

Apresentação Colóquio Digital ‘Como sentir (na web) o peso do ar e da pedra.

Do (i)material se faz museu’, ICOM-Portugal, 18 de Junho, 17h.

‘Os museus devem procurar competir com o Instagram? Uma análise benjaminiana-lukácsiana sobre o problema.’

Carlos Serrano Ferreira

Resumo: A partir da provocação de Patrícia do Vale sobre a questão de se tudo é instagramável, pretendemos deslocar a abordagem para uma análise ainda mais primária: devem os museus tentarem ser instagramáveis? Ainda mais central: podem os museus competirem com expressões de divertimento fugazes e apelativas aos instintos emocionais mais básicos? Para responder à questão propomos uma leitura a partir das teorias estéticas de Walter Benjamin e György Lukács. Do primeiro, extraímos o debate sobre o problema da aura da obra de arte - aqui estendida ao objeto museal - numa era de reprodutibilidade técnica - amplificada hoje pela virtualidade. Do segundo, trataremos de seu conceito de reificação.

Palavras-Chave: Museus; Estetização; Lukács; Benjamin; Marxismo; Digital.

Caso fosse junguiano, diria que há dois dias tive uma experiência de sincronicidade. Mas me parece ser, na verdade, apenas uma coincidência muito curiosa... Estava exatamente a rascunhar no papel anotações sobre a problemática em torno à relação entre os museus e estas experiências virtuais contemporâneas, quando minha esposa Moana Soto, que estava ao computador, chamou a atenção para este Colóquio. Essa coincidência, contudo, talvez seja mais do que isso, propiciada por aquilo que já colocava o velho Marx, e que

Franz Mehring (1893) depois desenvolveu<sup>1</sup>, de que “a humanidade só levanta os problemas que é capaz de resolver” (Marx, 1983, p.25). Tenho a convicção de que a persistência de problemas não resolvidos e a emergência abrupta de novos leva a que, mesmo estando afastados fisicamente, nos coloquemos questões convergentes.

Estas reflexões vêm nos marcos de investigação mais ampla, onde a partir das reflexões dos principais marxistas, procuro repensar as possibilidades de desenvolvimento dos museus e da museologia frente a um mundo da decadência capitalista, em bifurcação histórica, com o surgimento de brotos dentro do próprio sistema de uma nova forma de sistema de exploração, mais bárbaro, do qual os fascismos do século XX foram apenas esboços. Contudo, por uma série de fatores, como por estes autores estarem voltados à reflexão para uma ação transformativa geral da sociedade, pouco ou apenas muito

---

<sup>1</sup> É interessante notar como ele explica o chamado “fado dos inventores” pela capacidade destes de perceberem, ainda quando estão imaturas as condições materiais, os problemas e suas soluções. Pela argúcia do argumento, vale a pena transcrever um trecho, tendo em vista infelizmente o desconhecimento em geral dessa grande obra *O materialismo histórico*, ainda que tenha inflexões positivistas: “The proverbially sad fate of precisely the most inspired discoverer is not a proof of human ingratitude, as the ideological conception in its superficial manner asserts, but is rather an easily explained result of the fact that the discovery does not create the economic upheaval but rather the other way around. Sharp and farseeing minds recognize the task and its solution, where material conditions of its solution are still immature, and the existing social formation has not developed all the productive forces which are necessary for it. It is a notable fact, that precisely the discoveries which more than any previous ones have contributed towards extending human productive forces beyond all limits, have been fatal to the discoverers, and in fact disappeared more or less without a trace for centuries. In Danzig in 1529 Anton Müller discovered the so-called ribbon-loom (also called a small-wares loom), which produced from four to six pieces of cloth at the same time, but, since the City Council was afraid that this discovery could make paupers of a large number of the workers, they suppressed it, and had the inventor secretly drowned or strangled. In Leyden the same machine was used in 1629, but the lacemakers’ riots forced the authorities to ban it. In Germany, it was banned by Imperial Edicts in 1685 and in 1719. In Hamburg it was burned in public on the instructions of the magistrates. “This machine, which shook Europe to its foundations, was in fact the precursor of the mule and the power loom, and of the industrial revolution of the 18th century.” [20] Hardly less tragic than the fate of Anton Müller was that of Denis Papin, who tried to construct a steam engine for industrial purposes while Professor of Mathematics in Marburg. Discouraged by the general opposition, he abandoned his machinery and built a steam boat in, which he steamed off from Kassel to England down the Fulda in 1707. But in Minden the great wisdom of the authorities stopped his journey, and the Weser watermen smashed up the steam boat. Papin later died in England poor and deserted. Now it is clear that the discovery of the ribbon loom in the year 1529, by Anton Müller, or the discovery of the steam boat in 1707 by Denis Papin, were incomparably greater achievements of the human mind than James Hargreaves’ invention of the jenny in 1764 and Fulton’s invention of the steam boat in 1807. The fact that, despite this, the former failed and the latter was such a world-shaking success, is proof of the fact that economic development is the motive force for inventions and not vice-versa; that the human mind is not the originator but the executor of revolution in society” (Mehring, 1975, s.p.).

lateralmente elaboraram sobre os museus. Para superar isto, encontrei um atalho tático: abordar o problema a partir de analogia com a teoria estética desenvolvida por eles, entre as quais as dos dois autores sobre quem me proponho a falar hoje a partir do enfoque nesta questão que estamos a debater, do problema do museu e do espaço virtual, o alemão Walter Benjamin e o húngaro György Lukács.

Antes preciso explicar um pouco as razões para a escolha desse atalho do estudo da estética, que não é só um preâmbulo ao debate, mas que já me permite intervir no mesmo. Utilizo a teoria da estética marxista para discutir uma teoria museológica marxista por cinco razões articuladas: a) é onde a relação entre a superestrutura e a estrutura melhor está desenvolvida; b) é onde posso encontrar resposta para um dos problemas centrais da museologia, para a museografia e a expografia, o da relação dialética entre forma e conteúdo; c) o papel do artista, em conjugação com sua obra, entendido enquanto agente social e político, é similar ao do problema do museólogo em relação à exposição e aos museus em geral; d) em quarto lugar, como já apontava Karl Marx em seus *Manuscritos Económicos-Filosóficos* de 1844, a arte tem uma função gnoseológico de educar e refinar os sentidos humanos, assim permitindo outra forma de apreensão do mundo<sup>2</sup>. O espaço museal se organizou em torno à presença do objeto, e

---

<sup>2</sup> Ainda que não apresentando uma teoria estética completa – nem Karl Marx ou Friedrich Engels o farão – deixarão pistas da mesma. Neste livro, um trecho é sintomático desta concepção gnoseológico da arte: “onsideremos, a seguir, o aspecto subjetivo. O sentido musical do homem só é despertado pela música. A mais bela musica não tem significado para o ouvido não-musical, não e um objeto para ele, porque meu objeto só pode ser a corroboração de uma de minhas próprias faculdades. Ele só pode existir para mim na medida em que minha faculdade existe por si mesma como capacidade subjetiva, porquanto o significado de um objeto para mim só se estende até onde o sentido se estende (só faz sentido para um sentido adequado). Por essa razão, os sentidos do homem social são diferentes dos do homem não-social. E só por intermédio da riqueza objetivamente desdobrada do ser humano que a riqueza da sensibilidade humana subjetiva (um ouvido musical, um olho sensível à beleza das formas, em suma, sentidos capazes de satisfação humana e que se confirmam como faculdades humanas) é cultivada ou criada. Pois não são apenas os cinco sentidos, mas igualmente os

sendo da relação com este objeto o conhecimento fundamental que vem do museu<sup>3</sup>, ainda que complementado – grande desafio da função educativa do museu – por outras formas de acesso mais apelativas à razão, tem assim uma proximidade com a arte.

Por fim, a questão fundamental: a estetização dos museus exige uma crítica estética. Esta estetização não se dá apenas no âmbito de museus de arte, o que poderia ser um desvio derivado do próprio acervo, mas ocorre na forma tradicional de expor. Muitos são os exemplos, mas cito apenas dois ocorridos em museus franceses: um em que um tapete de Clitoridectomia estava exposto simplesmente enquanto elemento artístico, estético, outro o corpo da sul-africana Sarah Baartmann, que ficou em exposição entre 1815 e 1974.

Vivemos a estetização do museu, da representação dos objetos museais não enquanto objetos sociais, mas enquanto objetos estéticos esvaziados, enquanto mera fruição, mera expressão ritualística – como tendia no passado – ou mero divertimento – como a dinâmica social pressiona no presente, como se vê em expressão mais grotesca num *The Sweet Art Museum*. Esta estetização tem o mesmo resultado que o abstracionismo nas artes ou o irracionalismo filosófico: afasta o que se vê do significado da vida, apelando

---

chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (desejar, amar, etc.), em suma, a sensibilidade humana e o caráter humano dos sentidos, que só podem vingar através da existência de seu objeto, através da natureza humanizada. O cultivo dos cinco sentidos é a obra de toda a história anterior. O sentido subserviente às necessidades grosseiras só tem um significado restrito. Para um homem faminto, a forma humana de alimento não existe, mas apenas seu caráter abstrato como alimento. Poderia muito bem existir na mais tosca forma, e é impossível afirmar de que modo essa atividade de alimentar-se diferia da dos animais. O homem necessitado, assoberbado de cuidados, não é capaz de apreciar o mais belo espetáculo. O vendedor de minerais só vê seu valor comercial, não sua beleza ou suas características particulares; ele não possui senso mineralógico. Assim, a objetificação da essência humana tanto teórica quanto praticamente, é necessária para humanizar os sentidos humanos, e também para criar os sentidos humanos correspondentes a toda a riqueza do ser humano e natural” (Marx, 2007 [1844], s.p.).

<sup>3</sup> “Porque [...] os objectos tridimensionais que representam apenas uma parte da realidade, tornado coisas, poderão contribuir para a reconstituição da realidade total. E é a possibilidade (e a certeza) dessa reconstituição que baliza a dimensão pedagógica do museu, conferindo-lhe a possibilidade de, continuamente, nos dar lições de coisas, isto é, capacitando as coisas a darem-nos lições” (Salvado, 2018, p. 37).

ao puramente sensorial, ao sentimento esvaziado de seus aspectos racionais, ao irracional, ao vazio de significância.

Lembremos, como lembra bem Walter Benjamin, de que para esconder a necessária politização da estética em nosso tempo – como da politização da estética museal, diríamos nós – Hitler e Mussolini estetizaram a política, e com uma estética degenerada de um D’Annunzio ou Marinetti, glorificadores da morte e da guerra como expressão artística<sup>4</sup>.

Isto rebaixa a potencialidade intrínseca destes objetos enquanto materializações do trabalho humano e elo de ligação com as gerações passadas, presentes e os condicionamentos e desenvolvimentos em curso para o futuro, sendo um elemento presente na maioria dos museus. Isto que Lukács (1957) aponta como elemento central na grande literatura, de que em cada tipo – no caso dos museus, os objetos ou exposições – expressam o particular, mas também as questões universais, que auxiliam na aproximação do indivíduo do conhecimento mais próximo da totalidade social, dando uma visão articulada e sintética das contradições gerais<sup>5</sup>, isto se perde.

---

<sup>4</sup> Como refere o eminente filósofo marxista Leandro Konder, Benjamin aponta que: “Os reacionários – especialmente os fascistas – procuram evitar que esta situação [a nova função política da arte, em substituição à ritualística] seja devidamente compreendida, procuram escamotear a significação política global da arte e até procuram *estetizar a política*. Aos valores *humanos*, os estetas fascistas sobrepõem valores derivados de uma concepção doentia e arbitrária do *belo*. D’Annunzio chamava a guerra de ‘fecunda matriz de beleza e de virtude’. Marinetti saudava a guerra porque ela enchia os campos com as ‘orquídeas flamejantes’ das metralhadoras e porque ela fazia poemas sinfônicos com o som dos canhões e o cheiro dos cadáveres em decomposição. A beleza (fetichizada) se transforma em alibi ou mesmo em arma contra o humanismo. Esta estetização da política (com o embelezamento fascista da guerra) exige uma réplica: ‘A resposta do comunismo é a de politizar a arte’ “ (Konder, 1967, pp.123-124).

<sup>5</sup> “La forma artistica è tanto piú perfetta, quanto piú organicamente essa riesce a collegare i rapporti piú essenziali, piú sostanziali, piú intrinsecamente normativi e ‘normali’, che caratterizzano una determinata base concreta (ovvero caratterizzano i rapporti umani che formano la base stessa), con la tangibile rappresentazione emblematica umana di uomini concreti, ossia individualizzati. [...] Infatti, in questo caso tanto piú aperta sarà anche per l’uomo di un futuro assai lontano la possibilità di riconoscere immediatamente se stesso negli uomini, nei destini umani, che formano l’oggetto della

Estamos frente ao que Lukács, desenvolvendo e desdobrando o conceito de fetichismo da mercadoria de Karl Marx<sup>6</sup>, define como reificação, ou se preferirmos, coisificação, onde o fruto do trabalho criador da humanidade se desliga de tal modo dos humanos-produtores, que aparece frente a estes como objeto estranho, como coisa dotada de vida, autónomo frente a si, e que coisifica as relações humanas, aos invés de descortinar nas coisas as relações humanas. Ora, a sociedade capitalista trabalha para a reificação, para a ignorância dos fundamentos sociais, e por isso, quer que fiquemos prisioneiros à estética, à forma das coisas, e não ao seu conteúdo humano. A ação do museu, se quer ser um espaço educativo, emancipador, deve trabalhar no sentido oposto à reificação e à estetização. A questão é que isto não é nada fácil, pois a sociedade pressiona nesta direção. E o crescimento do virtual, ainda mais neste momento estranho de quase suspensão da vida, nos pressiona no sentido oposto, seja diretamente, seja por concorrência.

O virtual eleva ao máximo essa estetização e esse esvaziamento de significado presente no mundo real. A própria estrutura virtual, ao se organizar fundamentalmente na experiência visual e auditiva, pressiona neste sentido, e a distância entre os que adentram em seu mundo os afastam afetivamente, substituindo a real empatia por simulacros de afetos e ligações, refletindo a degeneração social e afetiva do mundo real.

---

rappresentazione artistica, di scorgere sé nel mondo oggettivo rappresentato, che funge da termine di mediazione di tali destini umani, di individuare, insomma, il suo proprio passato nel passato del gener umano” (Lukács, 1957, pp. 475-476).

<sup>6</sup> “[O carácter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente em que ela apresenta aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como se fossem características objectivas dos próprios produtos do trabalho, como se fossem propriedades sociais inerentes a essas coisas; e, portanto, reflecte também a relação social dos produtores com o trabalho global como se fosse uma relação social de coisas existentes para além deles.] É por este quiproquó que esse produtos se convertem em mercadorias, coisas a um tempo sensíveis e suprasensíveis (isto, é, coisas sociais). [...] [Este carácter fetiche do mundo das mercadorias decorre, como mostrou a análise precedente, do carácter social próprio do trabalho que produz mercadorias.]” (Marx, 2005[1974], s.p.).

Neste mundo que precisa ocupar a vida com a não-vida, com uma “necrovida”, com o divertimento barato e rápido, num neurótico retorno aos instintos mais infantis e primitivos, os museus perdem interesse, pois estão limitados em sua forma: um museu não pode competir com a agitação de um filme de ação, com uma comédia barata, ou com o imagético do Instagram e do TikTok, simulacros mais instantâneos e brutos da vida.

No máximo, a ida autónoma ao museu ainda se mantém como um ato de afirmação de status nos marcos de atividades turísticas massivas. Ainda mais com o processo em curso de perda da aura, termo benjaminiano aplicado a arte, mas aplicável aos museus, e que marcava os objetos com um caráter de aparição única, de realidade longínqua, que carregavam devido a sua dimensão ritualística<sup>7</sup> (tanto da arte, como do próprio museu enquanto “templo das musas”). Na era da reproduzibilidade técnica, exacerbada pelo virtual, este elemento de autenticidade e sacralidade se perde<sup>8</sup>. Como diziam Marx e Engels no *Manifesto do Partido Comunista*, de 1848, “tudo o que era dos estados [...] e estável se volatiliza, tudo o que era sagrado é dessagrado, e os homens são por fim

---

<sup>7</sup> “A singularidade da obra de arte é idêntica à sua forma de se instalar no contexto da tradição. Esta tradição, ela própria é algo de completamente vivo, algo de extraordinariamente mutável. Uma estátua antiga da Vénus, por exemplo, situava-se - num contexto tradicional diferente, para os Gregos que a consideravam um objecto de culto, e para os clérigos medievais que viam nela um ídolo nefasto. Mas o que ambos enfrentavam da mesma forma, era a sua singularidade, por outras palavras a sua aura. O culto foi a expressão original da integração da obra de arte no seu contexto tradicional. Como sabemos, obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso. É, pois, de importância decisiva que a forma de existência desta aura, na obra de arte nunca se desligue completamente da sua função ritual.(7) Por outras palavras: o valor singular da obra de arte "autêntica" tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro. Este, independentemente de como seja transmitido, mantém-se reconhecível, mesmo nas formas profanas do culto da beleza, enquanto ritual secularizado” (Benjamin, s.d. [1936], s.p.).

<sup>8</sup> “Com os diversos métodos de reprodução técnica da obra de arte, a sua possibilidade de exposição aumentou de forma tão poderosa que o desvio quantitativo entre ambos os seus pólos, tal como originalmente existiam, se traduz numa alteração qualitativa da sua natureza. Nos primórdios, a obra de arte, devido ao peso absoluto que assentava sobre o seu valor culto, transformou-se, principalmente, num instrumento de magia que só mais tarde foi, em certa medida, reconhecido como obra de arte. Da mesma forma, actualmente, a obra de arte devido ao peso absoluto que assenta sobre o seu valor de exposição, passou a ser uma composição com funções totalmente novas, das quais se destaca a que nos é familiar, a artística, e que, posteriormente, talvez venha a ser reconhecida como acidental”(Benjamin, s.d. [1936], s.p.).

obrigados a encarar com olhos prosaicos a sua posição na vida, as suas ligações recíprocas” (Marx & Engels, 1997 [1848], s.p.).

O museu não pode apelar a duas possíveis saídas reacionárias, que significariam por sua vez, a desistência a cumprir sua função educativa e seu papel social progressista: a tentativa de retornar à aura do templo (e do tempo) passado ou a pós-moderna, de capitular frente ao irracionalismo, à fragmentação e à instantaneidade do virtual, sendo colonizado por este. Como a obra de Lukács ensina, se há autonomia relativa da forma frente ao conteúdo, esta não é absoluta. Se nós queremos um conteúdo progressista, libertador, educativo, e não um mero aparelho ideológico de Estado, como definiria Louis Althusser, a forma deve se adequar. Não existem fórmulas fáceis pela positiva, à exceção de alguns apontamentos, como a participação social; a incorporação da função educativa não como espaço separado, mas integrado à museologia; a desestetização dos objetos e sua contextualização dinâmica, entre outras. Sem renunciar a uma presença virtual, ocupando este espaço, sem ser ocupado pelo mesmo, o que pode afirmar é que o museu não pode se instagramizar!

## **Referências**

Benjamin, W. (S.d.). *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutividade Técnica*. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/benjamin/1936/mes/obra-arte.htm>.

Marx, K. (1983). *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Martins Fontes.



\_\_\_\_\_. (2005). *O capital*, vol. 1. Disponível em:  
<https://www.marxists.org/portugues/marx/1867/ocapital-v1/index.htm>.

\_\_\_\_\_. (2007). *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Disponível em:  
<https://www.marxists.org/portugues/marx/1844/manuscritos/index.htm>.

Marx, K.; Engels, F. (1997). *Manifesto do Partido Comunista*. Disponível em:  
<https://www.marxists.org/portugues/marx/1848/ManifestoDoPartidoComunista/index.htm>.

Mehring, F. (1975). *On Historical Materialism*. Disponível em:  
<https://www.marxists.org/archive/mehring/1893/histmat/index.htm>.

Salvado, A. (2018). *Museu e Comunidade & outros textos*. Fundação: Sociedade dos Amigos do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior.