



A atenção numa relação estética: do espaço do museu ao quotidiano

Ana Catarina Zeferino Moura

Dissertação de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos

Abril, 2024

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos, vertente Arte e Culturas Políticas, realizada sob a orientação científica de Nélio Conceição e coorientação científica de Paula Ribeiro Lobo.

Agradecimentos

Agradeço ao orientador desta dissertação, Nélio Conceição, pela disponibilidade e persistência ao longo do tempo da investigação, bem como pelas sugestões e críticas sempre relevantes para o trabalho.

Agradeço também à coorientadora, Paula Ribeiro Lobo, pela prontidão, pelo rigor, e pela motivação que me transmitiu desde a primeira conversa.

Agradeço aos meus pais, que me apoiaram incondicionalmente, que acreditaram em mim e que me deram sempre força.

Aos meus primos André e Sara, pela curiosidade e pela paciência.

À minha tia Filipa, que me acompanhou desde o início, agradeço pelas conversas, pelo apoio, pela motivação e pelo entusiasmo.

Agradeço também a todas as pessoas que conheci na Alemanha e que, de maneiras diferentes, me acompanharam, ensinaram, inspiraram e motivaram: ao Greger, ao Otto, ao Mads, ao Hadi, à Chloe, à Alice e à Thea. Com muito carinho, agradeço também a todas as mulheres do grupo *Frauen Machen Druck*, e em especial à Yili, com quem muito aprendi.

Aos meus amigos de sempre: à Luna, à Jéssica, à Catarina, ao João e ao Dias, que enchem o meu coração.

A atenção numa relação estética: do espaço do museu ao quotidiano

Ana Catarina Zeferino Moura

Resumo: As relações com a arte são complexas, ambíguas e difíceis de definir. Ao longo do tempo, estas relações têm sido marcadas por contradições, com autores a defender, por um lado, que a arte deve ser experienciada num ambiente neutro, que permita a sua devida contemplação e, por outro, que os objetos artísticos apenas se completam na presença dos espetadores, sendo que são estes que lhes atribuem valor e significado. Os museus, ao longo das últimas décadas, têm-se debatido com esta questão, procurando estratégias expositivas que possibilitem a apreciação e apreensão dos objetos, e das ideias que estes incorporam, por parte dos visitantes.

O espaço do museu proporciona encontros particulares com a arte. Estes encontros são definidos pelo próprio museu, pelos curadores ou pelos artistas; todavia, são também definidos pelos visitantes, que entram no museu, olham, escutam, percebem e refletem. Neste trabalho, defender-se-á que o conceito de *relação estética* permite problematizar as experiências que ocorrem no museu entre os espetadores, o espaço e os objetos. Partindo do pensamento de Jean-Marie Schaeffer, esclarecer-se-á que este tipo de *relações intencionais* ocorre a um ritmo específico, no qual os objetos, o tempo ou o espaço podem ser experienciados e conhecidos de uma forma também específica. Esta ideia fundamentar-se-á na teoria fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, que permitirá pensar a percepção enquanto elemento central para compreender a experiência no mundo e o próprio conhecimento. Para pensar o aspeto da relação estética que permite que os objetos sejam conhecidos de forma especial, sugerir-se-á o conceito de *atenção*.

A atenção na relação estética será problematizada, a partir de Merleau-Ponty e Schaeffer, para compreender a possibilidade de este tipo de relação permitir um acesso à arte, à história e à cultura, não se esgotando na contemplação e na apreciação formal e momentânea dos objetos. Esta ideia basear-se-á numa análise ao fenómeno da percepção, como abordado por Merleau-Ponty e por Walter Benjamin; numa investigação sobre o conceito de relação estética, desde a Immanuel Kant até Schaeffer; e num estudo sobre o conceito de atenção.

O trabalho teórico será orientado a partir de três exposições, visitadas ao longo do ano de 2023 na Alemanha: *The Museum of Ostracism* (2018), de Sandra Gamarra Heshiki, Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart; *Rethinking and Re-envisioning the Collection. In the Course of Time* (2023), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; *O Quilombismo: Of Resisting and Insisting. Of Flight as Fight. Of Other Democratic Egalitarian Political Philosophies* (2023), Haus der Kulturen der Welt.

Palavras-chave: atenção, museu, percepção, espetador, relação estética, experiência.

Attention in aesthetics relations: from the museum to everyday life

Ana Catarina Zeferino Moura

Abstract: Relationships with art are complex, ambiguous, and difficult to define. Over time, these relationships have been marked by contradictions. Some authors argue, on one hand, that art should be experienced in a neutral space that allows it to be properly contemplated, and on the other hand, that art objects are only completed in the presence of the spectators, who attribute value and meaning to them. Museums, over the past decades, have been debating this issue, seeking exhibition strategies that enable visitors to appreciate and apprehend the objects, as well as the ideas they embody.

The museum space provides particular encounters with art. These encounters are defined by the museum itself, by the curators or by the artists; nevertheless, they are also defined by the visitors, who enter the museum, look, listen, perceive, and reflect. In this work, it will be argued that the concept of *aesthetic relation* allows for problematizing the experiences that occur in the museum among the spectators, the space, and the objects. Drawing from the thinking of Jean-Marie Schaeffer, it will be argued that this type of *intentional relations* occurs in a specific rhythm, in which objects, time or space can also be experienced and known in a specific way. This idea will also be based on Maurice Merleau-Ponty's phenomenological theory, which will contribute to the idea that perception is a fundamental element for understanding experience and knowledge itself. To think about the aspect of the aesthetic relation that allows objects to be known in a special way, the concept of *attention* will be suggested.

Attention in aesthetic relations will be problematized, drawing from Merleau-Ponty and Schaeffer, to understand the possibility of this type of relation allowing access to art, history, and culture, not being limited to the contemplation and formal and momentary appreciation of objects. This idea will be based on an analysis of the phenomenon of perception, as approached by Merleau-Ponty and Walter Benjamin; on an investigation into the concept of aesthetic relation, from Immanuel Kant to Schaeffer; and on a study on the concept of attention.

The theoretical work will be guided by three exhibitions visited throughout the year 2023 in Germany: *The Museum of Ostracism* (2018), by Sandra Gamarra Heshiki, Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart; *Rethinking and Re-envisioning the Collection. In the Course of Time* (2023), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; *O Quilombismo: Of Resisting and Insisting. Of Flight as Fight. Of Other Democratic Egalitarian Political Philosophies* (2023), Haus der Kulturen der Welt.

Keywords: attention, museum, perception, spectator, aesthetics relation, experience.

Temos de aceitar que o nosso mundo muda radical e perpetuamente, e que muda conosco e em nós, e que temos a obrigação de perceber, de intuir, de sentir esta mudança.

Édouard Glissant, *The Archipelago Conversations*

Índice

Introdução	1
Capítulo 1 – <i>The Museum of Ostracism</i> (2018), Sandra Gamarra Heshiki	12
1.1. O espaço do museu, os objetos expostos e o corpo dos visitantes.....	14
1.2. A fenomenologia de Edmund Husserl e de Maurice Merleau-Ponty.....	20
1.3. A experiência perceptiva moderna em Walter Benjamin	25
1.4. A percepção no espaço do museu	29
Capítulo 2 – <i>Rethinking and Re-envisioning the Collection. In the Course of Time</i> (2023), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen	34
2.1. Uma abordagem histórica ao espaço do museu	36
2.2. A presença dos espetadores no museu	40
2.3. O conceito de experiência estética.....	50
2.4. A relação estética no espaço do museu	59
Capítulo 3 – <i>O Quilombismo: Of Resisting and Insisting. Of Flight as Fight. Of Other Democratic Egalitarian Political Philosophies</i> (2023), Haus der Kulturen der Welt....	65
3.1. A curadoria e o ritmo do mundo	69
3.2. O conceito de atenção	77
3.3. A atenção na relação estética	79
3.4. O museu e o conhecimento do mundo.....	84
Conclusão	90
Bibliografia.....	93
Anexos.....	100

Introdução

Entrar no espaço do museu implica, várias vezes, uma alteração da atitude ou do comportamento de quem visita: para além da minha própria experiência como visitante, observei-o ao trabalhar como guia de exposições e assistente de sala num museu. Geralmente, a entrada neste espaço leva a desacelerar o ritmo a que se caminha ou a aumentar o tempo que se permanece a olhar para um mesmo objeto. O ritmo do próprio corpo altera-se.

Com esta mudança da atitude corporal, altera-se também o ritmo e o tipo de pensamentos. Quando entro num museu, abstraio-me daquilo que ocupava a minha mente antes de entrar e, normalmente, concentro-me no que o museu apresenta. Surgem-me ideias, questões ou juízos de valor em relação às exposições. Apercebi-me, ao lidar profissionalmente com visitantes do museu, que quando se entra neste espaço há, no geral, uma maior disponibilidade para questionar, bem como uma maior abertura para pensar ideias novas, diferentes ou até inquietantes.

O espaço do museu parece permitir identificar um tipo específico de experiência. Uma experiência talvez influenciada pelo próprio museu – pelas normas e condutas às quais este espaço se foi associando ao longo do tempo (por razões históricas e sociais); pelo prestígio que, enquanto instituição cultural, lhe é atribuído; ou pelos próprios diretores, arquitetos, curadores ou designers que decidem a disposição do espaço, bem como dos objetos e da informação que o compõe –, mas que tem implicações nos seus visitantes.

A experiência no museu constitui, por conseguinte, uma relação física e mental específica com o espaço e com os objetos que nele se encontram. Por essa razão, problematizar esta experiência levou-me a problematizar a forma como os objetos são vistos e apreendidos neste espaço por quem o visita.

Para pensar esta relação com o espaço e com os objetos, irei analisar o conceito de *relação estética*. Através de três exposições, pretendo compreender a possibilidade de este tipo de relação permitir um acesso à arte, à história e à cultura, não se esgotando na contemplação e na apreciação formal e momentânea dos objetos. Para esclarecer este aspeto da relação estética, irei aprofundar o conceito de *atenção*.

A escolha das exposições

Em setembro de 2022 fui para Berlim no contexto do programa Erasmus+. O objetivo era ficar até fevereiro de 2023, e durante a estadia trabalhar na investigação para esta dissertação. Escolhi a capital alemã como destino pela curiosidade que tinha em relação ao meio artístico e cultural na cidade. Quando vim, o tema da dissertação já estava escolhido, e considerei que o contacto com este meio – com os museus e galerias – iria enriquecer o trabalho teórico que me tinha proposto desenvolver.

Para lá do confronto com culturas e idiomas diferentes no meu dia-a-dia em Berlim, confrontei-me com maneiras de pensar os espaços culturais distintas daquelas que tinha observado em Portugal, particularmente em Lisboa. Depois de ter estado dois anos, como estagiária e como trabalhadora a recibos-verdes, no MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, em Lisboa, e seis meses como estagiária no Museu Nacional dos Coches, na mesma cidade, apercebi-me de que algumas instituições culturais alemãs se distinguiam das portuguesas, nomeadamente nos valores e objetivos que assumiam ter e (talvez consequentemente) nas propostas conceptuais e artísticas que apresentavam. Fui percebendo que estas instituições questionavam o seu próprio papel na produção de conhecimento, dando a ver este questionamento através de exposições que desafiavam ideias e práticas museológicas e curatoriais convencionais. A minha relação com o espaço do museu tomou novas formas ao contactar com estas exposições, ao visitá-las.

Esta experiência pessoal foi andando em paralelo com a pesquisa teórica para a dissertação. Por esta razão, a minha estadia em Berlim contribuiu significativamente para este estudo. A minha experiência na cidade, e em particular a visita a museus, guiou o percurso do trabalho. As três exposições que apresento são exemplos de propostas que fizeram nascer as questões e os problemas concretos que o trabalho teórico aprofundou. Contudo, este trabalho não esgota, e jamais esgotará, o que as exposições são e oferecem, apenas complementa as reflexões que elas despertaram em mim. Ao longo do texto, a reflexão teórica acabará por seguir caminhos autónomos em relação às exposições e ao próprio espaço do museu, porém, estes percursos confluem no mesmo objetivo: o de problematizar, através das três exposições, as relações que se estabelecem no espaço do museu e as suas potencialidades enquanto vias de acesso ao conhecimento.

Entre junho de 2022 e janeiro de 2023, o museu Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, em Berlim, apresentou a exposição *Under Construction – New Acquisitions for the Nationalgalerie’s Collection*, para dar a ver as suas novas aquisições. A sua coleção tem vindo a ser expandida com o objetivo de “incluir obras contemporâneas de cada era que passa”, e reconstruída para refletir a visão deste museu em relação à incorporação de obras artísticas “não ocidentais e abordagens transculturais nas práticas e coleções do museu”¹. As obras expostas nesta exposição tiveram dois propósitos: por um lado, fazer evoluir a coleção do museu e, por outro, influenciar a forma como olhamos para o passado e para o presente. Ao longo da exposição “o público poder[ia] ver como estas obras são capazes de produzir constantemente novas leituras, sendo o museu o local de um processo vivo de interrogação e interpretação.” Visitei esta exposição em janeiro de 2023, e uma das obras mais impactantes para mim foi a instalação da artista peruana Sandra Gamarra Heshiki, intitulada *The Museum of Ostracism* (2018); pelo que decidi abordá-la com mais detalhe nesta dissertação. A obra estava exposta numa sala individual, o que permitia que fosse vista sem a interferência dos estímulos visuais ou sonoros dos restantes trabalhos em exibição. Voltarei à descrição desta instalação mais à frente neste trabalho.

No mês de junho, visitei o museu Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen – K20, em Düsseldorf. O museu tem um programa intitulado *Rethinking and Re-envisioning the Collection*, que, entre 2022 e 2024, se tem desdobrado em três capítulos, e que procura questionar o que representa a coleção de um museu, abordando, por exemplo, as motivações e as implicações na aquisição das obras que a compõem. Para o programa, está reservada uma galeria no final da exposição permanente, que mostra obras pertencentes à coleção problematizadas sob um ponto de vista diferente, em função do capítulo em causa. Quando visitei o museu, estava em exposição o capítulo II, com o título *In the Course of Time. Dealing with Colonial Thought and Tradition*. O objetivo desse capítulo era pensar, por um lado, a forma como nos relacionamos com obras que representam ideais coloniais e, por outro, o modo como “o museu tem lidado com temas e títulos discriminatórios desde a sua fundação em 1961.” O museu, com este programa, questiona o seu papel na transmissão de conhecimento histórico e artístico, com a

¹ Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart. “Under Construction – New Acquisitions for the Nationalgalerie’s Collection”. Staatliche Museen zu Berlin. <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/hamburger-bahnhof/exhibitions/detail/under-construction/>. Último acesso em 20/03/2024.

ambição de, como afirma, “abrir o cânone histórico-artístico a novas perspectivas.”² Decidi que este programa, e mais concretamente o capítulo que visitei, faria também parte da dissertação.

A terceira exposição que decidi que estaria incluída e seria problematizada neste trabalho foi uma que vi em agosto de 2023, na instituição cultural Haus der Kulturen der Welt (HKW), em Berlim. A exposição, intitulada *O Quilombismo: Of Resisting and Insisting. Of Flight as Fight. Of Other Democratic Egalitarian Political Philosophies*, incluía-se num programa sob o mesmo título que apresentava, para além da exposição, uma série de workshops, palestras, textos, performances e concertos. Este programa consistia num projeto de investigação que procurava pensar “novas formas de resistência cultural e política através de diversos projetos de emancipação”³. O programa foi desenhado pela nova direção do museu, que propôs dar um novo significado à instituição, destacando a palavra mundo (*Welt*) que a designa:

“A [HKW] propõe conceitos do mundo que abrangem pluralidades de culturas, epistemologias, sociopolíticas, espiritualidades, e formas de estar no mundo. Esta pluralidade de ‘mundos’ manifesta-se nas deliberações e no reconhecimento da maleabilidade e do processo dos mundos que historicamente moldámos e continuamos a moldar. O mundo não é um nome, mas um verbo: des-mundo (to unworld), mundo (to world) e re-mundo (to reworld).”⁴

O objetivo da HKW é dar voz à multiplicidade de conhecimentos, histórias e modos de fazer que constituem aquilo a que se chama ‘mundo’, sendo a exposição *O Quilombismo* um exemplo de como este objetivo pode ser materializado. Voltarei a esta exposição mais à frente no texto.

² Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. “Rethinking and Re-envisioning the Collection. In the Course of Time”. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen <https://www.kunstsammlung.de/en/exhibitions-archive/intervention-rethinking-and-re-envisioning-the-collection>. Último acesso em 20/03/2024.

³ Haus der Kulturen der Welt. “O Quilombismo: Of Resisting and Insisting. Of Flight as Fight. Of Other Democratic Egalitarian Political Philosophies”. HKW. <https://www.hkw.de/en/programme/o-quilombismo#main>. Último acesso em 20/03/2024.

⁴ Haus der Kulturen der Welt. “About Us”. HKW. <https://www.hkw.de/en/the-house/about/about#main>. Último acesso em 20/03/2024.

A seleção destas três exposições justifica-se por permitirem olhar o museu enquanto lugar de acesso à história, à arte e à cultura. Nos três casos, existe uma procura pela expansão das próprias noções de arte e de cultura, sendo que, por isso, está neles em evidência o caráter educativo do museu: um espaço que permite conhecer a história de outras maneiras, bem como dar novos significados aos objetos que compõem aquilo a que se chama cultura.

O foco da dissertação, todavia, não é análise das exposições ou do modo como elas, por si só, abordam a História e a História de Arte. As exposições abrem a possibilidade de serem feitas novas leituras e abordagens a estas disciplinas; no entanto, estas leituras apenas poderão ser cabalmente feitas por quem visita. Ou seja, é apenas na presença dos visitantes que as exposições se cumprem por inteiro. Esta ideia leva-me a problematizar as relações que se estabelecem no espaço do museu entre as exposições e os visitantes – bem como o potencial destas relações na produção de conhecimento. É neste ponto que se procura focar este trabalho. Por esta razão, serão deixados de parte aspetos das exposições que seriam fundamentais num trabalho de análise historiográfica. As exposições orientam o trabalho teórico, mas este desenvolve-se para lá das mesmas.

Cada uma das exposições escolhidas levanta problemas diferentes. As três permitem abordar as diferentes partes que compõem a apresentação de uma obra num museu: o artista, o curador, e o próprio museu. Enquanto a primeira diz respeito a uma instalação da artista Sandra Gamarra Heshiki integrada numa exposição das novas obras da coleção do museu Hamburger Bahnhof –Nationalgalerie der Gegenwart, a segunda consiste numa proposta curatorial alternativa para a reinterpretação da coleção do museu Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen – K20, e a terceira apresenta uma nova proposta conceptual para a Haus der Kulturen der Welt. Deste modo, procurarei ter em conta o papel, tanto dos artistas, como dos curadores, como da própria instituição, para a formação de uma exposição. Para articular as exposições com as questões teóricas, cada capítulo será dedicado a uma exposição, partindo da análise de cada uma para convocar os autores e os problemas museológicos e filosóficos.

Base conceptual e metodológica

Dada a minha formação numa faculdade de Belas-Artes, habituei-me a pensar conceptualmente através da minha experiência – com os materiais, com o ambiente, com

o mundo à minha volta. A relação com o meio circundante é aquela que, creio, me foi incentivada a desenvolver, aquela que dá primazia à percepção e à atenção.

Esta dissertação desenvolveu-se, de forma natural, em correspondência com a minha experiência, em particular a que tive em museus que fui visitando ao longo do tempo da investigação. Assim, foi na articulação entre a minha experiência perceptiva no espaço do museu e as leituras que fui fazendo de autores e textos filosóficos e teóricos que se formou este trabalho.

Como mencionei anteriormente, a minha estadia na Alemanha foi decisiva para o rumo que o trabalho seguiu. O tema da dissertação já estava traçado. Contudo, foram as abordagens museológicas com as quais me confrontei que determinaram as questões que viria a desenvolver e a aprofundar. Estas exposições levaram-me a pensar a ideia de que as relações no espaço museu – ou, como proponho, as *relações estéticas* – não se esgotam na contemplação meramente formal dos objetos, mas constituem vias de acesso ao conhecimento daquilo a que se chama História, Arte ou Cultura.

Se as três exposições escolhidas tratam explicitamente a construção da história e da memória, propondo novas abordagens às mesmas, é apenas no confronto entre quem visita o museu e as próprias exposições que estas abordagem se podem concretizar. Por essa razão, não basta que as exposições apresentem novas propostas conceptuais para lidar com a história e com a arte, é necessário que os visitantes entrem no museu e que se confrontem com estas propostas, permitindo que elas passem a fazer parte do seu conhecimento.

O trabalho parte, portanto, da premissa de que o corpo e a percepção dos visitantes ocupam um lugar central numa reflexão sobre o espaço do museu e os objetos nele expostos, bem como sobre a forma como estes objetos transmitem ideias ou valores. É a presença dos visitantes nas exposições que permite que os aspetos visuais ou conceptuais das mesmas possam cumprir a sua função. Esta ideia pretende ir no sentido oposto daquela que concebe o mundo material como “externo e objetivo para o sujeito humano que conhece”⁵, herdeira da tradição filosófica europeia desde Descartes. Como Susan Pearce afirma, esta noção de dualidade, “incorporada na consciência europeia”, teve

⁵ Pearce, 1995, p. 29.

consequências e implicações “profundas para a nossa abordagem racional, classificatória e ‘científica’ da vida”.⁶

Deste modo, considere necessária uma abordagem que, por um lado, partisse da minha própria experiência com o espaço e com os objetos e, por outro, se apoiasse em referências teóricas que fossem ao encontro da ideia de que o *corpo* é fundamental para pensar a formação de conhecimento. Neste sentido, convoquei o pensamento fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty, localizando-o na corrente filosófica da fenomenologia, para refletir sobre o modo como o corpo e a percepção se integram no mundo; sendo que, para o autor, é apenas através dessa integração que as coisas podem ser conhecidas. A fenomenologia de Merleau-Ponty pretende, portanto, refutar a ideia cartesiana de que o mundo e o sujeito existem separadamente.

Para Merleau-Ponty (1999), a percepção é o berço da relação entre nós e as coisas à nossa volta – o tempo (passado, presente e futuro) ou o espaço. Esta percepção, contudo, tem de ser entendida através da integração e da orientação do corpo no mundo, o que por sua vez parece implicar a sua situação histórica e social. Nesta linha de pensamento, abordei a reflexão de Walter Benjamin (2006) sobre o fenómeno perceptivo, segundo a qual a percepção ocorre em função de um quadro histórico e social concreto. Penso que os dois autores permitem pensar o papel do corpo na relação com o mundo envolvente, ambos dando destaque à *especificidade* de cada sujeito nessa relação.

Através da leitura de Merleau-Ponty e de Walter Benjamin procurei introduzir a questão que por vezes se coloca ao pensar a experiência dos visitantes no espaço do museu. Defendo que esta questão – que diz respeito à tensão entre a experiência meramente contemplativa (em relação aos aspetos formais das obras) e a experiência que tem em conta dados contextuais ou históricos para se formar – pode ser problematizada através do conceito de *relação estética*.

Para o filósofo francês Jean-Marie Schaeffer, a noção de relação estética permite “identificar um tipo específico de relação mental: uma atitude específica para com o mundo.”⁷ Sendo que a experiência estética pode ocorrer em relação à natureza, à arte, ou a qualquer objeto do quotidiano, Schaeffer tenta encontrar uma definição de relação estética que possa ser transversal a diferentes tempos e culturas, que sobreviva às

⁶ Pearce, 1995, p. 160.

⁷ Schaeffer, 2015, p. 145.

diferentes concepções de objeto artístico. Seguindo esta ideia, pode pensar-se que a experiência estética não depende do valor (social, intelectual, artístico, religioso) do objeto em relação ao qual ocorre, mas sim da forma como ocorre, da forma como o objeto é experienciado. Neste sentido, coloca-se a questão de saber como é que um objeto pode ser experienciado sem a sua carga contextual. Esta é a tensão que parece emergir ao pensar a noção de relação estética.

No entanto, creio que esta tensão não está entre dois tipos de experiência que permanecem em lados diametralmente opostos; mas que vive na complexidade da própria relação estética – que, por sua vez, implica várias dimensões da experiência, que por se movimentarem na mesma atmosfera, tocam-se, sobrepõem-se e afastam-se.

É neste sentido que o trabalho argumenta que a relação estética não se esgota na contemplação meramente formal de objetos, mas que possibilita também um acesso à história e à arte, e, conseqüentemente, à produção de conhecimento. Este acesso, como proponho, implica a *atenção* que é prestada na relação estética.

A atenção foi concebida, desde a Grécia antiga, como uma forma de conhecer o mundo.

No pensamento de Nicolas Malebranche, por exemplo, a atenção era uma “oração natural”⁸ dirigida a Deus, que permitia alcançar a verdade e a perfeição.

Já no século XIX, com o desenvolvimento da psicologia, a atenção passou a ser problematizada de novas maneiras. Com Franz Brentano, a atenção foi colocada em relação ao fenómeno da percepção, sendo neste sentido que, ao longo do século seguinte, Edmund Husserl e Merleau-Ponty a pensaram.

Nos séculos XX e XXI, vários estudos filosóficos vão olhar o papel da atenção na relação estética, sendo neste seguimento que Schaeffer aborda o conceito. Para o autor, o modo como a atenção se comporta na relação estética é particular e significativo.

Assim, a concepção de Schaeffer conduz à ideia de que a relação estética permite *conhecer* de uma forma particular.

⁸ Malebranche, *in* Dupuis, 2017, p. 60.

É em torno desta base teórica que se desenvolve a presente dissertação. A partir das três exposições que apresento, irei argumentar que o espaço do museu permite um acesso específico ao conhecimento, um acesso que tem de ter em conta, tanto o próprio espaço, como os objetos e a sua relação com esse espaço, como o corpo e a percepção dos visitantes. É no encontro entre estes componentes que se pode formar a *relação estética*, que irá então motivar um comportamento particular da atenção e, assim, um acesso ao conhecimento.

Estrutura

O primeiro capítulo parte da instalação de Sandra Gamarra Heshiki para abordar o fenómeno da percepção no espaço do museu. Através do modo como experienciei esta obra, irei problematizar a importância do corpo e da percepção para a apreensão de objetos, conceitos e ideias.

A partir do pensamento de Susan Pearce (1995), procurarei pensar as implicações de deslocar objetos do quotidiano para o contexto do museu. Tentarei esclarecer que os mesmos objetos podem ser entendidos de maneiras diferentes consoante o contexto em são vistos; sendo que por isso os museus têm o poder de atribuir valores e significados concretos aos objetos que expõem, através dos modos como os expõem.

Abordarei também a reflexão de Jeniffer Harris (2015), segundo a qual os museus não têm suficientemente em conta a presença corporal dos visitantes para as formas como expõem, procurando assim aprofundar a reflexão sobre o corpo e a percepção no espaço do museu. Neste sentido, irei convocar o pensamento de Edmund Husserl e de Maurice Merleau-Ponty para explicitar como o corpo e a percepção ocupam um lugar central no conhecimento.

Num contraponto a Merleau-Ponty, irei abordar o pensamento de Walter Benjamin para pensar o modo como a percepção é influenciada pela história e pela situação social em que ocorre.

No final do capítulo, voltarei à exposição *The Museum of Ostracism* (2018), de Heshiki, repensando-a em função das análises teóricas realizadas.

No segundo capítulo parto da exposição *Rethinking and Re-envisioning the Collection. In the Course of Time* (2023) no museu Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, e da experiência ambígua que tive ao visitá-la.

No seguimento da reflexão feita no primeiro capítulo, abordarei o modo como o espaço do museu tem sido entendido, ao longo da história, e como tem tido em conta a presença dos visitantes para as formas como expõe. Para esta abordagem, irei convocar as reflexões em torno da teoria cultural, das práticas artísticas e da curadoria.

De seguida, para pensar os tipos de experiência que podem ocorrer nos museus, irei levantar o conceito de experiência estética, olhando a sua formulação na filosofia de Immanuel Kant, passando pelas suas diferentes abordagens na estética do século XX, e chegando ao pensamento de Schaeffer.

A partir de Schaeffer, tentarei deixar mais claros os aspetos da relação estética que a distinguem de outro tipo de relações. Estes aspetos irão permitir entender melhor a minha experiência na exposição *Rethinking and Re-envisioning the Collection. In the Course of Time*, que, como irei explicar, foi marcada por uma ambiguidade que parece estar também presente nas próprias reflexões sobre as relações com a arte.

No terceiro capítulo apresentarei a exposição *O Quilombismo: Of Resisting and Insisting. Of Flight as Fight. Of Other Democratic Egalitarian Political Philosophies* (2023) para pensar possíveis soluções para as questões que coloquei ao longo do primeiro e do segundo capítulo.

Irei partir das reflexões do próprio diretor da instituição HKW, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, para pensar o modo como as exposições podem proporcionar ritmos específicos. Esta ideia virá na sequência da ritmanálise de Henri Lefebvre (2004), que defende que a nossa vida é composta por ritmos biológicos e sociais, e permitirá pensar a forma como os museus podem contribuir para alterar ideias tidas em relação à história, à cultura e à arte, com as suas estratégias curatoriais.

A partir da proposta de Peter Bjerregaard (2019), segundo a qual o processo curatorial e as experiências dos espetadores se devem basear na distração, irei introduzir a ideia de que as exposições têm a capacidade de proporcionar encontros com os objetos nos quais estes podem ser entendidos e conhecidos de uma forma particular.

É neste sentido que irei abordar o conceito de atenção. Voltando ao pensamento de Schaeffer, procurarei esclarecer que a relação estética consiste numa envolvimento particular com as coisas, na qual lhes atendemos de maneira específica.

No final do capítulo, irei voltar à exposição *O Quilombismo*, tentando mostrar que esta exposição pode exemplificar o argumento que proponho, ou seja, que a especificidade da atenção na relação estética possibilita um acesso particular ao conhecimento.

Ao longo desta dissertação, todas as traduções de obras que não estão em língua portuguesa são da minha responsabilidade.

Capítulo 1 – *The Museum of Ostracism* (2018), Sandra Gamarra Heshiki

Ao começar a ver a exposição *Under Construction – New Acquisitions for the Nationalgalerie’s Collection*, no museu Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, deparei-me com uma pequena galeria que mostrava duas obras. Para continuar a ver a exposição, tinha de atravessar essa galeria, chegando a outra, que mostrava mais um pequeno número de peças. A exposição estava ajustada à arquitetura daquela parte do museu, que dividia o espaço em pequenas salas. Assim, cada sala continha apenas uma, duas ou três obras. O museu decidiu dispor desta forma o conjunto de novas aquisições, sendo que poderia ter optado por apresentá-las lado a lado no grande *hall* que se encontra no piso térreo (Fig.1).

Numa das pequenas salas que compunham a exposição, estava a instalação *The Museum of Ostracism* (2018), da artista peruana Sandra Gamarra Heshiki (n. Lima, 1972). A obra apresentava uma série de objetos alinhados horizontalmente dentro de vitrines. Havia três vitrines paralelas umas às outras ao longo da sala, e a forma como estavam dispostas (umas atrás das outras) convidava o espetador a contorná-las, pois só se aproximando de cada uma é que seria possível ver nitidamente os objetos expostos. Estes objetos eram reproduções bidimensionais de peças escultóricas de origem Inca e pré-Inca (Figs. 2 – 5).

A instalação replicava um museu de arqueologia convencional, onde os objetos são considerados testemunhos históricos, sociais e artísticos e, por isso, são expostos em vitrines que permitam que sejam vistos, mas sem que se deteriorem. A premissa desta instalação, no entanto, era outra: os objetos não estavam expostos com o intuito de serem conhecidos e preservados enquanto testemunhos, o objetivo da artista era examinar as tradições pictóricas e as convenções museológicas do Norte global, dando a ver, desta forma, o papel do museu na construção da memória coletiva e da identidade cultural. Ou seja, a exposição pretendia refletir sobre o modo como o museu de arqueologia convencional, através das suas estratégias educativas e curatoriais, cria narrativas históricas, sociológicas ou artísticas que passam a fazer parte da memória e, por isso, da própria *História*. Com este trabalho, a artista *expôs* o modo de operar do museu convencional, procurando questionar as suas origens e implicações.

A sala parecia quase demasiado justa para a obra, deixando apenas um pequeno espaço vazio de cada um dos seus lados para circular; a instalação estava centrada e preenchia a maior parte do espaço. Senti o meu corpo ser pequeno, ou mais pequeno do que o senti ser no resto do museu; senti que o peso da instalação se sobrepunha ao peso do meu corpo, deixando-o vulnerável e com uma certa sensação de desorientação: não sabia bem para onde olhar ou caminhar. A obra, e a forma como estava posicionada no espaço, soou-me familiar: os objetos dispostos em série, protegidos do toque dos visitantes pelas vitrines; as próprias vitrines retangulares e iguais alinhadas entre si ao longo da sala; e o maior aproveitamento possível do espaço para a exposição dos “artefactos”.

A forma como me senti não teria, talvez, sido a mesma se a instalação estivesse exposta junto de outras no grande *hall* do museu. Esta sala, o meu corpo e a instalação entraram num diálogo provocado pela circunstância em que eu me encontrava com a obra. Assim, o modo como percecionei parece ter dependido não só da própria instalação (do seu aspeto formal e conceptual), mas também da sua relação com o espaço em que estava (o modo como estava disposta criou a sensação de desorientação), e da sua relação com o conjunto de outros objetos que já percecionei (o facto de já ter visto objetos arqueológicos expostos da mesma forma despertou a sensação de familiaridade).

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) afirma que a percepção tem de ser compreendida através da posição do *corpo no espaço*. Deste modo, o juízo sobre um objeto que está num museu depende, não só da posição desse objeto no próprio museu (do facto de estar a ser visto *no* museu, e do local em que foi colocado em relação aos outros objetos e à arquitetura do espaço), mas também da forma como o corpo do sujeito que faz o juízo se orienta neste espaço. Por outro lado, a percepção depende da *história* do próprio sujeito. Como explica Walter Benjamin (1892-1940), a percepção transforma-se à medida que se transformam as sociedades, sendo que, por isso, deve ser entendida em função da situação histórica e social em que se realiza. A percepção acontece tendo por base a cultura, a tecnologia, a educação, os desejos, ou as crenças de cada indivíduo.

1.1. O espaço do museu, os objetos expostos e o corpo dos visitantes

Numa reflexão sobre a forma como os museus têm em conta os seus visitantes e o lugar que estes ocupam no espaço de exposição, Jennifer Harris afirma que as definições do ICOM⁹ sobre o significado do espaço do museu não abrangem as relações entre este espaço e os corpos daqueles que o visitam. A autora explica que, ao contrário do que acontecia com os primeiros museus e com os gabinetes de curiosidades, que mostravam as ligações pessoais entre o proprietário, os objetos e os visitantes, e permitam que os objetos fossem *conhecidos* através do toque, o museu do século XIX anulou as conexões entre as exposições, o espaço e os visitantes, apresentando-se como um espaço *transparente e neutro*. Esta forma de expor foi consequência de uma consciencialização sobre os danos que os corpos dos visitantes podiam causar aos objetos, que, enquanto artefactos, deveriam ser protegidos e preservados. Por outro lado, os museus partiram do pressuposto que os objetos, ao serem expostos assim, podiam dissociar-se das suas histórias individuais e serem vistos de forma politicamente neutra, “como se os seus significados emergissem apenas da sua presença física”. O argumento da autora é que, apesar das mudanças institucionais que se deram com a reflexão pós-colonialista e com a Nova Museologia¹⁰ e dos esforços que continuam a ser feitos para que o espaço do museu se “reconfigure à luz dos desafios políticos progressistas”¹¹, a presença corporal dos visitantes continua a ser pouco tida em conta.

Para pensar a relação entre o meu corpo, o espaço do museu e os objetos expostos, tomo como exemplo uma experiência num museu de arqueologia como o que a instalação de Heshiki replica: os objetos que se encontram no museu despertam-me curiosidade e fascínio, tanto porque as suas formas parecem longínquas no espaço e no tempo (os objetos que compõem o quotidiano do século XXI têm formas estilísticas e ergonómicas diferentes), como porque o facto de estarem protegidos (por um vidro, por exemplo) e de

⁹ O ICOM (International Council of Museums) é uma organização internacional, fundada em 1946, que se dedica aos museus, e que está “comprometida com a investigação, conservação, continuação e comunicação à sociedade do património natural e cultural do mundo, presente e futuro, tangível e intangível.” ICOM National Committee Australia. “What is ICOM?”. <https://icom-australia.mini.icom.museum/about-us/what-is-icom/>. Último acesso em 15/04/2024.

¹⁰ “O campo da ‘nova museologia’, inspirado em Foucault, define os museus, as coleções e as exposições de arte e de artefactos culturais, ou o chamado património cultural, como produtores de narrativas que participam ativamente na construção de ideias dominantes que moldam a nossa perceção do tempo, do espaço e da história, influenciando também a identidade de sujeitos, comunidades, classes e nações.” Hansen e Henningsen, 2019, p. 1.

¹¹ Harris, 2015, p. 101.

serem intocáveis lhes atribui prestígio. Estes objetos, segundo a premissa do museu, são testemunhos históricos, sociais e artísticos; por essa razão, devem ser preservados. É pela sua importância enquanto testemunhos que os objetos são colocados num contexto que os permita serem conhecidos sem que, no entanto, se deteriorem. Apercebo-me de que não são apenas a curiosidade e o fascínio que caracterizam a experiência, mas também, porventura, o misticismo provocado pela distância a que os objetos estão colocados (sendo que a distância física imposta pelo museu acentua a distância temporal e/ou espacial), e pelo mistério que os rodeia (aceito que o objeto é digno de ser preservado em condições especiais e *acredito*, por isso, que é um objeto importante, mesmo sem compreender bem porquê). Esta experiência é provocada, em grande parte, pelo modo como os objetos estão expostos no museu.

Penso que o trabalho de Heshiki permite questionar quais são as implicações de expor artefactos no espaço do museu; ou como é que uma exposição condiciona o entendimento e o conhecimento dos objetos que expõe, ou mesmo da história.

Os objetos que são expostos no espaço do museu têm histórias próprias que, como explica Harris, vão sendo descartadas pelas instituições do século XIX, que procuram expô-los de forma “neutra”. No entanto, esta neutralidade parece inalcançável, pois quando passam a fazer parte de uma coleção, os objetos ganham outro significado.

Susan Pearce, numa análise à atividade de colecionar na tradição europeia, afirma que a acumulação de objetos, que dá origem às coleções, consiste na deslocação de itens (naturais ou construídos por humanos) do seu ambiente imediato para um outro ambiente diferente. Nesse processo, dá-se uma construção ou reconstrução destes itens dentro da esfera cultural. Isto significa que os componentes de uma coleção, apesar de conterem histórias individuais, passam a fazer parte de uma entidade que conta, ela própria, uma história. As coleções “são portadores de significado, e têm um papel muito grande na criação da personalidade individual e na forma como as vidas são moldadas.”¹² O argumento da autora é que todos os objetos são partes de conjuntos, mas que as coleções são conjuntos num sentido particular, que são percecionados de uma forma distinta de outros tipos de conjuntos de objetos. Ou seja, uma coleção, enquanto entidade, é “mais do que a soma das suas partes”, sendo que o seu significado não consiste na soma dos

¹² Pearce, 1995, p. 20.

significados de cada objeto que a compõem, mas nas relações que se formam entre os vários objetos, e entre esses objetos e o ambiente no qual agora se encontram.

No caso de um museu de arqueologia, os objetos são apresentados como parte de uma coleção, pois, como Pearce explica, uma coleção caracteriza-se por unir os objetos que a compõe segundo uma ideia ou um propósito. Num museu como aquele que Heshiki metaforicamente replica, os objetos são unidos segundo uma mesma premissa (como por exemplo, dar a conhecer as práticas religiosas, artísticas ou sociais de uma determinada cultura ou época, de um determinado tempo ou espaço). Estes objetos, enquanto parte da coleção, foram deslocados do ambiente em que foram criados para o ambiente do museu. Neste processo, deixam o seu significado original para trás, e passam a fazer parte do significado da coleção, mesmo quando, paradoxalmente, o objetivo da coleção é dar a conhecer o significado original dos objetos.

Quando passam a fazer parte da coleção, os objetos são vistos de uma maneira específica, são vistos como parte da premissa dessa coleção. Por esta razão, as coleções, como Pearce afirma, podem desempenhar um papel muito importante na construção de poder e prestígio¹³. As narrativas históricas, sociais ou artísticas que o museu cria, a partir das suas coleções e da forma como as dá a ver, têm a capacidade de passar a fazer parte da memória coletiva, têm o poder de construir e desconstruir histórias que moldam os modos de pensar, sentir ou agir.

“Os objetos não são inertes ou passivos; ajudam-nos a dar forma à nossa identidade e propósito às nossas vidas. Envolvemo-nos com eles numa complexa dança interativa ou comportamental, no decurso da qual o peso do significado que transportam afeta o que pensamos e sentimos e o modo como agimos.”¹⁴

¹³ “Elas [as coleções], como entidades coletivas e também em termos dos seus componentes individuais, têm também histórias que podem ser traçadas, e que são suscetíveis de análise, a qual, vista de uma perspetiva adequada, revelará o papel muito importante que elas desempenham na construção de poder e prestígio e na manifestação de superioridade.” Pearce, 1995, p. 20.

¹⁴ Pearce, 1995, p. 18.

A coleção, quando exposta no museu, comunica ideias que podem ser diferentes daquelas que os objetos que a constituem comunicariam se fossem vistos no seu contexto original. Isto quer dizer que os objetos se submetem ao poder da coleção, àquilo que ela pretende comunicar.

O que a exposição deve comunicar é, normalmente, formulado pelo museu, que decide deliberadamente deslocar, ou separar, os objetos dos seus “propósitos comuns da vida quotidiana” e torná-los propriedade do significado da coleção. Susan Pearce explica que esta separação acontece através de um fenómeno no qual os objetos passam de um contexto mundano e secular para um contexto “sagrado, tido como extraordinário, especial e capaz de gerar reverência.”¹⁵ O museu acolhe então estes objetos, que agora sacralizados pela coleção, se tornam *immortals*¹⁶.

A ideia de que o espaço do museu se transforma num lugar sagrado é também comentada por Paulo Pires do Vale, que argumenta ser a própria arte contemporânea a recusar que o museu esteja associado ao misticismo religioso. Esta recusa é consequência de uma tradição, vinda do Romantismo Alemão, que considerou a arte como “um campo autónomo de fecundidade espiritual” e que explica “o tempo da vitória do Museu sobre a Catedral – ou o da transformação da Catedral em Museu.”¹⁷

Como Pearce afirma, as coleções procuram elevar os objetos “do mundo das mercadorias comuns para um significado especial, um significado para o qual ‘sagrado’ parece ser a palavra certa.”¹⁸ Esta elevação atribui aos objetos um valor semelhante àquele que é atribuído aos objetos religiosos. Do Vale explica, recorrendo ao pensamento de Pierre Bourdieu, que a “crença no valor de uma obra implica uma espécie de magia social”, afirmando que o desejo do autor francês é “dessacralizar e profanar essa religião, essa produção de crença, dando a conhecer os meios de manipulação, a arbitrariedade das convenções, os efeitos de dominação – feita por críticos, comissários, diretores de museus, galeristas, colecionadores, etc.”¹⁹

A atribuição de um valor *sagrado* aos objetos constitui um fenómeno que pode ser pensado, como Paulo Pires do Vale admite, de acordo com a teoria de Karl Marx sobre

¹⁵ Pearce, 1995, p. 24.

¹⁶ “(...) a sacralidade do acervo torna-se uma espécie de imortalidade”. Pearce, 1995, p. 26.

¹⁷ Do Vale, 2018, p. 42.

¹⁸ Do Vale, 2018, p. 27.

¹⁹ Do Vale, 2018, p. 43.

o fetichismo da mercadoria²⁰. Este fetichismo consiste no esquecimento de que o valor da mercadoria lhe foi atribuído e que não lhe é, por isso, natural e intrínseco. “O fetichismo capitalista apaga os traços da sua história, da sua produção.”²¹ Assim, os objetos quando são descolados para o museu adquirem um valor *transcendente* (que se manifesta na própria forma como são expostos: a uma distância que os permita permanecerem intangíveis) que os separa da sua própria história e da existência mundana que a constitui.

Estes objetos, agora protegidos pelo museu, passam a fazer parte daquilo a que se chama cultura. É este conceito de cultura, e o fetichismo que a ele está associado, que Walter Benjamin afirma ser problemático para o materialista histórico²². Como o autor explica, os objetos do passado não podem estar, para o materialista histórico, consumados nem fechados.²³

O museu, enquanto instituição, torna-se numa espécie de lugar de culto, onde os objetos estão fechados e protegidos. O processo parece inverter-se: já não são os objetos que fazem do museu um lugar sagrado, mas sim o próprio museu que torna sagrados os objetos que nele entram. “Desse modo, legalista, transforma-se a instituição, e a sua ‘lei’, em intocável, sagrada – ocupando ela o lugar da obra.”²⁴ Isto acontece, segundo Paulo Pires do Vale, porque as instituições pretendem preencher o vazio deixado pela secularização da época moderna. Contudo, é a arte contemporânea que vem colocar esse vazio de novo à mostra.

As exposições de arte contemporânea, como a que Sandra Gamarra Heshiki apresenta, desafiam o espaço do museu, dando a ver que as convenções museológicas têm, elas próprias, uma história que pode ser investigada e questionada. É neste sentido

²⁰ “É claro que o homem, pela indústria, transforma as formas dos materiais fornecidos pela natureza, de modo a torná-los úteis para ele. A forma da madeira, por exemplo, é alterada ao fazer-se uma mesa com ela. No entanto, a mesa continua a ser aquela coisa comum e quotidiana, a madeira. Mas, assim que surge como mercadoria, ela transforma-se em algo transcendente.” Marx, 1909, pp. 81-82.

²¹ Do Vale, 2018, p. 43.

²² “Adicionar ao contexto da história a experiência que é para cada presente uma experiência originária – é essa a tarefa do materialista histórico, que se dirige a uma consciência do presente que destrói o contínuo da história.” Benjamin, 2010, p. 110.

²³ “Enquanto quinta-essência de configurações encaradas como independentes, se não do processo de produção que as viu nascer, pelo menos daqueles em que sobrevivem, o conceito de cultura apresenta-se-lhe com traços fetichistas, reificada.” Benjamin, 2010, p. 118.

²⁴ Do Vale, 2018, p. 45.

que aquilo que Benjamin defende em relação ao papel do investigador pode também ser aplicado a quem olha criticamente o espaço do museu:

“Desassossego pelo desafio ao investigador no sentido de abandonar a atitude tranquila e contemplativa em relação ao seu objeto, para tomar consciência da constelação crítica em que se situa precisamente este fragmento, precisamente neste presente.”²⁵

Assim, o espaço do museu, ao ser problematizado, requer uma abordagem e uma investigação que tenham em conta a sua história, bem como a história das relações que nele se estabelecem entre os visitantes, o espaço e os objetos. A instalação *The Museum of Ostracism* (2018) coloca estas relações em evidência, ao apresentar uma réplica de um museu de arqueologia, que convida o espetador a abandonar a atitude tranquila e contemplativa.

Outro dos aspetos que a exposição de Heshiki levantou foi aquele, já abordado atrás, que diz respeito à dimensão corpórea dos visitantes no espaço do museu. Não é apenas a relação entre o espaço e os objetos que influencia a forma como os objetos são percebidos, mas também a ligação entre o espaço e os objetos e o corpo que se confronta com estes. Heshiki levanta esta questão ao colocar as vitrines, de forma irónica, a proteger imagens representativas de esculturas Incas e pré-Incas. Ao confrontar-me com estas vitrines, apercebi-me da distância que elas impunham entre o meu corpo e os “artefactos”, não me permitindo aproximar muito deles para não os deteriorar (neste caso, porém, não havia artefactos reais para serem deteriorados). Por outro lado, a forma como a instalação foi colocada na sala fez-me lembrar a experiência que tive em museus de arqueologia que visitei, em que o espaço para circular não parece ter sido tido em conta, ou pelo menos não tanto quanto a apresentação dos artefactos. Esta ideia conduz novamente ao pensamento de Jennifer Harris, segundo o qual os museus ignoram a presença corporal do público, assumindo-se assim como instituições separadas dos seus visitantes.

²⁵ Benjamin, 2010, p. 109.

Como Harris explica, os museus tendem a “afastar os visitantes dos artefactos e a reduzi-los apenas aos olhos”²⁶, justamente por assumirem que basta o lançamento da visão aos objetos para que estes sejam conhecidos. Desta forma, dá-se um duplo movimento de descontextualização, “tanto a do objeto do seu ambiente histórico, como a do observador do seu corpo.”²⁷ Isto explica como se criou um tipo de comportamento associado ao espaço do museu no qual o visitante se deve abstrair de si e da sua própria história, para assim poder observar os objetos de forma duplamente *neutra* (neutra em relação a si mesmo, e neutra em relação à história que os compõe).

Numa oposição a esta ideia cartesiana de que é apenas através do olhar que é possível conhecer (para Descartes, a mente torna compreensível aquilo que os olhos vêem), Merleau-Ponty (1999) afirma que a percepção tem de ser compreendida através do corpo, da *carne* que o constitui, e que só assim se pode conhecer. Os museus, como Harris argumenta, não adotaram esta conceção holística da percepção, que tem em conta todos os sentidos para a formação de conhecimento, mantendo-se ligados à tese de que é através do olhar que se conhecem os objetos.

A instalação de Heshik, coloca em evidência este modo de operar dos museus convencionais, levando-me a procurar aprofundar a ideia de que os corpos dos visitantes devem ser especialmente tidos em conta para compreender a forma como os objetos expostos são entendidos. É neste sentido que recorro à corrente filosófica da fenomenologia, que como irei mostrar no próximo subcapítulo a partir de Edmund Husserl e de Merleau-Ponty, permite aprofundar e esclarecer a ligação entre percepção e conhecimento.

1.2. A fenomenologia de Edmund Husserl e de Maurice Merleau-Ponty

Os estudos fenomenológicos foram um contributo para a ideia de que o conhecimento é um resultado da experiência perceptiva, ao partirem do pressuposto de que as coisas não existem objetivamente, sendo conhecidas através da mente, mas que apenas são as coisas que são pelo facto de serem percebidas no mundo da experiência. É neste

²⁶ Harris, 2015, p. 103.

²⁷ Harris, 2015, p. 103.

sentido que Merleau-Ponty vai colocar o corpo como elemento essencial para a compreensão da percepção e, conseqüentemente, do conhecimento humano.

O pensamento de Merleau-Ponty pode ser entendido na sequência da corrente filosófica da fenomenologia, iniciada no início do século XX por autores como Franz Brentano (1838-1917) e Edmund Husserl (1859-1938).

Husserl, na obra *Investigações Lógicas*²⁸, coloca a questão de saber como é que o mundo se dá a conhecer objetivamente à consciência, e afirma que esta é a questão central para uma teoria do conhecimento. No seguimento de Brentano, que tinha já apresentado o conceito de intencionalidade²⁹, Husserl recupera a ideia de que a relação do sujeito com o mundo é uma relação intencional, isto é, que a consciência do sujeito é sempre consciência de alguma coisa:

“As vivências de consciência são também denominadas *intencionais*, em que a palavra ‘intencionalidade’ não significa, então, outra coisa senão esta propriedade universal e fundamental da consciência de ser consciência de qualquer coisa, de transportar em si, enquanto *cogito*, o seu próprio *cogitatum*.”³⁰

A fenomenologia coloca o mundo como parte da consciência, ao explicar que a consciência e o mundo não existem separadamente. Ou seja, as coisas são as coisas que são pelo facto de a consciência as perceberem da forma que percebem, e a consciência só se conhece como consciência no mundo da experiência.

Ao procurar entender o modo como o mundo é dado na experiência, é preciso que a atitude natural³¹ seja suspensa e que a realidade seja investigada tal como aparece. A esta suspensão Husserl deu o nome de *epoché*. O propósito da *epoché* é, portanto,

²⁸ A obra, no original *Logische Untersuchungen*, é publicada entre 1900 e 1901.

²⁹ A partir do conceito *intentio*, Franz Brentano aborda a noção de intencionalidade para mostrar que não é possível, por exemplo, acreditar ou desejar sem um objeto; ou seja, a partir da noção de intencionalidade, Brentano explica que só é possível acreditar se houver uma coisa na qual acreditar, tal como só é possível ter desejo se for desejo em relação a qualquer coisa.

³⁰ Husserl, 2012, p. 71.

³¹ A atitude natural é aquela que Husserl acredita ser a do pensamento moderno; e um dos problemas deste, para o filósofo, é o de assumir a existência de uma “realidade da mente, experiência e teoria independentes.” Zahavi, 2008, p. 669.

“suspender ou neutralizar uma certa atitude dogmática em relação à realidade, desse modo permitindo-nos focar mais estreita e diretamente na realidade tal como é dada.”³²

A fenomenologia, ao investigar a forma como a realidade é dada à consciência, concede um novo sentido à experiência e à percepção, que passam a ser entendidas como parte integrante do significado das coisas. É dessa forma que as coisas deixam de ser coisas com significados em si, para passarem a significar aquilo que aparece à percepção: “aparecimento das coisas e abertura da consciência devem ser compreendidos como constituição de significados.”³³

Assim, a partir da noção de intencionalidade, como apresentada por Brentano e por Husserl, Merleau-Ponty desenvolve uma teoria da percepção que procura descrever o modo como a consciência se integra no mundo e como, dessa forma, o próprio mundo se revela.

Para Merleau-Ponty, a percepção não é definida pelas memórias e associações; pelo contrário, é a consciência presente que desdobra o passado: “o passado de fato não é importado na percepção presente por um mecanismo de associação, mas desdobrado pela própria consciência presente”³⁴ É a partir da percepção que os atos (de memorização ou associação) se destacam: a percepção “é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles.”³⁵

O momento da percepção contém um *sentido* em si, e segundo Merleau-Ponty é justamente através deste momento que é possível reconhecer as experiências passadas: “Antes de qualquer contribuição da memória, aquilo que é visto deve presentemente organizar-se de modo a oferecer-me um quadro em que eu possa reconhecer minhas experiências anteriores”³⁶

A percepção não diz respeito à representação mental dos conteúdos da relação intencional e, portanto, aos estados mentais interiores³⁷; mas sim à orientação do corpo

³² Zahavi, 2008, p. 670.

³³ Sá Cavalcante Schuback, 2006, p. 136.

³⁴ Merleau-Ponty, 1999, p. 43.

³⁵ Merleau-Ponty, 1999, p. 6.

³⁶ Merleau-Ponty, 1999, p. 44.

³⁷ Esta seria uma diferença entre a fenomenologia de Husserl e a de Merleau-Ponty, pois, segundo Taylor Carman, Husserl caracteriza a intencionalidade a partir da distinção entre objetos e conteúdos da consciência, isto quer dizer que a atitude intencional é “um estado mental com um conteúdo intrínseco”, ou seja, é a presença de um conteúdo na mente, e não necessariamente uma relação com um objeto exterior. Carman, 2008, p. 16.

no mundo. No pensamento de Merleau-Ponty, a intencionalidade está necessariamente dependente do mundo concreto; isto quer dizer que as ações e as atitudes, apesar de intencionais, não podem ser indiferentes à existência dos seus objetos. Os próprios estados mentais são como são “em virtude da presença (ou ausência) do objeto”³⁸ a que se referem.

A noção de incorporação é assim fundamental para compreender a forma como Merleau-Ponty concebe a relação intencional. A intencionalidade apenas existe como direção do corpo ao mundo, e os estados intencionais são “realizados em atitudes corporais situadas num ambiente físico e social concreto”³⁹. É essa direção do corpo ao mundo que torna possível a própria ideia de que as percepções, memórias, julgamentos e expectativas se referem a qualquer coisa. Ou seja, é a direção do corpo ao mundo que permite o confronto como uma situação segundo a qual é possível pensar, lembrar e antecipar. Para Merleau-Ponty, a percepção tem de ser compreendida através da situação e da integração do sujeito, e dos seus estados internos, no mundo. Esta integração, dada pela presença do corpo no mundo, está na base de qualquer teoria do conhecimento. Para explicar o caráter *holístico* da percepção, Merleau-Ponty recorre também à psicologia da *Gestalt*, segundo a qual este caráter se deve à *forma* inteligível da experiência⁴⁰.

Estas reflexões em torno da percepção levam Merleau-Ponty a problematizar o modo de estar do artista.

Assim como a fenomenologia, o artista moderno não se separa do mundo exterior, “ambos procuram revelar uma ‘abertura sobre o ser’ que é fundamental”⁴¹. O artista moderno entrega o seu corpo ao mundo para transformar o mundo em pintura, “[e], com efeito, não se vê como poderia um espírito pintar”⁴². É através dessa entrega que o pintor é capaz de captar o sentido do mundo no seu “estado nascente”. O pintor é capaz de ver e de dar a ver o mundo habitado sob um novo olhar: “O artista é aquele que fixa e torna visível aos mais ‘humanos’ dos homens o espetáculo em que participam sem perceber.”⁴³

³⁸ Carman, 2008, p. 34.

³⁹ Carman, 2008, p. 35.

⁴⁰ Como defenderam os autores do movimento da *Gestalt*, a experiência “não se acumula como a mera soma de pedaços discretos de informação sensorial, mas assenta antes em configurações significativas, pedaços coerentes que não admitem qualquer dissecação analítica posterior em partes componentes.” Carman, 2008, p. 19.

⁴¹ Mildenberg, 2019, p. 3.

⁴² Merleau-Ponty, 2018, p. 19.

⁴³ Merleau-Ponty, 1964, p. 18.

O mundo revela-se, assim, através da percepção do artista, passando a ser visto de uma nova maneira.

“Vivemos no meio de objetos feitos pelos homens, entre ferramentas, em casas, ruas, cidades, e na maior parte do tempo só os vemos através das ações humanas de que os põem em uso. Habitamo-nos a pensar que tudo isto existe necessária e inabalavelmente. As pinturas de Cézanne suspendem estes hábitos de pensamento e revelam a base da natureza inumana sobre o qual o homem se instalou.”⁴⁴

A partir da sua percepção, o artista é capaz de mostrar aspetos do mundo que, na corrente dos hábitos, passam despercebidos. As coisas aparecem como que vistas pela primeira vez, e o artista, num exercício de admiração e de *atenção*, fixa-as sob esse novo olhar. A pintura, neste sentido, “provoca e faz nascer um certo modo de perceber”⁴⁵, isto é, permite perceber as coisas e o mundo de uma nova maneira⁴⁶.

Apesar de suspender os hábitos, a percepção do artista não descarta a história e a tradição, pelo contrário, por estar “mergulhado no tecido do mundo”, o ato expressivo contém em si a história do artista e do próprio mundo⁴⁷. Esta história pode, no entanto, ser concebida de uma nova maneira.

“É nesse fazer e refazer produzido pela experiência da pintura, nessa dupla ação que significa e re-significa as coisas no mundo, que encontramos a expressão

⁴⁴ Merleau-Ponty, 1964, p. 16.

⁴⁵ Da Silva, 2015, pp. 78-79.

⁴⁶ Esta ideia pode ser vista no exemplo que Merleau-Ponty dá sobre a abordagem da pintura moderna à perspectiva. Ao romper com a perspectiva clássica, a pintura moderna incorpora o problema da perspectiva: a perspectiva é sempre uma vista de algum lugar, resulta da integração e da orientação do corpo no mundo; não existe uma perspectiva aérea, de sobrevoo, que possa ver o mundo de fora. Neste sentido, o gesto da pintura moderna abre a possibilidade de conceder um novo sentido à realidade.

⁴⁷ No ensaio *A Dúvida de Cézanne* (1942), Merleau-Ponty explica que a pintura não separa a sensação e a inteligência. Nas palavras do autor, Cézanne “[n]ão quer separar as coisas fixas que vemos e a sua forma fugaz de aparecer; quer pintar a matéria a tomar forma, o nascimento da ordem através de uma organização espontânea. Ele faz uma distinção não entre ‘os sentidos’ e ‘o entendimento’, mas entre a organização espontânea das coisas que percebemos e a organização humana das ideias e das ciências.” É neste sentido que a tradição entra em contacto com a natureza: Cézanne “quis colocar a inteligência, as ideias, as ciências, a perspectiva e a tradição de volta em contacto com o mundo da natureza que devem compreender. Desejou, como disse, confrontar as ciências com a natureza ‘de onde elas vieram’.” Merleau-Ponty, 1964, pp. 13-14.

de um conhecimento singular, próprio de cada espectador, que olha e é convocado a ser olhado na apreciação criadora de novos sentidos.”⁴⁸

É através da sua experiência no mundo que o artista se expressa, “[c]omo o pintor ou o poeta expressariam outra coisa que não o seu encontro com o mundo?”⁴⁹. Esse encontro é, porém, disruptivo: procura romper as relações costumeiras com as coisas, libertá-las do modo como são habitualmente vistas ou usadas. O artista faz o mundo aparecer sob um novo olhar, permitindo notar o que até então tinha passado despercebido. A arte expressa esta relação *nova* com as coisas.

A possibilidade de fazer o mundo ser visto a partir de um novo ponto de vista deve-se à capacidade de *admiração* e de *atenção* do artista, que lhe permitem fixar o *espetáculo* das coisas como este aparece à percepção.

A teoria fenomenológica de Merleau-Ponty permite pensar que é através da percepção que as coisas ganham um sentido. Assim, é o momento perceptivo que dá um sentido à experiência: a forma como se experienciam as coisas depende de como são percebidas. É por essa razão que Merleau-Ponty afirma que o momento da percepção desdobra o passado (ou o sentido que a ele se dá). No entanto, e quase paradoxalmente, este momento é influenciado pelo tempo e pelo espaço em que acontece, bem como pela história do próprio sujeito que percebe.

Para aprofundar, de uma outra perspectiva, a dimensão histórica da percepção, ou o modo como os fenômenos perceptivos são condicionados historicamente e socialmente, importa agora atender ao modo como Walter Benjamin, numa abordagem diferente da de Merleau-Ponty, convoca o exemplo da modernidade.

1.3. A experiência perceptiva moderna em Walter Benjamin

Walter Benjamin explica que na modernidade se dão alterações na percepção, mas que estas alterações se ligam aos próprios modos de vivência da época.

⁴⁸ Da Silva, 2015, p. 86.

⁴⁹ Merleau-Ponty, 1991, p. 58.

Através de uma análise à poesia de Baudelaire, Benjamin explica que o poeta moderno se entrega à vida da cidade para criar⁵⁰, renunciando à poesia lírica resultante do encontro com a natureza, que já não encontra uma recepção favorável por parte dos leitores. Isto acontece porque a própria *experiência* dos leitores se modifica⁵¹. A vivência das massas na grande metrópole opõe-se à experiência que anteriormente passava de geração em geração, através da tradição⁵². Este tipo de vivência moderna é marcado pelo *choque*.

“Quanto maior for a participação do momento de choque em cada uma das impressões recebidas, quanto mais constante for a presença da consciência no interesse da proteção contra os estímulos, quanto maior for o êxito dessa sua operação, tanto menos essas impressões serão incorporadas na experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.”⁵³

O poeta moderno é capaz de aparar os choques, defendendo-se deles, sendo dessa forma que os incorpora na sua poesia. Baudelaire analisa este comportamento do poeta moderno que vive a metrópole a partir da figura do *flâneur*:

“A multidão é o seu domínio, tal como o ar é o domínio do pássaro, e a água, o dos peixes. A sua paixão e a sua profissão é a de *desposar a multidão*. Para o *flâneur* perfeito, para o observador apaixonado, eleger domicílio no meio da multidão, no inconstante, no movimento, no fugitivo e no infinito, constitui um imenso gozo.”⁵⁴

⁵⁰ Na sua dedicatória ao chefe de redação do jornal *La Presse*, Baudelaire, citado por Benjamin, escreve “Quem, de entre nós, não sonhou nestes dias de ambição com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, suficientemente maleável e angulosa para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do sonho, aos sobressaltos da consciência? Esse ideal obcecante nasce sobretudo da frequência das grandes cidades e do cruzamento das suas inumeráveis relações.” Benjamin, 2006, p. 70.

⁵¹ Nos termos de Benjamin: “Se as condições para a recepção da poesia lírica se deterioraram, é natural que imaginemos que essa poesia só excepcionalmente se encontra com a experiência dos leitores. E isso é possível, porque essa experiência se modificou na sua estrutura.” Benjamin, 2006, p. 106.

⁵² Para se referir à substituição da experiência pela vivência, Benjamin utiliza os termos alemães *Erfahrung*, que diz respeito à experiência humana que se formava a partir da tradição, e *Erlebnis*, que corresponde à experiência vivida. Conceição, 2018, p. 294.

⁵³ Benjamin, 2006, p. 113.

⁵⁴ Baudelaire. 2023, pp. 19-20.

Nesta concepção, a percepção da época moderna está em correspondência com a experiência do choque, na qual se dá uma ruptura com a tradição. No texto *Experiência e Indigência*⁵⁵, Benjamin debruça-se sobre as causas e as consequências desta ruptura com a tradição: é ela que conduz à pobreza de experiência que, nos termos do autor, se transforma numa barbárie⁵⁶. O bárbaro, segundo Benjamin, é levado a “começar tudo de novo, a voltar ao princípio”⁵⁷.

Os próprios artistas sentiram esta “necessidade de recomeço radical”, alinhando-se, portanto, com a época em que produziram; neste sentido, Benjamin comenta o caso de Klee, que, na sua concepção, “rejeitou a imagem do homem tradicional” para se voltar para “o homem contemporâneo, despojado”⁵⁸.

A identificação do poeta moderno com a época em que produz, na qual se procura o novo deixando de parte a tradição, é também comentada por Baudelaire. O poeta afirma que, apesar desta busca pelo transitório e pelo efêmero, o moderno tem um objetivo mais geral, que passa por “retirar da moda aquilo que ela pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório”⁵⁹. Para Baudelaire, a arte moderna procura mostrar o lado transitório e contingente da arte⁶⁰.

Já no ensaio *A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica*⁶¹, Benjamin coloca as transformações da percepção em correspondência com o desenvolvimento da técnica. Na arte, é com a reprodução técnica que se dão transformações na relação com os objetos artísticos.

A reprodução possibilita que o objeto se multiplique, no entanto descarta o valor do seu aqui e agora, na medida em que o objeto, uma vez reproduzido, se pode dar a ver em diferentes espaços e em diferentes tempos. Segundo Benjamin, a reprodução, ao

⁵⁵ O ensaio, no original *Erfahrung und Armut*, é publicado em 1933.

⁵⁶ A pobreza de experiência, que conduz à barbárie, encontra-se em correspondência com a própria guerra de 1914-1918. Após este período, as experiências, em particular aquelas da guerra, deixaram de ser partilhadas. Como escreve Benjamin: “Não se tinha, naquela época, a experiência de que os homens voltavam mudos do campo de batalha? Não voltavam mais ricos, mas mais pobres de experiências partilháveis.” Benjamin, 2010, p. 73.

⁵⁷ Benjamin, 2010, p. 73.

⁵⁸ Benjamin, 2010, p. 77.

⁵⁹ Baudelaire. 2023, p. 24.

⁶⁰ Nos termos de Baudelaire, “A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. Existiu uma modernidade para cada pintor antigo (...)” Baudelaire. 2023, p. 25.

⁶¹ O texto, no original *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, é publicado em 1955.

substituir a existência única pela existência em massa, põe em causa a autenticidade do objeto, que pode agora movimentar-se livremente, ir até ao recetor, e, assim, atualizar-se e tornar-se independente. Com esta nova possibilidade, diminui a importância do original, enfraquece a sua autoridade, e é posto em causa o testemunho histórico do próprio objeto. O autor explica este fenómeno a partir da ideia da decadência da aura: “pode dizer-se então que o que estiola na época da possibilidade de reprodução técnica da obra de arte é a sua aura.”⁶²

A decadência da aura é consequência do crescimento das massas, que procuram “ultrapassar a existência única de cada situação através da receção da sua reprodução”⁶³. Através da reprodução, torna-se mais fácil a aproximação ao objeto, que figura então repetidamente em várias imagens. Segundo Benjamin, este processo de destruição da aura é “a marca de uma percepção cujo ‘sentido de semelhança no mundo’ cresceu”; isto quer dizer que no momento em que diminui a distância para com os objetos, por via da reprodução técnica, as massas aproximam-se da, e revêm-se na, realidade.

Benjamin explica esta transformação a partir da mudança de um período histórico definido pelo valor de culto para outro definido pelo valor de exposição. O valor de culto diz respeito à função ritual das primeiras obras de arte, de onde surgiu o seu carácter aural. A reprodução torna a obra de arte independente da criação ao serviço do culto, atribuindo-lhe um novo valor: “a possibilidade de reprodução técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história universal, da sua existência parasitária no ritual.”⁶⁴ Assim, na época em que os objetos se emancipam do carácter ritual, é potenciada a possibilidade de se exporem. Neste sentido, a fundamentação ritualística da obra “será substituída por uma fundamentação numa outra prática: a política.”⁶⁵

É através da fotografia e do cinema que Benjamin analisa estas mudanças. Os novos valores e funções que as duas técnicas trazem para a arte ligam-se às alterações na percepção. Com a fotografia, a arte aproxima-se das massas, vai ao seu encontro. Esta nova relação entre o público e o objeto artístico vem substituir aquela em que o objeto tinha de

⁶² Benjamin, 2006, p. 211.

⁶³ Benjamin, 2006, p. 113.

⁶⁴ Benjamin, 2006, p. 215.

⁶⁵ Benjamin, 2006, p. 216.

ser contemplado num lugar fixo. A arte, através da reprodução técnica, pode agora chegar a lugares que não chegava⁶⁶.

Também com o cinema a percepção se transforma. Numa comparação com a psicanálise, Benjamin explica como a câmara permite a entrada no inconsciente ótico da mesma forma que a psicanálise permitiu a entrada no inconsciente pulsional: o cinema permitiu “um aprofundamento semelhante da percepção consciente” ao isolar e tornar analisáveis “coisas que anteriormente navegavam, sem que déssemos por elas, na vasta corrente da percepção.”⁶⁷ O cinema, devido às suas capacidades técnicas, concede novas possibilidades ao espaço e ao movimento, que deixam de estar limitados à estrutura do quadro, e passam a poder ser manipulados tecnicamente. Esta manipulação (executada através do grande plano ou do retardador) não só dá a ver novas coisas, como permite ver aspetos desconhecidos naqueles já conhecidos.

Assim se percebe como, tanto as situações históricas, como as alterações sociais, como os desenvolvimentos da técnica, condicionam os modos de perceber. A reflexão de Benjamin sobre a experiência perceptiva na modernidade permite pensar que a percepção tem de ser compreendida em função de um quadro histórico e social concreto, marcado por acontecimentos específicos.

1.4. A percepção no espaço do museu

Ao longo dos últimos subcapítulos foram apresentadas duas abordagens ao fenómeno da percepção: a de Merleau-Ponty, na sequência de Husserl, e a de Walter Benjamin. As duas, apesar de analisarem diferentes aspetos deste fenómeno, possibilitam destacar o seu papel nas relações que se estabelecem entre os sujeitos e o mundo, bem como na forma como este é por eles entendido e conhecido.

Merleau-Ponty, por um lado, problematiza a intencionalidade, ou a direção do corpo ao mundo, que compõe a experiência perceptiva, sendo que para o autor é através dessa direção que o mundo pode ser conhecido. Walter Benjamin, por outro, coloca em

⁶⁶ É neste sentido que o papel social e político da arte se altera. “Nas igrejas e nos mosteiros da Idade Média e nas cortes dos príncipes até finais do século XVIII, a receção coletiva de quadros não se efetuava em comum, mas por um processo mediador multiplamente escalonado e hierarquizado.” Benjamin, 2006, p. 231.

⁶⁷ Benjamin, 2006, p. 232.

evidência a dimensão histórica da percepção, sendo que são os acontecimentos históricos, sociais ou políticos que condicionam a forma como as coisas são percebidas, experienciadas e entendidas em cada época.

Os dois autores, de forma diferente, abordam também a experiência perceptiva na arte moderna. Para Merleau-Ponty, o pintor moderno, a partir da sua percepção, é capaz de dar a ver as coisas de uma nova maneira; isto acontece ao *entregar* o seu corpo ao mundo, transformando esta entrega, ou este encontro particular, em pintura.

Para Benjamin, a arte moderna, como mostra a poesia de Baudelaire, é marcada pela vivência do choque, que por sua vez, é ditada pela situação histórica (como a guerra de 1914-1918, que conduziu à pobreza de experiência); isto quer dizer que os artistas modernos, nesta época, percebiam as coisas à sua volta de maneira diferente da que percebiam noutras épocas, mostrando assim outros aspetos da arte.

A percepção tem um lugar fundamental numa abordagem à forma como os objetos são experienciados no espaço do museu. Como procurei demonstrar, a percepção é definida pela direção do corpo dos sujeitos ao mundo, mas também pelo tempo e pelo espaço em que ocorre. Deste modo, os museus devem ter em conta, para o modo como expõem os seus objetos, tanto a dimensão corpórea dos visitantes, como as características e as particularidades da época em que expõem, evitando assim o duplo movimento de descontextualização que Harris (2015) apresentou: a do observador do seu corpo e a do objeto do seu ambiente histórico.

A instalação de Sandra Gamarra Heshiki permite pensar estes aspetos da percepção; ao replicar um museu de arqueologia, coloca em evidência que as relações entre o espaço, os objetos expostos, e o corpo dos visitantes têm implicações na forma como os objetos são entendidos e conhecidos pelos visitantes. Por outro lado, a obra levanta a ideia de que a forma como os objetos são percebidos está ligada aos modos de perceber da própria época; assim, apesar de permitir fazer uma nova leitura da história, a percepção dos objetos liga-se às características históricas e sociais da altura em que estes são apresentados. Isto significa que para compreender o modo como os objetos são experienciados é necessário entender as características que marcam a percepção atual.

Benjamin esclarece esta ideia através do exemplo da fotografia. Como se viu, o modo como a arte passou a ser percebida, com o advento desta técnica de reprodução, esteve em correspondência com as transformações sociais e históricas que se viveram no

século XIX e primeiras décadas do século XX. É neste contexto que Benjamin explica a passagem do valor de culto para o valor de exposição. Foi a função ritual das obras de arte que levou a que estas fossem entendidas como objetos sagrados, que tinham de ser contemplados em lugares fixos; já o valor de exposição aparece quando as obras passam a poder circular, aproximando-se do público. É deste modo a passagem do valor de culto para o valor de exposição altera as relações entre a arte e o público.

Voltando à análise de Susan Pearce, a conceção segundo a qual a arte incorpora um valor de culto foi adotada pelos museus, que procuraram elevar os objetos do seu contexto mundano para um ambiente “sagrado”; atribuindo-lhes, desta forma, um valor transcendente, manifestado nos próprios formatos de exposição.

Ao adotarem este valor de culto, os museus contribuem para que as obras sejam entendidas como *separadas* da vida comum, como pertencentes a uma esfera *autónoma* da história, ou do espaço e do tempo em que foram produzidas. No entanto, como se viu a partir do pensamento de Paulo Pires do Vale, a arte contemporânea, com as suas propostas, coloca em causa o valor místico e religioso do espaço do museu.

Na obra de Heshiki, pode pensar-se que a reprodução de objetos arqueológicos tridimensionais em imagens bidimensionais contribui para a forma como a obra é percebida e, portanto, para o significado que lhe é atribuído. Através de um jogo perceptivo, a instalação revela consistir, não em artefactos Incas e pré-Incas, mas sim em cópias desses artefactos. São estas reproduções que abrem a possibilidade de ver os objetos arqueológicos sob um novo prisma: ao contestarem a sua autonomia e autenticidade (dadas pelos museus de arqueologia que os expõem), as reproduções colocam a hipótese de se criarem outras histórias para os objetos.

O momento perceptivo no qual se criam estas outras histórias é desencadeado pelas reproduções. Este é, de facto, o objetivo de Sandra Gamarra Heshiki ao produzir cópias de objetos arqueológicos expostos em museus – dar-lhes a possibilidade, através deste jogo perceptivo, de terem novos significados:

“(…) a certeza de não querer criar mais imagens, mas apenas passar por elas e traduzi-las de alguma forma. Depois, comecei a condicionar as imagens e a pensar em histórias que podia criar em paralelo. Tudo isto é parte da tradição do

‘copista’ que vem desde os tempos coloniais espanhóis até ao presente, em que copiar parece um ato de submissão, mas é sobretudo um ato de deslocação.”⁶⁸

A obra conduz ainda à ideia de que os modos de operar dos artistas partem de experiências no mundo nas quais as coisas podem ser concebidas de novas maneiras.

Voltemos à fenomenologia. Husserl comenta a proximidade entre o método fenomenológico da redução e a atitude estética associada à arte numa carta a Hugo von Hofmannsthal⁶⁹; esta atitude suspende “todas as posições intelectuais frente à existência”, ou seja, como explica a tradutora Marcia Sá Cavalcante Schuback numa nota de rodapé, suspende as posições que assumem “como dado e inquestionado o sentido da existência”⁷⁰, assim como acontece no método fenomenológico. É através deste tipo de atitude que “tudo se torna questionável, incompreensível, enigmático”; desta forma, o próprio conhecimento “é tratado como algo questionável” e “não aceita nenhuma existência como simplesmente dada.”⁷¹ Tanto o artista como o fenomenólogo observam e investigam o mundo, de forma a se “constituírem constatações científicas de uma nova esfera”⁷². A diferença entre os dois é que, enquanto o fenomenólogo materializa esta atitude em conceitos, o artista fá-lo em imagens. Assim, para Husserl, o modo de operar do artista parte de uma atitude semelhante àquela do fenomenólogo, segundo a qual o sentido das coisas pode ser investigado e questionado. Esta atitude, na fenomenologia, parte de uma suspensão das posições que tomam como dada a existência e o significado das coisas.

A partir desta conceção pode pensar-se que os artistas suspendem também o significado habitual das coisas à sua volta, ao olharem-nas e apresentarem-nas de outras maneiras. Esta ideia pode ajudar a compreender o modo como a arte tem a possibilidade de abrir novas leituras sobre o mundo e sobre os objetos. A obra de Sandra Heshiki permite pensar este aspeto da arte, ao apresentar, de uma forma distinta, objetos que habitualmente são vistos num determinado contexto. Ao fazê-lo, abre a possibilidade de

⁶⁸ Sandra Gamarra Heshiki. “Sandra Gamarra. Why I Paint”. Phaidon. <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/october/27/sandra-gamarra-why-i-paint/>. Último acesso em 05/02/2024.

⁶⁹ Esta carta é escrita por Husserl em 1967.

⁷⁰ Husserl, 2010, p. 38.

⁷¹ Husserl, 2010, p. 39.

⁷² Husserl, 2010, p. 39.

se estabelecerem novas relações com os objetos e as suas histórias; e, portanto, de sobre eles se criarem novas concepções e entendimentos. Nesta instalação, as reproduções bidimensionais alteram a relação habitual com artefactos justamente por serem reproduções e não artefactos. A artista, a partir da sua própria experiência, questionou as identidades históricas dos objetos expostos em museus de arqueologia, suspendendo, ou alterando, os significados a que estes objetos estão normalmente associados. Esta *atitude* abre a possibilidade de se desconstruírem assunções perpetuadas ao longo do tempo e de serem feitas novas leituras em relação aos objetos e às suas histórias.

Para que esta instalação, e o peso que carrega, cheguem ao visitante, parece necessário que este adote também uma atitude que permita colocar em suspensão as ideias tidas em relação a objetos do mesmo tipo (da mesma época, do mesmo lugar, ou da mesma cultura) já vistos.

A questão que agora se coloca é a de saber de que forma este momento percetivo, que permite fazer novas leituras da história, pode acontecer; ou em que circunstâncias pode acontecer. O próximo capítulo debruçar-se-á sobre esta questão, convocando o conceito de *relação estética*.

Capítulo 2 – Rethinking and Re-envisioning the Collection. In the Course of Time (2023).
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

O museu Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, em Düsseldorf, divide-se em dois edifícios, o K20 e o K21. Quando visitei o museu, apenas o K20 estava aberto, e decidi visitar a exposição temporária que estava presente neste edifício. Também havia uma exposição permanente que mostrava a coleção do museu, mas pensei que não valia a pena vê-la pois ia ser mais uma exposição como tantas outras que já visitei em museus de arte contemporânea. No entanto, a exposição temporária foi curta e, como tinha tempo, decidi ver também a permanente. Percorri as salas desta exposição com uma grande sensação de familiaridade: a forma como as obras estavam dispostas no espaço, os artistas representados, a organização das obras por períodos artísticos. Tive a sensação de que já tinha visto esta exposição. Isto aconteceu porque, apesar de as obras serem outras, as coleções dos museus de arte contemporânea europeus representam os mesmo artistas, dispõem as obras em espaços semelhantes, e organizam-nas por correntes artísticas, contando assim a mesma *história de arte* (aquela que, de facto, vai ao encontro da própria disciplina de História da Arte com a qual me confrontei nos ensinamentos secundário e universitário).

Foi quando cheguei ao final da exposição que me surpreendi. A última galeria apresentava uma nova abordagem à própria coleção e ao modo como ela estava exposta. Esta abordagem partia de um questionamento crítico por parte do museu sobre as implicações que uma coleção e a sua apresentação podem ter nos dias de hoje. Nesta parte da exposição, o museu afirmava que, apesar de aderir ao cânone ocidental da história da arte, ambicionava expandir a sua apresentação e repensar o papel dos museus. Assim, para cumprir a ambição de abrir o cânone a novas perspectivas, o museu reservou esta galeria no final da exposição para apresentar obras modernistas sob um olhar alternativo que tivesse em conta o contexto histórico.

Deste modo, pinturas expressionistas estavam expostas com o objetivo de serem problematizadas em correspondência com problemáticas como o colonialismo, o racismo ou o fetichismo. O museu questionava a forma como nos relacionamos com obras que representam temas coloniais e discriminatórios, afirmando que estes se integram nas próprias atividades coloniais realizadas na época em que as obras foram produzidas, mas

que, ao serem expostos e confrontados pelos visitantes, perpetuam modos racistas e discriminatórios de olhar a história e os povos.

O museu mostrou-se assim alerta para a questão, vista no capítulo anterior, que diz respeito à presença dos visitantes. Ou seja, ao propor um olhar sobre a sua coleção à luz dos dias de hoje, o museu levanta a ideia de que uma exposição não pode ser neutra, nem em relação ao tempo e ao espaço em que é vista, nem em relação aos visitantes e à sua percepção.

A galeria apenas continha duas obras: uma pintura de Ernst Ludwig Kirchner (1880 -1938) e outra de Emil Nolde (1867 -1956). Ao contrário do que acontecia no resto da exposição, havia bastante informação textual nas paredes (Fig. 6). Esta informação pareceu ser particularmente relevante para entender o propósito da galeria, já que as pinturas estavam expostas da mesma forma que estavam todas as outras pinturas da coleção: numa parede branca, com bastante espaço vazio à volta (Fig.7). Se não fosse o texto, a experiência percetiva com estas obras teria, talvez, sido semelhante à que tive com o resto das obras da coleção. Questionei-me se este modo de expor estas obras ia ao encontro da nova proposta do museu para a exposição da coleção. Não estaria este modo de expor associado ao próprio cânone da história da arte, bem como às suas narrativas?

Este espaço causou em mim uma sensação ambígua: por um lado, a galeria mostrava o questionamento do museu em relação à coleção e ao seu papel na transmissão de ideias e valores aos visitantes, o que considerei pertinente; por outro, a forma como apresentava este questionamento não parecia ter suficientemente em conta a interação dos espetadores com o espaço e com as obras, pois só lendo o texto é que era possível experienciar as obras da forma alternativa que o museu propunha. Pareceu-me haver uma pequena contradição por parte do museu, pois aquilo que propunha não parecia estar completamente posto em prática, permanecendo uma proposta conceptual (só acessível a partir da leitura dos textos na parede).

No capítulo anterior, abordei a possibilidade de o espaço do museu, com as suas exposições, abrir a possibilidade de os objetos se dissociarem das narrativas em que estão inscritos e de passaram a ter novos significados. Argumentei que isto acontecia através do contacto entre as exposições, o espaço, e os visitantes. Gostaria agora de pensar como o espaço do museu tem tido em consideração, ao longo da história ocidental, os corpos dos espetadores para o modo como expõe. Penso que esta reflexão ajudará a esclarecer a

ambiguidade que a proposta do museu Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen me transmitiu.

2.1. Uma abordagem histórica ao espaço do museu

As reflexões que os museus estão constantemente a despertar, sejam na teoria da arte ou na filosofia, parecem ser uma herança da própria tradição ocidental, desde a Grécia antiga até aos dias de hoje. Os modos como, nesta tradição, nos relacionamos com o espaço e com os objetos à nossa volta têm particularidades que ressoam nas reflexões sobre o papel que o museu desempenha na sociedade, bem como sobre as suas implicações para a história, para a arte e para a cultura.

A palavra museu deriva do grego *mouseion*, que representava, na Grécia antiga, um lugar de culto dedicado às musas⁷³. Desta forma, o *mouseion* era um espaço sagrado de contemplação.

Na sua reflexão sobre a definição do museu, André Desvalleés (2007) explica como o *Mouseion* apareceu, no século IV a.C. em Alexandria, como um lugar de investigação, onde se podia ensinar e discutir, mas também de memorização, onde os conhecimentos podiam ser armazenados. Foi neste contexto que surgiu o museu de Alexandria no início do século III a.C, fundado por Ptolomeu I Soter. Segundo Andrew Erskine (1995), este lugar permite também pensar como o museu estava, nesta altura, associado à afirmação de poder.

Jeffrey Abt afirma que são as situações sociais e políticas da época que explicam esta alteração do *Mouseion* enquanto lugar de culto dedicado às musas (como na conceção grega) para o *Mouseion* enquanto lugar de “coleção sistemática e estudo de evidências” (como passou a ser com o museu de Alexandria). Entre estes dois períodos, Abt localiza as viagens de Aristóteles à ilha de Lesbos, onde este começa a “coleccionar, estudar e classificar espécimenes botânicos”, criando uma metodologia que vai ser posta em prática pelos alunos do seu *Lyceum* nas áreas da biologia ou da história. “O *Lyceum* continha um *mouseion*, e é provavelmente durante este período que o termo começou a ser associado

⁷³ “A maioria dos relatos da história dos museus começa com as origens etimológicas de ‘museu’ na antiga palavra grega para lugares de culto dedicados às musas (*mouseion*).” Abt, 2006, p. 115.

com investigações académicas.”⁷⁴ Assim, o museu de Alexandria foi uma tentativa de criar uma ligação entre o próprio Ptolomeu I Soter e Alexandre Magno, que tinha sido aluno de Aristóteles: “ao criar o museu de Alexandria, Ptolomeu I Soter estava a esforçar-se para se tornar herdeiro da glória do governo de Alexandre, o Grande, um esforço que incluía a criação de algo semelhante ao Lyceum do famoso professor de Alexandre, Aristóteles.”⁷⁵ Neste sentido, a fundação do museu de Alexandria enquanto espaço de aprendizagem esteve associada aos propósitos do estado “de uma forma que aumentava o prestígio do soberano e alargava o seu alcance ao domínio menos tangível, mas não menos significativo, do conhecimento.”⁷⁶

A história continua na cidade de Pérgamo, onde Attalus I Soter, na ambição de rivalizar com o museu de Alexandria, começa a colecionar estatuária e pinturas das terras que controlava ou conquistava. Abt explica que estas práticas sugerem uma alteração no uso dos objetos durante a transição do poder da Grécia para o de Roma, “a alteração de objetos de veneração religiosa para troféus de conquista e veneração cultural.”⁷⁷ Com a expansão de Roma e o desenvolvimento da construção, a estatuária grega passa então a ser utilizada para “ornamentar os exteriores dos novos edifícios e monumentos em toda a Roma antiga”⁷⁸. A exposição de objetos é, assim, institucionalizada como uma afirmação de poder do estado, sendo feita tanto em edifícios estatais (como templos e santuários), como em espaços públicos ao ar livre. Com Augusto, a exposição de artefactos gregos passa a ser considerada propriedade pública “usada ao serviço do estado”, estando, portanto, associada aos direitos da *res publica*.

Um outro ponto para o qual Abt chama a atenção é aquele que diz respeito à exposição da estatuária grega quando se dá o advento do Cristianismo. Curiosamente, há, nesta altura, um pequeno conflito em relação à apresentação pública desta estatuária (que era feita para comunicar o poder e o alcance do estado, “não só para a *res publica*, mas para emissários e comerciantes estrangeiros que passam por este centro de poder imperial”⁷⁹). Este conflito acontece quando Constantino procura estabelecer uma “Nova Roma” em Bizâncio: ao replicar a arquitetura de Roma na capital do império Bizantino, coloca-se uma contradição entre a apresentação de estatuária grega pagã e a religião cristã

⁷⁴ Abt, 2006, p. 116.

⁷⁵ Abt, 2006, p. 116.

⁷⁶ Abt, 2006, p. 116.

⁷⁷ Abt, 2006, p. 117.

⁷⁸ Abt, 2006, p. 117.

⁷⁹ Abt, 2006, p. 118.

deste estado. O que acontece é que a estatuária permanece em exposição, por um lado, porque era um símbolo de poder e triunfo, por outro, porque o seu valor artístico era apreciado independentemente do seu valor religioso: “O ênfase no apelo estético das imagens de culto neutralizou as suas qualidades sagradas e, ao fazê-lo, tornou-as objetos legítimos de contemplação estética profana do espetador cristão.”⁸⁰

Assim se percebe como a história do espaço do museu e da atividade de expor é, ela própria, ambígua. Se este espaço começou por ser um lugar de contemplação, associado ao culto, a sua função alterou-se com o desenvolvimento das pesquisas e dos estudos metodológicos em várias disciplinas, bem como com o aumento da vontade de preservar, editar, catalogar ou traduzir (associando-se, neste caso, ao espaço da biblioteca). Também o desejo pela afirmação de poder teve um papel central, como se viu, na forma como o museu se foi desenvolvendo ao longo do tempo. Já a religião trouxe novos questionamentos sobre a exposição de objetos e sobre o modo como os cidadãos se deviam relacionar com ela.

Com o Renascimento, o museu adquire uma nova função, aquela de colecionar. Não só a vontade de recuperar os métodos clássicos (como os de Aristóteles), como a curiosidade em relação a objetos trazidos de outras partes do mundo para a Europa, deram origem à “organização sistemática em armários, caixas, gavetas e outros móveis especializados, muitas vezes em salas especialmente designadas nas casas e locais de trabalho de amadores e estudiosos.”⁸¹ Estas coleções eram privadas e na maioria dos casos serviam para mostrar o estatuto daqueles que as possuíam, como no caso dos Médici. Assim, eram apresentadas em casas privadas, estando apenas acessíveis aos seus proprietários ou a convidados destes (ao contrário do que tinha acontecido na Grécia e na Roma antiga).

A atividade de colecionar é o reflexo de um modo de relação com o mundo que se desenvolveu na tradição ocidental. Como nota Sharon McDonald (2006b), as coleções foram uma consequência da “explosão de materiais” que se deu com a disseminação de textos antigos ou com as viagens a várias partes do globo. Foi desta forma que as próprias exposições adquiriram novos formatos que, como explica a autora, continham

⁸⁰ Bassett, *in* Abt, 2006, p. 119.

⁸¹ Abt, 2006, p. 119.

simbolismos para além daqueles que dizem respeito à demonstração de estatuto. Os objetos que compunham uma exposição eram organizados de modo a representarem, enquanto um todo, um “microcosmos” ou um “espelho da natureza”, “que ajudaria na interpretação do texto divino”⁸². No século XVI, como McDonald afirma com base no pensamento de Michael Foucault (1926-1984), a noção de “semelhança” era central, sendo neste sentido que as coleções de objetos representavam uma “semelhança simbólica”. Assim, os gabinetes de curiosidades, onde objetos desconhecidos ou exóticos eram apresentados, eram uma forma de “reunir e organizar objetos com o intuito de mapear o padrão do mundo”⁸³. Na base desta prática estava a ideia de que os objetos tinham significados intrínsecos e que a sua coleção e organização eram uma forma de “dar sentido e adquirir conhecimento do mundo”⁸⁴.

O simbolismo associado à posse de uma coleção, em particular aquele que dizia respeito à afirmação de estatuto, esteve na base nas coleções expostas em museus nacionais nos finais do século XVIII e do século XIX. McDonald explica como estes museus atuavam como símbolos da existência dos recém-formados estados-nação. As coleções eram uma forma de afirmar a identidade de uma nação, ao materializarem as suas políticas culturais e ao evidenciarem a sua história. Para além disso, estas coleções, tal como acontecia com as individuais, eram uma forma de os estados-nação mostrarem “a sua posse e domínio do mundo – algo que as potências coloniais puderam demonstrar especialmente através da acumulação de cultura material dos países que colonizavam”⁸⁵.

O museu tornou-se assim um espaço dirigido ao *público*, “o museu moderno pode ser visto como uma das tecnologias através das quais se concebeu ‘o público’ como uma agregação de cidadãos autodirigidos”⁸⁶. Neste sentido, passou a proporcionar a transmissão de conhecimento, contribuindo para a educação e formação dos cidadãos. Paralelamente, deram-se desenvolvimentos em várias disciplinas, como na da História da Arte, o que teve influência nos métodos de organização aplicados pelos museus em relação aos objetos que expunham. Deste modo, as obras eram organizadas por estilos, períodos, civilizações ou nacionalidades, para que os “visitantes pudessem fazer uma

⁸² Macdonald, 2006b, p. 84.

⁸³ Macdonald, 2006b, p. 84.

⁸⁴ Macdonald, 2006b, p. 85.

⁸⁵ Macdonald, 2006b, p. 85.

⁸⁶ Macdonald, 2006b, p. 86.

viagem educacional através da evolução da arte ao longo do tempo, atravessando continentes e experienciando diferenças características”⁸⁷.

Esta breve contextualização serve para assinalar alguns aspetos do espaço do museu presentes ao longo da história que parecem ter ressonâncias até aos dias de hoje. Estes aspetos dizem respeito ao uso dos objetos, aos espaços em que esses objetos são expostos, às noções de público e comunidade, ou às práticas de educação e aprendizagem; sendo as suas intersecções motivadoras da complexidade e, por vezes, da ambiguidade das propostas museológicas atuais.

2.2. A presença dos espetadores no museu

No final do século XIX, com o desenvolvimento da *teoria cultural* nas universidades, abre-se um novo espaço de reflexão sobre o museu. Estas reflexões irão ter em conta, de uma nova maneira, o papel do espetador e da sua relação com os objetos, já que têm como “premissa central a ideia de que a cultura é uma prática de significação que está ligada a juízos de valor”⁸⁸, isto é, a ideia de que o significado dos objetos culturais não lhes é intrínseco, mas que lhes é atribuído pelos espetadores através de juízos de valor.

Rhiannon Mason explica como este fenómeno foi influenciado pelo pensamento de vários autores, como o de Ferdinand de Saussure (1857-1913), o de Jacques Derrida (1930-2004) ou o de Michel Foucault⁸⁹.

Saussure, no início do século XX, desenvolve uma teoria que pretende explicar a forma como comunicamos, argumentando que na comunicação empregamos “um sistema de significação baseado em signos que compreendem significantes”. Ou seja, Saussure defende que a linguagem consiste na relação entre signos e significantes, e que o significado das coisas emerge de um entendimento comum sobre estes sistemas de significação, que são construídos socialmente. A relação entre signos e significantes é

⁸⁷ Macdonald, 2006b, p. 87.

⁸⁸ Manson, 2006, p. 17.

⁸⁹ A autora explica que se debruça sobre a influência das teorias destes autores nos estudos museológicos porque “elas articulam da melhor forma os debates práticos, legais e éticos que ocorrem nos museus como resultado da natureza multicultural e pós-colonial das sociedades em que agora se encontram.” Manson, 2006, p. 30.

arbitrária, e isso permite pensar que não existem razões inerentes que expliquem a ligação de um significante a um significado. Assim, “a linguagem não é uma simples descrição objetiva de uma realidade externa, mas uma construção social que aprendemos, que é negociada, e que condiciona a forma como vemos a realidade.”⁹⁰ Influenciado por esta teoria, emerge, no final dos anos 50 e início dos anos 60, o estruturalismo, que vai procurar questionar e identificar estruturas subjacentes na organização das sociedades.

No seguimento das teorias de Saussure e do estruturalismo, o pensamento teórico vai colocar novas questões em relação ao modo como os significados se criam, desafiando assim essas mesmas teorias. O pós-estruturalismo, por exemplo, vai basear-se na ideia de Saussure de que a linguagem não reflete uma realidade já dada, mas que constitui a própria realidade social, no entanto, vai defender que os significados podem ser plurais e que se podem alterar ao longo do tempo, ou seja, que podem ser diferentes consoante o contexto ou a época em que são atribuídos. Esta ideia traz novas possibilidades para as abordagens ao espaço do museu. Como explica Mason, o mesmo objeto exposto num museu pode ter diferentes significados dependendo de quem o vê. Ou seja, o mesmo artefacto pode ter um determinado significado para o curador da exposição, outro para um visitante europeu, e outro para um visitante sul-americano. No caso da exposição de um artefacto, o objeto torna-se “emblemático de um debate político muito mais amplo sobre a versão da história que é registada como oficial e a que é marginalizada”⁹¹. Esta teoria chama assim a atenção para a possibilidade de os objetos expostos no espaço do museu terem leituras múltiplas e significados alternativos.

Já o filósofo Jacques Derrida, na corrente do pós-estruturalismo, defende que não podem existir significados fixos; os significantes estão “sempre localizados num contexto discursivo e a fixação temporária do significado numa leitura específica depende desse contexto discursivo”⁹². Mason afirma que esta ideia promove uma reflexão pertinente para os estudos sobre o museu: permite pensar, primeiro, que o significado de um objeto emerge das relações entre esse objeto e aqueles que o rodeiam num determinado espaço de exposição; segundo, que o significado dos objetos pode alterar-se com a passagem do tempo; e, terceiro, que os visitantes podem entender os objetos expostos de diferentes maneiras. Esta teoria, no entanto, teve alguns efeitos, como Mason aponta: para alguns

⁹⁰ Manson, 2006, pp. 18-19

⁹¹ Manson, 2006, p. 20

⁹² Manson, 2006, p. 21

autores, a teoria não tinha suficientemente em conta a existência dos próprios objetos, relativizando em demasia os seus significados. Os pós-estruturalistas responderam a esta crítica argumentando que ao afirmar a importância do contexto dos objetos para os seus significados enfatizava-se o seu contexto histórico e chamava-se a atenção para a “natureza construída e plural das ‘histórias’.”⁹³

Estas abordagens teóricas têm correspondências com as próprias problemáticas sociais e políticas da época. É entre a teoria cultural e o pensamento social e político que a reflexão sobre os museus se vai posicionar. Assim, para além da teoria cultural, como a de Saussure e a de Derrida, a consciência sobre a situação histórica ocidental (sobre a qual se desenvolveram os museus) também vai ter influência nestas reflexões sobre o espaço do museu. É neste contexto que se dá a politização deste espaço. Como Mason explica, esta mudança de paradigma pode ser discutida a partir do termo *nova museologia*, que emerge do livro do historiador de arte Peter Vergo, em 1989.

As novas abordagens políticas ao espaço do museu vão ser influenciadas por autores como Michel Foucault, que se dedicam a investigar, por exemplo, as relações entre poder, política e conhecimento, ou os modos como as histórias são construídas. Nesta linha de pensamento, ganha destaque a ideia de que a história não é linear e progressiva, mas feita de “descontinuidades, quebras, ruturas e não-linearidade”⁹⁴. As teorias de Foucault contribuem para vários estudos museológicos a partir da década de 80, como, por exemplo, aquele desenvolvido por Eilean Hooper-Greenhill no livro *Museums and the Shaping of Knowledge* (1992), que coloca o conceito de *episteme* em relação às diferentes abordagens feitas ao museu ao longo da história, ou aquele de Tony Bennett no livro *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (1975).

Como Mason chama a atenção, estas reflexões teóricas contribuíram para pensar o espetador como um membro ativo na construção de significado, e influenciaram estudos sobre a *experiência* do visitante no espaço do museu. Promoveu-se assim a ideia de que “os visitantes constroem múltiplas e diferenciadas leituras, talvez em conflito com aquelas pretendidas pelos profissionais do museu”⁹⁵, ou seja, de que o autor (neste caso, de uma exposição) não tem controlo absoluto sobre o significado daquilo que produz, estando este significado dependente do espetador; esta ideia vai também ao encontro

⁹³ Manson, 2006, p. 22

⁹⁴ Manson, 2006, p. 23

⁹⁵ Manson, 2006, p. 27

daquela abordada por Roland Barthes (1915 – 1980) no seu livro *A Morte do Autor*, publicado em 1968.

É também importante apontar que, a par destas perspetivas teóricas, estiveram, desde o início do século XX, propostas artísticas que questionaram a experiência do espetador no espaço do museu. Assim, e como se afirmou no capítulo anterior, a própria arte contemporânea desafiou tanto o museu e os modos de exposição convencionais, como as relações entre os corpos dos visitantes e os objetos expostos.

Pode pensar-se no modo como algumas práticas artísticas do início do século XX começaram a convocar mais ativamente os seus espetadores, através, por exemplo, da incorporação de elementos que se aproximavam de aspetos da vida quotidiana. Estas práticas, ainda longe daquelas que se desenvolveriam no final do século, desafiaram o espaço do museu e os modos como os visitantes se deveriam relacionar com os objetos nele expostos. Voltando ao pensamento de Paulo Pires do Vale, abordado no capítulo anterior, pode-se sugerir que estas práticas recusaram a sacralidade do lugar do museu (aquela ligada ao *Museum* enquanto lugar de culto), concebendo-o como um espaço em que a vida quotidiana poderia penetrar.

As propostas dadaístas são um exemplo de como, não só as obras de arte, mas também as formas convencionais de as expor, foram desafiadas. Por um lado, os dadaístas quebravam, nas suas obras, os limites tradicionais entre os vários media⁹⁶; por outro, procuravam que estas obras fossem, mais do que obras, atitudes de vida que afirmassem posicionamentos sociais e políticos⁹⁷. Desta forma, os espetadores poderiam ver-se representados nas próprias obras.

O *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968) é também um exemplo de como a vida quotidiana podia entrar no museu. Duchamp, com o objetivo de desafiar a noção de obra de arte, reorganizava e expunha objetos da vida quotidiana no espaço do museu, dando a ver ao espetador que aquilo a que se chama arte podia consistir em qualquer objeto do ambiente envolvente.

⁹⁶ “Ao mesmo tempo que a moldura de uma peça Dada deixa de servir de barreira ao mundo exterior, as obras Dada extravasam as barreiras tradicionais dos objetos para a performance, para as partidas dos media, para a instalação, e para vários novos meios de distribuição.” Dickerman, 2003, p. 9.

⁹⁷ “Rubin fala sobre o dadaísmo como uma ‘atitude de vida’, descrita de várias formas como ‘niilismo’, ‘antiburguesa’ e ‘antiarte’.” Dickerman & Witkovsky, 2005, p. 2.

Outro dos casos que assinala a forma como os artistas trataram a relação entre o espaço de exposição, os objetos expostos e os espetadores foi aquele do artista El Lissitzky (1890-1941), ligado aos movimentos construtivistas do início do século. Nas suas propostas, Lissitzky procurava que os objetos artísticos fossem ativados através da presença dos espetadores no próprio espaço de exposição.

As propostas de El Lissitzky podem ser abordadas em função do quadro social e político da época em que o artista produziu. Assim, pode entender-se como estas se integraram na própria ideologia da então União Soviética⁹⁸ e serviram a sua propaganda.

Benjamin Buchloh, no texto *From Faktura to Factography* (2014), explica a forma como o trabalho de Lissitzky se relaciona com as ambições artísticas da época: os artistas tinham consciência de que estavam a participar numa transformação da estética da vanguarda modernista, ao terem mudado as condições de produção e receção artística herdadas da sociedade burguesa.

O termo *Faktura*, problematizado por estes artistas, representava uma nova maneira de conceber o objeto artístico, bem como a sua relação com o espetador. O termo diz respeito à forma como os materiais eram usados na obra de arte e ao modo como nela o ambiente envolvente estava implicado. Assim, a *Faktura* pretendia enfatizar o processo de *construção*⁹⁹ da obra. Como Buchloh explica, existia neste método de produção, que afirmava que o olho devia ser colocado sob o controlo do tato, uma correspondência com a ideia proposta por Duchamp de que a “supremacia do princípio da retina” deveria ser abolida na arte. Assim se percebe como existia, por parte dos artistas construtivistas, uma preocupação com a forma como o espetador viria a interagir (perceptualmente) com os objetos artísticos.

Sob este novo olhar que tinha em conta o modo como o fenómeno perceptivo é constituído, a *Faktura* enfatizava, por um lado, a autorreferencialidade dos significantes pictóricos e, por outro, a envolvência dos materiais e dos objetos com o próprio espaço e com os processos sociais que nele ocorrem.

⁹⁸ “Tretyakov enunciou a posição que estes artistas tinham adotado no decurso da transformação do seu pensamento estético em relação à industrialização emergente da União Soviética: o programa do produtivismo e o novo método de representação/ produção literária.” Buchloh, 2014, p. 84.

⁹⁹ Buchloh cita a definição, dada por Nikolai Tarabukin, da *Faktura*, segundo a qual a forma de uma obra de arte “deriva de duas premissas fundamentais: o *material* ou o meio (cores, sons, palavras) e a *construção*, através da qual o material é organizado num todo coerente, adquirindo a sua lógica artística e o seu significado profundo.” Buchloh, 2014, p. 87.

“*Faktura* também significava nesta altura (...) a incorporação de meios técnicos de construção na própria obra e a sua ligação aos padrões existentes de desenvolvimento dos meios de produção na sociedade em geral.”¹⁰⁰

A *Faktura* representava a ambição de unir, no objeto artístico, o fenómeno perceptivo e as problemáticas sociais e políticas (como a introdução da industrialização e da engenharia social que ocorria na União Soviética). Assim, procurava prestar atenção à posição do objeto artístico e à interação que este teria com o espetador, e enfatizar, ao mesmo tempo, a relação deste objeto com a industrialização: a sua *construção* como um processo ativo. Neste sentido, “a santidade da obra como uma entidade singular [era] destruída”¹⁰¹. Este fenómeno sobre o qual, como se viu no capítulo anterior, Walter Benjamin teoriza no seu texto *A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica*, é exemplificado na obra de El Lissitzky.

Em 1926, El Lissitzky desenvolve em Dresden e Hannover as suas *Demonstration Rooms* – gabinetes do tamanho de uma sala para a exposição e instalação das suas obras. Por detrás destas salas estava a ideia de que o espaço e o espetador são elementos constitutivos de uma obra de arte, e de que a receção da arte pode ser ativada pela organização do espaço.

Assim, a sala de exposição funcionava como parte da obra, ao “proporcionar ao espetador condições de visão variáveis através das propriedades refletoras de alguns dos seus materiais, bem como da forma como as cores são colocadas nas áreas em redor das pinturas”¹⁰². As paredes da sala eram revestidas de faixas de aço verticais, que eram pintadas de três cores diferentes: cinzento na parte da frente, branco no lado esquerdo e preto no lado direito. Desta forma, apareciam de cores diferentes consoante a posição do observador. Para além disso, existiam paredes móveis divisórias que podiam ser deslocadas, de forma a organizar-se o espaço de maneiras diferentes.

¹⁰⁰ Buchloh, 2014, p. 89

¹⁰¹ Buchloh, 2014, p. 91

¹⁰² Mariabruna Fabrizi. “El Lissitzky’s ‘Cabinet of Abstraction’”. Socks-studio. <https://socks-studio.com/2015/08/29/el-lissitzkys-cabinet-of-abstraction/>. Último acesso em: 04/02/2024.

Como Buchloh afirma, este tratamento do espaço envolvia o espectador num exercício fenomenológico que desafiava a atitude contemplativa tradicional em frente de uma obra de arte.

“A nossa construção/ design deve tornar o homem ativo. Esta é a função da nossa sala (...). Com cada movimento do observador no espaço a percepção das paredes muda; o que era branco torna-se preto, e vice-versa. Assim, como resultado do movimento do corpo humano, obtém-se uma dinâmica perceptiva. Este jogo torna o espectador ativo (...). O espectador está fisicamente envolvido numa interação com o objeto de exposição.”¹⁰³

É também pertinente salientar que ao longo do século XX se estabeleceram diálogos entre a prática artística e a teoria de arte que expandiram a reflexão sobre a atitude dos espectadores em relação às obras de arte. Pode pensar-se, por exemplo, na forma como a teoria de Clement Greenberg (1909-1994) procurou olhar as vanguardas do início do século, bem como nas respostas dadas a esta teoria.

No ensaio *Avant-Garde and Kitsch*, publicado em 1939, Greenberg distingue dois tipos de produção artística: aqueles que dão nome ao próprio ensaio, a vanguarda e o kitsch. Esta distinção é motivada pela análise que o autor faz da relação das obras de arte com as suas condições sociais de receção. A vanguarda confronta-se com a diversidade social do público, sendo que por isso vai ilustrar a própria ambiguidade cultural da época.

Para Greenberg, a arte devia justificar-se a si própria, ou seja, devia ser independente de conteúdos temáticos, políticos ou sociais¹⁰⁴. Neste sentido, deveria caminhar em direção ao “absoluto”¹⁰⁵. É por esta razão que, segundo o autor, as práticas artísticas modernas se focam nos próprios media, como é o exemplo do Expressionismo Abstrato, que se preocupa com a organização do espaço, da superfície, das formas ou das

¹⁰³ El Lissitzky, in Buchloh, 2014, p. 93.

¹⁰⁴ “O conteúdo deve ser dissolvido tão completamente na forma que a obra de arte ou literatura não possa ser reduzida, no todo ou em parte, a algo que não seja ela própria.” Greenberg, 1965, p. 6.

¹⁰⁵ “Retirando-se completamente do público, o poeta ou o artista vanguardista procuraram manter o alto nível da sua arte, estreitando-a e elevando-a à expressão de um absoluto no qual todas as relatividades e contradições seriam resolvidas ou não teriam importância.” Greenberg, 1965, p. 5.

cores. “Foi em busca do absoluto que a vanguarda chegou à arte ‘abstrata’ ou ‘não-objetiva’ - e à poesia.”¹⁰⁶

Com esta teoria, Greenberg procura dar às obras de arte um estatuto de autonomia em relação ao mundo exterior. No entanto, como o autor diagnostica, a arte “pura” e autônoma encontra dificuldades de recepção por parte do público da época, encontrando-se, por isso, “ameaçada”¹⁰⁷.

As propostas kitsch, pelo contrário, não procuravam a autonomia da arte, ou seja, não procuravam desligar-se das “contradições da sociedade” e elevar-se à “expressão do absoluto”. O kitsch era, para Greenberg, uma forma de arte dada e óbvia, que não requeria, por parte dos espectadores, um entendimento do propósito “genuíno” da arte. Assim, estas propostas encontravam uma recepção positiva por parte do proletariado, que, segundo o autor, não era suficientemente sensível aos valores da “cultura genuína”.

Ao defender o formalismo e a autonomia da arte, a teoria de Greenberg tornou-se alvo de várias críticas, tanto por parte de teóricos da arte, como por parte de artistas. Estas críticas procuravam trazer o espaço, o tempo e a experiência do espectador de novo para a arte, recusando a sua permanência numa esfera isolada da *realidade*.

Um dos casos que permite ver materializada a crítica à teoria formalista de Greenberg, como sugere Ana Rita Anuar (2021), é o do artista Robert Morris (1931-2018).

Robert Morris, nas *Notes on Sculpture* (1966-1969), faz uma abordagem aos fundamentos da escultura, estabelecendo as suas diferenças em relação à pintura. Os objetos escultóricos, para Morris, são marcados pela sua fisicalidade, dada através da escala, da forma, ou da própria massa que os constitui. Neste sentido, a cor é um elemento aditivo, “que enfatiza o ótico, e ao fazê-lo subverte o físico”¹⁰⁸. Assim, para o artista, a escultura devia procurar enfatizar a sua fisicalidade, o que podia ser feito, por exemplo, utilizando cores neutras.

Com a sua teorização em torno do aspeto físico e espacial dos objetos artísticos, Morris procura localizar a escultura no espaço e no tempo concretos. Esta localização

¹⁰⁶ Greenberg, 1965, p. 5.

¹⁰⁷ “Uma vez que a vanguarda constitui a única cultura viva que temos atualmente, a sobrevivência da cultura num futuro próximo está então ameaçada.” Greenberg, 1965, p. 8.

¹⁰⁸ Morris, 1995, p. 4-5.

permite olhar as diversas variáveis que compõem o próprio objeto, e retira-o de uma existência neutra, autónoma e autossustentada (como aquela que Greenberg teorizou). Entre estas variáveis vai estar o corpo do espetador¹⁰⁹.

Uma das ideias desenvolvidas por Morris é aquela que diz respeito ao modo como o tamanho dos objetos influencia as relações que os espetadores estabelecem com eles. Para o artista, a escala dos objetos em relação aos corpos dos espetadores influencia o nível de “intimidade”; ou seja, os objetos que são maiores do que os corpos dos espetadores proporcionam uma menor intimidade do que aqueles mais pequenos.

Esta ideia – implicada nas esculturas unitárias e minimalistas da época, bem como no posicionamento destas no espaço – permite entender a importância que Morris atribuiu ao modo como os espetadores *percecionam* os objetos escultóricos, e vai no sentido oposto daquela que defende a atitude contemplativa e passiva.

Morris pretende assim olhar a escultura como o resultado de um encontro entre vários fatores (em vez de como um objeto fechado em si próprio)¹¹⁰. Entre estes fatores estão aqueles que são externos à presença física dos próprios objetos. A obra de arte corresponde, então, ao encontro entre a sua própria fisicalidade, o espaço em que se encontra e os espetadores, o que só é possível através do movimento do espetador num espaço e num tempo concretos¹¹¹.

As propostas de Robert Morris, inseridas na corrente do Minimalismo, contribuíram para voltar a dar protagonismo à relação entre os objetos artísticos, os espaços de exposição e os espetadores. No contexto da história da arte ocidental este contributo foi fundamental, ao ter desafiado ideias (como a da autonomia da arte) e práticas museológicas convencionais (como aquelas que procuravam dar aos objetos um estatuto *sagrado*, afastado da vida quotidiana). Assim, o espaço de exposição voltaria a

¹⁰⁹ “(...) é o espetador que altera constantemente a forma através da sua mudança de posição relativamente à obra.” Morris, 1995, p. 16.

¹¹⁰ “A forma, as proporções, o tamanho e a superfície particulares do objeto específico em questão continuam a ser fontes críticas para a qualidade particular que a obra gera. Mas agora não é possível separar estas decisões, que são relevantes para o objeto como uma coisa em si, das decisões externas à sua presença física.” Morris, 1995, p. 20.

¹¹¹ Morris procurava que as suas esculturas se unificassem perante a perceção do sujeito, ou seja, que o sujeito, independentemente da sua posição, percecionasse as esculturas como um todo. Assim, pode ver-se o interesse do artista pela teoria da *Gestalt*: “Nos poliedros regulares simples, como os cubos e as pirâmides, não é necessário mover-se à volta do objeto para que ocorra o sentido do todo, a gestalt.” Morris, 1995, p. 6.

ser ativado, bem como o espectador (que abandona a atitude contemplativa para passar a ser parte do significado da obra).

Outros exemplos de propostas artísticas que ativaram o espaço de exposição podem ser encontrados ao longo da história da arte do século XX, nomeadamente a partir dos anos 60, em que os artistas começaram a usar novos meios, como o *happening* ou a *performance*. Pode pensar-se, por exemplo, no grupo Fluxus¹¹², que convidava o público a interagir e a participar nas suas propostas performativas.

Finalmente, importa assinalar o desenvolvimento da disciplina da Curadoria e a sua reflexão sobre as experiências dos espectadores nos espaços de exposição.

Na década de 60 foram organizadas várias exposições que questionaram as formas convencionais de apresentar objetos artísticos ao público. Este questionamento passou a ser feito também por curadores, que procuravam os limites das interseções entre as obras e os espaços de exposição. Como exemplo, pode pensar-se na exposição *When Attitude Becomes Form*, organizada por Harald Szeemann (1933-2005) em 1969, na qual os artistas utilizavam os espaços de exposição como estúdios; desta forma, o público era confrontado com os processos e as “atitudes” que compunham as próprias obras.

Já a partir dos anos 90, desenvolveram-se reflexões teóricas sobre a forma como as exposições produzem e transmitem conhecimento. Estas reflexões analisavam como os modos de expor contribuíam para comunicar significados específicos, determinados pelos organizadores ou pelo espaço de exposição. O objetivo era dar ênfase ao modo como as exposições podem construir, manter ou desconstruir ideias ou significados¹¹³.

Assim se compreende como, tanto a história dos museus, como a teoria de arte, como as propostas artísticas do século XX, colocaram em evidência a ambiguidade e a complexidade das experiências dos espectadores no espaço do museu. Parece ter sido devido a esta ambiguidade histórica que se criou uma tensão entre os vários tipos de experiência que podem ocorrer neste espaço: a tensão entre a experiência meramente contemplativa (em relação aos aspetos formais das obras) e a experiência que tem em conta dados contextuais ou históricos para se formar. Estas experiências podem ser

¹¹² O grupo de artistas Fluxus emergiu, na década de 60, com a ambição de quebrar as barreiras entre a arte e a vida quotidiana.

¹¹³ O livro *Thinking About Exhibitions*, publicado em 1996, é um exemplo destas reflexões.

pensadas e problematizadas mediante os conceitos de *experiência estética* ou *relação estética*. Estes pressupõem, por sua vez, o questionamento de um tipo de prazer, o *prazer estético*.

No próximo subcapítulo abordo, de forma sintética, a questão da *experiência estética*, passando pela filosofia kantiana e por algumas discussões na estética dos séculos XX e XXI. O objetivo desta abordagem é realçar as intersecções entre as questões vistas neste subcapítulo (a partir da museologia, da teoria de arte e da prática artística) e o pensamento filosófico e estético; bem como problematizar os tipos de experiência que podem ocorrer no espaço do museu.

2.3. O conceito de experiência estética

As reflexões em torno das experiências dos espetadores com obras de arte podem ser vistas na sequência da teoria de Immanuel Kant (1724-1804) sobre a faculdade do juízo. Na *Crítica da Faculdade do Juízo*¹¹⁴, Kant coloca a questão de saber como é que o sentimento de prazer estético pode corresponder a um estado mental específico. Para Kant, este prazer diz respeito a um jogo particular entre a faculdade da imaginação e do entendimento, que se caracteriza por ser livre e por ser uma finalidade sem fim. É esse estado mental particular que dá origem a um prazer *desinteressado* em relação aos objetos.

Os julgamentos do belo têm por base este sentimento desinteressado, “que não se baseia em nenhum desejo pelo objeto.”¹¹⁵ Isto quer dizer que a experiência estética, na qual se dá o sentimento de prazer desinteressado, se distingue de outras experiências, nas quais existe um interesse, ou um objetivo, em relação ao objeto.

O juízo estético caracteriza-se por ser independente de conceitos; isto é, funda-se na subjetividade e não corresponde a um conceito ou a um fim determinado. Como explica Kant, é pelo facto de se fundar no sentimento da unanimidade do jogo das faculdades do ânimo que o juízo se denomina estético. Isto significa que neste entretenimento livre das faculdades, o entendimento está ao serviço da imaginação, em vez de ser a imaginação ao serviço do entendimento, como acontece noutro tipo de

¹¹⁴ A *Crítica da Faculdade do Juízo*, no original *Kritik der Urteilskraft*, é publicada em 1790.

¹¹⁵ Williams, 2021, p. 4

experiências, em que se trata “simplesmente da aprovação da solução que satisfaz a uma questão”¹¹⁶.

Este comportamento das faculdades pode aplicar-se ao contexto da arte. Como explica Jessica Williams (2021), em relação às obras de arte não é apenas a composição formal que o juízo estético tem em conta, mas também as ideias estéticas que as obras contêm. Neste caso, as ideias estéticas correspondem a uma “representação da faculdade da imaginação que dá muito que pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado”¹¹⁷. Kant explica que o que acontece é que esta representação da faculdade da imaginação “amplia esteticamente o conceito de maneira ilimitada”¹¹⁸, expandido o pensamento para além daquilo que ela própria apresenta para pensar:

“Ora, se for submetida a um conceito uma representação da faculdade da imaginação, que pertence à sua apresentação, mas por si só dá tanto que pensar que jamais deixa compreender-se num conceito determinado e por conseguinte amplia esteticamente o próprio conceito de maneira ilimitada, então a faculdade da imaginação é criadora e põe em movimento a faculdade de ideias intelectuais (a razão), ou seja para pensar, por ocasião de uma representação (o que na verdade pertence ao conceito do objeto), mais do que nela pode ser apreendido e tornado claro.”¹¹⁹

A reflexão kantiana vai assim influenciar o desenvolvimento da disciplina da *estética*, que por sua vez vai ter repercussões tanto na área da filosofia, como na da teoria de arte¹²⁰. Os estudos sobre a estética, seja em relação à natureza ou à arte, vão ramificar-se ao longo do século XX, problematizando o modo como o comportamento do sujeito se

¹¹⁶ Nas experiências em que a imaginação está ao serviço do entendimento, o objeto deve ser conforme e adequar-se a regras que conduzem ao seu conceito. Kant, 2017, p. 134. Esta forma de determinar os objetos, que tem como fim o conhecimento, é analisada por Kant na *Crítica da Razão Pura*, publicada em 1781.

¹¹⁷ Kant, 2017, p. 219.

¹¹⁸ Kant, 2017, p. 220.

¹¹⁹ Kant, 2017, p. 220.

¹²⁰ Apesar do contributo de Immanuel Kant, foi com Alexander Baumgarten que, em 1735, a estética se tornou um campo filosófico autónomo. Mas importa também ressaltar que antes do século XVIII já existiam, na filosofia, reflexões em torno da “estética” há vários séculos. Rozzoni & Conceição, 2021, p. 8.

distingue e se caracteriza quando este se dirige esteticamente a um objeto. É esta ideia que dá origem aos conceitos de atitude estética, experiência estética ou objeto estético.

Como tentarei demonstrar, as várias vozes que se debruçaram sobre estes conceitos contribuiriam para as ambiguidades e contradições que se colocam ao pensar as relações dos espetadores com obras de arte.

O autor Jerome Stolnitz publica, em 1960, o livro *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*, onde teoriza a disciplina da estética, explicando que, quando pensada em relação à arte, traz um novo olhar sobre a história da própria produção e apreciação artística. Ou seja, se a arte fora anteriormente pensada em termos do seu propósito religioso ou social, a estética vem acrescentar um novo valor às obras, que, segundo o autor, não é captado quando se aborda a obra do ponto de vista social ou moral. Assim, pensar a estética é pensar um tipo de olhar distinto, que se caracteriza por ser dirigido aos objetos com o único propósito de os apreciar e, assim, captar o seu valor intrínseco ¹²¹.

Nos termos de Stolnitz, “devemos olhar a obra sem nenhuma preocupação com as suas origens e consequências. Portanto, uma análise de tal perceção é um pré-requisito para a explicação do valor estético (não o histórico, moral, etc.) da arte e dos sentidos estéticos do termo ‘belo’.”¹²² Isto quer dizer: o campo da estética permite pensar que os objetos estéticos dependem do olhar que sobre eles é lançado, que corresponde a uma maneira própria de percecionar, e não das suas propriedades contextuais, como o período ou o estilo em que foram feitos.

“Ao definir a ‘estética’ como a perceção de um objeto apenas pelo prazer de percecioná-lo, todos os objetos, de todos os tipos, que os homens encontraram ocasião para contemplar, estão incluídos no campo de estudo. Isto inclui arte de diferentes formas, períodos, e estilos, e diversos objetos e cenas da natureza.”¹²³

Este tipo de perceção é explicado através do conceito de atitude estética.

¹²¹ Stolnitz, 1960, p. 29.

¹²² Stolnitz, 1960, pp. 30-31.

¹²³ Stolnitz, 1960, p. 30.

Para Stolnitz, “é a atitude que tomamos que determina como percebemos o mundo”; isto significa que existem diferentes atitudes, sendo que cada uma delas permite captar aspectos diferentes do mundo. Uma atitude caracteriza-se pelo modo como a atenção se dirige a certas coisas, deixando outras de parte. Isto leva o autor a concluir que a atenção é seletiva: “concentra-se em algumas características do nosso meio envolvente e ignora outras”¹²⁴. Deste modo, a atitude tomada determina a nossa consciência do mundo.

Stolnitz afirma que a atitude mais frequente é a atitude da percepção prática, que procura nos objetos a sua utilidade para servir propósitos. A atitude estética, por oposição, caracteriza-se por consistir numa “atenção desinteressada e simpatética, e na contemplação de qualquer objeto da consciência, apenas por si próprio”, e acontece quando se toma atenção a um objeto “simplesmente para apreciar o seu aspeto, som ou sensação”¹²⁵. É neste sentido que o autor utiliza o termo desinteresse para explicar a atenção estética, pois esta não olha o objeto com a preocupação de encontrar nele um propósito que possa servir. Já o termo simpatético diz respeito à oportunidade dada ao objeto para “mostrar como pode ser interessante para a percepção”¹²⁶.

No entanto, como o autor explica, esta atitude é por vezes difícil de exercer, pois podem existir valores ou preconceitos que se colocam no caminho da atenção “desinteressada”¹²⁷. Assim, “a experiência é estética apenas quando um objeto ‘prende’ a nossa atenção”¹²⁸, sendo que esta deve ser uma atenção desinteressada e simpatética¹²⁹.

Numa resposta à teoria do desinteresse estético de Stolnitz, bem como de outras que defendem a existência de uma atitude estética¹³⁰, o autor George Dickie (1926-2020) publica, em 1964, um artigo intitulado *The Myth of the Aesthetic Attitude*, onde critica a própria ideia de uma atenção estética.

¹²⁴ Stolnitz, 1960, p. 33.

¹²⁵ Stolnitz, 1960, pp. 33-35.

¹²⁶ Stolnitz, 1960, p. 36.

¹²⁷ “Isto nem sempre é fácil, pois todos nós temos valores e preconceitos profundamente enraizados. Eles podem ser étnicos ou religiosos, ou podem envolver ideias preconcebidas contra o artista ou até contra o seu país nativo.” Stolnitz, 1960, p. 36.

¹²⁸ Stolnitz, 1960, p. 37.

¹²⁹ Esta conceção, bem como outras que se vão desenvolvendo sobre a ideia da atitude estética, traz uma nova maneira de pensar e classificar os objetos.

¹³⁰ Eliseo Vivas, por exemplo, usa o termo “atenção intransitiva” para explicar a forma como a atenção se comporta na atitude estética. “Parece que a ‘atenção intransitiva’ de Vivas tem o mesmo significado que a ‘atenção desinteressada’ de Stolnitz, nomeadamente, ‘atender sem propósitos ulteriores’.” Dickie, 1964, p. 59.

Na concepção de Dickie, não existe uma atenção estética; existe apenas uma forma de atender, sendo que o que acontece é que se pode prestar atenção a diferentes aspectos do objeto ao qual se atende. Por essa razão não pode existir uma atenção desinteressada: se, por exemplo, ao observar um objeto, a atenção está num aspecto externo (como a biografia do autor), então existe uma distração em relação ao objeto, e não uma atenção interessada.

Outro argumento que Dickie desenvolve é o que diz respeito à possibilidade de se prestar atenção a mais do que um aspecto de um objeto. Neste caso, não quer dizer que não se atenda ao objeto em si, mas que se tem em conta vários elementos que o constituem. O autor dá o exemplo da leitura de um poema, no qual questiona como é que é possível que a atenção que não nota as referências históricas do texto seja diferente daquela que reconhece o conteúdo poético dos versos. O argumento de Dickie é que as duas leituras não são diferentes uma da outra no que diz respeito à atenção, primeiro porque neste caso a história é um componente do poema, e ao lê-lo sem se atender a esta componente “a leitura falha”; segundo, se o poema é lido apenas enquanto história, não quer dizer que se esteja a atender de uma forma especial, mas sim que “apenas um aspecto do poema está a ser notado, e a rima, o metro, e assim por diante, são ignorados”. O mesmo acontece ao ler um poema como crítica social, “[a]lguns poemas simplesmente são ou contêm crítica social, e uma leitura completa não deve falhar notar este facto.”¹³¹

O terceiro problema que Dickie coloca tem a ver com a questão dos valores. Para o autor, não existe uma incompatibilidade entre valores estéticos e valores morais (ao contrário da ideia de que o valor estético é sempre independente da moralidade), pois o aspecto moral contribui para a coerência do objeto¹³².

Dickie conclui, então, que as diferentes maneiras de atender a um objeto são: ou se atende ao objeto, ou se atende a uma associação despertada pelo objeto, ou não se atende ao objeto de todo, e a atenção está, nesse caso, dirigida a um aspecto exterior do objeto. Atender ao aspecto formal do objeto é atender apenas a um aspecto, tal como atender ao aspecto moral. Por essa razão, atender esteticamente não pode ser atender apenas aos aspectos formais, mas também aos históricos ou sociais e, por isso, atender ao objeto como um todo.

¹³¹ Dickie, 1964, p. 60.

¹³² Dickie, 1964, p. 63.

O argumento de Dickie desperta novas teorias sobre a possibilidade da atitude estética. Bence Nanay, no artigo *Aesthetic Attention*, publicado em 2015, explica como é que se pode tratar a experiência estética como um tipo específico de experiência, afirmando que “tal como no caso de outros tipos de experiências, a atenção tem um papel importante na determinação do seu carácter fenomenal”¹³³. Nanay argumenta que a experiência estética consiste numa forma própria de atender, e que esta forma especial pode mesmo ser uma característica central de alguns casos de experiências estéticas.

Nanay tenta mostrar o modo como a atenção é exercida na experiência estética, explicando que a psicologia perceptual pode contribuir para o esclarecimento da concepção kantiana de que existe uma atitude estética, caracterizada por um modo desinteressado de atender. Neste tipo de experiência, o que acontece é que a atenção “está distribuída por um vasto número de propriedades de um único objeto”, por oposição ao modo mais comum de exercer a atenção, em que esta “se foca num conjunto limitado de propriedades de um ou mais objetos perceptuais”¹³⁴. Como o autor aponta, estes dois modos de exercer a atenção são caracterizados pela psicologia perceptual como, respetivamente, atenção distribuída e atenção focada¹³⁵.

Para explicar estes dois tipos de atenção em relação à experiência estética, Nanay dá o exemplo de dois comportamentos distintos em relação a uma obra de Giacometti: “Quando olho uma escultura de Giacometti enquanto sou atacado por um assaltante e procuro uma arma para me defender, é pouco provável que tenha uma experiência estética”; por outro lado, “quando olho para a escultura num museu, imperturbável, com muito tempo nas mãos, admirando a sua composição, então estou numa melhor posição para ter uma experiência estética.”¹³⁶. No primeiro exemplo, a atenção está focada no objeto apenas como meio; enquanto que, no segundo, a atenção pode distribuir-se por várias propriedades do objeto, levando à admiração da sua composição

¹³³ Nanay, 2015, p. 96.

¹³⁴ Nanay, 2015, pp. 97-98.

¹³⁵ Nanay afirma que “a diferença entre a atenção focada e distribuída diz respeito ao tamanho do campo visual ou ao número de objetos a que se está a atender”. No entanto, acrescenta uma outra distinção, relacionada com aquilo a que se atende: entidades ou propriedades. Segundo esta concepção, pode atender-se a uma entidade ou às propriedades dessa entidade, pois “todas as entidades têm muitas propriedades”. Para o autor, “nós podemos alternar a nossa atenção de uma propriedade para outra, enquanto ainda estamos a atender ao mesmo objeto”, sendo este tipo de atender aquele em que “a nossa atenção está distribuída no que diz respeito às propriedades, mas focada no que diz respeito ao objeto”, e aquele que Nanay classifica como atenção estética. Nanay, 2015, pp. 106-107.

¹³⁶ Nanay, 2015, p. 112.

Outro aspecto da atenção exercida na experiência estética é que esta nota elementos do objeto que não seriam notados se se tratasse de uma atenção não-estética. Nos termos de Nanay, “estamos a atender a aspetos da cena percebida, que não atenderíamos de outra forma. A nossa atenção é atenção estética.” Nanay cita uma frase de D. H. Lawrence para esclarecer que este aspecto pode também estar presente em relação à arte: “A qualidade essencial da poesia é que faz um novo esforço de atenção, e ‘descobre’ um novo mundo dentro do mundo conhecido”.¹³⁷

Na sequência desta e de outras teorias¹³⁸ sobre a experiência estética, o autor Jean-Marie Schaeffer vai defender que é possível identificar um modo específico de nos relacionarmos com as coisas que, apesar de poder ter diferentes designações ou de poder ocorrer em diferentes situações (em função de fatores como a cultura ou a época), tem características próprias e, por isso, comuns a vários contextos. Este tipo de relação corresponde a uma relação *intencional* específica, e pode ser designado como relação estética.

Esta relação intencional constitui uma atitude específica em relação ao mundo, que pode acontecer, por exemplo, ao ler um poema, ao escutar uma música, ou ao olhar uma pintura. Nestes casos, estabelece-se uma “relação cognitiva” com o objeto. No que diz respeito a esta relação cognitiva, Schaeffer esclarece: “Eu uso o termo ‘cognitivo’ num sentido muito amplo, abrangendo todas as atividades perceptivas, conceptuais e imaginativas em que nos envolvemos (...)”¹³⁹.

Para tentar distinguir a experiência estética de outras experiências, Schaeffer, no artigo *Aesthetic Relationship, Cognition, and the Pleasures of Art*, publicado em 2015, dá o exemplo dos rituais que acontecem entre um tipo de pássaros, os *bowerbirds*. Os *bowerbird* macho passam vários meses do ano a construir ninhos altamente complexos e decorados para atrair os *bowerbird* fêmea. Quando estas estruturas estão finalizadas, os pássaros macho apresentam-nas aos pássaros fêmea numa estratégia de sedução: o *bowerbird* fêmea deve escolher o seu *bowerbird* macho preferido, o que acontece com base na apreciação do ninho. Este processo de seleção decorre em vários atos: primeiro,

¹³⁷ Lawrence in Nanay, 2015, p. 114.

¹³⁸ Peter Fazekas, por exemplo, publica em 2016 um artigo intitulado *Attention and Aesthetic Experience*, no qual comenta e responde à teoria proposta por Bence Nanay.

¹³⁹ Schaeffer, 2015, p. 146

os pássaros fêmea são atraídos pelo aspeto visual do ninho, sendo que, assim, os vão avaliar visualmente; segundo, se avaliação for positiva, a fêmea entra no ninho e assiste ao espetáculo preparado pelo macho, no qual este dança e emite sons¹⁴⁰.

Schaeffer destaca alguns aspetos deste ritual dos *bowerbirds* para pensar a relação estética. Um destes aspetos diz respeito ao nível de funcionalidade dos objetos: o ninho construído pelo *bowerbird* macho não tem a mesma funcionalidade que o ninho construído pelo *bowerbird* fêmea: enquanto aquele construído pela fêmea serve para criar os pássaros recém-nascidos, o ninho construído pelo macho apenas serve para este exhibir o seu valor (através da construção e da decoração). Neste sentido, o ninho construído para a exposição tem um estatuto especial.

Outro aspeto é aquele relacionado com o significado dos comportamentos tidos ao longo do ritual. Os sons produzidos pelo pássaro ganham um novo sentido quando são emitidos durante o seu espetáculo: por exemplo, o som que produz habitualmente para assustar, passa a ser um sinal das suas aptidões.

Finalmente, Schaeffer aponta o aspeto da autorreferencialidade do processo: “o ninho, a dança, e os sons referem-se a si próprios como uma encarnação do valor do macho.”¹⁴¹

Como o autor explica, estes três aspetos, encontrados no comportamento dos *bowerbirds*, podem estar presentes nas atividades humanas artísticas e estéticas, permitindo, assim, pensar algumas características das relações estéticas que se estabelecem com objetos artísticos.

Em primeiro lugar, Schaeffer aponta que este encontro entre o objeto (o ninho construído pelo pássaro macho) e o espetador (o pássaro fêmea) corresponde a um tempo *ritual*, que é estruturado internamente. O pássaro fêmea, quando *atende* ao ninho e ao espetáculo do pássaro macho, abstrai-se do ambiente envolvente e dos seus estímulos, focando-se nos estímulos do ninho e do espetáculo.

¹⁴⁰ Schaeffer justifica a utilização deste exemplo nos seguintes termos: “(...) o tipo de atividades e processos que são ativados no processo de seleção sexual nos *bowerbirds* lança alguma luz sobre as atividades e processos de criação artística e experiência estética. O que eu quero dizer é que o que eu abordo aqui, e acho interessante, são as homologias estruturais dos processos mentais e não a identidade funcional dos comportamentos. A ideia é que existe uma homologia ao nível dos processos poéticos e de atenção ou, para ser mais preciso, uma homologia na forma como estes divergem de outros processos produtivos e de atenção não marcados.” Schaeffer, 2015, p. 149.

¹⁴¹ Schaeffer, 2015, p. 150

Em segundo lugar, a atenção, neste encontro, desliga-se da sua função pragmática normal. O *tempo ritual* é partilhado pelos dois pássaros “não só porque o tempo do macho e o tempo da fêmea estão sincronizados, mas também porque ambos estão desligados das interações orientadas pragmaticamente e da atenção prestada normalmente no ambiente da vida real.”¹⁴²

Este tempo ritual é marcado pela atitude do pássaro fêmea que, como Schaeffer explica, tem de conseguir conceber a situação como uma “exibição”. Ao fazê-lo, processa os sinais emitidos pelo pássaro macho como “autorreferenciais”, ou seja, sinais que não têm o mesmo significado que teriam no contexto habitual; em relação a estes sinais emitidos pelo pássaro macho, Schaeffer afirma que o pássaro fêmea “não deve reagir à sua função padrão – por exemplo, fugindo quando ele emite sons ameaçadores – mas deve atender e apreciar as suas qualidades fenomenais internas.” O mesmo acontece em relação às bagas que decoram o ninho (deve vê-las como objetos decorativos, e não frutos para colher e comer)¹⁴³.

A complexidade deste comportamento reside no facto de o espetador (o pássaro fêmea) se conseguir abstrair do contexto pragmático habitual e, simultaneamente, ter em conta este contexto para experienciar o objeto. Ou seja, o pássaro fêmea consegue, ao mesmo tempo, abstrair-se do significado, ou da funcionalidade, habitual daqueles sons e objetos (pois não reage aos sons ameaçadores como o faria no contexto habitual), e ter presente este significado para a avaliação dos objetos (a avaliação dos sons vai basear-se na capacidade que têm para assustar, sendo que, por isso, o pássaro fêmea tem de ter em conta esta componente que pertence ao contexto pragmático).

Este exemplo dos *bowerbirds* permite colocar a hipótese de os objetos serem autorreferenciais e, simultaneamente, estarem em correspondência com o contexto exterior. Esta hipótese, baseada na ideia de que é através de uma relação intencional específica com os objetos que eles ganham esta ambivalência, traz um contributo para pensar as características da relação estética. Poder-se-ia sugerir, por exemplo, que, nas relações estéticas existe a possibilidade de os significados simbólicos estarem associados

¹⁴² Schaeffer, 2015, p. 151

¹⁴³ “(...) ela deve ser capaz de separar os seus processos perceptivos do contexto ecológico. Os ciclos padrão da percepção ecologicamente integrada são o ciclo de percepção-reação-percepção e o ciclo de ação-percepção-ação. Durante o ritual de acasalamento, estes ciclos são substituídos pela dinâmica de um fluxo de atenção regulado por uma avaliação das qualidades fenomenais dos estímulos percebidos (intensidade, cor, ritmo, etc.)” Schaeffer, 2015, p. 151

aos significados práticos. Em relação à arte, isto permite pensar que os objetos artísticos, mesmo quando contêm significados autorreferenciais ou simbólicos, estão sempre ligados ao ambiente concreto, ao cotidiano, que os rodeia. Neste sentido, pode localizar-se “a arte e a estética no contexto mais amplo de outros fatos sociais a que estão associadas na maioria das sociedades, como a religião, o ritual, a política, o consumo conspícuo, etc.”¹⁴⁴, em vez de as conceber como fechadas em si próprias.

2.4. A relação estética no espaço do museu

A partir dos últimos subcapítulos, compreende-se que os estudos em torno da noção de *experiência estética* abriram linhas de investigação noutras disciplinas, como na teoria da arte, na museologia, ou na própria arte. Pode pensar-se, por exemplo, nas ressonâncias que a filosofia kantiana teve na teoria da arte, em particular na teoria formalista¹⁴⁵; ou na forma como as ideias de George Dickie trouxeram um contributo para pensar os objetos expostos no espaço do museu e as suas relações com os espetadores¹⁴⁶.

As reflexões sobre as relações com a arte no espaço do museu têm sido marcadas por contradições e ambiguidades. Como se viu, ao longo da história existiu a ideia de que a arte devia ser experienciada num ambiente neutro que permitisse a sua devida contemplação; no entanto, surgiram, particularmente a partir da segunda metade do século XX, propostas teóricas e artísticas que colocaram em causa esta ideia, defendendo que os objetos artísticos apenas se completam na presença dos espetadores, bem como na interação com o espaço e com o tempo em que se encontram.

Neste subcapítulo defendo que a abordagem de Schaeffer à *relação estética* pode ser um contributo para pensar este conflito que se coloca ao pensar a experiência perceptiva com os objetos no espaço do museu. Como tentei demonstrar no subcapítulo anterior, a teoria deste autor coloca em evidência a complexidade da experiência estética, o que

¹⁴⁴ Schaeffer, 2015, p. 153

¹⁴⁵ O pensamento de Clement Greenberg, nomeadamente nos textos *Towards a Newer Laocoon*, publicado em 1940, e *Modernist Painting*, publicado em 1960, é um exemplo de como a teoria de Kant teve ressonâncias no século XX.

¹⁴⁶ Na sequência de Arthur Danto (1924-2013), Dickie vai debruçar-se sobre a teoria institucional da arte, segundo a qual são as instituições, como os museus, que têm o poder de decidir aquilo que é definido como arte. Esta teoria pode ser encontrada no texto *Defining Art*, publicado por Dickie em 1969.

possibilita, como sugiro, aprofundar a reflexão sobre as ambiguidades das relações com objetos artísticos.

Schaeffer explica que nas relações estéticas a atenção adquire um perfil específico¹⁴⁷. Por esta razão, os objetos, quando são experienciados esteticamente, são apreendidos de maneira também específica. Pode pensar-se, convocando o exemplo dos *bowerbirds*, como os mesmos objetos são apreendidos de maneiras diferentes (pelo pássaro fêmea) consoante o contexto em que se encontram: o pássaro fêmea apreende os objetos que estão a decorar o ninho de uma forma diferente de como os apreende quando está à procura de alimento. Seguindo o pensamento de Schaeffer, pode pensar-se que este é o tipo relação intencional que ocorre com obras de arte no museu. Trata-se de um encontro particular entre os espetadores e os objetos, no qual estes podem ser percecionados de uma forma diferente da que seriam noutra contexto. Isto acontece porque, como o autor explica a partir do exemplo dos pássaros, este encontro acontece num *ritmo* especial, em que existe mais disponibilidade, por parte do espetador, para atender ao objeto. Ou seja, o espetador está mais disponível para prestar a sua atenção ao objeto porque não tem um fim prático em vista, para além da apreensão do próprio objeto.

As propostas dadaístas, abordadas anteriormente, permitem também pensar esta ideia. Estas propostas pretendiam proporcionar experiências específicas aos espetadores ao trazerem para o espaço do museu elementos da vida quotidiana. No confronto com estas propostas, os visitantes prestavam atenção àqueles elementos de uma forma diferente da que prestariam se os vissem fora daquele contexto. Os artistas dadaístas, que pretendiam pensar como a noção de obra de arte estava associada ao contexto do museu, mostraram como os espetadores tinham a capacidade de se relacionar com, por exemplo, objetos utilitários da vida quotidiana de uma forma particular quando os viam no espaço do museu, ou seja, de os ver e de os *apreciar* como objetos artísticos, e não como objetos utilitários.

Outra das ideias levantadas por Schaeffer em relação à experiência estética é aquela que diz respeito à concentração do espetador no objeto e na sua abstração em relação ao ambiente fora do contexto em que o objeto se encontra. Esta ideia poderia ir ao encontro das teorias que defendem a autonomia da arte, por “separar” os objetos do

¹⁴⁷ No próximo capítulo, volto ao pensamento de Schaeffer para esclarecer esta ideia de que a atenção tem um perfil específico na relação estética.

contexto mundano. No entanto, o que acontece, seguindo o pensamento de Schaeffer, é que, na relação estética, a abstração ocorre em relação aos estímulos exteriores para que a atenção se concentre naquilo que o objeto oferece para apreciar e para pensar. Neste sentido, a relação estética não implica retirar o objeto da realidade, ou descontextualizá-lo em relação ao tempo e ao espaço em que está a ser visto; pelo contrário: por permitir que, naquele momento, a atenção se dirija ao próprio objeto, a relação estética enfatiza o seu “aqui” e “agora”, isto é, a sua relação com o tempo e com o espaço em que está a ser percebido.

A esculturas de Robert Morris conduzem também a esta ideia, sendo que o objetivo do artista era pensar a escultura como um encontro entre o próprio objeto, o espaço e os espetadores. Assim, apesar de estas obras estarem expostas no espaço do museu e de se assumirem como objetos artísticos, enfatizavam o espaço e o momento concretos em que eram vistas e, por isso, a sua relação intrínseca com o exterior.

Já em relação ao encontro particular entre o espetador e os objetos no espaço do museu, que marca um *ritmo* próprio, há outra questão a ser pensada, a da subjetividade. Segundo a teoria de Kant, o juízo estético funda-se na subjetividade, isto é, no “sentimento” do sujeito no momento em que se confronta com o objeto. Schaeffer segue esta proposta kantiana, ao afirmar que a experiência estética é auto-teleológica¹⁴⁸, ou seja, que se justifica a si própria.

Schaeffer defende também que quando se experiencia um objeto esteticamente, não se procura fazê-lo corresponder rapidamente a conceitos ou a outros objetos: o objeto é experienciado como um “sinal autorreferencial”.

Estas ideias podem sugerir que os objetos devem justificar-se a si próprios, sem precisarem de ser associados a conceitos ou a outros objetos para serem apreciados, o que ressoa novamente com as teorias que defendem a autonomia e autorreferencialidade da arte. No entanto, o juízo estético, ao fundar-se na “subjetividade”, *atribui* um valor ao objeto que é baseado na experiência do sujeito. Assim, o valor do objeto depende da forma como o espetador o experienciou; a experiência do espetador é parte do valor do objeto.

Se a teoria de arte levantou esta questão, afirmando que os espetadores fazem leituras dos objetos que podem ser diferentes daquelas pretendidas pelo museu, a arte

¹⁴⁸“(…) o objetivo de olhar esteticamente para algo é o próprio processo de olhar.” Schaeffer, 2015, p. 156.

respondeu-lhe com propostas que convocavam a própria percepção dos espetadores para a apreensão das problemáticas que abordavam.

Como exemplo, estão as propostas dos artistas construtivistas, que procuravam trazer o ambiente social da época para as obras de arte, para isso colocando em evidência os seus processos de construção. Assim, quando o espetador se encontrava com as obras, deveria percecioná-las como autorreferências, mas ao mesmo tempo apreender, através delas, o contexto social e político da União Soviética.

O construtivismo enfatiza a ideia de que as obras artísticas, mesmo as que se referem explicitamente a um determinado contexto social ou político, estão sempre dependentes da percepção dos espetadores para se concretizarem.

Estes exemplos permitem pensar que nas relações com a arte podem ocorrer vários tipos de experiências, tanto perceptuais, como conceptuais.

Nas relações estéticas, voltando ao pensamento de Schaeffer, parece existir a possibilidade de percecionar os objetos como sinais autorreferenciais, ou seja, de os percecionar sem os associar imediatamente a outros contextos (como no caso do *bowerbird* fêmea, que se abstrai da função habitual do som emitido pelo pássaro macho quando o escuta no espetáculo). No entanto, esta experiência perceptiva irá integrar-se no contexto maior de todo o ambiente envolvente (no exemplo dos *bowerbirds*, a fêmea concentra-se no som emitido pelo macho sem o associar imediatamente ao seu significado pragmático, no entanto, esta experiência integra-se no contexto do ambiente pragmático (já que o objetivo é a fêmea avaliar a capacidade do macho de *assustar*), e existe em função das experiências anteriores da fêmea, ou seja, só com a base nos sons que já ouviu é que saberá avaliar aquele).

Neste sentido, existe, na relação estética, uma suspensão das *procuras* ou das *associações imediatas* que ocorrem noutra tipo de relações, no entanto, esta relação vai, por um lado, ter em conta o contexto (mundano e quotidiano) maior para se formar e, por outro, integrar-se nesse mesmo contexto.

A complexidade e a ambiguidade das relações com a arte, presentes ao longo da história, da teoria, e das práticas artísticas e museológicas, continuam a ser sentidas nos museus, que se debatem em relação à forma como os espetadores podem experienciar o

espaço e os objetos expostos. Por um lado, o museu deve deixar que as obras falem por si e incentivar os espetadores a apreciá-las e interpretá-las; por outro, deve contextualizar aquilo que apresenta, orientando os visitantes através de informação conceptual ou histórica.

Foi também esta ambiguidade que a exposição do museu Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen me transmitiu.

Numa exposição como esta, em que o objetivo é dar a ver os ideais coloniais e discriminatórios que as obras representam, como é que as obras devem ser apresentadas aos espetadores para que este objetivo se cumpra? No caso desta exposição, foi apenas a informação textual nas paredes que permitiu que isso acontecesse. Assim, se esta informação textual fosse ignorada, as obras falariam por si próprias, transmitindo o mesmo que transmitiriam se não existisse informação na parede.

Isto quer dizer que esta exposição *vive* do texto que apresenta, utilizando-o como veículo para a apreensão (que pretende que os espetadores façam) das obras. Ou seja, a exposição parece não privilegiar a experiência percetiva entre os visitantes e as obras, já que depende em larga medida da leitura do texto.

A ambiguidade que senti foi a seguinte: por um lado, o museu está alerta para a presença atual dos visitantes, ao tentar, com esta exposição, dar a ver e desconstruir ideias que possam estar a ser transmitidos pelas obras; mas por outro lado, não parece ter em conta a possibilidade de estes visitantes atribuírem significados às obras através das relações percetivas que com elas estabelecem.

O museu coloca um olhar alternativo sobre as obras que apenas é acessível através da leitura do texto, o que contraria a ideia que defendi no capítulo anterior: de que as exposições abrem a possibilidade de os objetos passarem a ter novos significados, mas que isto acontece através de um momento percetivo entre os espetadores e as obras.

Como afirmei no início deste capítulo, esta exposição parece apresentar uma contradição: o modo como pretende que as obras sejam vistas não vai ao encontro da sua estratégia expositiva.

A noção de relação estética analisada anteriormente permite concluir que, se os museus pretendem questionar narrativas enraizadas e institucionalizadas e construir novas histórias, têm de ter em conta, no modo como expõem, a perceção dos espetadores,

bem como as relações (complexas e ambíguas) que estes podem estabelecer com os objetos.

No próximo capítulo irei apresentar possíveis soluções para as questões que tenho vindo a colocar. Em primeiro lugar, irei abordar uma proposta museológica que, ao que me pareceu, conseguiu ter em conta a presença corporal e atual dos visitantes, bem como as relações percetivas que estes estabelecem com o espaço e com as obras. Procurarei relacionar esta exposição com os estudos desenvolvidos recentemente pela disciplina que se tem vindo a dedicar, justamente, às relações dos espetadores com o espaço e com os objetos expostos: a curadoria. Em segundo lugar, analisarei, convocando os autores e os exemplos que abordei ao longo do trabalho, como é que o comportamento da atenção na relação estética pode ajudar a compreender, por um lado, a ambiguidade, a complexidade e a especificidade deste tipo de relação e, por outro, o acesso *específico* ao conhecimento por ele proporcionado.

Capítulo 3 – *O Quilombismo: Of Resisting and Insisting. Of Flight as Fight. Of Other Democratic Egalitarian Political Philosophies* (2023), Haus der Kulturen der Welt

Fui pela primeira vez à Haus der Kulturen der Welt no mesmo dia em que a instituição voltou a abrir ao público, depois de alguns meses fechada. Para a reabertura, a HKW organizou um evento no qual se incluíram concertos, performances, palestras e a inauguração de uma exposição: *O Quilombismo: Of Resisting and Insisting. Of Flight as Fight. Of Other Democratic Egalitarian Political Philosophies*.

Esta exposição começava do lado de fora do edifício, onde era possível ver obras de arte expostas na fachada e em bandeiras erguidas perto da entrada. As obras na fachada cobriam as paredes cinzentas, camuflando parte da arquitetura do edifício. As bandeiras, nas quais se viam diferentes pinturas, substituíam as habituais bandeiras nacional, europeia, ou institucional, presentes, por vezes, em frente de instituições culturais.

Ao entrar, confrontei-me com obras expostas em todo o *hall* de entrada, que parecia servir como uma galeria de exposição. Estas obras faziam parte da exposição, que continuava em duas outras salas do museu. Era possível circular por todo o espaço livremente, não existindo um percurso pré-definido para seguir.

Uma das primeiras coisas em que reparei foi que não existiam legendas ao lado das obras. Para além do painel que conceptualizava e contextualizava a exposição, no *hall* de entrada do museu, não existia nenhuma informação textual nas salas de exposição. Assim, a identificação das obras não estava junto delas, e não havia texto nas paredes ao início de cada sala. Ao contrário do que acontece noutras exposições, não pude responder imediatamente à vontade de identificar e contextualizar as obras. Fiquei apenas na sua presença.

Outro aspeto da minha experiência foi a dificuldade que senti em perceber onde é que acabavam as obras e começava o “espaço do museu”. Isto aconteceu porque as obras estavam em espaços e superfícies que normalmente permanecem “neutras” em relação às exposições: por exemplo, as obras expostas na fachada da instituição, nas bandeiras, ou a obra que estava presente no chão de uma das galerias (Fig. 8), sobre o qual os visitantes deveriam caminhar. Por não existirem, no espaço expositivo, indicações sobre se estas

eram obras ou não, senti alguma dificuldade em saber para onde é que devia dirigir o meu olhar e a minha atenção, não sabia o que é que era para “apreciar”.

Para além disto, a exposição continha uma grande variedade de obras, executadas em diferentes técnicas, estilos, épocas e lugares, e expostas em diferentes suportes (Figs. 9 – 14). Esta diversidade não permitia caracterizar imediatamente o tipo de exposição: seria uma exposição de arte “contemporânea”?

A exposição convocava o *Quilombismo* para pensar e dar a ver formas alternativas (em relação às estabelecidas, em particular, no mundo ocidental) de estar e de habitar o mundo. Assim, na sua base conceptual estavam as ideias e as práticas (artísticas, sociais ou políticas) dos *quilombos*. Nos termos da instituição:

“A exposição utiliza os quilombos como uma metáfora, mas também delibera sobre as implicações intelectuais e políticas de uma filosofia e ideologia baseada nos quilombos, mapeando os espaços que os tornaram possíveis – seja em tempos históricos, na imaginação de muitos, ou nos nossos múltiplos mundos contemporâneos.”¹⁴⁹

No catálogo da exposição, o diretor da instituição Bonaventure Soh Bejeng Ndikung explica que o quilombismo pode ser abordado de vários ângulos, a partir de várias vozes. Isto acontece porque o termo se “desdobrou” e se “regenerou” ao longo do tempo. No entanto, apesar destas diferentes vozes, o quilombismo é, fundamentalmente, uma forma de pensar e de estar, “uma filosofia e uma praxis”, que se baseia no encontro, na solidariedade e na vida conjunta. O quilombismo, apesar de poder ser encontrado em vários lugares e em várias épocas, não se reduz a lugares específicos, mas representa um projeto de igualitarismo social e económico. Por esta razão, a história do quilombismo pode ser entendida, como o autor afirma, como a história da criação de espaços de emancipação, bem como da procura pela *justiça*.

Entender o quilombismo passa por entender o contexto em que o termo emergiu.

¹⁴⁹ Haus der Kulturen der Welt. “O Quilombismo: Of Resisting and Insisting. Of Flight as Fight. Of Other Democratic Egalitarian Political Philosophies”. HKW. <https://www.hkw.de/en/programme/o-quilombismo#main>. Último acesso em 20/03/2024.

No período em que os europeus começaram a acreditar que podiam “conquistar” terras, desenvolveu-se, na Europa, a ideia de que o mundo era constituído, por um lado, por aqueles que trabalhavam nas plantações e, por outro, por aqueles que beneficiavam do que essas plantações ofereciam. Foi com base nesta ideia capitalista que os europeus começaram a levar africanos para outras terras para nelas trabalharem como escravos. Neste contexto, as populações africanas, numa tentativa de se adaptarem a esta condição, criaram sistemas sociais, políticos e económicos alternativos, baseados nas tradições africanas de comunitarismo, que não viam o trabalho como “uma forma de castigo, opressão ou exploração”¹⁵⁰. Foi Abdias Nascimento (1914 – 2011) que assim teorizou a situação das populações africanas no Brasil, utilizando o termo quilombismo para pensar este sistema alternativo, no qual

“as relações de produção diferem fundamentalmente das que prevalecem na economia capitalista, baseadas na exploração e na degradação social do trabalho, fundadas no conceito de lucro a qualquer custo humano, particularmente o custo da vida dos africanos escravizados.”¹⁵¹

Deste modo, o conceito representa, como Bonaventure Soh Bejeng Ndikung esclarece, a revolta contra a colonização, mas também a *emancipação* e a *resistência*, feitas através da criação de espaços de liberdade fundados em valores éticos e igualitários.

Para além disto, o quilombismo, por se ter manifestado, e continuar a manifestar, em diferentes lugares, representa também a multiplicidade de formas que este sistema, “baseado no respeito mútuo, em valores éticos e na dignidade partilhada”, pode tomar¹⁵².

¹⁵⁰ HWK, 2023, p. 13.

¹⁵¹ Nascimento, *in* HWK, 2023, p. 6.

¹⁵² O fenómeno do quilombismo é encontrado em vários lugares e em várias culturas. O autor Abdias Nascimento teorizou sobre os quilombos no Brasil, mas esclareceu que mesmo nesse país existem várias manifestações dos quilombos. Isto acontece porque, como Bonaventure Soh Bejeng Ndikung explica, o quilombismo é uma forma de resistência, e “todos os sítios em que existiu opressão, as pessoas organizaram resistências de vários tipos.” Em relação aos quilombos no Brasil, o autor cita a análise do antropólogo Roger Bastide, que afirma que os Palmares foram os quilombos mais conhecidos, mas que existiram muitos outros no Brasil cujas histórias se ligam à “fuga coletiva e à resistência à escravatura e à assimilação da cultura europeia.” HWK, 2023, pp. 14-15.

Assim, a exposição é uma forma de convocar o quilombismo, concretizada através de várias vozes que refletem, tanto histórica, como teórica, como metaforicamente, sobre o termo e as suas origens.

Inserida num projeto com o mesmo título, esta exposição inaugurou a nova “era” da HKW, e representa a ambição cultural da instituição de incorporar as descontinuidades da história. Como Bonaventure Soh Bejeng Ndikung afirma no catálogo, a exposição serviu como um convite para *imaginar e pensar* formas de resistência cultural, para isso dando a ver sistemas de resistência e de emancipação que ocorreram no passado. A exposição procurou, assim, nas palavras do diretor, conceptualizar e manifestar “encontros solidários e exercícios de convivência e de comunhão”, bem como ser palco de “uma experiência igualitária democrática quilombista que tem em consideração a raça, a economia, o sexo, o género, a sociedade, a religião, a política, a justiça, a educação, a cultura, e todas as expressões de vida na sociedade”.¹⁵³

Novamente nas palavras da própria instituição:

“A exposição *O Quilombismo: Of Resisting and Insisting. Of Flight as Fight. Of Other Democratic Egalitarian Political Philosophies* convida o público a envolver-se com os fios artísticos e intelectuais que marcam as práticas históricas e contemporâneas de resistência e afirmação cultural e políticas, ao mesmo tempo que re-imagina a Haus der Kulturen der Welt (HKW) como uma casa mais convivial, coletiva e pluriversal. O Quilombismo é composto pelos ritmos dos mundos estéticos que acolhe, um percurso vivo que atravessa diferentes fluxos de genealogias da arte através e em torno da casa.”¹⁵⁴

A HKW permite aprofundar a ideia de que os espaços culturais proporcionam um acesso *particular* ao conhecimento; e este é um aspeto importante para esta dissertação, que defende a possibilidade de as relações estéticas no espaço do museu permitirem acessos particulares à história, à arte e à cultura.

¹⁵³ HWK, 2023, p. 17.

¹⁵⁴ HWK, 2023, p. 21.

Como foi analisado no capítulo anterior, as relações estéticas podem ser, ao mesmo tempo, perceptuais e conceituais; permitem atender, simultaneamente, aos aspectos formais, conceituais e históricos dos objetos. Isto acontece porque, como foi visto com base no pensamento de Schaeffer, este tipo de relações acontece num *ritmo* particular.

Os próximos capítulos serão dedicados à análise deste ritmo marcado pela relação estética. Para isto importa, em primeiro lugar, indagar o modo como algumas reflexões sobre a curadoria e a museologia concebem a relação dos espetadores com as obras de arte no espaço do museu, e, em segundo lugar, aprofundar uma componente da relação estética que possibilita compreender melhor este ritmo: a atenção.

3.1. A curadoria e o ritmo do mundo

Nas últimas décadas os museus têm vindo a reconhecer o seu papel na produção de conhecimento, assumindo que, tanto aquilo que expõem como os formatos em que expõem, moldam a perceção do tempo, do espaço, ou da história, e que, por isso, as suas estratégias museológicas e curatoriais se devem associar às suas responsabilidades sociais e educativas. Assim, os estudos curatoriais têm-se desenvolvido e ramificado nos últimos anos, como mostra, por exemplo, o livro *Curatorial Challenges. Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*¹⁵⁵.

Estudos como aqueles desenvolvidos neste livro demonstram como as exposições, através das suas estratégias curatoriais, podem contribuir para questionar e desafiar formas convencionais de pensar, de entender a história e os objetos e de produzir conhecimento histórico. Neste sentido, as exposições têm a potencialidade de “consolidar” narrativas e posições de poder existentes, mas também de as “contestar” e “interromper”.

Neste subcapítulo, serão colocadas ações como *consolidar* ou *interromper*, praticadas através das estratégias curatoriais, em correspondência com a noção de *ritmo*.

¹⁵⁵ Um dos temas que este livro levanta, ao longo dos vários capítulos que constituem a sua segunda parte, é a ligação entre as noções de *exposição* e *investigação*. Ou seja, o livro analisa o modo como criar uma exposição pode ser uma forma específica de fazer investigação, argumentando que as exposições não devem ser entendidas como *produtos* de processos de pesquisa concluídos à priori, nem como traduções e disseminações dos resultados dessas pesquisas para o público; e enfatizando, através do pensamento e da experiência de vários autores, os *entendimentos poéticos* e *criativos* que resultam desta prática.

Será também convocado o pensamento do curador da exposição *O Quilombismo*, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, que permitirá compreender melhor as motivações por detrás desta exposição.

No texto *Curatorship as Bildungsroman* (2019), Donald Preziosi afirma que a forma como “navegamos” o mundo depende da percepção que dele temos, sendo que esta percepção se altera à medida que o mundo gira. Ou seja, a nossa percepção do mundo dita as nossas escolhas, as nossas crenças ou as nossas ações; dita aquilo que consideramos “verdade” ou “realidade”. Esta percepção, no entanto, não permanece fixa, altera-se à medida que nos movimentamos.

Preziosi argumenta que a curadoria é um método de tornar visíveis pressupostos e crenças que tomamos como “verdade” e “realidade”; neste sentido, abre a possibilidade de se construírem e desconstruírem realidades ou verdades sociais, culturais, políticas, filosóficas ou religiosas. Nas palavras de Preziosi, a curadoria

“traz para primeiro plano os processos de formação de conhecimento e entendimento, ou o que irei chamar de tecnologias epistemológicas de fabricação de verdades sociais, ao trazer à consciência as “ficções da representação factual”; isto é, a artificialidade do que é tomado como se fosse “facto”. Fundamentalmente, então, a curadoria é uma prática artística.”¹⁵⁶

Seguindo esta conceção, pode pensar-se que as exposições têm a capacidade de colocar em evidência os modos *particulares* como “navegamos” pelo mundo, ao confrontarem-nos com “verdades” ou “realidades” diferentes das nossas. Ao fazê-lo, *interrompem* ou *alteram* os nossos pressupostos (que considerávamos não ter alternativa) ou a ordem temporal (a história) que concebíamos como “factual” e única. Deste modo, as exposições podem modificar a nossa percepção do tempo e da história ou do espaço e da cultura.

Zdenka Badovinac afirma que o processo curatorial de uma exposição não se reduz a organizar objetos, mas que se *entrelaça* com as próprias obras, com aquilo que as

¹⁵⁶ Preziosi, 2019, p. 12.

constitui. Desta forma, os artistas e os curadores são igualmente intervenientes no processo de criar uma exposição, em que o objetivo é, segundo a autora, produzir subjetividade e criar um *ritmo* de vida diferente¹⁵⁷.

No ensaio *That, Around Which the Universe Revolves. On the Rhythms of Memory, Bodies and Urban Space*¹⁵⁸, partindo da análise ao ritmo feita por Henri Lefebvre (1901-1991), Bonaventure Soh Bejeng Ndikung investiga o modo como a criação de um projeto expositivo pode consistir na produção de *ritmos* alternativos.

Lefebvre sugere que a nossa vida é composta por ritmos: presentes no nosso próprio corpo, no nosso movimento pelo espaço, nas nossas interações com objetos no espaço, e nas interações entre as componentes biológica e social. Estes ritmos são regulados por “leis racionais” que estão em correspondência com o “irracional”:

“O ritmo aparece como um tempo regulado, governado por leis racionais, mas em contacto com o que há de menos racional do ser humano: o vivido, o carnal, o corpo.”¹⁵⁹

Desta forma, os ritmos naturais do corpo (a respiração ou o batimento do coração) estão *envolvidos* nos ritmos mentais ou sociais, isto é, são influenciados por eles.

Ndikung parte desta teoria para pensar a memória e a história no projeto expositivo *That, Around Which the Universe Revolves*¹⁶⁰. O autor sugere que a ritmanálise pode servir para explicar as histórias, as narrativas e as memórias coletivas criadas pelos povos através de heranças ancestrais, da preservação dessas heranças e da sua transmissão para outras gerações.

¹⁵⁷ “A criação e o design das condições do trabalho não estão separadas do conteúdo do trabalho; eles entrelaçam-se com ele. Aqui a arte não é meramente um objeto de tratamento curatorial: os artistas são parceiros no processo curatorial, que, como notei, não está focado em nenhuma obra de arte concreta como tal, mas em produzir subjetividade e em criar um ritmo de vida diferente.” Badovinac, 2022, p. 19.

¹⁵⁸ Este ensaio constitui um capítulo do livro *In a While or Two We Will Find the Tone. Essays and Proposals, Curatorial Concepts, and Critiques*, publicado em 2020.

¹⁵⁹ Lefebvre, 2004, p. 9.

¹⁶⁰ O projeto foi uma colaboração internacional entre as instituições QDance Centre (Lagos), FFT (Düsseldorf), Njelele Art Station (Harare), Kampnagel (Hamburg), HAU Hebbel am Ufer e SAVVY Contemporary (Berlin), e teve lugar em 2017.

A interligação entre a memória, o espaço e o tempo pode ser vista em correspondência com as políticas e as práticas de representação e visibilidade. Como Lefebvre afirma, o tempo revela possibilidades “diversas” e “contraditórias”, ao deixar o passado (re)aparecer ou repetir-se, ou ao introduzir novos conteúdos que mudam a forma da sociedade¹⁶¹. Isto acontece, segundo o autor, “de acordo com representações e decisões políticas, mas também de acordo com o historiador que as coloca em perspetiva.”¹⁶² Para que uma mudança, ou uma possibilidade alternativa, tome lugar, é necessário “imprimir” um *ritmo* numa época. Neste ato, produz-se um sentido ou um *significado*, que passa a estar inscrito na *realidade*.

As exposições, ao criarem ritmos, são também *produtoras de significado*. É neste sentido que Ndikung pensou o projeto, que procurava envolver-se com ritmos que possibilitassem a recordação e a memória, tornando-os acessíveis através de vários meios:

“Explorámos o terreno do secreto, tentámos fazer cócegas em memórias perdidas ou suprimidas, que podiam ser expressas através da performance, da fotografia ou da escultura, tentando tornar acessível este contexto de movimentos e temporalidades de alguma forma inacessível (...).”¹⁶³

Para além destes ritmos, o projeto também se envolveu, entre outros¹⁶⁴, com ritmos dominantes e dominados, convocando os modos como o poder se manifesta no espaço: “Como é que a cartografia, o mapeamento e a arquitetura se tornaram instrumentos de poder e, em particular, como é que os restos e as ruínas do empreendimento colonial ainda hoje exercem poder e moldam as sociedades?”¹⁶⁵ Segundo Ndikung, os mapas não são neutros, sendo que foram criados por “grupos dominantes para terem controlo político e económico sobre os grupos dominados”¹⁶⁶. Desta forma, os mapas, ao tornarem visíveis aspetos do globo, tornam outros invisíveis.

¹⁶¹ “[o]s tempos históricos abrandam ou aceleram, avançam ou retrocedem, olham para a frente ou para trás.” Lefebvre, 2004, p. 14.

¹⁶² Lefebvre, 2004, p. 14.

¹⁶³ Ndikung, 2020, p. 69.

¹⁶⁴ Estes ritmos, através dos quais se dão mudanças nos tempos social e histórico, são explicadas, por Lefebvre, a partir das intersecções entre o “secreto” e o “público”, o “externo” e o “interno”.

¹⁶⁵ Ndikung, 2020, p. 70.

¹⁶⁶ Ndikung, 2020, p. 79.

Como o autor afirma, a cartografia e o mapeamento procuram simplificar as complexas questões sociopolíticas ou económicas, podendo assim torná-las “invisíveis”; desta forma, aquilo que transmitem não tem em conta todas as particularidades e complexidades das várias terras que constituem o globo. No entanto, os ritmos do espaço, para além de marcados por estes e por outros sistemas que “traduzem” o mundo e as sociedades, podem ser definidos por sons, imagens ou cheiros.

As exposições podem dar a ver *outros* ritmos do espaço (diferentes daqueles que conhecemos), ao integrarem, por exemplo, aspetos sonoros ou visuais dos lugares e dos povos que neles habitam.

O encontro entre os espetadores e estes ritmos alternativos, no espaço de exposição, acontece através de momentos percetivos, que implicam mais do que o “pensamento”¹⁶⁷. Este modo de apreender pode ser pensado em relação à figura do ritmanalista, que Lefebvre apresenta no livro. O ritmanalista “não negligencia o olfato, os aromas, as impressões, que são tão fortes nas crianças e noutros seres vivos, que a sociedade atrofia, neutraliza”¹⁶⁸. Esta forma de percecionar possibilita, simultaneamente, captar um ritmo e integrá-lo no contexto maior; sendo que, assim, é possível chegar ao “concreto” através da experiência¹⁶⁹. O ritmanalista vive com o seu corpo e com os seus sentidos, ao mesmo tempo que recebe “dados” da ciência (da psicologia, da sociologia, da etnologia, da física ou da matemática).

As exposições parecem ter a capacidade de proporcionar momentos percetivos nos quais ritmos alternativos podem ser captados e apreendidos e, conseqüentemente, integrados no contexto maior. Este é, de facto, o objetivo do trabalho curatorial de Ndikung, não só neste projeto, mas também noutros, como por exemplo na proposta expositiva *Giving Contours to Shadows*¹⁷⁰.

No ensaio *If History is a Shadow, Then How Do We Give It Forms?*, Ndikung aborda esta exposição, apresentando as suas premissas e objetivos. A exposição procurava

¹⁶⁷ “(...) o que pensámos ao longo das páginas precedentes implica uma outra conceção de pensamento. Trata-se de pensar aquilo que não é pensado: o jogo e o risco, o amor, a arte, a violência, numa palavra, o mundo, ou mais precisamente as diversas relações entre o ser humano e o universo.” Lefebvre, 2004, pp. 16-17.

¹⁶⁸ Lefebvre, 2004, p. 21.

¹⁶⁹ “Ele [o ritmanalista] deve simultaneamente captar um ritmo e entendê-lo no conjunto (...). Ele deve chegar ao concreto através da experiência.” Lefebvre, 2004, p. 21

¹⁷⁰ Esta exposição teve lugar em 2014 em quatro espaços em Berlim: SAVVY Contemporary, Neuer Berliner Kunstverein, Gorki Theater e Gemälde Galerie Berlin. A exposição foi curada por Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Elena Agudio e Storm Janse van Rensburg.

identificar e dar a ver, através de vários trabalhos artísticos, narrativas que vão para lá da “narrativa hegemónica da história”. Nas palavras do autor:

“*Giving Contours to Shadows* reuniu artistas de vários meios e intelectuais de vários campos para deliberar sobre filosofias, estratégias, e métodos de desembaraçar a soberania da História com H maiúsculo, para explorar histórias não-escritas que ainda estão impressas na mente e no corpo das pessoas, mas especialmente para refletir sobre e investigar a parcialidade das imagens que vemos ou pensamos que conhecemos, e consideramos como o todo.”¹⁷¹

Esta proposta, que ambicionava dar a ver histórias que apesar de terem sido descartadas das narrativas predominantes, continuam a estar presentes nas mentes e nos corpos, procurou saber como é que a arte podia lidar com esta questão. Para isso, partiu da noção de *arquivo*, e desafiou-a ao “focar-se na oralidade e nas práticas de incorporação do conhecimento e da memória, abordando meios ou veículos através dos quais a história pode ser articulada.”¹⁷² Desta maneira, a exposição colocou o *arquivo* em interação com o ambiente e com o público, assumindo a possibilidade de existirem intersubjetividades nas suas leituras.

A exposição convocava então os espetadores a relacionarem-se, física e psicologicamente, com a história, através da experiência viva de caminhar, ver, sentir, ouvir, cheirar. Esta ideia conduz novamente ao texto de Jennifer Harris (abordado no primeiro capítulo desta dissertação) que reflete sobre a forma como os museus têm em conta os corpos dos visitantes. Entender a ligação entre o corpo, a mente e a visão é crucial para uma análise sobre o espaço do museu, já que, como mostrou o pensamento de Merleau-Ponty, existe uma constante “interconectividade” e “reversibilidade”¹⁷³ entre o corpo e o mundo. Harris aborda a atividade de *caminhar* para pensar a integração do

¹⁷¹ Ndikung, 2020, p. 36.

¹⁷² Ndikung, 2020, pp. 42-43.

¹⁷³ O conceito de reversibilidade é utilizado por Merleau-Ponty para explicar a envolvimento do ser no mundo, compreendida a partir da *carne* que constitui o próprio corpo. “A abertura é um traço característico do Ser. Desse modo, o corpo e o mundo encontram-se envolvidos, entrelaçados no movimento da reversibilidade a partir do qual se compreende a noção de Carne.” Gomes, 2016, p. 17.

corpo no mundo¹⁷⁴. Para a autora, os museus não reconhecem esta ligação, ou integração, proporcionada pelo ato de caminhar. Neste sentido, não têm em conta os significados que podem ser criados através das experiências dos visitantes.

As propostas expositivas apresentadas por Ndikung parecem ser uma forma de solucionar o problema colocado por Harris. As sugestões que a autora dá para uma nova definição do espaço do museu vão ao encontro destas propostas de Ndikung, ao defenderem que os museus devem tornar possível a coexistência de narrativas, ou ao colocarem ênfase na experiência dos espetadores.

Outra questão levantada por Ndikung é aquela que diz respeito à possibilidade que as exposições têm de nos fazer *perder* ou *desviar* dos caminhos habituais, envolvendo-nos em experiências histórico-espaciais alternativas.¹⁷⁵

O antropólogo Peter Bjerregaard, no texto *Exhibitions as Research, Curator as Distraction* (2019), propõe uma ideia semelhante, ao argumentar que o processo curatorial das exposições e, conseqüentemente, a experiências dos espetadores, se deve basear na *distração*.

O autor defende que as exposições não são lugares para transmitir conhecimento já estabelecido, mas sim locais *particulares* onde se produz novo conhecimento. A questão que coloca, neste sentido, é o que é que isto significa para os curadores: “Se o curador era aquele que conhecia os objetos e podia comunicar os seus significados, qual é o seu papel se a exposição é para conhecer coisas novas?”¹⁷⁶ Para responder a esta pergunta, Bjerregaard propõe uma teoria baseada na noção de distração.

No que diz respeito ao processo de conceção das exposições, Bjerregaard afirma que, ao contrário do que acontece nos modelos de investigação científica convencionais, os curadores devem desviar-se do caminho mais direto para que possam descobrir coisas novas. Neste desvio, distraem-se em relação aos aspetos “relevantes” de um determinado tema, deixando que outros surjam. Ou seja, a distração pode ser uma estratégia de os curadores dirigirem o olhar para o inesperado, ou para aquilo que não consideravam

¹⁷⁴ “Os movimentos físicos de deambulação ativam o eu interior e pensante do caminhante, colocando-o, assim, em contacto com o mundo exterior, um encontro que dá origem a uma troca recíproca ou a um fluxo constante entre a atenção interior e a atenção exterior.” Forgiore, in Harris, 2015, p. 108.

¹⁷⁵ “Mas este ato físico e psíquico era também uma forma de sair dos circuitos habituais, de nos perdermos e de nos envolvermos numa experiência histórico-espacial.” Ndikung, 2020, pp. 44-45.

¹⁷⁶ Bjerregaard, 2019, p. 108.

relevante. Para explicar este tipo de distração, cita a descrição que Walter Benjamin faz de uma criança a olhar para o trabalho de um carpinteiro. Nesta descrição, enquanto o adulto “à procura de relevância, se vai focar no objeto emergente, a criança, como argumenta Benjamin, tende a dirigir a sua atenção para outro lugar”¹⁷⁷.

Este modo de atender às coisas não está apenas presente nas crianças, sendo que todos temos o potencial para ver aspetos do mundo que seriam considerados, noutra tipo de observação, “improdutivos” e “irrelevantes”. A partir deste exemplo, é possível concluir que, ao atender a aspetos que vão para lá daqueles utilitários, se geram novos *entendimentos* sobre as coisas.

No que diz respeito às exposições, e em particular àquelas que lidam mais diretamente com questões históricas, o autor defende que este tipo de distração permite ver aspetos do passado que foram consideradas irrelevantes ao longo do tempo, e que foram, por isso, descartados da “versão canónica da história”. Deste modo, existe, com as exposições, a potencialidade de ver aspetos, ligações ou ideias que até então não tinham sido considerados. O autor argumenta que a curadoria desenvolve assim uma cultura de *curiosidade*, juntando pessoas, objetos e lugares em formatos *novos* e inesperados.

As exposições têm, portanto, a capacidade de proporcionar encontros particulares com os objetos, nos quais estes podem ser apreendidos e conhecidos de forma especial. No entanto, este modo de apreender e de conhecer acontece através de uma *envolvência* específica com as coisas e com o espaço. Ou seja, se as exposições podem interromper ou alterar aquilo que é a nossa realidade ou verdade, isso acontece através de *momentos perceptivos* nos quais *atendemos* às coisas de uma maneira particular.

Nos próximos subcapítulos, abordo o conceito de atenção para tentar esclarecer, em primeiro lugar, qual é a importância da atenção para o conhecimento humano e, em segundo, se existe uma forma especial de atender nas relações estéticas que possibilite apreender e conhecer o mundo de uma maneira particular.

¹⁷⁷ “A atenção da criança é dirigida para as aparas da madeira e para os restos de tecido e de fios que caem no chão, onde eles criam um mundo próprio; um ‘submundo’ com a sua riqueza visual peculiar. Esta riqueza visual lembra-nos que as coisas pertencem a uma ordem desprovida da lógica da utilidade orientada para um objetivo.” Benjamin, in Bjerregaard, 2019, p. 110.

3.2. O conceito de atenção

O conceito de atenção pode ser entendido etimológica, filosófica, científica ou historicamente. Os estudos que estas disciplinas desenvolvem sobre o conceito não só se cruzam, como por vezes se tornam dependentes uns dos outros.

A forma como o conceito de atenção foi sendo tratado desde a Grécia antiga até à Modernidade reflete o próprio pensamento filosófico, e as suas metamorfoses, ao longo da história ocidental. No grego, prestar atenção¹⁷⁸ corresponde ao ato de manter, de segurar, a consciência em direção a algo¹⁷⁹. Pierre Hadot (1922-2010), ao abordar o modo como o termo é utilizado pelos gregos antigos, afirma que “[a] atenção (*prosoche*) é a atitude espiritual estoica fundamental. É uma vigilância e presença da mente contínuas, uma autoconsciência que nunca dorme, e uma constante tensão do espírito.”¹⁸⁰

Também no latim, a atenção¹⁸¹ diz respeito ao ato de manter uma tensão com, ou dirigir o espírito a qualquer coisa.¹⁸² Marcia Sá Cavalcante Schuback explica que para Santo Agostinho (354 d.C.-430 d.C.), a atenção é o ato da consciência humana que medeia a sua relação com as coisas, através da intenção e da distensão¹⁸³. É a partir da atenção que o ser humano tem consciência das coisas, ao tender para elas e ao criar uma tensão com elas.

A conceção de atenção, na antiguidade, está então relacionada com o termo *intentio*¹⁸⁴, o que quer dizer que ter atenção é ter atenção a qualquer coisa, ou seja, dirigir o espírito a qualquer coisa.

¹⁷⁸ No grego antigo, existem vários termos semelhantes, mas não idênticos, que podem estar na origem da conceção moderna de atenção. O termo *προσευχή* refere-se à “oração” ou ao “lugar de oração”; o termo *προσοχή* (que deriva de *προσέχω* (“cuidado constante”)) refere-se ao “empenho” ou devoção. *Dicionário Grego - Português [DGP]*, 2006, pp. 149-156.

Ressalva-se que podem existir outras palavras gregas que equivalem ao conceito de atenção, pois não existe uma equivalência literal ou uma descendência linear do grego para este termo.

¹⁷⁹ Sá Cavalcante Schuback, 2006, pp. 134-135.

¹⁸⁰ Hadot, 1995, pp. 84-85.

¹⁸¹ A atenção, no latim, corresponde ao termo *attentio*. O verbo *attendere* diz respeito ao ato de “estar atento” ou “prestar atenção”. O verbo *intendere* tem também uma correspondência com o verbo atender, pois refere-se ao ato de “dirigir para”. *Dicionário de Latim - Português*, 2001, pp. 88-363.

¹⁸² *Dicionário de Latim - Português*, 2001, p. 363.

¹⁸³ “No vocabulário de Santo Agostinho, a quem devemos uma análise profunda deste fenómeno, a atenção está essencialmente relacionada com intensão e distensão, um vocabulário centrado na experiência de tender para e tensão.” Sá Cavalcante Schuback, 2006, p. 135.

¹⁸⁴ *Intentio* diz respeito à “ação de estender” ou criar uma “tensão” com. *Dicionário Latim - Português*, 2001, p. 363.

“Para os filósofos antigos, a atenção era sempre atenção em direção ao ser no mundo, era atenção prospetiva ou cósmica, um olhar para o mundo.”¹⁸⁵

A utilização do conceito de atenção permite compreender, desde a Grécia antiga, as concepções filosóficas sobre a natureza das coisas e sobre o modo como conhecemos o mundo¹⁸⁶. Se na antiguidade a atenção diz respeito ao modo como o espírito se dirige ao mundo, esta visão altera-se à medida que se questiona a noção de consciência.

É no século XVII que o termo consciência começa a ser utilizado, sendo nesta altura que se começa a refletir sobre o “eu” em relação à mente e ao pensamento. É René Descartes (1596-1650) que dá um passo decisivo na investigação sobre o espírito, ou a alma, que conduzirá ao estudo da consciência.

Como explicado por Schuback, o pensamento moderno difere do antigo ao fazer depender a atenção da consciência. Por essa razão, na concepção moderna existe “uma separação entre o domínio subjetivo e objetivo”¹⁸⁷, que dá primazia à consciência e ao modo como ela entende o mundo.

Na época moderna, surgem várias reflexões sobre a relação entre a consciência e a atenção, como é o caso daquela de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716)¹⁸⁸, que vão influenciar os estudos sobre o fenómeno da atenção na psicologia¹⁸⁹.

É na sequência das reflexões e dos estudos sobre a atenção na psicologia que vai aparecer a teoria de Brentano (vista no primeiro capítulo deste trabalho), que apresenta o conceito de *intencionalidade* para explicar a relação entre o sujeito e o mundo. Para Brentano, a atenção é um ato do sujeito que tem influência na percepção¹⁹⁰.

¹⁸⁵ Sá Cavalcante Schuback, 2006, p. 135.

¹⁸⁶ Andrade & Walker, 2019, p. 243.

¹⁸⁷ Sá Cavalcante Schuback, 2006, p. 135.

¹⁸⁸ Para Leibniz é pelo fenómeno da *apercepção* que a atenção torna a mente consciente dos objetos que percebe: “Gottfried Leibniz (1646-1716) introduziu o conceito de apercepção, que se refere a um ato que é necessário para que um indivíduo se torne consciente de um evento perceptual.” Andrade & Walker, 2019, p. 243. Tsotsos et al. (2005) afirmam que esta ideia cria pela primeira vez uma ligação entre consciência e atenção, já que é a atenção que torna conscientes as percepções da mente.

¹⁸⁹ Com a entrada da questão da atenção na psicologia, aprofunda-se não só o estudo sobre o lugar da atenção na consciência, mas também sobre o modo como a atenção se pode dirigir ao mundo. Admite-se que a atenção pode ser voluntária ou involuntariamente dirigida às coisas, e que pode ser motivada por diferentes aspetos, como o interesse ou o desejo.

¹⁹⁰ O estudo da atenção no campo da psicologia coloca um novo olhar sobre o papel do sujeito na percepção. Na concepção de Franz Brentano, “um ato é uma atividade mental que afeta percepções e imagens em vez de objetos. Exemplos de atos incluem atender, escolher (...)” Tsotsos et al., 2005, p. xxiv.

Apesar da longa história do conceito, e das várias vozes que contribuíram para a forma como é entendido e estudado atualmente, o próximo capítulo aprofundará a reflexão sobre o fenómeno da atenção a partir dos contributos de Maurice Merleau-Ponty e Jean-Marie Schaeffer. Com estes dois autores, procurarei analisar o modo como a atenção na relação estética constitui uma via *particular* de acesso ao conhecimento.

3.3. A atenção na relação estética

Merleau-Ponty vai seguir a ideia de Brentano para pensar o lugar da atenção na perceção. Na sua *Fenomenologia da Perceção*, o autor afirma que para chegar a uma verdadeira teoria da atenção, é necessário “colocar a consciência em presença da sua vida irrefletida nas coisas”¹⁹¹; o que vai fazer através de uma crítica aos modos como a psicologia clássica, o empirismo e o intelectualismo trataram os fenómenos da perceção e da atenção¹⁹².

Para Merleau-Ponty, a atenção é o fenómeno que determina o objeto com o qual a perceção se confronta, sendo que o mundo percetivo não equivale ao mundo objetivo ou determinado. Ao determinar-se o objeto, forma-se um campo percetivo ou mental que pode ser dominado, isto é, um campo no qual o pré-objeto se fixa e se objetiva¹⁹³. É neste sentido que Merleau-Ponty afirma que o ato da atenção é um ato de *criação*.¹⁹⁴

Merleau-Ponty explica esta ideia através do exemplo da perceção das cores. As cores percecionadas, seja por uma criança ou por um doente, não correspondem necessariamente às cores determinadas. A cor percecionada pela criança não pode ser comparada a uma qualidade determinada, bem como “as cores ‘estranhas’ do doente não podem ser identificadas a nenhuma das cores do espectro.”¹⁹⁵. A cor é determinada através da atenção, e nesse ato dá-se uma mudança de estrutura da consciência e o

¹⁹¹ Merleau-Ponty, 1999, p. 60.

¹⁹² Merleau-Ponty dedica cada um dos capítulos da Introdução a uma destas disciplinas. Assim, no primeiro capítulo aborda a psicologia clássica, no segundo o empirismo e no terceiro o intelectualismo.

¹⁹³ “A primeira operação da atenção é, portanto, criar-se um campo, percetivo ou mental, que se possa ‘dominar’ (...).” Merleau-Ponty, 1999, p. 57.

¹⁹⁴ “Trata-se ali, literalmente, de uma criação.” Merleau-Ponty, 1999, p. 57.

¹⁹⁵ Merleau-Ponty, 1999, p. 58.

estabelecimento de uma nova dimensão da experiência¹⁹⁶; é deste modo que a atenção é criadora de campos.

Nesta nova dimensão da experiência, define-se o campo perceptivo ou mental; os dados sensíveis articulam-se e tornam-se figuras. Assim, “é a partir do modelo destes atos originários que a atenção deve ser concebida (...). Prestar atenção não é apenas iluminar mais dados pré-existentes, é realizar neles uma articulação nova considerando-os como *figuras*”¹⁹⁷.

A atenção define, portanto, a *unidade* do objeto, num movimento que transforma o horizonte indeterminado dado à percepção num objeto determinado com um significado¹⁹⁸. É este lugar entre a dimensão perceptiva e a dimensão objetiva que ocupa a atenção.

“O milagre da consciência é fazer aparecer pela atenção fenômenos que restabelecem a unidade do objeto em uma dimensão nova (...). Assim, a atenção não é nem uma associação de imagens, nem o retorno a si de um pensamento já senhor de seus objetos, mas a constituição ativa de um objeto novo que explicita e tematiza aquilo que até então só se oferecera como horizonte indeterminado.”¹⁹⁹

O conhecimento do mundo enquanto mundo definido constitui-se a partir desta transformação criativa, em que a consciência passa a caracterizar as coisas como coisas, ao tornar-se presente para a sua presença. A atenção é, portanto, este ato transformativo, no qual “o rompimento do mundo e o aparecimento do mesmo mundo sob uma nova vista co-incidem.”²⁰⁰ É este aparecimento que dá origem ao conhecimento do mundo enquanto mundo. No que diz respeito à arte, a atenção contribui para o modo como o artista dá *novas* formas ao mundo.

¹⁹⁶ “A primeira percepção das cores propriamente ditas é portanto uma mudança de estrutura da consciência, o estabelecimento de uma nova dimensão da experiência, o desdobramento de um *apriori*.” Merleau-Ponty, 1999, p. 58.

¹⁹⁷ Merleau-Ponty, 1999, p. 58.

¹⁹⁸ “O conceito mais amplo de criação envolve, (...) a constituição de um objeto com unidade e significado (ou valor).” D’ Angelo, 2018, p. 114. Esta ideia revela novamente a influência da teoria da *Gestalt*, vista no primeiro capítulo deste trabalho, no pensamento de Merleau-Ponty.

¹⁹⁹ Merleau-Ponty, 1999, p. 59.

²⁰⁰ Sá Cavalcante Schuback, 2006, p. 138.

A atenção é o fenómeno que determina o objeto da percepção; é com ela que as coisas se fixam e se objetivam; a atenção é uma “abertura a algo já percecionado”²⁰¹, que é visto de uma nova maneira. Assim, é num ato de atenção que o artista fixa o mundo, apresentando-o sob um novo olhar.

Esta conceção de Merleau-Ponty pode ser articulada com a abordagem de Schaeffer ao fenómeno da atenção nas relações estéticas. Para Schaeffer, a atenção adquire um perfil específico nestas relações; sendo esse perfil um dos aspetos que permite compreender o modo como os objetos são conhecidos (ou *determinados*, na terminologia de Merleau-Ponty) neste tipo de relações.

Schaeffer explica que a relação estética afeta a dinâmica da atenção, gerando uma inflexão especial no seu processo. Esta inflexão distingue-se daquela que ocorre noutros processos de atenção, em ambientes não-estéticos. Ao contrário da atenção padrão, na qual se dá um processo perceptual e cognitivo económico, a atenção estética enfatiza os processos “orientados pela atenção *top-down*”²⁰².

Para explicar este tipo de inflexão, Schaeffer dá o exemplo de uma pintura pós-impressionista. Ao olhar uma pintura deste estilo, pode ser difícil identificar se se trata de uma figuração. No caso de à primeira vista não serem identificados elementos figurativos numa imagem que os contém, é o processo descendente da atenção causado pelo título da obra, no qual se referem estes elementos, que fará com que os mesmos apareçam; mas não se perde, neste momento, o efeito pictórico da imagem, cria-se uma “lógica de atenção constitutivamente instável”²⁰³. Esta instabilidade, causada pela tensão perceptual que algumas imagens despertam, produz um processo de aprendizagem perceptual, em que o observador tem a capacidade de alternar entre a atitude da visão pictórica e o modo visual canónico. Segundo o autor, esta alternância tem um papel importante na apreciação da arte.

O que acontece nos processos cognitivos padrão é que a alternância perceptual não é favorecida, pois estes processos procuram *produzir* crenças e avaliações da forma mais económica: “quando encontramos um estímulo perceptual, tentamos associá-lo da forma mais económica com o máximo de propriedades que não pertencem à própria percepção,

²⁰¹ Sá Cavalcante Schuback, 2006, p. 138.

²⁰² Schaeffer, 2015, p. 156.

²⁰³ Schaeffer, 2015, p. 157.

mas que nos permitem integrá-la num contexto maior.”²⁰⁴ Como Schaeffer explica, este processo esquemático empobrece a complexidade que o estímulo possa ter, pois projeta nele um padrão ou uma categoria) geral, e atribui-lhe características categoriais do esquema.

No caso da experiência estética, o objetivo não é produzir crenças, sendo que por isso não há a tentativa de reduzir e integrar rapidamente a informação da experiência “no *stock* de estímulos familiares”. Na relação estética existe a procura e o favorecimento da complexidade contextual²⁰⁵. Ao disponibilizar-se para a complexidade contextual do estímulo, a atenção na relação estética habita essa informação de forma auto-teleológica: “o objetivo de olhar esteticamente para algo é o próprio processo de olhar.”²⁰⁶ Segundo Schaeffer, neste processo aumentam-se as capacidades cognitivas de discriminação, pois existe uma *recuperação* da informação do estímulo. Ou seja, a atenção esteticamente orientada permanece mais tempo no estímulo, disponível para as informação que ele pode conter, aumentando por isso a capacidade de ver diferenças.

Esta teoria de Schaeffer, ao que me parece, não descarta a concepção de Merleau-Ponty. Nesse sentido, procurarei tornar mais claro como é que as duas se aproximam.

Segundo o pensamento de Merleau-Ponty, a atenção é o fenómeno que determina os elementos com os quais a percepção se confronta, ou seja, é com a atenção que aquilo que percebemos se determina enquanto “figura” ou “objeto”; sendo que estas figuras ou objetos correspondem àquilo que *conhecemos*. No que diz respeito à arte, a atenção prestada pelo artista fixa o mundo que ele percebe em formas e figuras *novas*; assim, os objetos que o artista apresenta são resultados de um *modo* de perceber, concretizado, ou “objetificado”, através da atenção.

No que diz respeito à arte, Merleau-Ponty apenas se refere à atenção prestada pelo artista (presente quando este cria, ou “fixa” o mundo, apresentando-o em novas figuras), não se referindo à atenção do espectador. No entanto, poderia sugerir-se, na tentativa de aproximar a concepção de Merleau-Ponty da de Schaeffer, que este modo de atender (ou

²⁰⁴ Schaeffer, 2015, p. 158.

²⁰⁵ “A atenção esteticamente orientada favorece a complexidade de informação, procura por múltiplas relações (top-down bem como bottom-up) entre os diferentes níveis de processamento de informação e aceita permanecer no mesmo nível para explorá-lo horizontalmente em toda a sua riqueza.” Schaeffer, 2015, p. 159.

²⁰⁶ Schaeffer, 2015, p. 156.

este “perfil específico” da atenção) do artista resulta de uma relação intencional específica com as coisas – a relação estética – na qual existe mais disponibilidade para atender às suas “complexidades”. Pode também pensar-se que é a atenção prestada pelo espetador que permite que o ato de atenção do artista seja ativado, ou concretizado, voltando assim à ideia de que é apenas na presença dos espetadores que as obras de arte se concretizam de modo mais pleno.

Schaeffer permite aprofundar a ideia de que existem várias formas de perceber, e que nelas a atenção pode adquirir diferentes perfis, ao explicar o modo como a atenção, no contacto com a arte, permite ver as coisas de uma maneira nova ou diferente.

Como Schaeffer explica, a atenção que prestamos nos processos cognitivos padrão procura *produzir* crenças e avaliações de forma mais económica, mais rápida, sendo que por isso, nestes casos, a atenção prioriza a associação dos estímulos a outras propriedades já conhecidas. Assim, para “determinar” os objetos, a atenção procura rapidamente as características que possam ser associadas às características de outros objetos.

Já na relação estética, a atenção permanece mais tempo no estímulo sem o tentar associar ou identificar, por isso, dirige-se a mais características do objeto do que aquelas que consegue associar imediatamente a outras já conhecidas. Nesta relação, os objetos podem ser, portanto, “determinados” de uma maneira diferente da que seriam noutro tipo de relação, existindo a possibilidade de os conceber de novas maneiras ou de os apresentar em novas formas.

Para esclarecer esta explicação, tomo como exemplo as seguintes experiências perceptivas: se olhar para uma árvore à procura de identificar a sua espécie, a minha atenção comportar-se-á de modo a cumprir este objetivo prático, procurando e dirigindo-se a propriedades que permitam identificá-la. Neste caso, estabeleço uma relação com a árvore na qual a perceciono e a determino com um objetivo em vista. A atenção, para cumprir este objetivo, dirige-se à árvore procurando associá-la e distingui-la de outras árvores, sendo que é através desse processo que conseguirá identificá-la.

Se olhar para a mesma árvore, mas sem um objetivo, a minha atenção terá outro comportamento. Em primeiro lugar, estará mais disponível para se dirigir a vários dos seus aspetos (como a cor, o tamanho ou o movimento das folhas) por não procurar apenas aquelas que possam cumprir um objetivo. Em segundo lugar, poderá permanecer por mais tempo nestes aspetos, por não ter um objetivo a cumprir. Neste caso, estabeleço uma

relação estética com a árvore, atendendo a mais aspetos e por mais tempo. Nesta relação, em que perceciono sem ter um objetivo, a árvore pode ser determinada de diferentes formas, em função da *dinâmica* da atenção.

Schaeffer explica esta dinâmica através do exemplo da pintura pós-impressionista. Neste exemplo, a atenção, por não ter um objetivo, permanece no estímulo por mais tempo, dirigindo-se dinamicamente a vários dos seus aspetos: aos efeitos pictóricos e aos elementos figurativos. Neste caso, a imagem proporciona uma tensão perceptual, na qual o espetador tem a capacidade de alternar entre a visão pictórica abstrata e o modo visual canónico, ou conceptual. Esta alternância perceptual, na qual a atenção se torna mais dinâmica, possibilita que o objeto seja apreendido e conhecido de uma forma particular.

3.4. O museu e o conhecimento do mundo

Nos últimos subcapítulos procurei aprofundar o modo como a relação estética constitui um encontro particular com os objetos, no qual o comportamento da *atenção* permite que estes sejam entendidos e conhecidos de uma maneira também particular.

O espaço do museu pode proporcionar este encontro através das suas estratégias curatoriais, tendo assim a potencialidade de dar a conhecer as coisas e o mundo de formas diferentes ou alternativas. As propostas de Bonaventure Soh Bejeng Ndikung mencionadas, tanto as práticas (como a exposição *O Quilombismo*), como as teóricas (como aquelas que estão descritas no livro *In a While or Two We Will Find the Tone. Essays and Proposals, Curatorial Concepts, and Critiques*), contribuíram para esclarecer esta ideia.

Estas propostas também levaram a aprofundar a ideia de que as relações com a arte podem ser simultaneamente perceptuais e concetuais. Para tentar explicar esta simultaneidade, parti da proposta de Schaeffer (abordada no capítulo 2 e retomada neste capítulo), segundo a qual as relações estéticas marcam um *ritmo* específico. O pensamento de Schaeffer permite compreender que a complexidade das relações estéticas se prende com a marcação deste ritmo, em que a atenção está disponível para se dirigir a mais propriedades do objeto, e por mais tempo (como Schaeffer explica com o exemplo da pintura pós-impressionista). Deste modo, o ritmo marcado pelas relações estéticas pode ser pensado através do comportamento dinâmico da atenção.

Para compreender esta possibilidade de diferentes contextos ou experiências marcarem diferentes ritmos, abordei a teoria de Lefebvre, que permitiu pensar que as nossas experiências são definidas por ritmos, e que estes ritmos são regulados tanto pelo próprio corpo, como pelo que é exterior ao corpo. Desta forma, há uma constante correspondência entre os ritmos naturais e os ritmos sociais.

Esta correspondência pode ser pensada a partir do exemplo, de Schaeffer, dos *bowerbirds*, apresentada também no segundo capítulo. Neste exemplo, o pássaro fêmea atende à construção e ao espetáculo do pássaro macho de uma maneira específica, focando-se nos seus estímulos e abstraindo-se daqueles do ambiente envolvente, mas ao mesmo tempo tendo em conta este ambiente para a apreensão dos objetos. Esta forma de atender é proporcionada pela situação em que os dois pássaros se encontram, no entanto vai influenciar a forma como os objetos vão ser apreendidos; o pássaro fêmea vai conseguir apreendê-los de uma forma diferente de como apreenderia numa situação pragmática (de procura por alimento, por exemplo).

Esta maneira de apreender perceptualmente os objetos é particular porque, como foi explicado, parte do comportamento *dinâmico* da atenção na relação estética, em que nos conseguimos abstrair do contexto exterior, ou dos significados habituais ou canónicos dos objetos, mas, ao mesmo tempo, ter em conta este contexto para a sua apreensão.

Este modo particular de nos relacionarmos com as coisas pode ocorrer nos espaços do museu, particularmente quando os próprios museus têm em conta a perceção dos espetadores, ou os diferentes modos como estes podem perceber e atender. Para isso, parece necessário reconhecer-se que as nossas experiências são compostas por ritmos, regulados tanto pelo corpo como pelo ambiente envolvente. Ao analisar estes ritmos, os museus podem encontrar estratégias e formatos de exposição que vão ao encontro dos seus objetivos. A exposição *O Quilombismo* é um exemplo deste reconhecimento e desta análise por parte da instituição HKW.

A forma como as obras são apresentadas na exposição *O Quilombismo* pretende ir ao encontro do objetivo da instituição: dar a conhecer as discontinuidades da História, bem como a multiplicidade de narrativas descartadas da sua versão canónica, mas ainda presentes nos corpos e nas mentes dos povos. Nesta exposição, isto é feito ao trazer para o espaço expositivo vozes que contam e expressam estas histórias. Em vez de tentar integrar estas vozes na versão ocidental canónica da história da arte, a HKW expõe-nas

sem as ligar a uma outra história; ou seja, as obras não estão expostas por alternativa às obras canónicas da história da arte (para este aspeto, contribui o facto de serem apresentadas no espaço expositivo sem legendas, ou sem informação que aponte para a sua localização na história da arte ocidental ou que as contextualize em relação às correntes artísticas desta história). No entanto, é apenas através do seu contraponto (a versão canónica da história da arte) que as obras da exposição podem fazer cumprir o objetivo da HKW.

Assim, a HKW reconhece que para desconstruir a ideia de que existe apenas uma versão da história da arte, é necessário apresentar estas obras como “autorreferenciais” e, simultaneamente, integrá-las no contexto maior da “História da Arte”, sendo que é este contexto que, enquanto contraponto, as permitirá ter o efeito crítico pretendido pela instituição.

Ao apresentar as obras desta forma, a instituição parece ter em conta a perceção dos espetadores para o *re*-conhecimento da história e da história da arte; sendo que é através da experiência perceptiva que estes irão integrar as obras no contexto maior da história e da arte²⁰⁷. E isto acontece porque, como se viu no primeiro capítulo, esta experiência caracteriza-se, tanto pela direção do corpo de cada sujeito às obras, como pela situação histórica, social e cultural em que ocorre. Deste modo, os espetadores, enquanto campos de forças onde se joga o individual e o cultural, podem percecioner as obras como autorreferencias e, ao mesmo tempo, integrá-las no contexto maior da história ou da arte.

Como procurei demonstrar, a atenção é um elemento fundamental neste processo. No caso desta exposição, a atenção está mais disponível para se focar nas próprias obras por não existirem legendas ou informações adicionais (datas, épocas, nacionalidades ou estilos artísticos) para onde se possa dirigir. Desta forma, a atenção pode permanecer por mais tempo nas próprias obras, sem as tentar integrar na cronologia da história da arte, ou num período ou estilo artístico.

²⁰⁷ A forma como Bonaventure Soh Bejeng Ndikung teoriza a exposição *Giving Contours to Shadows*, abordada anteriormente neste trabalho, parece poder ser também aplicada à exposição *O Quilombismo*: “No seguimento dos conceitos de Merleau-Ponty de ‘esquema corporal’ e ‘sedimentação’ – numa perspetiva histórica da arte, relacionando-os também com os *Pathosformeln* e os ‘engrams’ de Aby Warburg – *Giving Contours to Shadows* explorou a consideração do corpo como uma plataforma para codificar e descodificar a história, uma plataforma alternativa à prática de escrita convencional, capaz de encapsular a memória e de transmitir histórias.” Ndikung, 2020, p. 43. Esta conceção, para a qual contribuiu o pensamento de Merleau-Ponty e as propostas de Aby Warburg, parece, de facto, ser um dos fundamentos das propostas da instituição HKW.

Também por não existirem legendas a conceptualizar as obras, não há a procura *imediate* por atribuir conceitos ou ideias aos objetos. A atenção está mais disponível para se dirigir alternadamente aos aspetos formais e a aspetos conceptuais, em vez de se dirigir imediatamente aos aspetos conceptuais. Penso que desta forma a tensão percetual (como explicada por Schaeffer) é favorecida, pois a atenção permanece nas obras dirigindo-se alternadamente a vários dos seus aspetos (os pictóricos, os figurativos, ou os conceptuais), em vez de priorizar os aspetos conceptuais dados pela legenda (atribuindo-os depois aos outros aspetos).

Para esta experiência percetual também contribui o facto de obras de diferentes artistas, períodos, estilos e técnicas serem apresentadas lado a lado. Desta maneira parece existir mais liberdade para fazer leituras e interpretações da história e para criar outras narrativas históricas e artísticas, que não sigam a linha “canónica” da história da arte. As obras permitem conceber uma outra versão da história de arte, mas as relações que estabelecem entre si, pela forma como estão dispostas no espaço, contribuem para que isso aconteça.

O facto de as obras estarem expostas em lugares pouco convencionais, ou de as paredes estarem pintadas com cores de algumas das obras, torna a experiência percetual mais imersiva, contribuindo para o comportamento dinâmico da atenção que tem vindo a ser descrito.

A exposição é complementada por um *handbook* (Fig. 15). Este livro era oferecido à entrada, e contém informação sobre o conceito da exposição, sobre os artistas e as obras expostas, e sobre o programa no qual a exposição se inseria. Esta forma de contextualizar as obras e a exposição, ao que parece, permite tirar o maior partido dos vários lados do museu (como o que diz respeito à contemplação, ou o que diz respeito à investigação): por um lado, o espaço expositivo é deixado para as obras, de forma a que estas se comuniquem a si próprias, podendo os visitantes percecioná-las e contemplá-las sem informação auxiliar; por outro, o livro oferece uma contextualização aprofundada da exposição, explicando as ideias, os pensamentos, as referências e as ambições que a motivaram; o que permite compreender a exposição conceptualmente, bem como o trabalho de investigação na sua base.

Esta maneira de contextualizar as obras (através de um livro complementar) também contribui para favorecer a tensão percetual que Schaeffer explica através do

exemplo da pintura pós-impressionista. Ou seja, a atenção pode dirigir-se por mais tempo aos aspetos pictóricos de uma obra (quando a observamos), depois dirigir-se aos seus aspetos conceptuais (quando abrimos e lemos o livro). Porque os dois estímulos (a obra e a informação textual) não estão lado a lado, a atenção permanece por mais tempo em cada um deles: demoramos mais tempo a abrir e a ler o livro do que demoraríamos a ler uma legenda junto da obra, sendo que por isso investimos mais atenção neste processo; e ficamos mais tempo a olhar para a obra sem a tendência de ler a informação, justamente por ela não estar imediatamente disponível ao lado da obra. Também porque os dois estímulos não estão lado a lado, é potenciado o comportamento dinâmico da atenção: temos mais facilidade em abstrairmo-nos do aspeto conceptual enquanto atendemos ao aspeto formal, por ele não estar imediatamente disponível, e em abstrairmo-nos do aspeto formal enquanto lemos o livro. Desta forma, alternamos entre vários tipos de visão da obra, mas tendo em conta cada um deles (de forma mais completa) para a sua apreensão.

A apresentação das obras num espaço expositivo sem informação textual mostra que a HKW reconhece que uma exposição constitui um ritmo específico. Como argumentei, as exposições têm a potencialidade de marcar e dar a ver ritmos alternativos àqueles que se conhecem. Mas a apreensão destes ritmos acontece através de momentos perceptivos em que, utilizando todos os sentidos, atendemos aos vários aspetos dos objetos.

É a partir da perceção e da apreensão destes ritmos que podem surgir novas ideias em relação à história, ao tempo e ao espaço. Estes ritmos marcados pelas exposições são diferentes daqueles marcados, por exemplo, pelos livros; e por essa razão podem fazer despertar ideias diferentes das que seriam despertadas através da leitura de um livro de história. Isto acontece porque o ritmo das exposições se prende com os aspetos que elas mostram, através de imagens, cores, formas, sons ou cheiros, que são diferentes daqueles mostrados noutros contextos.

Na exposição *O Quilombismo* pode pensar-se, por exemplo, na obra que mostra um barco a transportar um grande conjunto de pessoas (Fig. 16), que pode ser identificado como um navio negreiro. Esta imagem tem a possibilidade de transmitir uma ideia ou um sentimento diferentes daqueles que seriam transmitidos num texto sobre o transporte de populações africanas para outras terras. Assim, este assunto pode chegar ao espetador de uma forma particular, permitindo que este gere novos entendimentos sobre a história.

A atenção na relação estética contribui para que os espetadores criem novas narrativas em relação à história, à arte ou à cultura. Ou seja, este processo da atenção possibilita que os objetos não sejam imediatamente associados às narrativas históricas e identitárias já conhecidas, mas que sejam determinados enquanto objetos *novos*, isto é, com outras histórias e outros significados.

Conclusão

Esta dissertação procurou demonstrar, através das exposições analisadas em cada capítulo, bem como dos autores estudados, que as relações com a arte são complexas e ambíguas, pois permitem atender, simultaneamente, a aspetos formais, conceptuais e históricos dos objetos. Para pensar este aspeto das relações com a arte, foi apresentado e aprofundado o conceito de *relação estética*, na tentativa de entender as particularidades e as ambiguidades destas relações.

As três exposições apresentadas levaram-me a questionar como é que a arte contemporânea pode permitir um acesso particular à história e à cultura; ou seja, ao tratarem aspetos históricos, as exposições conduziram à ideia de que as relações com a arte não se esgotam na contemplação e na apreciação formal e momentânea dos objetos, mas que podem também permitir entender e conhecer o mundo de novas maneiras.

O primeiro capítulo partiu da forma como experienciei a obra *The Museum of Ostracism* (2018), de Sandra Gamarra Heshiki, no museu Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart. Esta obra levantou a ideia de que o modo como os objetos são percecionados e entendidos depende da sua posição no espaço, bem como da forma como o corpo dos sujeitos se relaciona com esse espaço.

Neste sentido, foi analisado, neste capítulo, o fenómeno da percepção. A partir de Maurice Merleau-Ponty, foi demonstrado como o corpo e a percepção são fundamentais para compreender o modo como os sujeitos conhecem o mundo, sendo que para o autor é apenas através da integração do corpo no mundo que o próprio mundo se dá a conhecer. Num contraponto a Merleau-Ponty, foi abordada a experiência perceptiva mediante o pensamento de Walter Benjamin, na tentativa de esclarecer que a percepção é determinada pelo contexto histórico, social e cultural em que ocorre, sendo que, assim, este contexto condiciona a forma como o mundo é entendido em cada época. Estas duas abordagens, apesar de analisarem diferentes aspetos da percepção, possibilitaram destacar o seu papel nas relações que se estabelecem entre os sujeitos e o mundo, bem como na forma como este é por eles entendido e conhecido.

Com este capítulo, concluí que o momento da percepção tem duas faces: por um lado, é a partir deste momento que o passado e o futuro podem ganhar um novo sentido; por outro, este momento diz respeito à situação e à orientação do corpo no espaço, o que

implica a situação histórica do próprio corpo; deste modo, a percepção depende sempre da situação histórica em que ocorre, mas ao mesmo tempo tem a potencialidade de fazer esta situação ser vista de uma nova perspectiva.

No segundo capítulo, descrevi a forma como experienciei a proposta expositiva *Rethinking and Re-envisioning the Collection. In the Course of Time* (2023) no museu Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen – K20. A exposição despertou a ideia de que se os museus pretendem comunicar aspetos históricos aos seus visitantes devem ter em conta as experiências perceptivas que estes podem estabelecer com as obras, sendo que não basta apresentarem conceptualmente estes aspetos.

Assim, foi investigado o modo como os museus têm tido em consideração, ao longo da história, a presença dos espetadores para a forma como expõem. Este estudo levantou a ideia de que a própria história do espaço do museu apresenta ambiguidades, relacionadas com a associação do espaço do museu, por exemplo, à contemplação ou à investigação. Estas ambiguidades tiveram ressonâncias no século XX, com alguns autores a afirmar que as obras de arte deviam ser experienciadas num ambiente neutro que permitisse a sua contemplação, e com outros a defender que os objetos artísticos apenas se completam na presença dos espetadores.

A noção de relação estética, trabalhada também no segundo capítulo a partir de Immanuel Kant, de vários autores do século XX e de Jean-Marie Schaeffer, apresenta ambiguidades semelhantes, ao colocar a questão de saber, por exemplo, como é que os objetos podem ser experienciados independentemente do seu contexto. Assim, procurei mostrar que estas ambiguidades tiveram correspondências com aquelas associadas ao espaço do museu; e defender que estas se devem à complexidade da relação estética.

O terceiro capítulo convocou a exposição *O Quilombismo: Of Resisting and Insisting. Of Flight as Fight. Of Other Democratic Egalitarian Political Philosophies* (2023), que visitei na instituição cultural Haus der Kulturen der Welt, para voltar às ideias levantadas ao longo do trabalho e para apresentar possíveis soluções para as questões colocadas.

Deste modo, foi abordado o pensamento do diretor da instituição, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, em relação à ritmanálise, como teorizada por Henri Lefebvre, para demonstrar que as exposições apresentam ritmos específicos, através dos seus elementos visuais, sonoros ou olfativos, que são captados e entendidos pelos espetadores através dos

sentidos. Foi argumentado que a atenção desempenha um papel fundamental nesta relação perceptiva com as obras de arte, e que pode ajudar a compreender o modo como ela permite entender e conhecer os objetos de maneiras particulares.

Neste sentido, foi pensada a importância da atenção para o conhecimento humano, tendo em conta o contributo de alguns autores da filosofia, e em particular o de Merleau-Ponty. Para aprofundar a atenção na relação estética foi novamente abordado o pensamento de Schaeffer, que permitiu concluir que as relações estéticas marcam ritmos específicos, influenciados pelos perfis dinâmicos da atenção, nos quais as coisas podem ser entendidas de novas maneiras.

Este estudo procurou argumentar, portanto, que as relações estéticas com a arte no espaço do museu possibilitam acessos específicos à história e à cultura, e que, por isso, podem permitir que sejam produzidos novos entendimentos e conhecimentos sobre o mundo. Deste modo, o trabalho tentou demonstrar a importância da experiência perceptiva, realçando a sua dimensão histórica, social e cultural, para a produção de conhecimento.

Esta dissertação ambicionou assim trazer um contributo para a ideia de que os museus de arte contemporânea têm um papel fundamental na educação e, por isso, na sociedade. O espaço do museu tem a capacidade de proporcionar encontros com a arte, com a história e com a cultura, através dos quais o mundo pode ser entendido de novas maneiras – encontros que não se limitam à experiência momentânea e formal dos objetos, mas que têm a possibilidade de produzir novos conhecimentos que, em última análise, se integram na vida quotidiana.

Bibliografia

Abt, J. (2006). The Origins of the Public Museum. In S. Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*. Blackwell.

Andrade, M., & Walker, N. (2019). History of Attention. In *Cognitive Psychology* (pp. 243–251). College of the Canyons.

Anuar, A. R. d. C. (2021). *Corpo, Experiência e Impossibilidade em Rui Chafes - uma análise de Sonho e Morte, Comer o Coração e Unsaid* [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Badovinac, Z. (2022). *Unannounced Voices. Curatorial Practice and Changing Institutions*. London: Sternberg Press.

Baudelaire, C. (2023). *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Nova Vega.

Benjamin, W. (2006). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Benjamin, W. (2010). *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Berger, J. (2018). *Modos de Ver*. Lisboa: Antígona.

Bjerregaard, P. (2019). Exhibitions as research, curator as distraction. In M. V. Hansen, A. F. Henningsen & A. Gregersen (Eds.), *Curatorial Challenges. Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*. Routledge.

Buchloh, B. H. D. (1984). From Faktura to Factography. *October*, 30, 82–119.

Carman, T. (2008). *Merleau-Ponty* (B. Leiter, Ed.). London, New York: Routledge.

Carr, T. M. (1983). The Rhetorical Theories Of Malebranche: Persuasion Through Imitation or Attention? *Zeitschrift Für Französische Sprache Und Literatur*, 93(1), 14–24.

Conceição, N. (2018). Technology and urban space: on the relation between the historical approach and the transformation of aesthetic values in Walter Benjamin. In *Essays on Values and Practical Rationality - Ethical and Aesthetical Dimensions* (pp. 293–306). Peter Lang.

Crimp, D. (2000). *On the Museum's Ruins*. London: The MIT Press.

D' Angelo, D. (2018). A Phenomenology of Creative Attention. *Phänomenologische Forschungen*, (2), 99–116.

Da Silva, A. M. (2015). A visão dos gestos: corpo, arte e conhecimento em O Olho e o Espírito de Merleau-Ponty. *En_Fil - Encontros com a Filosofia*, (5), 76–88.

Dawson, Y. C. (2011). *As Forças da Paisagem: Fluidas Viagens Sem Destino* [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa.

Desvallees, A. (2007). *A propos de la définition du musée*. In *Vers une redéfinition du musée?* Paris: l'Harmattan.

Dicionário de Latim - Português. (2001). Porto Editora.

Dicionário Grego - Português [DGP]. (2006). Ateliê Editorial.

Dickerman, L. (2003). Dada Gambits. *October*, 105, 3–12.

Dickerman, L., & Witkovsky, M. S. (Eds.). (2005). *The Dada Seminars*. Washington: Distributed Art Publishers.

Dickie, G. (1964). The Myth of the Aesthetic Attitude. *American Philosophical Quarterly*, 1(1), 56–65.

Do Vale, P. P. (2018). Da saída: religião da saída da religião, arte da saída da arte. *REVER*, (1), 31–49.

Dupuis, M. (2017). L'attention et l'amour de l'Ordre dans la morale de Malebranche. *Les Études philosophiques*, 171(1), 59.

Duttlinger, C. (2007). Between Contemplation and Distraction: Configurations of Attention in Walter Benjamin. *German Studies Review*, 30(1), 33–54.

Erskine, A. (1995). Culture and power in Ptolemaic Egypt. *Greece and Rome*, 42(1), 38–48.

Fazekas, P. (2016). Attention and Aesthetic Experience. *Journal of Consciousness Studies*, 23(9-10), 66–87.

Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London: Continuum.

Glissant, É., & Obrist, H. U. (2021). *The Archipelago Conversations*. New York: Isolarii Press.

Gomes, J. R. (2016). *A experiência do tocar e a reversibilidade da carne em* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal da Paraíba. Centro de Ciências Humanas e Letras.

Greenberg, C. (1965). *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press.

Greenberg, R., Ferguson, B. W., & Nairne, S. (Eds.). (1996). *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge.

Hadot, P. (1995). *Philosophy as a way of life: Spiritual exercises from Socrates to Foucault*. Oxford: Blackwell.

Hansen, M. V., Henningsen, A. F., & Gregersen, A. (Eds.). (2019). *Curatorial Challenges Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*. New York: Routledge.

Harris, J. (2015). Embodiment in the Museum – What is a Museum? *ICOFOM Study Series, 43b*, 101–115.

HKW (2023). *O Quilombismo. Of Resisting and Insisting. Of Flight as Fight. Of Other Democratic Egalitarian Political Philosophies* [Handbook]. Berlin: Haus der Kulturen der Welt (HKW) and Archive Books.

Honderich, T. (2005). *The Oxford Companion to Philosophy*. Oxford: University Press.

Husserl, E. (2010). Carta a Hugo von Hofmannsthal. *Viso · Cadernos de estética aplicada, IV(8)*, 35–40.

Husserl, E. (2012). *Meditações Cartesianas: Conferências de Paris*. Centro de Filosofia da Universidade.

Ingold, T. (2002). *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. New York: Routledge.

Kant, I. (2017). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Koran, J. J., Koran, J. L., & Koran, M. L. (2015). The Roles of Attention and Curiosity in Museum Learning. *Roundtable Reports, 8(2)*, 14–17.

Macdonald, S. (Ed.). (2006a). *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell.

Macdonald, S. (2006b). Collecting Practices. In S. Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*. Blackwell.

Marshall, G. (2008). *A Guide to Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception*. Milwaukee, Wisconsin: Marquette University Press.

Marx, K. (1909). *Capital (Volume 1)*. Chicago: Charles H. Kerr & Company.

Mason, R. (2006). Cultural Theory and Museum Studies. In S. Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*. Blackwell.

Merleau-Ponty, M. (1991). *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*. In *Signos*. São Paulo: Martins Fontes.

Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

Merleau-Ponty, M. (2018). *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega.

Merleau-Ponty, M. (1964). *Sense and Non-Sense*. Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, M. (1963). *The Structure of Behavior*. Beacon Press.

Mildenberg, A. (Ed.). (2019). *Understanding Merleau-Ponty, Understanding Modernism*. New York, London: Bloomsbury Academic.

Morris, R. (1995). *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge, MA: MIT Press; New York: Solomon R. Guggenheim Museum.

Nanay, B. (2016). *Aesthetics as Philosophy of Perception*. Oxford: University Press.

Nanay, B. (2015). Aesthetic Attention. *Journal of Consciousness Studies*, 22(5-6), 96–118.

Ndikung, B. S. B. (2020). *In a While or Two We Will Find the Tone. Essays and Proposals, Curatorial Concepts, and Critiques*. Archive Books.

Ourique, B. C. M. d. L. (2020). *Nevasca: Registo, logo existo*. [Trabalho de Projeto]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa.

Pearce, S. M. (1995). *On Collecting. An investigation into collecting in the European tradition*. London, New York: Routledge.

Preziosi, D. (2019). Curatorship as Bildungsroman: or, from Hamlet to Hjelmslev. In M. V. Hansen, A. F. Henningsen & A. Gregersen (Eds.), *Curatorial Challenges. Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*. Routledge.

Rozzoni, C., & Conceição, N. (2021). Introduction. In *Aesthetics And Values. Contemporary Perspectives* (pp. 7–22). Mimesis Internacional.

Sá Cavalcante Schuback, M. (2006). The knowledge of attention. *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-being*, 1(3), 133–140.

Schaeffer, J.-M. (2014). *L'expérience Esthétique*. Gallimard.

Schaeffer, J.-M. (2015). Aesthetic relationship, cognition, and the pleasures of art. In P. F. Bundgaard & F. Stjernfelt (Eds.), *Investigations into the phenomenology and the ontology of the work of art: What are artworks and how do we experience them* (pp. 145–165). Springer Science + Business Media.

Sivertsen, C., Mathias, N., & Løvlie, A. S. (2023). Educating the attention of museum visitors through non-verbal art mediation. In *IASDR 2023: Life-Changing Design*. Politecnico di Milano.

Stolnitz, J. (1960). *Aesthetics and philosophy of art criticism: A Critical Introduction*. Boston: Houghton Mifflin.

Thompson, E. (2010). *Mind in Life. Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*. The Belknap Press of Harvard University Press.

Tsotsos, J. K., Itti, L., & Rees, G. (2005). A Brief and Selective History of Attention. In *Neurobiology of Attention*. (pp. xxiii-xxxii). Academic Press.

Williams, J. J. (2021). Kant on Aesthetic Attention. *British Journal of Aesthetics*, 61(4).

Wurst, M. (2019). *Free Will in Malebranche and Leibniz*. University of Toronto.

Zahavi, D. (2008). Phenomenology. In *Routledge Companion to Twentieth Century Philosophy*. Taylor & Francis Group.

Zahavi, D. (2003). Phenomenology and metaphysics. In S. Heinämaa, D. Zahavi & H. Ruin (Eds.), *Metaphysics, Facticity, Interpretation*. Contributions to Phenomenology. (pp. 3–22). Kluwer Academic Publishers.

Anexos

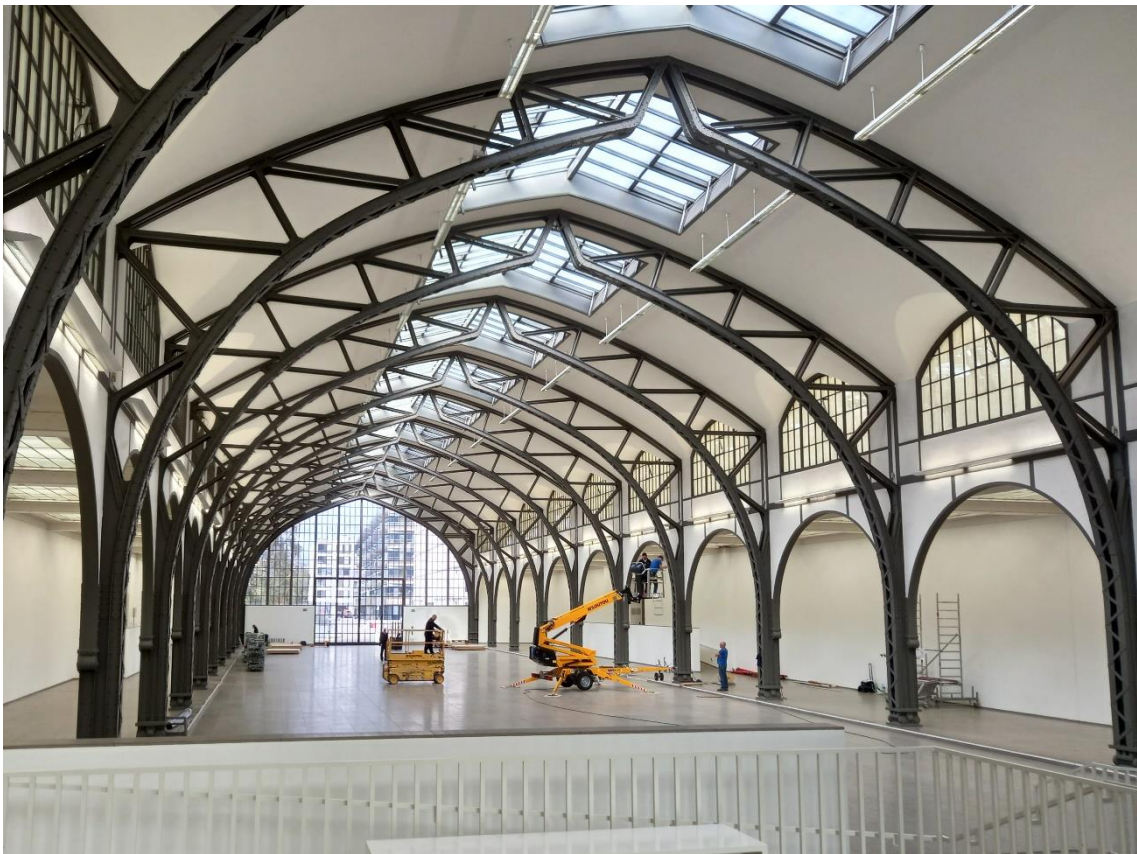


Fig. 1 – *Hall* de entrada do museu Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart. (janeiro, 2023).
Fotografia da autora.



Fig. 2 – Sandra Gamarra Heshiki. Vista da obra *The Museum of Ostracism* (2018) no museu Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart. (janeiro, 2023). Fotografia da autora.



Fig. 3 – Sandra Gamarra Heshiki. Vista da obra *The Museum of Ostracism* (2018) no museu Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart. (janeiro, 2023). Fotografia da autora.



Fig. 4 – Sandra Gamarra Heshiki. Vista da obra *The Museum of Ostracism* (2018) no museu Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart. (janeiro, 2023). Fotografia da autora.



Fig. 5 – Sandra Gamarra Heshiki. Vista da obra *The Museum of Ostracism* (2018) no museu Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart. (janeiro, 2023). Fotografia da autora.



Fig. 6 – Sala da exposição *Rethinking and Re-envisioning the Collection* (2023) no museu Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen – K20. (junho, 2023). Fotografia da autora.

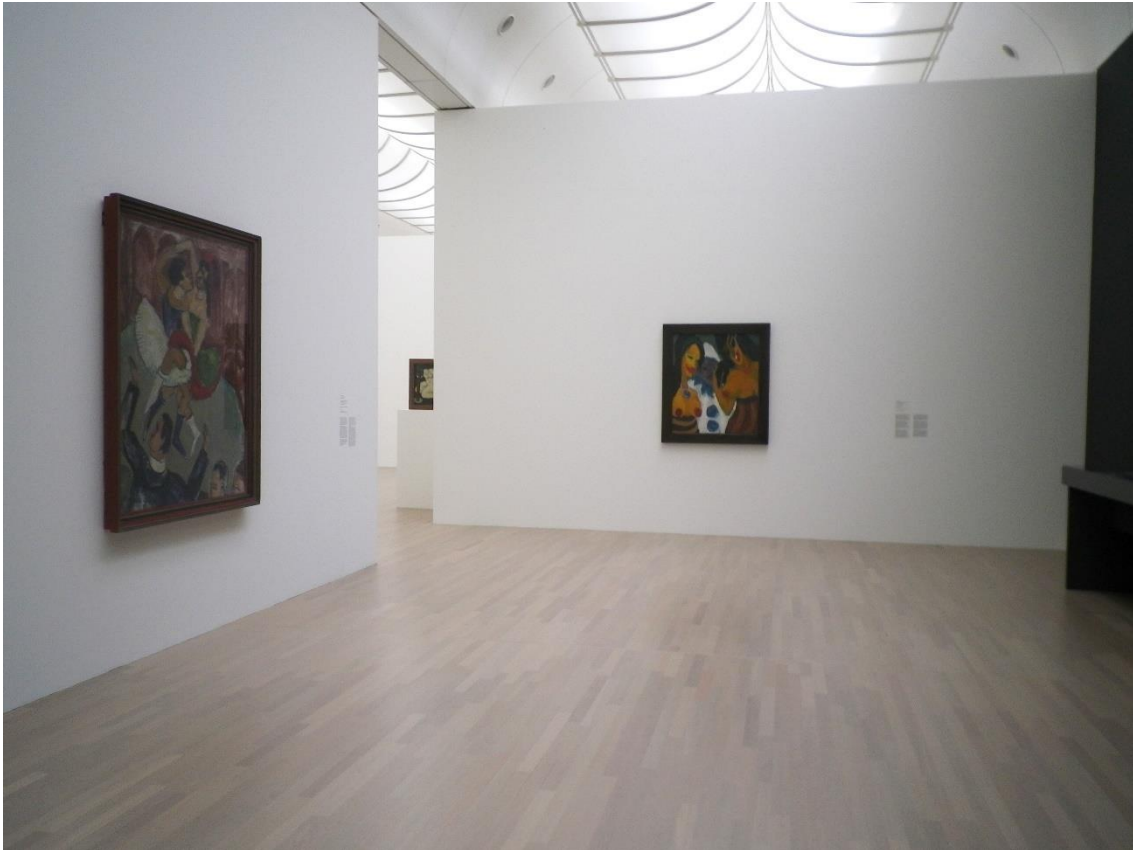


Fig. 7– Sala da exposição *Rethinking and Re-envisioning the Collection* (2023) no museu Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen – K20. (junho, 2023). Fotografia da autora.



Fig. 8 – Nontsikelelo Mutiti. Vista da obra *Kubatana (togetherness / unity / connection / touching / holding)* (2023), na instituição Haus der Kulturen der Welt (HKW). (agosto, 2023). Fotografia da autora.



Fig. 9 – Demond Melancon. Vista da obra *Africa* (2011), na instituição Haus der Kulturen der Welt (HKW). (agosto, 2023). Fotografia da autora.

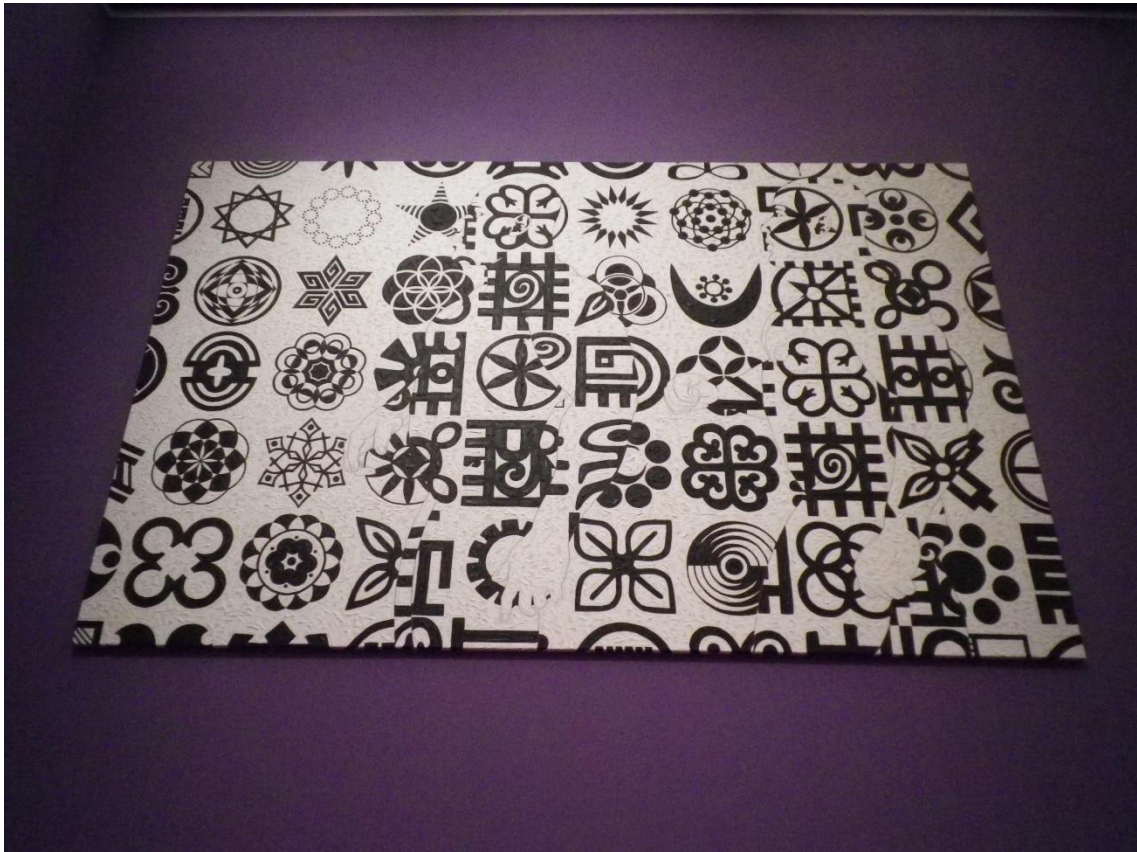


Fig. 10 – Owusu-Ankomah. Vista da obra *Microcron Begins No. 19* (2013), na instituição Haus der Kulturen der Welt (HKW). (agosto, 2023). Fotografia da autora.

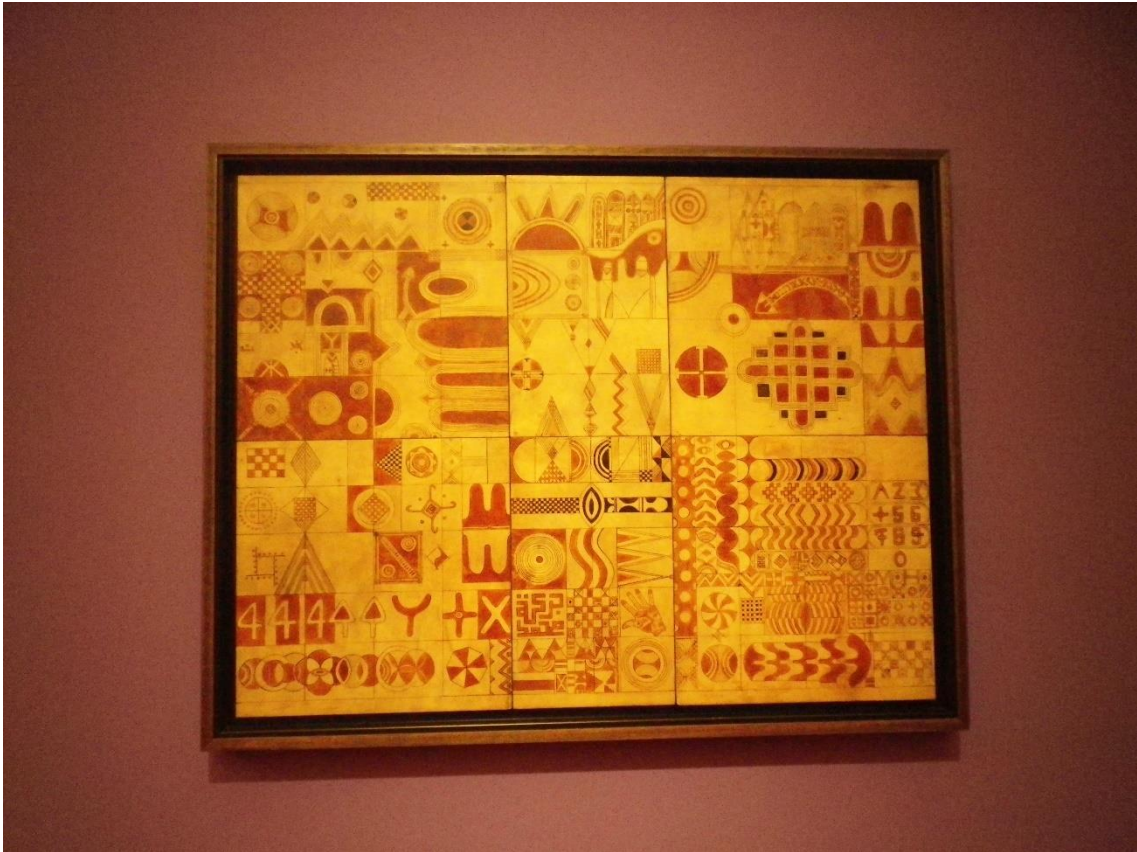


Fig. 11 – Farid Belkahia. Vista da obra *Patchwork Culturel* (1979), na instituição Haus der Kulturen der Welt (HKW). (agosto, 2023). Fotografia da autora.



Fig. 12 – Tuli Mekondjo. Vista da obra *Ounona vedu (Children of the soil)* (2023), na instituição Haus der Kulturen der Welt (HKW). (agosto, 2023). Fotografia da autora.



Fig. 13 – Abdias Nascimento. Vista da obra *Teogonia Afro-Brasileira n.2: Insã, Obatalá. Oxum, Oxóssi, Yemanjá, Ogum, Ossaim, Xangó, Exu* (1972), na instituição Haus der Kulturen der Welt (HKW). (agosto, 2023). Fotografia da autora.



Fig. 14 – Everaldo Brown. Vista da obra *Starry Harp (Instrument for four people)* (1986), na instituição Haus der Kulturen der Welt (HKW). (agosto, 2023). Fotografia da autora.

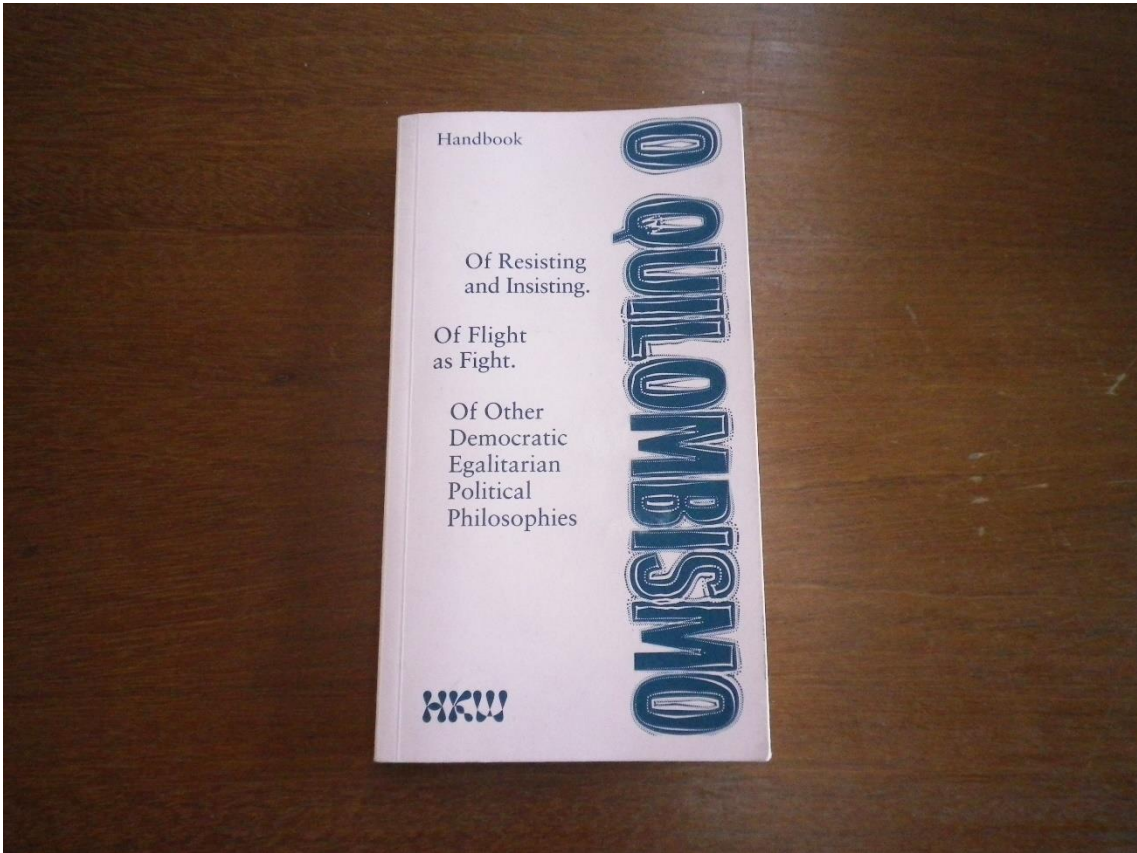


Fig. 15 – HKW. *O Quilombismo. Handbook*. (agosto, 2023). Fotografia da autora.



Fig. 16 – Albert Artwell. Vista da obra *Untitled* (n.d.), na instituição Haus der Kulturen der Welt (HKW). (agosto, 2023). Fotografia da autora.