruturada, em primeiro lugar, nas repercussões teóricas da releitura filosófica husserliana. A filosofia de Husserl instaura a categoria da intencionalidade para compreender a relação entre sujeito e objeto; Sartre ressignifica este conceito sob a determinação da liberdade e da contingência; Merleau-Ponty acentua a percepção sensível.

o único mundo que ainda está presente no sujeito é, não o mundo *em torno* do objeto ou *atrás* da aparência mas [...] o mundo *do* objeto estético, imanente à aparência enquanto ela é expressiva, e esse mundo não se torna o objeto de nenhuma tese. Pois a percepção estética opera a neutralização tanto do irreal, quanto do real (DUFRENNE, 2015, p. 81, grifos do autor).

O fenômeno, o que envolve o espectador extrapolando os limites do real (a matéria com que trabalha o artista) e do irreal (a criação, a imaginação do artista), é apreendido na redução fenomenológica da qual se aproxima, para o filósofo, a experiência estética: este fenômeno, decantado em tal operação, é “o objeto estético dado na presença e reduzido ao sensível” (DUFRENNE, 2015, p. 81). Com efeito, esta reflexão evidencia que

o objeto estético é apreendido como real sem remeter ao real, isto é, a uma causa do seu aparecer, ao quadro como tela, à música como ruído de instrumentos. [...] ele não é outra coisa que o sensível em sua glória, do qual a forma que o ordena manifesta a plenitude e a necessidade, que traz em si e imediatamente entrega o sentido que o anima. (DUFRENNE, 2015, p. 81).

É pelo sensível, portanto, que a experiência estética, realizada em sua plenitude, dá a percepção de algo concretizado e integrado ao universo pré-objetivo. “O sensível é o ato comum daquele que sente e do que é sentido. Isto significa, em primeiro lugar, que o objeto estético só se realiza na percepção, uma percepção que esteja atenta a *lhe fazer justiça*” (DUFRENNE, 2015, p. 82). O autor acentua que na experiência estética o espectador assume função indispensável no processo de execução de uma obra, visto que este “não é somente a testemunha que consagra a obra, ele é, à sua maneira, o executante que a realiza; o objeto estético tem necessidade do espectador para aparecer.” (DUFRENNE, 2015, p. 82). Desta forma, o autor atesta que a presença do espectador é responsável pelo acontecimento da proposta artística. Tal característica é enfatizada na contemporaneidade pelos artistas e teóricos da arte, e é pontuada pelo autor como se segue:

A percepção estética, ao contrário, expande a aparência para tornar idênticos o aparecer e o ser: o ser do objeto estético é aparecer – graças ao espectador; a obra de arte, diferentemente do simples objeto que apela tanto para o gesto, quanto para o conceito, somente solicita – imperiosamente, se é válida – a percepção. (DUFRENNE, 2015, p. 82).

Quando se fala em experiência estética, o papel de espectador não exclui aquele que idealiza e produz a obra, mas, ao contrário, o envolve antes de qualquer outro sujeito. Como lembra-nos também Limido-Heulot (2010), o artista, ao se voltar à fenomenalidade do mundo a fim de se apropriar dos materiais e das formas destinadas a suas criações, porta-se desde já como o espectador de uma obra por vir; desse modo, o artista se coloca como o primeiro

espectador de sua obra, observando o mundo em seu aparecer e comportando-se então como espectador desinteressado.

O objeto estético, de acordo com Dufrenne (1973), se recusa a ser integrado, tanto pela percepção como pela ação, ao mundo cotidiano, demandando, com frequência, um fundo próprio, constituído por objetos destinados explicitamente para o envolverem e preservar o seu halo, inspirando respeito pelo trabalho (como a moldura de uma pintura ou o museu para um acervo, separando-os do mundo comum). Trata-se, logo, de um objeto que impõe uma natureza autônoma a ser reconhecida em sua realidade. Nossa percepção deve estabelecer um contexto apropriado para ele, uma zona espaço-temporal de espaço vazio ou de silêncio que envolve a nossa atenção. O objeto estético, como mostra Dufrenne (2015), exprime um mundo próprio e singular, para o qual o acesso imediato é garantido por meio da leitura da expressão artística e que, ao exprimi-lo, transcende-se em direção ao seu sentido, asseverando sua condição de autonomia.

Em sua abordagem do sujeito da experiência estética, Dufrenne (2015), seguindo os pressupostos da filosofia de Merleau-Ponty, explana que o sujeito envolvido nesse processo experimenta uma relação estética legítima ao perceber o objeto como objeto em si, sem estabelecer associações a qualquer modo de representação. Nesse sentido, portanto:

O sujeito como corpo não é um evento ou uma parte do mundo, uma coisa entre as coisas; ele conduz o mundo em si como o mundo o conduz, ele conhece o mundo no ato pelo qual ele é corpo e o mundo se conhece nele. E esse pacto da intencionalidade vital só é rompido quando a dialética da percepção leva à representação, na qual o sujeito toma consciência de sua relação ao objeto, põe em questão a aparência e distingue o percebido do real. (DUFRENNE, 2015, p. 85).

Quando da renovação a que o pacto se inclina na experiência estética, esta passa a compreender “o momento da reflexão e da aprendizagem, pois a verdade do objeto estético nos aparece como uma exigência e nos é necessário aprender a perceber corretamente para lhe fazer justiça, como o executante aprende a técnica de seu instrumento. (DUFRENNE, 2015, p. 85). Isto significa que, para a apreensão do mundo que se potencializa na obra artística, o espectador ou o público em contato com a obra deve se doar para aquilo que o artista ou o propositor lhe apresenta e lhe oportuniza. A experiência estética propicia a descoberta de qualidades afetivas, as quais constituem *a priori* específicos, e que não se tratam somente de um pré-conhecimento atualizado no espectador pela experiência, mas de algo que “dá forma e sentido ao objeto estético, o que o constitui como capaz de um mundo” (DUFRENNE, 2015, p. 87). A espacialidade pode ser um *a priori* constituinte dos objetos da experiência externa como tais, e da mesma forma é um modo de ser do sujeito como capaz de espacialização.

Afirma que “constituir o objeto, como a experiência estética no-lo mostra, é estar à disposição do objeto para reanimar a significação que nele está implícita”, por uma forma de conhecimento em que o sujeito estabelece uma relação de proximidade, que se dá “na intimidade de um ato comum onde se experimentam as fronteiras da individualidade.” (DUFRENNE, 2015, p. 87).

A intencionalidade, para Dufrenne, é operante sobre sujeito e objeto, e por isso declara que

A intencionalidade, portanto, significa que o homem e o mundo são da mesma raça: a comunicação que ela conota se funda numa comunidade. Ela também tem um sentido ontológico sem, com isso, autorizar uma ontologia, pois ela não implica necessariamente a idéia [sic] do Ser como de uma instância transcendente, de um sentido do qual o objeto e o sujeito seriam os fenômenos; ela sugere, antes, que o sujeito e o objeto – porque permanecem distintos no próprio núcleo de sua relação e para a poder contratar – não podem estar subordinados a um princípio superior: a totalidade que eles formam em virtude de sua afinidade, não os engendra, o dualismo não pode ser reabsorvido num monismo, dialético ou não. O homem está no mundo como em sua pátria, mas ele não está como um objeto entre outros; como o objeto estético é, ao mesmo tempo, em-si e para-nós, assim o mundo está para o homem e o homem está para o mundo: é por ser, de algum modo, igual ao mundo que ele está também na verdade e que a verdade se define fundamentalmente como adequação. (DUFRENNE, 2015, p. 88).

Conforme o teor desta citação, percebe-se que a obra de arte possui uma relação intencional anterior a qualquer teoria científica, filosófica ou metafísica. Em outras palavras, o significado da obra revela-se pelo seu caráter mundano, isto é, pela sua presença num mundo cuja existência já é, por si só, um enigma, mesmo quando reveste-se de caráter religioso ou místico. O sentido do enigma não pode ser determinado, pois o ser do homem não está dado, isto é, trata-se de um objetivo visado apenas, jamais concluído.

Compreende-se que a obra artística fala pelo seu autor sem requerer a presença física deste no recinto em que o espectador trava contato com a obra. Mas é pelo contato que se estabelece entre o espectador e a obra artística que a experiência estética se realiza e é levada a termo.

O mundo do objeto estético, diz Dufrenne (1973), é um mundo interno ao próprio objeto e nosso engajamento neste mundo se dá apenas quando nos encontramos desviados do mundo real. Não obstante, a percepção só atua com relação ao objeto estético se o sujeito perceptivo está situado no mundo. Por outro lado, o objeto estético deve ser real a fim de impulsionar-se sobre nós conduzindo-nos ao mundo o qual ele abre a nós e no qual reside sua mais elevada significação.

3.2 A percepção espacial na experiência estética

Algumas das ideias da fenomenologia de Merleau-Ponty acerca do sensível, já apresentadas neste trabalho, são corroboradas pelo filósofo Mikel Dufrenne, ao assinalar a natureza ontológica do objeto estético. Neste olhar fenomenológico sobre a experiência estética, observa-se que a arte contém de forma visível o lastro da sensibilidade que marca o contato primordial do sujeito com o mundo. Para o filósofo, quando, na percepção de objetos comuns, uma figura se destaca contra um fundo, um objeto particular assume autonomia. O mundo, composto de objetos distintos, é, no próprio plano da percepção, constituído de uma estrutura sensível. O sensível possui um fundamento ontológico através do qual o mundo se manifesta como horizonte possível. Este fundo, como reforça Dufrenne (1973), é a garantia do objeto, e este, cujos contornos surgem como figura do mundo, por sua vez o invoca e o confirma. É por meio do mundo, portanto, que o objeto é real, não somente por seu perfil se destacar contra ele, mas por ser sustentado e alimentado por este reservatório insondável de seres que o mundo se revela. Toda sua densidade vem, logo, deste fundo sensível.

3.2.1. O espaço e o objeto estético

O objeto estético, como destaca Dufrenne (1973), tende a estetizar o seu entorno, integrando-o ao seu próprio mundo e sujeitando aquilo que está a sua volta aos seus desígnios. A percepção não consegue isolar o objeto estético do campo perceptivo. Tal asserção é válida, enfatiza o filósofo, para as artes que se caracterizam pela duração temporal. As artes espaciais, conforme o autor, são as menos propensas a tal separação; o objeto espacial tem seu lugar no espaço cotidiano, por meio de sua materialidade e sua estrutura. Ocorre, observa-se, a anexação e, por conseguinte, a estetização do mundo pelo objeto espacial, pois este conclama o espectador a perceber o entorno de um modo que se distancia da percepção comum. Assim, o objeto submete à transformação aquilo que, no contexto espacial, converge para o trabalho artístico. O objeto em que se encontra este objeto estético se torna destacado do mundo que é o seu fundo originário e passa a ser percebido em caráter autônomo e independente do que o cerca.

Conduzindo-nos por esta linha de raciocínio, podemos pensar que os materiais empregados por um artista a fim de concretizar uma instalação em uma sala de um museu não são assimilados segundo uma lógica formal já conhecida, como elementos ordinários; assim, da mesma forma, o espaço em que se realiza ou em que acontece a proposta de uma instalação

está sujeito a ser percebido de outra forma por este participante da experiência estética, o espectador.

A relação do objeto estético com o entorno, como indica Dufrenne (1973), é tal que tudo aquilo que não representa auxílio à experiência estética é automaticamente agrupado, negado e anulado. Não obstante, o mundo real jamais é abolido por completo, pois o objeto estético não prescinde da relação com o mundo real. A consciência deste horizonte indeterminado garante a presença do objeto estético, que só existe e está presente para o sujeito ao se situar em um espaço em que todas as coisas se põem ante ele em sua exterioridade radical. As separações pelas quais o objeto atrai a atenção são mais uma forma de envolvimento do que de separação. No entanto, os elementos do entorno e o ambiente a que eles aludem se transformam na própria substância do trabalho artístico. O objeto estético, ao estetizar o real, torna-o irreal.

É sempre na condição de se tornar encarnado, lembra-nos Dufrenne (1973), que este objeto estético aparece no mundo, atualizando o seu ser. Ele não pode ser percebido a não ser estando no mundo, e, ao mesmo tempo, sua existência se dá apenas preservando uma distância em relação ao mundo. O objeto estético não se dirige e nem se reporta ao real, mas mostra a si mesmo sem necessitar de qualquer referência a algo do real.

O mundo do objeto estético, diz o filósofo, é expresso, e não representado. Ele é revelado pelos meios expressivos e não definido por categorias representacionais, não sendo, assim, um mundo constituído de objetos identificáveis.

Como esta passagem da representação à expressão é visualizada na produção artística da contemporaneidade? No âmbito da produção artística contemporânea, Dufrenne (2015) constata que se experimenta tempos marcados pela perda da relação com o sujeito e pela desvinculação do mesmo, sendo tal distanciamento ocasionado pelos avanços técnico-científicos, que desumanizaram as relações e comprometeram, dessa forma, a relação entre o formal e o sensível, o “pacto original” entre o homem e a natureza. A arte contemporânea exprime, segundo o autor, a contradição de nossa cultura, a conquista do formal, valorizado em detrimento do real, conduzindo muitas vezes à recusa do mundo e, por conseguinte, à autodestruição a obra, conferindo à obra artística um caráter exclusivamente reflexivo e caracterizando-a pela prevalência do conceito.

3.2.2 Dimensões do visível na experiência espacial

Diante dos conceitos ontológicos investidos no sensível, bem como da relação fenomenológica entre sujeito e objeto artístico, o filósofo contemporâneo Georges Didi-Huberman, ao tratar das questões pertinentes à obra artística, apresenta considerações que problematizam a experiência de ver

ora, o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível, tal como o faria um termo discernível e adequadamente nomeável (suscetível de uma “verificação” tautológica do gênero: “A *Rendeira* de Vermeer é uma rendeira, nada mais, nada menos” – ou do gênero: “A *Rendeira* não é mais que uma superfície plana coberta de cores dispostas numa certa ordem”). O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 76, grifo do autor).

Para o filósofo, o ato de ver não deve ser compreendido pelo seu caráter mecânico, mas pelas relações infinitas possíveis ao sujeito da percepção no contato que estabelece com o objeto artístico por meio da visão. Manifesta-se uma impossibilidade dos atos condicionados às evidências visíveis, que desestabiliza a conduta do observador, devido a este caráter ambíguo peculiar a toda obra artística. Como sustenta o autor

A frontalidade na qual a imagem nos colocava se rasga de repente, mas a rasgadura se torna, por sua vez, frontalidade; frontalidade que nos mantém em suspenso, imóveis, a nós que, por um instante, não sabemos mais o que ver sob o olhar dessa imagem. Então estamos diante da imagem como diante da exuberância ininteligível de um acontecimento visual. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 295).

As formulações acerca do visível em relação ao objeto artístico podem também ser configuradas no que este autor descreve como *crença* e *tautologia*. A primeira, em uma conjuntura estética, aponta para o nível simbólico, enquanto a segunda aponta para o nível aspectual do objeto. Assim, o autor assinala que

a tautologia constitui de fato, sobre a questão visual, o fechamento e a vacuidade por excelência: a fórmula mágica por excelência, ela própria invertida – equivalente, como uma luva virada ao avesso ou uma imagem no espelho – da atitude da crença. Pois a tautologia, como a crença, *fixa termos* ao produzir um engodo de satisfação: ela fixa o objeto do ver, fixa o ato – o tempo – e o sujeito do ver. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 76, grifo do autor).

O ato de *ver*, como o autor demonstra, é um ato de inquietação, entendido como uma ação do sujeito, a qual é dividida, em que o olho se depara com seus próprios impedimentos, que lhe dão uma falsa certeza de autonomia. A crença, diz o filósofo, ignora a cisão inerente

ao ver, assim como a tautologia, insistindo, ambas, em uma ideia mistificada de perfeição; a primeira concebe o mito de um olho perfeito “na transcendência e no ‘retardamento’ teleológico”, enquanto a outra visa “uma perfeição inversa, imanente e imediata em seu fechamento”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 76). A apreensão tautológica, conforme o referido autor, reserva-se à assimilação dos aspectos formais e plásticos da obra que se apresenta ao sujeito. No que toca à crença, por outro lado, revela-se um processo que envolve a atribuição de significados de forma a transcender a visualidade e conferir ao objeto apreendido pelo olhar um caráter de completude. Sob este aspecto, o autor adverte-nos que

Não há que escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77, grifos do autor).

Na conjuntura visual da experiência artística irrompe, conforme o autor, o sentimento da perda, de que algo inerente ao objeto visto escapa ao sujeito que vê. Não se pode, entretanto, ignorar que haja uma relação dialética inerente ao ato de ver a qual se constitui pela proximidade e distanciamento simultâneos do objeto artístico. Tal fenômeno permite observar que não se pode reduzir a natureza das imagens que temos dos objetos artísticos a um caráter simples e acomodado, pois

A mais simples imagem, contanto venha à luz [...] não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria o que é visto. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 95).

Retemos, portanto, como “a privação (do visível) desencadeia, de maneira inteiramente inesperada (como um sintoma), a abertura de uma dialética (visual) que a ultrapassa, que a revela e que a implica”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 99). O sintoma, a que o autor se refere, trata, em linhas gerais, do fenômeno em que há uma desestabilização do olhar na relação com o visível. Como explanado pelo autor, os sentidos se convulsionam, em um momento no qual os gestos perdem o seu código, e o corpo, outrora comunicante, “*não se parece mais*, ou não aparece mais” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 333, grifo do autor). É dessa forma, ainda, que

Só podemos dizer tautologicamente “Vejo o que vejo” se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda - ainda que momentânea - praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 105).

Ocorre, nesse processo, a cisão, o movimento que, promovendo uma operação dialética, subverte o que é aparentemente visível em inevidente.

Dufrenne (1973) problematiza o limiar dessa estetização provocada pelo objeto artístico. Ele se delinea no ponto em que o olhar termina. Pois o objeto estético, com suas dependências, é um com o olhar e o transborda, embora se dê de forma totalmente presente. É o olhar que assimila os limites da influência do objeto estético. O objeto estético tem como prerrogativa negar a totalidade do mundo, mesmo aquilo que ele integra ao mundo. O sujeito se relaciona com ele apenas na condição de ser no mundo, isto é, engajado e implicado inesgotavelmente. A obra artística, segundo Dufrenne (1973), está em um tempo e um espaço universais, como pela instituição de um tempo e de um espaço próprios. Assim, é muito mais em um modo pessoal que a obra se estabelece em sua inesgotabilidade. Nesse sentido, o autor indica que o espaço, ou o ambiente físico, não se reduz simplesmente ao fundo contra o qual o objeto vem se destacar, mas é, de forma mais contundente, o brilho do próprio objeto, a aura de sua presença.

Contrapomos esta característica associada ao espaço – a aura –, enfatizada por este filósofo, com a leitura de Didi-Huberman que, pautando-se nos pressupostos fenomenológicos apresentados na obra de Merleau-Ponty, acrescenta que o espaço, compreendido segundo relações advindas dos fenômenos perceptivos e caracterizado como parte da concepção artística, não apenas nos envolve e nos circunscreve, mas nos olha, em uma relação que mobiliza fluxos de aproximações e distanciamentos em uma instância característica sinalizada por relações perceptuais que conservam um caráter alinear. Essa mobilidade em simultâneo do olhante e do olhado, que este autor atribui à *aura*, tem uma leitura benjaminiana, fazendo referência à distância pontuada, experimentada na relação com a obra artística em determinado espaço físico. A manifestação de tal distância, no âmbito da fruição estética, é caracterizada por uma dinâmica de excesso ou de falta que torna inacessível o conjunto da proposta artística e seu espaço de inserção. O espaço, em sua ubiquidade, apresenta, portanto, uma espessura não-objetivável, dado que

O espaço sempre é *mais além*, mas isso não quer dizer que seja alhures ou abstrato, uma vez que ele está, que ele permanece *aí*. Quer dizer simplesmente que ele é uma “trama singular de espaço e de tempo” (quer dizer exatamente que o espaço assim

entendido não é senão “um certo espaço”). (DIDI-HUBERMAN, p. 164, grifos do autor).

Esta distância é o estranhamento impingido pela forma que se configura como proposta artística enquanto fenômeno espacial, que penetra o sujeito em seu percurso frutivo. O conceito de sintoma é associado por Didi-Huberman (2015) à espacialidade, fundamentando-se nas reflexões de Georges Bataille. Ao discutir a experiência espacial e sua dimensão afetiva, o autor recorda o “olho voraz” batailliano, que representa uma “forma espacial da experiência”, apropriação e incorporação ativa, compreendida ainda como “forma sintomal”, “espacialidade atacada” ou “ataque à espacialidade familiar”, pois os esforços são direcionados a fim de satisfazer seus impulsos e saciá-los valendo-se de meios próprios, de forma irreverente, constituindo um espaço descontínuo. Com isso o autor pontua como o espaço que, em sua amplidão, envolve o sujeito, provoca a sua desestabilização, rompendo com a estrutura temporal linear que lhe é familiar. Cria-se, no espaço, uma forma de vivência ligada ao sentimento de inadequação que provoca no sujeito o estranhamento, uma insubordinação do espaço às vivências subjetivas triviais e estabelecidas no curso de sua existência.

Existe na relação entre o sujeito e a obra a possibilidade de dialetizar o que nela vemos com aquilo que nela pode, de repente, nos olhar e, dessa maneira, o ver do sujeito é modificado. A *imagem dialética*, tratada pelo autor, se instaura devido à presença da aura entre o olhante e o olhado, na tensão que se realiza num movimento de ir e vir, entre a proximidade e a distância entre estes. A aura possibilita a experiência para além da crença e da tautologia entre as quais se divide o sujeito.

Este estranhamento pertinente à manifestação artística remete a outra característica, apontada por Dufrenne (1973), ao afirmar que a obra artística nos volta uma face, em nossa direção, tal como a face humana, expressando algo além de nosso entendimento, pois o seu significado não se esgota naquilo que a obra representa. Este significado não pode ser definido, sintetizado e explanado tal como o sentido do objeto inteligível. O que ele representa, lembra o autor, apenas pode ser exprimido pelos seus mecanismos expressivos, e a expressão, mesmo quando imediatamente compreendida, não perde sua natureza fugaz. A trajetória dinâmica das obras artísticas, cujas escolhas poéticas instauram relações diferenciadas e inusitadas com o meio e configuram novas espacialidades, requalificam as inclinações perceptivas ao correlacionar aspectos locais, situacionais, afetivos, simbólicos, entre outros. A corporificação e constituição do ser do objeto estético, conforme Dufrenne (1973), se dá a partir da pluralidade de interpretações que as prende a ele. Este objeto estético

aprofunda as suas raízes na medida em que a obra artística encontra um público mais amplo e um significado multifacetado.

Em concordância com as nuances da experiência estética e os aspectos formativos da obra artística, Pareyson (1997) assinala que se pode, de um determinado ponto de vista, captar um determinado aspecto desta obra. Nenhum deles, no entanto, pode monopolizá-la, já que a obra demanda a manifestação nos seus demais aspectos. Tais aspectos são evidenciados – não de forma simultânea – pela interpretação que o sujeito faz da obra. A interpretação, caracterizada como “o encontro de uma pessoa com uma forma” (PAREYSON, 1997, p.226), acontece na instauração do encontro entre um dos aspectos infinitos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa, se dá em caráter extremamente pessoal, sendo, por isso, múltipla, infinita; nenhum processo interpretativo se encontra realmente acabado, pois cada acontecimento traz um elemento que desmente, corrige ou limita uma interpretação já existente de uma obra.

Essa possibilidade de viver a experiência da obra artística inserida no espaço, mobilizada pela experiência estética, conforme Didi-Huberman (2010), é de alguma maneira engendrada por um jogo que “supõe ou engendra um poder próprio do lugar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.95): operacionalização em que o sujeito se projeta e é projetado, de modo a permitir a transposição e o retorno a um lugar; instaurando-se nas projeções do sujeito, o lugar corresponde a um deslocamento do viver comum para situações extraordinárias, que torna possível a este sujeito perceber a realidade como fenômeno originário. Nesse lugar instaurado ocorre de fato a inquietação do percebido, em que encontramos distância e proximidade oscilantes.

A experiência estética, Como lembra Limido-Heulot (2010), se efetua sobre a base de um dado natural, como a paisagem, ou sobre a base de uma obra de arte, operando espontaneamente uma desrealização que instala o espectador em uma atitude de pura visão, desvendando-lhe as coisas na forma dos fenômenos e propondo o seu sentido imanente. A experiência estética convida o sujeito, de maneira espantosa, a realizar a experiência da irrealidade no seio mesmo da realidade. Além disso, ao se pensar no jogo, observamos que a experiência estética nos faz aceder às idealidades e às formas possíveis do mundo, de ação ou de vida, devendo se pôr na vida subjetiva constituinte como as formas fragmentárias ou os *schéma* formais parciais de uma experiência possível, de um sentimento ou de uma ação possível, que configuram passivamente o conjunto de nossa pessoa reconfigurando-a na totalidade segundo as diversas ocorrências da experiência e os jogos associativos por ela suscitados. Considera-se então, prossegue a autora, que se a experiência estética nem sempre

deixa uma lembrança objetivável entre outras no fluxo da consciência, ela semeia, no entanto, os embriões de certa sensibilidade e mesmo de uma concepção de mundo ainda não tematizada, mas desde já disponível para as visadas ulteriores do eu.

Na obra de arte, como lembra Merleau-Ponty (2004), forma e conteúdo, bem como aquilo se diz e o modo pela qual se diz não existem separadamente, e pessoa e forma, por sua vez, afirma Pareyson (1997), são como um infinito que se encerra em algo definido, e a infinidade da interpretação remete à infinidade de aspectos que a forma possui, sendo a mesma contida por inteiro em cada um deles, ainda que não lhe esgote as possibilidades. Por se tratar de um processo infinito, a interpretação, segundo o autor, é sempre passível de revisão. Além de estar sempre em renovação, ela é marcada pela diversidade, configurando-se, portanto, por sua multiplicidade inerente, respeitando, ainda, um processo em que é preciso evidenciar a correspondência entre pessoa e obra. Trate-se de um processo aberto, pois solicita constantemente e continuamente novos pontos de vista, visto que o processo é reaberto com novos percursos.

O processo de interpretação vai, portanto, de uma realidade inicial, na qual se procura ter bem claramente a obra diante de si, na sua inviolável independência, para poder fixar-lhe o olhar bem a fundo, a uma identidade final, em que a obra se entrega plenamente à imagem que soube revelá-la. (PAREYSON, 1997, p. 227).

Em sua plenitude, a obra artística se configura ainda, nas palavras de Umberto Eco (1991), como “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante.” (ECO, 1991, p. 22). É neste processo em que se verifica o funcionamento da interpretação da obra artística pelo público, que envolve também a conformação de um mundo.

O que revela, na experiência concreta que permite vivenciar a obra artística, este percurso específico do sujeito da experiência estética, balizado pelas inclinações interpretativas da obra de arte, para o âmbito da realidade concreta? Segundo o autor indica

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, freqüentemente [sic] uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma seqüência [sic] unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma “ambigüidade” [sic] de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes (ECO, 1991, p. 93, grifo do autor).

Partindo destas considerações, infere-se que o acontecimento artístico está implicado, nesse contexto, em uma ampliação constante e inventiva da recepção e da percepção,

sinalizada pela configuração polissêmica que a criação artística vem assumir, possibilitando ao sujeito que se inscreva, no contato com a obra de arte, em um campo de significações inesgotáveis.

Observamos, conforme a análise do filósofo Giorgio Agamben (2013), que atua na obra de arte um *ritmo*, que está em sua apropriada estrutura e se constitui como um potencial de doação e ocultação que compreende como uma reserva que doa e oculta o seu dom ao mesmo tempo, que oferece e retém. Relacionado com o essencial da obra artística, nessa concomitante doação e contenção que a conformam, este ritmo, segundo o filósofo

mantém *epocalmente* a essência do homem, isto é, lhe doa tanto o ser quanto o nada, tanto a instância no livre espaço da obra quanto o impulso para a sombra e a ruína. Ele é *êxtase* original que abre para o homem o espaço do seu mundo, somente a partir do qual ele pode fazer a experiência da liberdade e da alienação, da consciência histórica e do extravio no tempo, da verdade e do erro. (AGAMBEN, 2013, p. 163, grifo do autor).

A análise do filósofo indica aqui como o ritmo, ao atribuir à obra de arte a possibilidade de expandir ou de comprimir a extensão da vivência do sujeito, une homem e obra em uma dimensão temporal. Ele joga com a relação entre homem e mundo, tomando parte na experiência de ser-no-mundo ao ofertar uma experiência legítima e única do tempo vivido. Assim, a análise do ritmo permite visualizar o estatuto ontológico da obra de arte.

Tal relação característica da criação artística com o espaço instaurada por uma espacialidade vivenciada leva o filósofo a afirmar que “a arte é o dom do espaço original do homem, *arquitetônica* por excelência”, sublinhando a importância do fazer artístico na relação que “na obra de arte, se despedaça o *continuum* do tempo linear e o homem reencontra, entre passado e futuro, o próprio espaço presente.” (AGAMBEN, 2013, p. 165, grifos do autor). A intervenção no curso temporal é responsável por revelar a presença própria da obra artística diante da qual se coloca o sujeito, traz este para uma dimensão mais original, suspenso em um estado de *ek-stasis*.

Abrindo para o homem a sua autêntica dimensão temporal, a obra de arte lhe abre também, de fato, o espaço do seu pertencimento ao mundo, no qual ele pode ganhar a medida original da sua própria demora sobre a terra e encontrar a própria verdade presente no fluxo irrefreável do tempo linear. (AGAMBEN, 2013, p. 164).

Tais considerações corroboram as implicações da experiência espacial no sujeito da percepção, relacionadas à realização do percurso dos elementos constitutivos das propostas artísticas que se apropriam do espaço em uma temporalidade. A atuação da temporalidade na experiência estética conduz novamente à investigação fenomenológica que tem na

temporalidade, conforme Dupond (2004), a razão e a fórmula últimas, em que o pensamento de Merleau-Ponty indaga como a retenção e a protensão conformam a estrutura fundamental de uma subjetividade que é presença em si como presença no mundo ou presença no mundo como presença a si, que se retém ao se perder ou se perde se retendo³.

O batimento entre retenção e doação, que culmina na experiência estética ao contato com a obra em seu caráter espacial demonstra, como já dito anteriormente, que a espacialização, relacionada a um *locus*, manifesta simultaneamente uma relação temporal e, ainda, o aspecto inconstante e impermanente da percepção que o sujeito desta experiência tem dessa realidade configurada de forma espontânea entre a obra e o espaço, reivindicado pela poética de cada artista, como solo perceptivo, na corporificação de significados que estão presentes neste amplo fundo originário a partir das formas como a obra é vivenciada pelo sujeito.

3.3. Análise da refiguração da experiência espacial em instalações artísticas

Propõe-se, nesta seção, um movimento analítico de retorno aos conceitos da fenomenologia de Merleau-Ponty e dos autores do campo da arte apresentando, como *corpus* para a reflexão, instalações contemporâneas em que se visibiliza a instauração da propinquidade entre o sujeito e o mundo no desvelamento de espacialidades. Realçando a manifestação dos contornos de uma espacialidade insólita por meio destas obras em seu acontecimento, ou seja, em sua concreção espaço-temporal, orientamos a seção retomando as questões da fenomenologia relacionadas ao caráter originário da existência e do espaço, visibilizadas a partir da experiência estética. As obras escolhidas para encetar a discussão a seguir são as instalações *Cosmos*, do artista brasileiro Guto Lacaz, e *Teias 1C* da artista brasileira Lygia Pape.

3.3.1 Cosmos

A instalação *Cosmos*, concebida pelo artista brasileiro Guto Lacaz, é descrita por Gouveia (2009) como uma obra que compreende uma sala escura em que se encontram uma

³A análise da temporalidade na obra de Merleau-Ponty retomada por Dupond (2004) também a institui, conforme este comentador, como último grau da fundação transcendental da abertura no mundo; a mais elevada fundação na imanência do laço indestrutível da imanência e da transcendência.

entrada e uma saída, do tipo antecâmara, na qual estão instalados em torno de cem pedestais, com alturas variáveis, caracterizados como equipos cinéticos, com motores elétricos silenciosos e de baixa densidade (Figura 1). Tais dispositivos, ao entrarem em funcionamento, tornam possível que mais de trezentas esferas brancas descrevam órbitas, à semelhança de astros, com diâmetro, direção e velocidade distintas. A sala em que é montada a obra é iluminada por uma luz negra que torna visíveis para o visitante apenas as esferas luminosas e o seu movimento no espaço. Neste ambiente também funcionam caixas acústicas que reproduzem uma trilha sonora estereofônica original, composta por Mário Manga. A trajetória neste espaço deve ser realizada pelo público por meio de uma passarela elevada conduzindo da entrada à saída. Conforme Gouveia (2009), estes recursos tornam possível ao artista produzir a sensação “de estarmos flutuando no espaço, caminhando por entre estrelas, planetas e outros corpos celestes – passeando pelo infinito.” (GOUVEIA, 2009, p.109).

Figura 1 – *Cosmos, um passeio no infinito*; Guto Lacaz.



Fonte: <<http://www.premiopipa.com/2016/04/guto-lacaz-fala-sobre-seus-trabalhos-em-entrevista-exclusiva-ao-pipa/>>. Acesso em: 13 abr. 2018.

A percepção diferenciada de *infinitude espacial* pelo sujeito, quando de sua inscrição no recinto, envolvido pelos limites físicos e materiais do continente definidos pelos planos, dá a entender a forma fenomenal desta vivência atípica, de forma que o sujeito, suplantando as dimensões físicas do invólucro, depreenda as potências do espaço.

No entanto, não se trata de uma apreensão discricionária, e com isto reportamos à observação de Huchet (2006), ao sublinhar que o instalador promove a lateralização das pistas de leitura e do acesso ao dispositivo, modalizando as ações do público e, ao mesmo tempo, fazendo desse conjunto modal a via pela qual a instalação manifesta, nas palavras deste autor, o seu poder cristalino, seu desafio abrupto, ou seja, fazendo romper com os critérios comuns que induzem à assimilação do meio. A modalização empreendida a partir da instalação pode ser entendida, na mesma medida, como a imposição de aspectos. Pode também ser compreendida como a geração de outro feito à experiência subjetiva no espaço, evidenciando a ambiguidade que caracteriza a natureza da instalação artística.

O espaço em que se ambienta esta instalação é compreendido perceptivamente na totalidade de sua existência, em seus mais diversos aspectos (sons, luzes, formas, cores, movimento), que revelam ao sujeito, por meio da experiência, uma forma distinta de espacialidade desvinculada dos aspectos característicos da sala que abriga a instalação, rompendo as contingências de uma configuração comum do espaço.

Tal experiência do espaço, neste caso, é possível mediante as determinações que o artista previamente estipulou ou premeditou para o sujeito que entra neste espaço ao organizá-lo. Possibilidades ou delimitações? Podemos pensar, assim, que o corpo próprio escapa às delimitações de percurso colocadas pelo artista?

Toda instalação, observa Huchet (2006), produz um corpo intermediário, propulsivo e projetivo em que há produção de sentido. A partir disto, possibilita-se considerar que a interpretação da obra instalada perpassa as linhas de leitura mais diversas – mesmo diante da sintaxe espacial criada pelo labor artístico, que sinaliza ou indica uma orientação participativa – em busca de uma identificação que disputa com as incertezas do percurso oferecido.

Com as novas direções inicialmente propostas pelo artista e as novas formas de perceber que a obra solicita, o sujeito estabelece associações, passando a ser possível inversões nas formas de se perceber o espaço, às quais o sujeito se ajusta, desconstruindo sua percepção primeira, e também atualizações do percebido, por meio das referências mostradas pelo artista.

No contexto das instalações, gera-se sempre, observa Blass (2017), um hiato entre o projeto e a execução da obra artística, pois o processo está sujeito a perdas de sentido desde sua concepção prévia a sua concreção efetiva; há nesta lacuna, contudo, a possibilidade de novas interpretações e, não condicionada a um caráter estanque, a proposta artística incorpora também os desdobramentos não previstos no percurso, evidenciando o caráter fecundo da obra e tornando-a, desse modo, multidirecional. Aprofundando-nos sobre tal intervalo ou “hiato” na experiência artística, somos conduzidos ao que Peillon (1994) confirma a respeito da abertura da consciência, a qual se aloja no sem-fundo, no abismo que interpõe uma distância entre o visível e o invisível. Logo, a polissemia do acontecimento artístico no espaço estaria ligada a esse caráter ontológico da experiência.

A configuração das instalações, diz Huchet (2006), é formada por dois fatores, que são a promoção da proposta por parte da instalação, e a recepção e interpretação pelo observador ou pelo teórico. Em sua imanente ambivalência, a instalação apresenta caráter alegórico, pois ela conclama a um exercício de leitura de ideias.

3.3.2 Tteias 1C

Prosseguimos o percurso reflexivo com a obra *Tteias 1C*, da artista brasileira Lygia Pape. Entre os aspectos mais significativos no conjunto da obra desta artista assume relevância, como destaca Doctors (2001), o desvelamento do outro, rompendo a ordem estrutural do mundo, fazendo com que as coisas se abram em silêncio, “indicando o outro de si mesmas como positivação” (DOCTORS, 2001, p. 79).

Ao considerarmos que a busca da alteridade, privilegiando a constituição da singularidade, transparece no conjunto da obra da artista, podemos indagar se a postura ética – imbricada à poética – de Lygia Pape conduz a arte, pela proposição da ruptura efetiva da ordem estrutural instituída em nossas formas de perceber o mundo, ao alcance da expressão dessa estrutura primeva e original, invisibilizada na experiência cotidiana?

Os experimentos artísticos realizados por Lygia Pape devem ser interpretados conforme as premissas do movimento neoconcreto, já abordado nesta pesquisa, e neste contexto Doctors (2001) afirma que este movimento, “enquanto embate entre as forças interior e exterior do mundo, não é geometria sensível, porque não é subjetivação do espaço, mas percepção radical da formação subjetiva enquanto desdobramento interno do espaço – o outro na exterioridade.” (DOCTORS, 2001, p. 80). O exercício pragmático neoconcreto indica, como demonstra o autor, a experiência radical do espaço, que no escopo do

movimento artístico se compreende como “uma experiência de finitude e de intensidades.” (DOCTORS, 2001, p. 81).

Em Lygia Pape, conforme Doctors (2001), são evidenciadas as intensidades do fora. Suas obras se delineiam a partir da fissura constituída no outro do neoconcreto, localizada como “radicalidade do real”, em que a artista coloca em prática a experiência radical do espaço, e este é visto e vivido a um só tempo como concretude e como campo de positivities. A artista pensa o espaço “como campo de finitudes externas e internas que se determinam e agem como vasos intercomunicantes do dentro e do fora.” (DOCTORS, 2001, p. 82).

A obra *Teia IC* está instalada em um edifício cujo interior é vedado, isolando todos os elementos exteriores (Figura 2). É composta de fios dourados dispostos vertical e perpendicularmente, que são iluminados por diversos focos de luz, e são fixados em bases de madeira no chão bem como no teto. Estes diversos fios, em seu conjunto, criam volumes no ambiente, e dessa forma a geometria proposta pelo artista intervêm nas formas espaciais. Os focos de luz que também compõem a proposta destacam as formas criadas pelos fios em todas as partes do recinto.

Figura 2 – *Teia IC*, Lygia Pape (2008).



Fonte: <<http://www.lygiapape.org.br/pt/obra00.php?i=15>>. Acesso em: 02 jun. 2018.

O isolamento configurado no ambiente postula uma ação do público no local, ao mesmo tempo, a deambulação pelo espaço da obra, à medida que o sujeito se desloca, novas formas e luzes são reveladas. Os componentes que integram a obra em seus aspectos sensíveis provocam no público o efeito de flutuação ou dissolução⁴.

A sensibilização proposta no trabalho da artista segue um percurso oblíquo. Conforme o público participante da obra se desloca pelo espaço da instalação, novas formas surgem diante dele, e a luz também se modifica. Temos um sujeito posicionado em lugares diversos. Temos uma espacialidade situacional, revelada na convocação da experiência estética pelas possibilidades múltiplas de vivências no ambiente idealizado pela artista.

Vemos que ambas as obras renunciam à evidência da espacialidade convencional, confrontando o espaço objetivo com o espaço onírico. Entretanto a sintaxe espacial é subvertida nas *Teias* de Pape e, diferente de *Cosmos* de Lacaz, há um trabalho multidirecional visível. As *Teias*, como lembra Doctors (2001), congelam o movimento e revelam a estrutura em sua geometria interna. Se nas duas propostas vemos a modulação, na experiência estética, de uma espacialidade outra ou a deflagração de uma espacialidade inusitada, inédita.

Se a instalação, como afirma Huchet (2006), é, a um só tempo, centrípeta ao seu aspecto de recentramento arranjista – no tocante ao desempenho plástico –, e também centrífuga ou interfacial – do lado de sua eventual irradiação mental –, logo ela nos dá a dimensão inesgotável e múltipla no âmbito da experiência.

Pelo olhar fenomenológico, a inesgotabilidade caracteriza a espessura ontológica da experiência espacial na profundidade, apresentada, como indica Dupond (2018), como um modo próprio de doação do fenômeno sensível, constituindo-se na interioridade das coisas; um ser-em-profundidade. Os sentidos que irrompem com a experiência estética se definem conforme as poéticas mobilizam a relação com o ser, visibilizando uma atribuição ontológica do espaço constitutivo dessas poéticas.

Sabendo que vem se presenciando uma ambiguidade intrínseca ao relacionamento com a arte contemporânea, como nota Huchet (2006), visto que este relacionamento propicia ao seu público ora deslocamento e ora paralisias físicas, os quais acabam por conduzir a um retorno da responsabilidade interpretativa e sentiente ao olhar, então temos a realização de uma tensão ostensiva comportada neste contexto pela experiência estética.

⁴Cf. O TEMPLO DE LYGIA PAPE. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/blog/o-templo-de-lygia-pape/>>. Acesso em: 19 mai. 2018.

CONCLUSÃO

Pensar as formas artísticas em sua dinamicidade, à luz da filosofia, se mostra um caminho profícuo para reiterar uma continuidade na ruptura com os paradigmas ainda vigentes na compreensão dos fenômenos artísticos, os quais não se submetem, em termos práticos, à dissociação e à cisão trivial entre as formas que compõem o universo da arte e as vivências do homem. Diante dos desvios e transbordamentos correlacionados à imbricação pela qual se conectam o sujeito e a obra no espaço, num entrelaçamento de fatos e sentidos, se torna possível observar a aderência irrestrita entre os atores da experiência estética e o conjunto constituído pelos diversos elementos da criação.

Ao contemplarmos, a partir dos horizontes filosóficos da fenomenologia, as relações produzidas entre a obra artística e o sujeito, de forma geral, no âmbito das poéticas espaciais contemporâneas, encontramos o indício de que em diversas propostas artísticas, tanto pelos modos de fazer como pelos aspectos formativos predominantes na contemporaneidade, tem-se intensificado certo distanciamento da relação originária do espaço fenomenológico. A dimensão ontológica do mundo, logo, acaba por ser dissimulada diante dessa conjuntura de prática artística, levando-nos a nos defrontarmos com o encobrimento desta condição inviolável atinente à relação entre o sujeito e o meio, o entrelaçamento visceral das vivências do homem na identificação deste com o mundo, oriunda da experiência artística.

Um movimento dialético é produzido pela ambivalência que é inerente à proposta artística e participa de sua vitalidade, onde reside a tensão constitutiva entre a proximidade e o distanciamento, a abertura e a prescrição, que tornam possível, nessa experiência espacial proposta na arte, transitar entre o contato do sujeito com a forma originária dos fenômenos bem como o contato com um modo específico de se vivenciar o meio. Observamos ainda, no bojo das discussões dos autores, que esta ambiguidade revelada na arte contemporânea está fundamentada no agenciamento de linguagens e de sentidos presentes inclusive no espaço físico em que a proposta artística se desenvolve. Se, de um lado, a exacerbação valorativa do conceito em detrimento da realidade material dessas propostas limita as possibilidades de fruição da obra no campo perceptivo, de outro, o rompimento com as formas artísticas dogmáticas conferem ao sujeito da experiência estética o desenvolvimento de novas relações com o mundo, respeitando sua condição de ser-no-mundo. A proposta artística, portadora deste mundo pré-objetivo com o qual o sujeito conserva o seu vínculo originário em que, na experiência de uma realidade pulsante, ele projeta os seus próprios possíveis em sua

comunhão perpétua, tendo em vista a tarefa colocada a ele pela obra artística, não se constitui teleologicamente em direção a uma totalidade estanque de significados, mas tem sua vitalidade na infinitude do mundo que se dá à descoberta para o sujeito.

As instalações artísticas, na apropriação física e cultural do espaço físico, revolvem a percepção espacial por meio da criação dos aspectos formativos dinâmicos em sua constituição temporal. Tais obras revelam, ainda, a imbricação existencial entre arte e sujeito no espaço, reconfigurando e incorporando significados na percepção do mundo, desvelando novas dimensões perceptivas e trazendo à tona o enlace da espacialidade, do sujeito e das coisas no coração do fenômeno, quando artista e público respondem a um chamado do visível para que, pela experiência estética, estabeleça novos e múltiplos significados.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Tradução Cláudio Oliveira. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ANDRADE, André Dias de. **Intersubjetividade em Merleau-Ponty**. 2015. 239 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/37401/R%20-%20D%20-%20ANDRE%20DIAS%20DE%20ANDRADE.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

BARBARAS, Renaud. **De L'Être du phénomène: Sur l'ontologie de Merleau Ponty**. Grenoble: Jérôme Millon, 2001.

_____. **La perception: Essai sur le sensible**. Paris: Vrin, 2009

BIMBENET, Étienne. **Nature et Humanité: le problème anthropologique dans l'œuvre de Merleau-Ponty**. Paris: Vrin, 2004.

BLASS, Tatiana. A arte contemporânea e sua fruição. In: CONDURU, Roberto; KLABIN, Vanda; SIQUEIRA, Vera Beatriz (Org.). **Encontros com a arte contemporânea: 25-27 out. 2017**. Vila Velha: Museu Vale, 2017. p. 13-27.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Instalação como problemática artística contemporânea. In: CATTANI, Icleia Borsa (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 103-123.

CHAUÍ, Marilena. Obra de arte e filosofia. In: CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 151-195.

DÉLIVOYATZIS, Socratis. **La Dialectique du Phénomène (Sur Merleau-Ponty)**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Tradução Caio Meira, Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. 460 p.

_____. **Diante da imagem: questão colocada aos fins e uma história da arte**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOCTORS, Márcio. A radicalidade do real. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 79-83.

DUARTE, Paulo Sergio. Histórias da Arte e do Espaço – O Projeto. In: DUARTE, Paulo Sergio (Org.). **Direções no Novo Espaço**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005. 225p. p. 9-15.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. Tradução Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **The Phenomenology of Aesthetic Experience**. Tradução Edward Casey et al. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

DUPOND, Pascal. **La réflexion charnelle: La question de la subjectivité chez Merleau-Ponty**. Bruxelas: Ousia, 2004.

_____. Phénoménologie de la perception: commentaire. **Philopsis**. Disponível em: <<http://www.philopsis.fr/spip.php?article364>>. Acesso em : 22 jul. 2018.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FIDELIS, Gaudêncio. A Imagem em Movimento no Museu: a Política de Exibição de Obras Cinemáticas. In: DUARTE, Paulo Sergio (Org.). **Direções no Novo Espaço**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005. 225p. p. 16-27.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GARCÍA, Esteban A. La phénoménologie de l'expérience corporelle au delà du sujet et de l'objet. **Chiasmi International**. n. 9. p. 381-411. 2007. Vrin/Mimesis/University of Memphis.

GOUVEIA JR, Antonio Carlos (Ed.). **Guto Lacaz: omemhobjeto: 30 anos de arte**. São Paulo: Décor, 2009.

LIMIDO-HEULOT, Patricia. L'expérience esthétique, entre feinte intentionnelle et épreuve réelle. **Bulletin d'analyse phénoménologique**, Rennes, v. 7, p. 1-31, 2010. ISSN 1782-2041. Disponível em: <<https://popups.uliege.be/1782-2041/index.php?id=421&file=1&pid=419>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.

_____. **Conversas**. Tradução Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Tradução José Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O olho e o espírito**. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 192p.

_____. **O visível e o invisível**. Tradução José Artur Gianotti; Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012b.

MOUTINHO, Luis Damon Santos. O sensível e o inteligível: Merleau-Ponty e o problema da racionalidade. **Kriterion**, Belo Horizonte, n. 110, p. 264-293, dez/2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/kr/v45n110/v45n110a05.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho**: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEILLON, Vincent. **La tradition de l'esprit**: Itinéraire de Maurice Merleau-Ponty. Paris: Bernard Grasset, 1994.

PEDROSA, Mário. In: Lorenzo Mammi (Org.). **Mário Pedrosa**: Arte - Ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PERIUS, Cristiano. Três definições da fenomenologia. **Princípios**, Natal, v. 25, n. 47, p. 121-141, mai/ago, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/12911/pdf>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

PITA, António Pedro. A intencionalidade e o mundo dos artistas: Mikel Dufrenne na fenomenologia francesa. **Revista Filosófica de Coimbra**. n. 9. p. 75-90. 1996. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/intencionalidade_no_mundo_dos_artistas>. Acesso em: 29 set. 2017.

RUSSON, John. The spatiality of self-consciousness: originary passivity in Kant, Merleau-Ponty and Derrida. **Chiasmi International**. n. 9. p. 209-220. 2007. Vrin/Mimesis/University of Memphis.

SACRAMENTO, Enock. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Alexa Cultural, 2011. 128p.

SANTOS, Renato dos. Linguagem e intersubjetividade em Merleau-Ponty. **Theoria**. v. 7, n. 18, p. 143-157. 2015. ISSN 1984-9052.

WALTON, Graciela Ralón de. Symbolic matrices and the institution of meaning. **Chiasmi International**. n. 9. p. 113-129. 2007. Vrin/Mimesis/University of Memphis.

OBRAS CONSULTADAS

BARROS, Laan Mendes de. A questão da experiência estética nos debates de epistemologia da comunicação. **Questões Transversais – Revista de Epistemologias da Comunicação**. v. 2, n. 3, p. 3-11, jan-jun. 2014. Disponível em:

<<http://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/view/8556>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

BIMBENET, Étienne. **Après Merleau-Ponty: Études sur la fécondité d'une pensée**. Paris: Vrin, 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Da Realidade Sem Mistérios Ao Mistério do Mundo: Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

FRAYZE-PEREIRA, João A. A dimensão estética da experiência do outro. **Pro-posições**. v. 15, n. 1, p. 19-25, jan-abr. 2004. Disponível em: <<https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/2224/43-dossie-pereirajaf.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2017.