

(Des)musealizações
e práticas de
contracolecionismo em
arquivos instantâneos

•

•

Nathalia de Castro Lavigne

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Doutora em Arquitetura e Urbanismo

Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura
Orientadora: Profa. Dra. Giselle Beiguelman

São Paulo, 2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Email: nlavigne@usp.br; nathalialav@gmail.com

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DO(A) AUTOR(A) E ANUÊNCIA DO(A) ORIENTADOR(A).

A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.

São Paulo, 6 de julho de 2023

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Lavigne, Nathalia
(Des) musealizações e práticas de contracolecionismo em arquivos instantâneos / Nathalia Lavigne; orientadora Giselle Beiguelman. - São Paulo, 2023.
362.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura.

1. Redes Sociais. 2. Comunicação e Arte. 3. Museus. 4. Arquivos. I. Beiguelman, Giselle, orient. II. Título.

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em: <<http://www.fau.usp.br/fichasbibliograficas>>

banca examinadora

Prof. Dr. Agnaldo Farias

Instituição: Universidade de São Paulo – FAU-USP

Profa. Dra. Ana Magalhães

Instituição: Universidade de São Paulo –MAC- USP

Prof. Dr. Eduardo Augusto Costa

Instituição: Instituição: Universidade de São Paulo – FAU-USP

Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva

Instituição: UNICAMP – Instituto de Estudos da Linguagem (IEL)

Profa. Dra. Heloisa Espada

Instituição: Universidade de São Paulo – MAC- USP

agradecimentos

Aos institutos e agências de pesquisa que permitiram que me dedicasse a esse trabalho: ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – esta última me concedeu também uma bolsa para um período de pesquisa em Nova York, em 2018; à DAAD (German Academic Exchange Service) e ao Helmholtz Center for Cultural Techniques da Humboldt-Universität, que financiaram minha pesquisa em Berlim, em 2021.

À minha orientadora, Giselle Beiguelman, pelo incentivo e trocas inspiradoras para o desenvolvimento das ideias aqui apresentadas, além de ser fonte inesgotável de admiração intelectual.

Aos coorientadores durante os dois períodos de pesquisa no exterior, Christiane Paul (The New School), Friedrich von Bose e Wolfgang Schäffner (Humboldt-Universität zu Berlin), por me receberem e pela interlocução generosa.

Aos colegas do grupo de pesquisa Estéticas da Memória do Século 21 – EMS21/CNPq, especialmente aos amigos Artur Vasconcelos Cordeiro, Cassia Hosni, Didiana Prata, Erica Ferrari, Lucas Bambozzi e Lucas Guervilla, pelas trocas ao longo desses anos.

Aos colaboradores e professores da FAUUSP que tive o prazer de conviver nesse período, pelo trabalho admirável em tempos tão difíceis para a universidade pública, como foram os últimos quatro anos.

Aos tantxs amigues e interlocutores casuais que me fizeram as perguntas necessárias, me apresentaram referências ou trouxeram algum apoio valioso: Rafael Pagatini, Tie Jojima, Eduardo Kac, Chana de Moura, João Carlos Magalhães, Joana Duchiate, Mariana Lopes, Débora Laub, Michel Laub, Daniela Labra, Guilherme Conte, Ana Júlia Fortes, Marina Camargo, Yuri Firmeza, Rafael Alonso, Lisa Deml,

Tatiane Schilaro, Bruno Moreschi, Nino Cais, Thiago Honório, Aleta Valente, João Fernandes, Helena Cavalheiro, Daniel Jablonski e outros que me escapam.

Ao Caio Quero, pela amizade e incentivo ao longo de tantos anos.

À minha família, por todo amor, apoio e paciência.

Em especial à minha mãe, Maria de Fátima, por todo o suporte, e ao meu padrasto, Ricardo, pela leitura desta tese e apontamentos generosos.

resumo

LAVIGNE, N.C. (Des) musealizações e práticas de contracolecionismo em arquivos instantâneos. 2023. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade e Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta tese aborda o impacto da reprodução fotográfica nos museus e como os modos de ver nesses espaços e as narrativas museológicas vem se modificando especialmente na última década, movimento que coincide com a criação do Instagram, em 2010. Nessa época, grande parte das instituições passa a rever as proibições do uso de câmeras nas salas expositivas, incentivando um envolvimento do público na produção de imagens de seus espaços e coleções. Tal fenômeno aponta para uma nova cultura da memória, na qual a musealização da vida cotidiana (HUYSSSEN, 1995) atinge os próprios museus, que ganham outras (contra)narrativas no ambiente fragmentado das redes sociais. Práticas de contracolecionismo (BEIGUELMAN, MAGALHÃES, 2014) são analisadas por meio de hashtags colaborativas, perfis pessoais e de museus no Instagram, tratando essa plataforma como um tipo de arquivo instável, involuntário e instantâneo (GEISMAR, 2016). O que chamamos de musealização/desmusealização refere-se ao caminho percorrido entre a documentação fotográfica de seus espaços e visitantes combinada ao surgimento de novas narrativas sobre o que é arte e o que é um museu criadas em processos coletivos e colaborativos. O recorte bibliográfico segue uma abordagem transdisciplinar, discutida à luz de uma bibliografia de campos como Teoria e Crítica de Arte, Cultura Visual, Estudos da Memória e de Museu e Estudos de Mídia e Internet. Do ponto de vista metodológico, a pesquisa foi feita por meio de buscas por hashtags no Instagram, além da análise de contas específicas como estudos de caso.

palavras-chave : Arquivos. Comunicação e arte. Museus. Memória. Redes Sociais.

abstract

This thesis addresses the impact of photographic reproduction in museums and how the ways of seeing in these spaces and museum narratives have been changing especially in the last decade, a movement that coincides with the creation of Instagram, in 2010. At that time, most institutions began to review the prohibitions on using cameras in exhibition rooms, encouraging public involvement in producing images of their spaces and collections. Such phenomenon points to a new culture of memory, in which the musealization of everyday life (HUYSEN, 1995) also reaches the museums themselves, which gain other (counter)narratives in social networks' fragmented and timeless environment. Practices of counter-collecting (BEIGUELMAN, MAGALHÃES, 2014) are analyzed through collaborative hashtags, personal and museum profiles on Instagram, treating this platform as an unstable, involuntary, and instantaneous archive (GEISMAR, 2016). What we call musealization/de-musealization refers to the path taken between the photographic documentation of its spaces and visitors combined with the emergence of new narratives about what art is and what a museum is created in collective and collaborative processes. The bibliographic selection follows a transdisciplinary approach, discussed in the light of a bibliography of fields such as Art Theory and Criticism, Visual Culture, Memory and Museum Studies, and Media and Internet Studies. From a methodological point of view, the research was carried out through searches for hashtags on Instagram and the analysis of specific accounts as case studies.

keywords : Archives. Communication and art. Museums. Memory. Social media.

sumário

Introdução.....	12
Capítulo 1: Um imaginário em metamorfose	32
1.1 – Museus sem fim ou arquivos sem museu?.....	41
1.2 – O museu pós-fotográfico: reprodução e colecionismo	51
1.3 – As limitações do museu ilimitado.....	59
1.4 – O fim dos museus sem fim.....	67
Capítulo 2: A era da musealização em massa: o museu do fotografável e práticas de contracolecionismo	75
2.1 – Recordação total: um passado inquieto e um presente estendido.....	80
2.2 – O museu do fotografável.....	90
2.3 – Contracolecionismo em arquivos instantâneos.....	102
2.4 – Masp.etc.br: um museu sem limites.....	122
2.5 – Museus do não-fotografável.....	132
2.6 – A invasão dos museus domésticos.....	144
2.7 – Museus do amanhã e ficções a posteriori.....	151
Capítulo 3. O olhar em movimento.....	156
3.1 – Modos de ver e controlar: da autovigilância à autorrepresentação.....	160
3.2 – Modos de ver e copiar: a obra de arte e a imitação.....	170

3.3 - A impossibilidade de ver: Vaticano e Hermitage	190
Capítulo 4. #MuseuNacionalvive? Um memorial involuntário e um arquivo sem museu.	202
4.1 - Musealização a posteriori: #MuseuNacionalvive pelo Museu Nacional . . .	208
4.2 - Memento mori: #MuseuNacionalVive como um memorial.	217
Capítulo 5. Humboldt Forum: um museu desmusealizado.	243
5.1 - Museus em xeque: do protagonismo à desmusealização.	250
5.2 - O museu-fórum e uma abertura de portas fechadas.	265
5.3 - Memórias em disputa: Humboldt Forum no Instagram.	272
5.4 - #HumboldtForum: metanarrativas possíveis.	288
5.5 - Convergências e zonas de contato.	303
5.6 - Diário visual.	315
Considerações finais	338
Bibliografia	349

introdução

Inside the museums, Infinity goes up on trial.

(Bob Dylan, *Visions of Johnanna*, 1966)¹

Uma onda de protestos em museus promovidos por ativistas ambientais em 2022 causou espanto e provocou reações diversas no mundo da arte. As táticas eram parecidas e os alvos foram se tornando previsíveis: em um momento de distração dos seguranças, manifestantes despejavam alguma substância em obras pertencentes ao grande cânone da arte. *Os Girassóis* de Van Gogh ganharam um banho de sopa de tomate na National Gallery de Londres por um grupo de ecoativistas do movimento inglês Just Stop Oil; uma tela de Claude Monet foi alvejada com purê de batatas líquido em um museu em Potsdam, na Alemanha, por jovens da organização Letzte Generation; o rosto da *Mona Lisa* recebeu uma torta das mãos de um homem disfarçado de mulher em uma cadeira de rodas para ganhar espaço entre a multidão que a cerca no Museu do Louvre, em Paris, levantando-se no momento da ação.² A escolha por materiais comestíveis tinha também um sentido tático de sensibilizar o mundo para o que consideram um desperdício: o valor simbólico atribuído a objetos de arte enquanto a vida do planeta pode estar perto de acabar.

¹< <https://www.bobdylan.com/songs/visions-johanna/>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

² SALTZ, Jerry, "Mashed Potatoes Meet Monet Climate activists have been celebrated for defacing great paintings. Why?", *New York Magazine*, 6 de dezembro de 2022. Disponível em: <https://www.curbed.com/2022/12/climate-change-activists-fine-art-vandalism.html>; [acesso em 19 de fevereiro de 2023]

BUCKLEY, Cara " Targeting artworks", *The New York Times*, 28 de outubro de 2022. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2022/10/28/climate/climate-protests-museums-paintings.html>> [acesso 19 de fevereiro de 2023]

Ao ler as notícias depois, descobrimos que esses eventos em particular são, na realidade, um *mise-en-scène*: as pinturas estavam todas protegidas por vidro e não foram danificadas. Ao contrário dos lamentáveis episódios terroristas ocorridos em Brasília em oito de janeiro de 2023, onde um Di Cavalcanti e diversas outras obras foram materialmente danificadas, os protestos dos ecoativistas não tinham essa intenção.³ Os ataques eram apenas simbólicos – o que não deixa de ser um ato iconoclasta, que visa destruir o significado de uma imagem. A escolha por trabalhos enraizados em nosso imaginário, conhecidos mesmo por quem não é um frequentador assíduo de museus, é um detalhe central nessas encenações, cujo único objetivo é produzir imagens de impacto. É a circulação delas em redes sociais, infiltrando-se também em canais de notícias, que torna essas ações reais e relevantes.⁴ Especialmente em uma plataforma como o Instagram, habitat natural de uma realidade encenada.

E, de fato, os eventos tiveram uma repercussão significativa, mas não exatamente pela questão ambiental. Comprovando a máxima de Marshall McLuhan de que “o meio é a mensagem”, os museus, que seriam os meros transmissores das mensagens de protesto, logo se tornaram o tema principal na repercussão.⁵ Um sinal do alcance da polêmica foi a declaração emitida por 92 diretores de instituições recriminando as ações durante o encontro do COP27, no Egito, em novembro de 2022. Em uma postura mais conciliadora, o International Council of Museums (ICOM)

³ Como afirmou uma integrante do Just Stop Oil em uma entrevista, houve uma consulta prévia a conservadores para se certificar de que as ações não causariam danos às peças. “How dare YOU?!”: we speak to Just Stop Oil, the eco activists who threw soup over Van Gogh’s Sunflowers.” *The Week in Art, The Art Newspaper*. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/2022/10/21/how-dare-you-we-speak-to-just-stop-oil-the-eco-activists-that-threw-soup-over-van-goghs-sunflowers>> [acesso em 29 de janeiro de 2023]

⁴ Não entramos aqui na discussão sobre a eficácia dessas ações enquanto protestos que visam chamar atenção para questões ambientais. Comentamos apenas as estratégias escolhidas e a importância desses códigos para o tema aqui analisado sobre produção e circulação de imagens no espaço do museu.

⁵ McLUHAN, Marshall. “O meio é a mensagem.” Rio de Janeiro: Record (1969).

publicou uma nota solidarizando-se tanto com “as preocupações expressas pelos museus em relação à segurança das coleções” quanto a “dos ativistas climáticos diante de uma catástrofe ambiental que ameaça a vida na Terra.”⁶ O tom do comunicado, buscando agradar gregos e troianos, reflete um embate sensível sobre uma nova definição do que é um museu, aprovada no último encontro internacional do ICOM, em agosto de 2022, após um impasse na edição anterior, em 2019, quando a votação havia sido suspensa.⁷ No novo texto, os termos *diversidade* e *sustentabilidade* aparecem entre as preocupações que um museu deve ter de seu papel e função para o mundo de hoje.⁸

Embora haja um vasto precedente de protestos e tentativas de destruições de obras de arte em museus, há algo inédito nesses episódios.⁹ A começar porque imagens como essas não existiam, ao menos não nessa quantidade e documentadas com tanta precisão no exato momento em que ocorrem. Esses ataques encenados

⁶ ICOM, Statement: Museums and Climate Activism. Novembro de 2022. Disponível em: <https://icom.museum/en/news/icom-statement-climate-activism/> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

⁷ Naquela conferência de 2019, a nova definição apresentada provocou um grande impasse entre o conselho. O texto definia essas instituições como “espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos para o diálogo crítico sobre passados e futuros”; trabalhando “com e para comunidades diversas” e que visam “contribuir para a dignidade humana e justiça social, igualdade global e bem-estar planetário.” Uma parte dos membros, especialmente da França, discordou de uma definição com princípios tão “ideológicos”, como definiram. NOCE, Vincent, “What exactly is a museum? Icom comes to blows over new definition”. *The Art Newspaper*, 19 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/2019/08/19/what-exactly-is-a-museum-icom-comes-to-blows-over-new-definition>> [acesso 19 de fevereiro de 2023]

⁸ Reproduzo o parágrafo da nova definição, aprovada após um processo colaborativo envolvendo profissionais de diversas partes do mundo: “Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento”. Disponível em:

<<https://www.icom.org.br/?p=2756>> [acesso 19 de fevereiro de 2023].

⁹ Alguns desses atos são rememorados no presente texto: BESSETTE, Anne e Juliette. “On Environmental Activism in Museums”, e-flux, 6 de dezembro de 2022. Disponível em: < <https://www.e-flux.com/notes/507828/on-environmental-activism-in-museums> > [acesso 19 de fevereiro de 2023].

também dificilmente ganhariam tamanha proporção uma década atrás, quando tirar fotos em museus era algo ainda restrito – embora já começasse a ser permitido. Foi por volta de 2012 que algumas instituições passaram a retirar as placas que pediam aos visitantes para não fotografar as obras – entre eles o Metropolitan Museum of Art, de Nova York. Em uma matéria sobre a transformação digital dos museus publicada pelo *New York Times* em 2014, a então diretora-assistente de coleções Carrie Rebora Barratt dizia que a preocupação de que a maior disseminação da coleção na internet poderia desestimular as visitas presenciais se mostrou um “erro de cálculo.”¹⁰ Chegou-se à conclusão de que quanto mais as pessoas tivessem contato com as imagens das obras, mais iriam ao museu para vê-las ao vivo.

Adotada por grandes instituições nos anos seguintes, a mudança parece ter coincidido com a criação do Instagram um pouco antes, em 2010. E o funcionamento dessa plataforma ia de acordo com a hipótese defendida pela diretora do Metropolitan. Ao menos quando o aplicativo surgiu, não interessava apenas repostar a imagem de uma obra encontrada na internet, mas sim fazer sua própria foto – *selfie* ou *não-selfie* – com todos os indícios de que *você também esteve lá*. Depois disso, o ato de tirar fotos em todo lugar e a qualquer momento se tornou um padrão tão normalizado que é difícil lembrar quando isso começou. E os museus, “complexos exibicionários” por natureza, como definiu Tonny Bennet, acompanharam o fenômeno muito naturalmente.¹¹

Os protestos recentes de ecoativistas e os ataques encenados às obras por meio de imagens são um exemplo relevante para introduzir os tópicos e questões centrais desta tese: os imaginários dos museus nas redes sociais; as novas maneiras de ver nesses espaços naturalizadas com a popularização da fotografia por celulares

¹⁰ LOHR, Steve. "NEW YORK TIMES", 2 de novembro de 2014. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/11/1540825-a-transformacao-digital-dos-museus.shtml>> [acesso 19 de fevereiro de 2023].

¹¹ BENNET, Tony. *The birth of the museum: History, theory, politics*. London: Routledge, 2013.

smartphone; as práticas de contracolecionismo surgidas com um maior agenciamento dos visitantes ao fotografar, arquivar e distribuir essas imagens no Instagram. De que forma a fotografia massiva nos ambientes expositivos está transformando nossa relação com esses espaços e com a própria ideia de arte? Que tipo de desafios essa nova forma de apreciação passa a trazer? Como nossa memória de tais obras será moldada pela maneira como as acessamos a todo tempo por meios de reproduções nessas redes? Uma contracoleção pode transformar as formas de colecionismo institucional? Essas são algumas das questões que originaram essa pesquisa.

O entendimento de que vivemos uma transformação sem precedentes sobre os imaginários museológicos tem sua origem no clássico ensaio *Le Musée Imaginaire* (1947), do escritor e historiador da arte francês André Malraux (1901-1976).¹² Sua definição de imaginário como um “confronto de metamorfoses” refere-se aos processos de deslocamento tanto físico quanto de significados promovidos pelos museus – o primeiro, quando os objetos são retirados de seu contexto original, onde perdem suas funções e tornam-se arte, apenas; o segundo, ao serem vistos enquanto reproduções nos livros impressos. Poderíamos acrescentar um terceiro processo de metamorfose ao pensarmos no deslocamento instantâneo das imagens dos museus para o ambiente das redes. Ao olhar para as fotografias de arte e dos museus no Instagram, é difícil não adaptar para os dias atuais a frase de Malraux, quando afirmou que “a história da arte dos últimos 100 anos, desde que escapa aos especialistas, é a história do que é fotografável.”¹³ É possível dizer hoje que essa história também é contada pelo que é *compartilhado, memeficado, ou viralizado*, permitindo um alcance muito maior do que a reprodução fotográfica.

São esses processos que chamamos aqui de *musealização do museu*. O termo se refere a uma ideia de “musealização do cotidiano”, apontada pelo historiador

¹² MALRAUX, André, *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 1965.

¹³ *Ibid.*, p.108

alemão Andreas Huyssen nas discussões sobre a febre da memória no final dos anos 1980. Nessa época, a obsessão arquivista surge como uma das consequências da instabilidade trazida pelas rápidas mudanças tecnológicas nas últimas décadas do século XX. Os museus ganham um protagonismo, e uma onda de novos espaços de arte passam a surgir no mudo inteiro. Essa “museummania”, segundo Huyssen, estaria relacionada tanto à inserção dos museus na cultura do espetáculo e do entretenimento como à valorização de “objetos auráticos”, carregados de histórias e capazes de resistir à obsolescência na cultura de massa.¹⁴

Mas o que acontece quando o museu também se torna alvo dessas constantes musealizações? Ou seja, quando os visitantes passam a fotografar suas coleções e a si mesmo, compartilhando essas imagens on-line? Se a importância dada a eles no boom da memória do anos 1980 e 1990 estaria relacionada ao fato de representarem a salvaguarda de um tempo cronológico ameaçado por um presente que se desatualiza cada vez mais rápido, como defende o sociólogo espanhol Manuel Castells, esse fator deixa de existir quando eles entram na lógica imediatista e fragmentada das redes.¹⁵ É nesse sentido que acontecem também os processos de *desmusealização do museu*, quando novos entendimentos do que é arte e modos de ver são criados conjuntamente pelo público. Ao se fotografarem nesses espaços, produzindo um arquivo de uma presença corporal historicamente ignorada, são eles que agora também assumem um protagonismo em lugares onde sempre tiveram um papel secundário.

Com isso, uma das consequências dessas (des)musealizações é o surgimento de outras formas de arquivar o imenso conjunto de imagens que ganha força na esfera digital. Damos ênfase a esse processo partindo do termo *contracoleccionismo*,

¹⁴ HUYSSSEN, Andreas. *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. Londres: Routledge, 1995, p. 33.

¹⁵ CASTELLS, Manuel. “Museus na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço”. In: *Revistas Musas* (5): 8-21, ano VII, 2011.

desenvolvido por Ana Magalhães e Giselle Beiguelman no livro *Futuros Possíveis - Arte, Museus e Arquivos Digitais* (2014). Uma das definições é trazida por Cicero Inacio da Silva em “O Código e o Arquivo: práticas de desaparecimento na era dos dispositivos” (2014). Para o autor, uma contracoleção seria “uma resposta a um processo longo e histórico de formalização [...], uma espécie de contrametodologia, agora pautada pela massificação da digitalização e pela sua completa destituição de métodos hierárquicos.”¹⁶

Já a expressão “*arquivos instantâneos*”, originalmente utilizada pela antropóloga Haidy Geismar, é aqui adotada para se referir ao Instagram, principal objeto de estudo dos fenômenos analisados. Em “Instant Archives?” (2016), ela defende a importância de olhar para essa plataforma pela linguagem de um arquivo, mesmo que, na prática, ela esteja mais próxima de um *anti-arquivo*, por seu caráter instável e involuntário nos processos de armazenamento das informações.¹⁷ Se a ideia de instantaneidade se referia, inicialmente, à rapidez com que uma foto poderia ser feita e compartilhada, hoje a leitura mais imediata é sobre a impermanência e a falta de qualquer garantia de que aquele arquivo vai perdurar.

Outra referência importante é o livro *After Art* (2013), de David Joselit. A circulação dos objetos por meio de imagens – ou obras que se constituem na própria noção de circulação como propósito – tem um papel central no argumento do historiador da arte norte-americano, ao defender que a grande questão sobre a arte nos dias de hoje está justamente em seu poder de se “replicar, remediar e disseminar em velocidades variáveis.”¹⁸ O autor também justifica a escolha do título pelo fato de

¹⁶ SILVA, Cicero Inácio. “O Código e o Arquivo: práticas de desaparecimento na era dos dispositivos.” Em BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org). *Futuros Possíveis: arte, museu e arquivos digitais*. São Paulo: Peirópolis: Edusp, 2014, p. 198.

¹⁷ GEISMAR, Haidy. “Instant archives?” Em *The Routledge Companion to Digital Ethnography*, pp. 357-369. Routledge, 2017.

¹⁸ JOSELIT, David. *After Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2013, p. XIV. Entre os exemplos mencionados está o trabalho de Cildo Meireles *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), que se utiliza

reforçar esse dado temporal de um significado que surge depois, no alcance atingido pela maneira como uma obra vai circular enquanto imagem – que é bem diferente se o termo utilizado fosse *pós-arte*, prefixo que ganhou uma leitura de algo já superado, um rompimento com o que veio antes. É nesse sentido que enfatizamos o que acontece nessa cadeia de representações e remediações desses espaços que se dá em outros ambientes, como o das redes sociais.

instagram e a cultura participativa na web 2.0

Embora esta tese não atribua as mudanças nos modos de ver nos museus apenas ao Instagram, buscando entender tal fenômeno por meio de uma análise histórica, cultural e transdisciplinar, a escolha por essa rede social justifica-se pela importância que ela alcançou na última década. Desde que surgiu como uma *startup* em Palo Alto (Califórnia, Estados Unidos) em outubro de 2010 até chegar ao que é hoje – plataforma que integra o conglomerado Meta, avaliada em mais um bilhão de dólares e onde 95 milhões de imagens são publicadas diariamente –, ela tanto acompanhou como influenciou o surgimento de uma nova cultura visual contemporânea.¹⁹

Para o teórico de estudos de mídia Lev Manovich, o "Instagramismo", como definiu, teve um impacto semelhante aos movimentos de vanguarda do início do século 20 pelo fato de ter criado uma linguagem visual própria, definida pela cultura do compartilhamento.²⁰ Quando surgiu, a particularidade do Instagram em relação a

da lógica da circulação de mercadorias – no caso, uma garrafa retornável de Coca-Cola – para inserir frases de protesto.

¹⁹ MACDOWALL, Lachlan; BUDGE, Kylie. *Art After Instagram: Art Spaces, Audiences, Aesthetics*. Routledge, 2022, p. 2.

²⁰ Compilada no livro *Instagram and Contemporary Image* (2017), a pesquisa de Manovich foi o primeiro trabalho multidisciplinar analisando a linguagem dessa rede. Utilizando um método de

outras redes sociais estava na primazia da imagem e nas possibilidades oferecidas ao usuário para controlar sua formatação e apresentação. Inicialmente, esse controle se dava tanto pelas escolhas no grid de três colunas, transformando as interfaces pessoais em pequenas galerias, como pelas inúmeras ferramentas de edição disponíveis. Contrariando, de certa forma, a ideia de uma espontaneidade que acompanhava o aplicativo em sua criação, postar uma foto passou a envolver uma série de decisões que terminam por moldar a identidade de um perfil e determinar as conexões que irá atrair. E essas decisões não são nada aleatórias: envolvem conhecimentos específicos difundidos pela cultura do *how-to*, como tutoriais que ensinam como criar um perfil esteticamente coerente, os melhores horários para postagens etc.

Essa dualidade de imagens planejadas e produzidas com o intuito de parecerem espontâneas que Manovich vai chamar de *mise-en-scène*, apropriando-se do termo utilizado no cinema, como explica: “As melhores imagens criadas por jovens Instagrammers praticam algo que podemos chamar de “design poético” (referência aqui ao movimento “realismo poético” no cinema, com menor enfoque na narrativa).”²¹ Ou seja: para ele, há nessa rede uma preocupação muito maior com a construção de uma cena e a inserção do personagem naquele cenário tal como em um jogo, mas sem um compromisso lógico ou causal.

análise de visualização a partir de Big Data, como são chamadas as grandes massas de dados, ele também desenvolveu projetos como "On Broadway" (2015) —instalação feita a partir de um mapeamento de postagens ao longo da avenida que atravessa Nova York, utilizando geolocalizadores— e "Selfiecity" (2014) —estudo sobre este tipo de foto tendo como material 3.200 selfies postadas em cinco cidades do mundo, incluindo São Paulo. MANOVICH, Lev. "Instagram and contemporary image." (2017). Disponível em:

[http://manovich.net/index.php/projects/instagram an Introduction andcontemporaryimage](http://manovich.net/index.php/projects/instagram%20an%20Introduction%20and%20contemporary%20image) [acesso 19 de fevereiro de 2023]

²¹ Ibid., p.85, tradução nossa. No original: “Best images created by young Instagrammers practice something we can also call “poetic design” (referencing here “poetic realism” movement in cinema, minus the narratives).”

Um estudo mais recente do impacto do Instagram no campo da arte e dos museus foi compilado por Lachlan MacDowall e Kylie Budge no livro *Art after Instagram: Art spaces, Audiences, Aesthetics* (2021). Analisando a interação entre a rede e a produção artística atual nesses três aspectos, os autores traçam o seguinte argumento:

“[...] o Instagram representa não apenas um novo dispositivo ou forma tecnológica, mas também incorpora uma nova lógica cultural da imagem artística em rede. O Instagram muda os espaços, a escala, a velocidade e os termos da cultura visual. Ela gera novos termos (#instafame) e formas (a selfie) e cria e organiza novos públicos. Inevitavelmente, o Instagram afeta as instituições do mundo da arte.”²²

É importante ressaltar que outra transformação relevante já vinha acontecendo na década anterior, com a popularização de telefones celulares e da tecnologia smartphone. Em “La revolución telefónica de la imagen digital” (2010), Wolfgang Schäffner defende que a criação do telefone móvel, em 1983, e seu uso em grande escala “podem ser considerados um dos acontecimentos mais importantes na história da imagem” com um impacto maior do que a criação dos computadores pessoais, em 1984.²³ Traçando uma cronologia que começa no final século 19, com o surgimento dos primeiros telefones públicos, ele resume as principais mudanças dessa tecnologia que se desenvolveu paralelamente aos computadores. O fato de ter se tornado um dispositivo híbrido, incorporando diferentes usos, e funcionar desvinculado de um espaço físico são os principais fatores para a popularização do telefone móvel. Mas a mudança mais importante é a diminuição e o aprimoramento

²² MACDOWALL; BUDGE, p.2, tradução nossa. No original: Instagram represents not simply a new device or technological form but also that it also embodies a new cultural logic of the networked art image. Instagram shifts the spaces, scale, speed and terms of visual culture. It generates new terms (#instafame) and forms (the selfie) and creates and organises new audiences. Inevitably, Instagram affects the institutions of the art world.”

²³ SCHÄFFNER, Wolfgang, “La revolución telefónica de la imagen digital”, em *Nomadismos Tecnológicos: Dispositivos Móviles, Usos Masivos y Prácticas Artísticas* (ed. Giselle Beiguelman e Jorge La Ferla). Madrid: Fundación Telefónica, 2010, p.116.

das interfaces, quando essas passam a funcionar de forma gráfica, permitindo que a tela do celular fosse usada para transmitir imagens e vídeos.

A emergência de uma cultura participativa é outro fenômeno no qual a (des)musealização do museu também se insere –²⁴ que, por sua vez, está atrelada ao surgimento da chamada Web 2.0 no início dos anos 2000, quando o maior acesso permitido pela banda larga e a internet móvel vão resultar no que o artista Geert Lovink, fundador e diretor do Institute of Network Cultures (Amsterdã), chamou ironicamente de “movimento Renascentista” da internet.²⁵ Misturando o espírito empreendedor norte-americano com a cultura do *Do It Yourself* (Faça você mesmo) incorporada da ética hacker dos anos 1990, no sentido mais capitalista e individualista possível, esse novo formato trouxe a usuária para se sentar no “banco de motorista”, transformando o modelo do *user-generated content* (conteúdo gerado por usuário) no grande trunfo para capitalizar a nova web. Como resume:

De blogs a compartilhamento de fotos e rede social, a ideia era reduzir a complexidade e a liberdade do usuário em troca para interfaces fáceis de usar, serviços gratuitos sem assinatura e grande banco de dados com conteúdo gratuito e perfis de usuário para navegar.²⁶

Essa tal liberdade, sabemos, não foi bem assim. Não demorou quase nada para a suposta “autonomia” oferecida revelar um outro lado da moeda bastante nefasto, dando origem a um modelo de internet hoje visto por muitos como insustentável. Entre os tantos problemas nesse cenário monopolizado por grandes

²⁴ JENKINS, H., CLINTON, K., PURUSHOTMA, R., ROBINSON, A.J., & WEIGEL, M. (2006). "Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21st century. Building the field of digital media and learning." The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation. Disponível em: http://henryjenkins.org/blog/2006/10/confronting_the_challenges_of.html [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

²⁵ LOVINIK, Geert; “A world beyond Facebook: Introduction to the unlike us reader”. Em LOVINK, Geert e RASCH, Miriam Rasch, eds. *Unlike us reader: Social media monopolies and their alternatives*. Vol. 8. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2013.

²⁶ *Ibid*, p. 13, tradução nossa. No original: “From blogging to photo sharing and social networking, the idea was to reduce complexity and user freedom in Exchange for easy-to-use interfaces, free services without subscription and large database with free content, and user profiles to browse through.”

corporações, está a falta de transparência no uso de dados pessoais, transformando as interações sociais no grande alvo de uma extração lucrativa – prática identificada por Nick Couldry e Ulises A. Mejias como um novo tipo de colonialismo, que chamam de *data colonialism*.²⁷

Duas publicações recentes de autoras nacionais também trazem um panorama do debate sobre as problemáticas das redes nas esferas políticas, sociais e culturais: *Políticas da Imagem: vigilância e resistência na dadosfera* (2021), de Giselle Beiguelman, e *O mundo do Averso: Verdade e Política da Era Digital* (2022), de Leticia Cesarino. Neste último, no capítulo “Mal-estar na Plataformização”, a socióloga adapta o título do livro de Freud para descrever o “mal-estar” perpétuo causado por esses sistemas onde “o usuário humano não é mais o agente, mas o *ambiente*, para a agência de sistemas não humanos.”²⁸ É um argumento que atualiza o debate sobre práticas de agenciamento associadas às redes sociais em seus primórdios.²⁹

Ainda assim, mesmo com todos os efeitos controversos que tais plataformas vêm trazendo na última década, não há dúvidas de que o Instagram teve um papel importante em definir uma nova maneira de ver e experienciar imagens, reunindo um arquivo da cultura visual contemporânea que merece ser olhado com atenção. É isso que é o buscamos fazer neste trabalho, tratando especificamente de imagens de arte e de museus que ali circulam.

²⁷ COULDRY, Nick; MEJIAS, Ulises A. *The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism*. Redwood City: Stanford University Press, 2019.

²⁸ CESARINO, Leticia. *O Mundo do Averso – Verdade e Política na Era Digital*. São Paulo: Ubu, 2022. P. 89.

²⁹ Em “Digital art/Public art: Governance and Agency in the Networked Commons”, Chirstiane Paul define o agenciamento como uma maneira de influenciar ou transformar instituições, cujo grau de efetivação varia “pela capacidade de gerar um efeito significativo no mundo e em um contexto social.” As redes sociais, por seu alcance imediato e global, se tornaram um dos meios mais eficientes de mobilizações coletivas que questionam estruturas de poder governamentais ou em outras esferas. PAUL, Christiane. “Digital art/Public art: Governance and Agency in the Networked Commons”. *First Monday*, January 2006, Vol.11 (7).

metodologia: epistemologia da busca e o mapeamento por hashtags

O principal método aqui aplicado na pesquisa de imagens no Instagram foi por meio de buscas por hashtags. Essenciais para se criar narrativas ou metanarrativas em redes, hashtag é como são chamadas as palavras-chave antecedidas com o símbolo #, que permite um sistema de busca no qual se pode visualizar todas as imagens de perfis abertos utilizando aquela mesma palavra. Em um artigo do livro *Big Data as Uncertain Archives* (2021), Tara C. Carley faz um breve histórico desse recurso, lembrando a primeira vez que o símbolo foi utilizado no Twitter pelo programador Chris Messina, em 2007 – este, por sua vez, resgatando uma prática da cybercultura dos anos 1980, quando a hashtag também era difundida.³⁰ Ela define a prática de arquivar hashtags, que envolve “anotar, indexar e curar a fim de construir repositórios como uma “abordagem centrada no ser humano para capturar o discurso em uma era de dados de hashtag incertos.”³¹ Não por acaso, este se tornou um recurso muito utilizado por ativistas em redes, especialmente nas causas feministas e antirracistas, como é o caso dos movimentos #MeToo e #BlackLivesMatter.

A hashtag foi introduzida no Instagram em janeiro de 2011 com a intenção de incentivar conexões laterais entre os usuários com interesses e gostos semelhantes. Em 2017, a plataforma resolveu se apropriar do método, que havia ganhado forma espontaneamente, criando uma ferramenta na qual as hashtags também são seguidas e visualizadas em uma organização pela lógica algorítmica. O que volta a ser um problema: afinal, a vantagem desse recurso era justamente a possibilidade de

³⁰ CARLEY, Tara C. “Hashtag Archiving”, em *Uncertain archives: Critical keywords for big data*. Thylstrup, Nanna Bonde, Daniela Agostinho, Annie Ring, Catherine D'Ignazio, and Kristin Veel, eds. MIT Press, 2021, p.272.

³¹ Ibid, p. 273, tradução nossa.

criar uma conexão horizontal entre usuárias. Nesse sentido, a pesquisa por hashtags nos interessa aqui por ser possível de visualizar, ainda pela organização cronológica, como originalmente o feed do Instagram também era organizado.

Volto mais uma vez ao livro de Joselit para explicar algumas escolhas conceituais na metodologia adotada. Apesar de seu argumento sobre a mudança de foco do objeto para sua rede de circulação não ser exatamente novo, o autor apresenta questões relevantes que abrem espaço a novas formas de pesquisa na esfera digital.³² Isso é o que chama de “Epistemology of Search” – “o quanto as imagens se conectam de forma mais ampla e fácil” – faz bastante sentido em um contexto no qual aspectos estéticos de um objeto não são mais os elementos preponderantes de análise, e sim os locais por onde circulam.³³

A ideia de epistemologia da busca também se aproxima da diferença apresentada por Monika Fleischmann e Wolfgang Strauss entre a “busca ativa” e o “revirar passivo” como métodos de localização em arquivos digitais.³⁴ A dupla de midiartistas é criadora do *Netspannung*, plataforma aberta de produção e armazenamento de artemídia que trata de aspectos como a curadoria deste tipo de arquivo e sua configuração pelo processo algorítmico – e como ele pode se tornar um objeto artístico. Desenvolvida de forma colaborativa e muito calcado na interatividade, o projeto já reuniu “mais de 2.500 descrições de obras, textos, imagens e vídeos de arte midiática e estudos da arte”, tendo se tornado um espaço

³² Há pontos em comum com a teoria da pós-produção de Nicolas Bourriaud, por exemplo, que também se baseia na ideia de uma criação artística que acontece em uma etapa posterior à criação de objeto e na ideia de rede. A própria Estética Relacional e a ideia de que cada trabalho é um “pacote de relações” é outro ponto em comum com o argumento de Joselit, que adapta o termo para o que chama de “formato de conexões”, propositalmente usando um vocabulário do mundo digital. JOSELIT (2013),

p. 66, tradução da autora.

³³ JOSELIT (2013), p. 56

³⁴ FLEISCHMANN, Monika; STRAUSS, Wolfgang. “Encontrar em vez de procurar: o arquivo digital como máquina de localização”. Em *Futuros Possíveis*, op. cit., p. 181.

de armazenamento e transmissão de conhecimento desta área.³⁵ As configurações visuais baseadas em uma “representação performática dos dados” também têm relação direta com a forma de pesquisa por essas informações quando não estamos buscando nada objetivamente. O “revirar passivo”, segundo eles, acontece na escolha por associações entre as imagens, e não por critérios de indexação nos quais se baseiam os arquivos tradicionais.³⁶

De certa forma, é possível aplicar esse raciocínio ao sistema de busca e visualização no Instagram – embora o “revirar passivo” seja cada vez menos possível com a interferência dos algoritmos. Se a “epistemologia da busca” refere-se a uma produção artística que utiliza esses sistemas como um dado conceitual e operacional de um trabalho artístico, trazendo essa etapa para o primeiro plano, tento aplicar a mesma ideia a uma metodologia que parte da busca por hashtags como processo de pesquisa. De certa forma, é um método que mistura as duas características discutidas pelos criadores do *Netspannung*: pode ser tanto um “revirar passivo” quanto uma “busca ativa”, já que a própria escolha de procurar em hashtags não segue a lógica automática padrão desta rede, que prioriza o *feed* de notícias.

estrutura e referências

O recorte bibliográfico aqui adotado segue uma abordagem transdisciplinar, combinando referências de diversos campos, como Teoria e Crítica de Arte, Cultura Visual, Estudos da Memória e de Museu e Estudos de Mídia e Internet. Já a estrutura desta tese é dividida em cinco capítulos escritos em um formato de ensaio, e cada um dos textos pode ser lido de forma independente.

³⁵ Ibid, p. 179.

³⁶ Ibid., p. 181.

Em “Um Imaginário em Metamorfose”, apresentamos uma ideia que permeia o argumento central: o quanto nosso *imaginário* sobre arte e museus vem se transformando com a intensa circulação dessas imagens produzidas, arquivadas e organizadas por qualquer pessoa. As contribuições trazidas pelo ensaio *O Museu Imaginário* de Malraux ainda são grandes ao se olhar para esse fenômeno hoje. Não por acaso, referências ao título desse texto – especialmente na versão em inglês, *Museum Without Walls* – apareceram com frequência durante a pandemia, como descobrimos em uma pesquisa nessa hashtag.³⁷ Se a *metamorfose* é como Malraux define os processos de transformação da obra em imagem, ou da própria transformação das funções de um objeto ao passar a ser visto como arte nos museus, usamos essa expressão para abordar também os problemas da ideia de um imaginário por ele evocado. Embora não esteja respondendo à Malraux diretamente, a autora Ariella Aïsha Azoulay traz uma visão crítica à toda a noção de um direito universal de ver disseminada com a criação da fotografia.

Após essa introdução do imaginário como um fio condutor, o capítulo seguinte – “A era da musealização em massa e o museu do fotografável” – entra mais especificamente nas questões centrais abordadas. O ponto de partida é o debate sobre o boom da memória que tem início na década 1980 e ganha outras características com a maior difusão de mídias digitais nos anos 2000. É nesse contexto que surge uma constante *musealização do cotidiano*, quando há uma produção de memória invadindo diversas esferas da vida privada. Os museus ganham um maior protagonismo, tornando-se, pouco depois, eles mesmos objeto dessa musealização. Se no capítulo anterior apresentamos o *museu pós-fotográfico*, atrelado à difusão da reprodução fotográfica, aqui introduzimos a ideia de um *museu*

³⁷ Um exemplo que descobri tardiamente, ao finalizar a tese, foi o projeto Museu sem Paredes, idealizado por Gabriel Menotti – um mapeamento de museus virtuais com uma programação de seminários e exposições que tratam da extensão do aparato museal para a esfera digital:<
<https://www.museusemparedes.com/>>

do fotografável, que vai coincidir com o surgimento do Instagram e a flexibilização de se fotografar dentro dos espaços expositivos.

Como resultado dessa mudança, encontramos cada vez mais um arquivo à parte sobre os diferentes modos de ver no espaço museológico, que analisamos em “O olhar em movimento: modos de (não) ver, controlar ou copiar no espaço do museu.” Além de uma pesquisa por diversas hashtags temáticas, estendemos a busca por fotos de pessoas no museu aos acervos de instituições, buscando comparar diferentes momentos na produção de imagens nesses espaços. A repetição de certos gestos e padrões observados nos levou a criar as três subdivisões temáticas mencionadas no título: uma sobre um imaginário disciplinador sobre essas instituições; outra sobre uma ideia de *mímesis* entre o observador e a obra de arte; e, por último, outra com cenas que mostram maneiras de ver mais performativas, rompendo com o monopólio da visão entre as possibilidades de fruição artística. Outro aspecto observado ao longo dessa pesquisa em arquivos de museus foi a ausência de uma preocupação em organizar imagens por esse critério – o do visitante no espaço –, o que certamente reflete um histórico de desinteresse das instituições por uma presença mais corpórea do público nesses espaços.

Em seguida, no ensaio “#MuseuNacionalVive? Um memorial involuntário e um arquivo sem museu”, mergulhamos na análise de uma situação peculiar: a musealização de um museu que passou a acontecer após sua destruição, como foi o caso do Museu Nacional, atingido por um incêndio que consumiu quase a totalidade de sua coleção. Analisamos, ao longo de um ano, as postagens na hashtag #MuseuNacionalVive, interpretando essa frase sob um aspecto memorialístico involuntariamente criado nas redes. Trata-se de um caso um tanto literal do que Hal Foster chamou de “arquivo sem museu”, quando um acervo de imagens parece ganhar uma forma independente de seu referente, que já não existe.

Por fim, o último capítulo (“Humboldt Forum: um museu desmusealizado”) é resultado de uma pesquisa desenvolvida na Alemanha durante um período como pesquisadora-visitante na Humboldt Universität zu Berlin, em 2021. O estudo de caso é o novo centro cultural Humboldt Forum, inaugurado entre 2020 e 2021 e utilizado como exemplo para pensar nos processos de desmusealizações nas mediações de uma instituição que nasce buscando desconstruir diversos imaginários controversos, lidando também com alguns apagamentos históricos. Em primeiro lugar, está a problemática arquitetura do prédio: uma reconstrução parcial em *fac simile* do Berliner Schloss, que acompanhou a história da cidade durante seis séculos. Três de suas fachadas reproduzem o estilo barroco de quando o palácio era a residência da dinastia real Hohenzollern. A referência ao passado imperial prussiano já havia sido a razão do edifício ser demolido pelo governo da Alemanha oriental em 1950 – onde, no mesmo lugar, foi construído o Palácio da República, sede da Câmara do povo (*Volkskammer*). Anos depois, esse mesmo prédio também veio abaixo durante as disputas de memória da cidade após a queda do Muro de Berlim, em 1989, quando se decidiu pela reconstrução Berliner Schloss. O segundo imaginário problemático refere-se ao passado colonial da Alemanha, representado pelos acervos das chamadas coleções de arte não-ocidentais ali abrigadas: do Museu de Arte Asiática de Berlim, do Museu Etnológico e da Coleção Científica da Universidade de Humboldt, todas elas envolvendo um histórico de saques e apropriações.³⁸

Ao longo de um ano e meio, acompanhei diversos canais de comunicação da nova instituição, com destaque para o perfil no Instagram, em paralelo às buscas pelas hashtag #HumboldtForum e palavras-chave semelhantes. Realizei também diversas visitas ao espaço desde sua inauguração, em julho de 2021, observando

³⁸ BOMMERS, Lara. Berlin's controversial Humboldt Forum is finally complete—but 'the work inside begins now', German Culture Minister says. *The Art Newspaper*, 19 de setembro de 2022. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/2022/09/19/berlins-controversial-humboldt-forum-is-finally-complete>> Acesso em 15 de outubro de 2022

tanto as narrativas institucionais sobre a história daquele lugar quanto aspectos referentes à percepção do público. A partir desse conjunto, buscou-se analisar como a *desmusealização do museu* está presente tanto no imaginário produzido coletivamente quanto nos discursos da instituição.

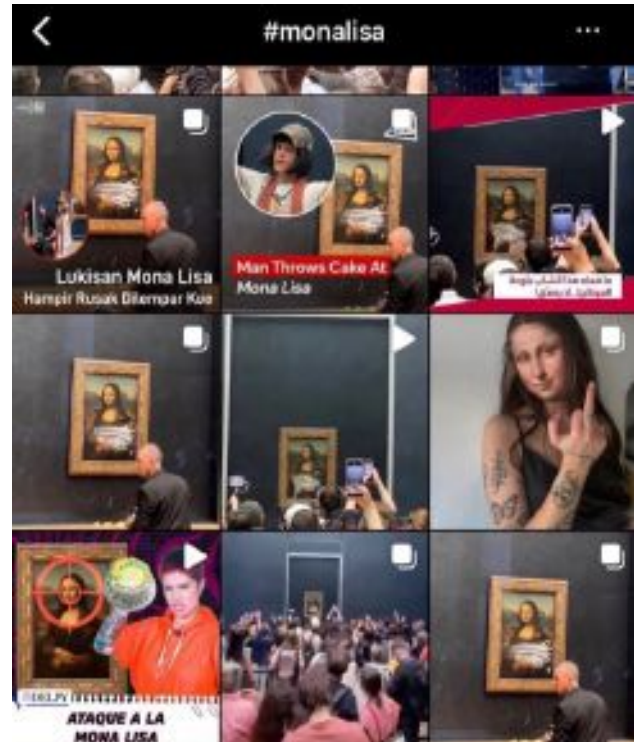
No texto introdutório da antologia *Grasping the World: The Idea of the Museum* (2004), Donald Preziosi e Claire Farago defendem a impossibilidade de se definir o que é um museu nos tempos atuais, sugerindo que mudemos a pergunta para *quando é um museu*, levando-se em conta as infindáveis situações em que esse conceito pode se materializar.³⁹ “Mais do que um gênero, e mais do que uma simples instituição a par de outras, os museus são locais essenciais para a fabricação e perpetuação de nossa concepção de nós mesmos como indivíduos autônomos com subjetividades únicas”, complementam os autores.⁴⁰

É um pouco nesse sentido que a ideia de (des)musealização é tratada nesta tese: quando e de que forma o que chamamos de museu pode ser assim pensado a partir de seus fragmentos enquanto imagens, misturados a concepções tão subjetivas e individuais sobre esse conceito que ganharam espaço na esfera de redes sociais como o Instagram?

³⁹ PREZIOSI, Donald; FARAGO, Claire. "General introduction: What are museums for?" Em *Grasping The World*, pp. 1-10. London: Routledge, 2019.

⁴⁰ Ibid., p. 3, tradução nossa. No original lê-se: “More than a genre, and more than simply one institution on a par with others, museums are essential sites for the fabrication and perpetuation of our conception of ourselves as autonomous individuals with unique subjectivities.”

Figuras 1 e 2 – Imagens encontradas na hashtag #Monalisa em maio de 2022



Fonte: Instagram

capítulo 1: um imaginário em metamorfose

A reprodução não rivaliza com a obra-prima presente: evoca-a ou sugere-a [...] Não conduz à rejeição dos originais, como o disco não conduziu ao desprezo pelo concerto. *Leva-nos a contemplar as obras-primas que nos são acessíveis; não a esquecê-las; e, sendo inacessíveis, que conheceríamos nós, sem a reprodução? Ora, a história da arte dos últimos cem anos [...] é a história do que é fotografável.*

(André Malraux, 1947)⁴¹

A ideia de um direito universal de ver é uma fraude. Quando a fotografia surgiu, ela não interrompeu esse processo de pilhagem que tornava o mundo de outros e outros disponíveis para alguns, mas sim o acelerou e forneceu novas oportunidades para persegui-lo. É nesse sentido que o obturador da câmera se desenvolveu como uma tecnologia imperial.

(Ariella Aïsha Azoulay, 2019)⁴²

Em *Exhibition M.* (2019), obra comissionada pelo MoMA para a inauguração de seu novo edifício, em 2019, a artista polonesa Goshka Macuga aparece em uma fotografia em preto e branco rodeada por reproduções de obras de arte organizadas no chão. Ela está sentada em uma cadeira de costas para um piano virado de ponta cabeça, veste um terno e sapatos masculinos e olha para uma das cópias que segura nas mãos com ar de autoridade. Entre as fotos no piso, é possível identificar imagens

⁴¹ MALRAUX (1965), p.108.

⁴² AZOULAY, Ariella Aïsha. *Potential History: Unlearning Imperialism*. London and New York: Verso, 2019, p.42, tradução nossa. No original: “The idea of a universal right to see is a fraud. When photography emerged, it didn’t halt this process of plunder that made others and others’ worlds available to some, but rather accelerated it and provided further opportunities to pursue it. In this way the camera shutter developed as an imperial technology.”

do coletivo americano Guerrilla Girls; da artista cubana Ana Mendieta (1948-1985); da brasileira Maria Martins (1894-1973); da americana Nan Goldin e outros trabalhos de artistas mulheres.⁴³ O painel ocupava o lobby do museu no formato de uma tapeçaria, e as 200 reproduções são de obras pertencentes à coleção do MoMA.

Figura 3 – Goshka Macuga, *Exhibition M.*, 2019.



Fonte: The Museum of Modern Art, New York. Foto de Heidi Bohnenkamp

⁴³ Mais informações disponíveis em: <<https://www.moma.org/magazine/articles/196>>

A cena que ela reproduz é familiar: uma famosa fotografia do escritor, historiador da arte e, na época, ministro do ex-presidente Charles de Gaulle André Malraux (1901-1976), publicada na revista *Paris Match*, em 1954. Feita na ocasião do lançamento da trilogia *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*, a foto de Maurice Jarnoux ficou conhecida por sintetizar as ideias de Malraux em *O Museu Imaginário*. Publicado originalmente em 1947, o ensaio ganhou proporções equivalentes ao clássico de Walter Benjamin “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica” (1936), no debate sobre a influência da fotografia na arte – embora a imagem em questão seja replicada muitas vezes sem grandes referências ao texto propriamente dito.

Quem lembra dessa imagem logo reconhece a referência que Macuga faz ao seu caráter encenado, apontando aspectos hoje problemáticos do homem europeu *cultive*, em posição de autoridade e com uma infinidade de objetos de diversas culturas ao seu alcance – seja na forma de reproduções ou obras de sua coleção, muitas, inclusive, obtidas em viagens a sítios arqueológicos de antigas colônias francesas e outros lugares que ele acompanhou nessas expedições. Um olhar mais atento para essa imagem-síntese do que Malraux chamou de *museu imaginário* – uma definição sobre o efeito museológico e as narrativas fictícias do que é arte, inauguradas com o surgimento dos museus modernos, – sugere uma interpretação contrária à visão democratizante sobre a reprodução defendida por ele, que nos levaria a contemplar uma obra que antes nem sequer conheceríamos. É uma ideia dissonante do historiador da arte e figura pública influente que, muitas vezes, usava sua posição de poder para validar as próprias teorias.

Esse é um dos argumentos de Walter Grasskamp em *The Book on the Floor: André Malraux and the Imaginagy Museum* (2016). Para o historiador da arte alemão, a importância do ensaio de Malraux não teria sido a mesma não fosse pelo impacto daquela fotografia. O livro argumenta que as fotos de Maurice Jarnoux foram

responsáveis por sua consagração como um historiador da arte de prestígio, demonstrando como suas ideias não eram tão originais. Analisando a construção fotográfica que “atestava as habilidades de Jarnoux como fotógrafo e o talento de Malraux para a autopromoção,”⁴⁴ Grasskamp desmistifica a figura do escritor, argumentando como esse imaginário contribuiu para que suas formulações teóricas ganhassem mais alcance.⁴⁵

Apesar das leituras críticas recentes como essa, a relevância do pensamento de André Malraux para compreender uma nova concepção de museu com base na circulação de reproduções é inegável. Seu entendimento do potencial libertário e não-disciplinar da cópia fotográfica ao permitir novas associações de estilos, algo até então pouco abordado pela historiografia da arte, é um dos motivos pelos quais *O Museu Imaginário* é tão evocado. Um de seus defensores é o teórico George Didi-Huberman, argumentando que Malraux teria criado um formato de livro de arte inspirado no conceito de álbum de família, reforçando o papel do historiador da arte como um editor de imagens.⁴⁶

⁴⁴ GRASSKAMP, Walter. *The book on the floor: André Malraux and the Imaginary Museum*. Los Angeles: Getty Publications, 2016, p.18. No original: “[...] again attesting to Jarnoux’s skills as a photographer and Malraux’s talent for self-promotion.” O autor também compara o Museu Imaginário com projetos semelhantes que obtiveram bem menos destaque, como a *Encyclopédie photographique de l’art* (1935), de André Vigneau. Segundo ele, o livro ilustrado com fotografias de esculturas de arte e arqueologia da região do Mediterrâneo teria sido igualmente inovador pela edição visual das imagens, muitas feitas pelo próprio Vigneau e usadas posteriormente por Malraux em edições de seus livros.

⁴⁵ O autor reúne também alguns estudos que atestam a participação do teórico francês em diversos sítios arqueológicos realizados durante expedições financiadas pelo governo de Charles de Gaulle, no qual Malraux também atuou como ministro da Cultura e das Relações Exteriores, entre eles uma viagem ao Afeganistão, em 1930, e à Indochina ocupada pela França, em 1923. Algumas dessas obras saqueadas aparecem na coleção que mantinha em sua casa vista nesse mesmo ensaio fotográfico, como as cabeças quebradas de figuras asiáticas, que eram removidas por serem partes mais valorizadas por colecionadores europeus e americanos. Grasskamp ressalta, entretanto, como esses atos de apropriação cultural em antigas colônias eram vistos com naturalidade na época, quase um gesto de resgate de itens que estariam sob risco. *Ibid*, p. 15.

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Album of Images According to André Malraux*. *Journal of visual culture*, v. 14, n. 1, p. 3-20, 2015.

Nas últimas décadas, o ensaio passou a ser evocado com frequência em discussões sobre museus na era digital (Arvanitis, 2010; Battro, 2010; Henning, 2013; Foster, 1996, Huhtamo, 2013). O título em inglês – *Museum Without Walls* –, embora tenha sido contestado por sugerir uma relação equivocada com a arquitetura (Krauss, 1996), acabou interpretado como uma boa tradução para o formato dos museus virtuais ou da noção de arte como circulação de imagens da Web 2.0.⁴⁷ Com a diferença de que nos *museus sem paredes* de hoje, a história da arte é contada não só pelo que é fotografável, mas também *compartilhado, memeficado e viralizado* – processos bem diferentes da reprodução fotográfica. Sem falar no alcance infinitamente maior se comparado aos livros de arte, que muitas vezes terminavam empilhados sobre mesas de centro como itens decorativos.

É por esse caminho que parto do *Museu Imaginário* neste capítulo para pensar em um paralelo entre esse projeto e o formato no qual as imagens de arte são armazenadas e exibidas em redes sociais como o Instagram. A visão de Malraux de que as reproduções poderiam fornecer uma nova forma de contato com os originais, sem pretender substituí-los, parecia ir ao encontro do uso inicial dessa plataforma, quando havia uma clara reiteração entre a circulação das imagens das obras e os museus. O interesse em ver uma obra original ao vivo, nem que fosse para fotografá-la, parecia crescer proporcionalmente ao número de vezes que ela era compartilhada. Em uma análise do ensaio, junto a uma revisão bibliográfica recente, discuto como suas ideias reverberam ao pensarmos nessas redes como *museus sem limites* e espaços em algum grau ainda democratizantes – e o que há de real ou imaginário nesse discurso hoje.

⁴⁷ Há diversos artigos que adaptam o título do ensaio em inglês, tais como: ‘With and ‘Without Walls, Photographic Reproduction and the Art Museum’ (2013), de Michelle Henning; ‘Museum Outside Walls, mobile phones and the museum in the everyday’ (2009), de Konstantinos Arvanitis; ‘Postmodernism’s museum without walls’ (2005), de Rosalind Krauss, que são alguns dos que comento neste capítulo.

O título *Um Imaginário em Metamorfose*, partindo da noção de Malraux sobre os processos de deslocamento de um objeto até chegar ao museu e depois aos livros de arte, também se refere aos aspectos problemáticos sobre o ensaio notados em anos mais recentes. Como a obra de Goshka Macuga aponta em *Exhibition M.*, é impossível olhar para a fotografia de Maurice Jarnoux hoje sem pensar no debate sobre a soberania masculina e ocidental, em posição de controle sobre uma história da arte erroneamente entendida como universal, que se perpetuou ao longo da modernidade.

A curadora argentina Diana Wechsler resume a leitura dessa imagem- síntese da hipótese de Malraux ao tratar as reproduções dispostas no chão como um museu “que continua fora do quadro, com aspirações ao infinito.”⁴⁸ Ao olhar para a foto, entendemos prontamente que o personagem ali retratado é alguém “que tem o controle, apresentando-se como um domador dentro dessa arena que é seu estúdio.”⁴⁹ Nesse campo de batalha ali representado, entretanto, não parece haver muito espaço para o “diálogo das ressurreições” que o autor imagina haver caso as estátuas do Louvre “pudessem reencontrar sua alma original”; ou “Se experimentássemos os sentimentos que sentiam os primeiros espectadores de um duplo egípcio, de um crucifixo românico”, como descreve.⁵⁰ Ao vermos as imagens no chão, ordenadas sob seu domínio, entendemos que a disputa de vozes de suas vidas pregressas encontrou um único narrador capaz de traduzi-las.

A segunda epígrafe que abre este capítulo introduz o confronto ao pensamento de Malraux da autora Ariella Aïsha Azoulay em *Potential History: Unlearning Imperialism* (2019), que apresenta um debate importante para pensar o

⁴⁸ WECHSLER, Diana. Uma Metamorfose de la mirada. *El Museo Imaginario*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017, p. 8. Tradução nossa.

⁴⁹ Ibid. Versão original: ‘Em sujeto, lejos de estar “amenazado”, tiene el “control”: él fue quien colocó una imagen a continuación de la otra, quien estableció esas contiguidades y quien finalmente se presenta como el “domador” dentro de esa arena que es su estudio.’

⁵⁰ MALRAUX (1965), op.cit, p. 173.

arquivo como um dispositivo de violência, a partir de sua concepção mais básica de separar pessoas e objetos de seus lugares de origem. Como principal linha argumentativa, Azoulay relaciona a origem da fotografia com práticas coloniais inauguradas em 1492, com o início da invasão do Novo Mundo:

Lembrar 1492 junto com 1830 é também uma forma de desaprender a ontologia imperial que se baseia em separar as histórias de pessoas e objetos precisamente no momento em que essas pessoas e objetos são forçados a compartilhar uma história. Aqui, uso 1492 para me referir não apenas ao Novo Mundo, mas à história compartilhada de expulsão, separação e colonização que deu início ao longo processo de expropriação.⁵¹

Embora a autora não cite André Malraux, suas ideias trazem uma perspectiva diametralmente opostas da visão compartilhada por ele e outros pensadores de seu período sobre a reprodução de objetos de arte. Inclusive, Azoulay menciona um trecho importante do famoso texto “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”, de Walter Benjamin, e outro relato do físico Dominique François Arago, de 1839, sobre o surgimento da fotografia, apontando como ambos os autores “assumiram que imagens e objetos – itens que não deveriam ser obras de arte ou parte de um depósito de história da arte imperialmente imaginado – estão à disposição à espera de ser reproduzidos.”⁵²

O argumento de Azoulay de que é necessário unificar a separação entre pessoas e objetos ou imagens é também discutido em paralelo ao filme-ensaio *As Estátuas Também Morrem* (Les Statues Meurent Aussi, 1953), de Alain Resnais e Chris

⁵¹ AZOULAY (2019), op.cit, p. 91, trad. nossa. No original: “Remembering 1492 together with 1830 is also a way to unlearn the imperial ontology predicated on separating the histories of people and objects precisely at the moment that these people and objects are forced to share one history. Here I use 1492 to refer not just to the New World but to the shared history of expulsion, separation, and colonization that began the long process of dispossession.”

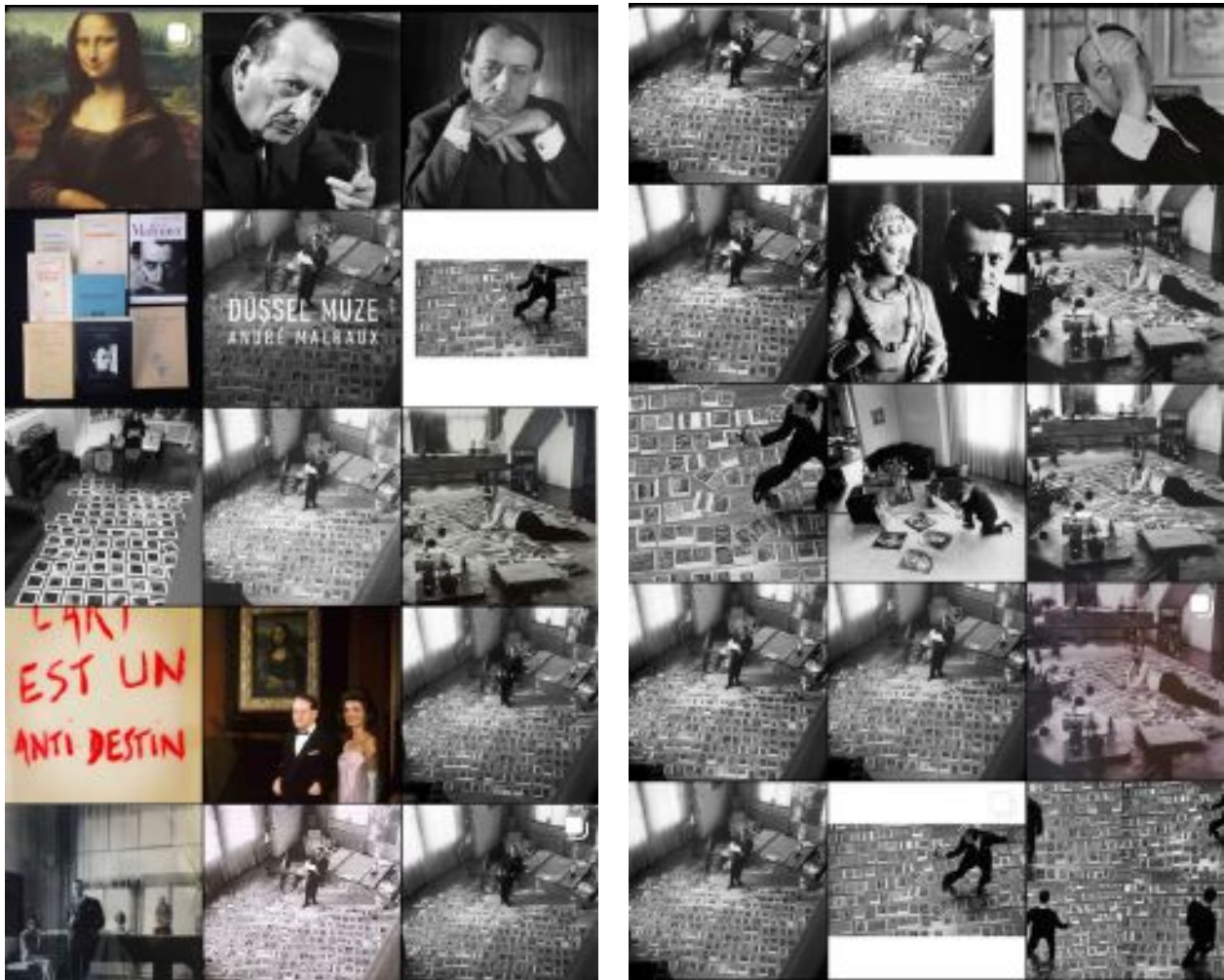
⁵² AZOULAY (2019), op.cit, p. 43, trad. nossa. No original: “Both Arago and Benjamin assumed that images and objects – items that were not meant to be works of art or part of an imperially imagined depository of art history – are waiting to be reproduced.”

Marker. Comissionado pela revista *Présence Africaine* em pleno período de independência de diversos países naquele continente, o filme antecipou uma série de aspectos críticos sobre a musealização de objetos de culturas africanas, e foi censurado pelo governo francês por 10 anos.⁵³

Ao longo do capítulo, apresento, ainda, imagens encontradas através de buscas nas hashtags #AndréMalraux; #Museumwithoutwalls e #Museeimaginaire no Instagram, explorando a visualização a partir dos recursos de arquivamento dessa plataforma. Na procura pelo nome de Malraux, salvei todas as versões encontradas das fotos de Jarnoux entre as cerca de 1.700 postagens. É uma boa indicação de que o autor da frase de que a história da arte do século 20 “é a história do que é fotografável” não escapou da própria previsão, tornando-se, ele mesmo, uma imagem altamente reproduzida na versão contemporânea de seu museu imaginário.

⁵³ CARDOSO, João Sousa. "As estátuas também morrem." Buala, Cultura Contemporânea Africana. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/afroscreen/as-estatuas-tambemmorrem>> [acesso 19 de fevereiro de 2023]

Figuras 4 e 5– Imagens encontradas na hashtag #AndréMalraux.



Fonte: Instagram.

1.1 museus sem fim ou arquivos sem museu?

As fotos da *Paris Match* de André Malraux foram produzidas na ocasião em que ele publicava *Le Musée Imaginaire De La Sculpture Mondiale: Des Bas-Reliefs Aux Grottes Sacrées* (1954), segundo volume da trilogia *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*. A primeira versão do texto “O Museu Imaginário” já tinha aparecido em duas publicações anteriores – em 1947 e em 1951, compilado em *Les Voix du silence*, quando já era um autor da prestigiada editora Gallimard. Em cada uma dessas edições, Malraux recriava o layout e a justaposição das imagens, mas, em nenhuma delas, a preponderância da narrativa visual sobre o texto foi tão nítida quanto em um dos volumes da trilogia, que reunia 500 páginas só com reproduções de obras. Esse aspecto, combinado com a aproximação entre objetos clássicos de uma “arte global”, como era chamada na época, foi o que tornou o Museu Imaginário tão influente.⁵⁴

Em uma série de conferências realizadas no Museu do Louvre em 2013, publicadas no livro *L’Album de l’art à l’époque du ‘Musée imaginaire’* (2013), George Didi-Huberman comenta que o escritor era, ao mesmo tempo, o autor e o publisher; o editor de foto e o designer gráfico. Defende que, para Malraux, “escrever sobre arte requer uma escolha de apresentação visual, que combina, em um único gesto fotográfico, o enquadramento, a montagem e a iluminação da obra de arte.”⁵⁵ É nesse sentido que sua atuação como historiador da arte estaria mais próxima da ação do que um pensador, sintetizando a teoria de Benjamin do “autor como produtor”,

⁵⁴ GRASSKAMP, Walter. "The Museum in Print: André Malraux's Musée Imaginaire and André Vigneau's Photographic Encyclopaedia of Art." In *Images of the Art Museum*, pp. 301-316. De Gruyter, 2017.

⁵⁵ Didi-Huberman, 2015, p.17. No original: “[...] writing about art requires a choice of visual presentation, which combines, in a single photographic gesture, the framing montage and lighting of the art work.”

segundo ele. Didi-Huberman é também um dos autores que, entre as releituras recentes sobre o *Museu Imaginário* de Malraux, contribuíram para aproximar este ensaio ao campo da história das mídias, e não mais de uma história das ideias, como ressalta Grasskamp.⁵⁶

O recurso da montagem explorado nas diferentes composições visuais das imagens e edições do livro ajuda a ilustrar uma das ideias centrais do texto: pensar a construção do imaginário dos museus como o resultado de diversos processos de metamorfoses. O primeiro ocorre quando os objetos são retirados de seu contexto original e levados para esses espaços, onde se desligam de sua função anterior e podem ser contemplados como obras de arte. Essa mudança ocorre especialmente no século XIX, com a criação dos museus públicos modernos, que impõem uma nova relação com a ideia de arte. Como escreve: "Um crucifixo românico não era, de início, uma escultura; a Madona de Cimabue não era, de início, um quadro; nem sequer a Atena de Fídias era, de início, uma estátua."⁵⁷ Em sua visão, os museus são apresentados como espaços capazes de criar uma função imaginária, no sentido ficcional do termo, para tais objetos, atribuindo-lhes uma ideia de autonomia e um papel por ele inventado.

Ao mencionar pela primeira vez a expressão que dá nome ao ensaio, Malraux compara a disseminação das reproduções em livros de artes a um meio de comunicação: "Na verdade, criou-se um Museu Imaginário, que vai aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus: respondendo ao apelo por estes lançado, a artes plásticas inventaram a sua imprensa."⁵⁸ Nessa afirmação, há tanto uma referência à transformação das obras em pura informação quanto ao alcance gerado pela difusão dessas fotografias, responsável por tornar Van

⁵⁶ GRASSKAMP (2017), op.cit, p. 302.

⁵⁷ MALRAUX (1965), op.cit, p.11.

⁵⁸ Ibid., p. 14

Gogh mais conhecido meio século após sua morte do que Rafael, no Japão, como exemplifica. As mudanças mais recentes trazidas na era digital certamente elevaram esse fenômeno à décima potência. Transformadas em imagens, as obras reproduzidas na internet circulam sem origem e destino definidos. Do autorretrato de Rembrandt a uma selfie com a Mona Lisa no Louvre, tudo é absorvido como código ou informação.

Em “O Arquivo sem Museu” (1996), o crítico norte-americano Hall Foster retoma alguns pontos levantados pelo autor francês em uma reflexão sobre o crescimento da cultura visual no campo acadêmico em contraposição a uma crise da história da arte.⁵⁹ O próprio título do texto, que sugere a ideia de um arquivo independente de um acervo material, guarda uma semelhança com o museu imaginário de Malraux, para quem a palavra se aplica tanto a uma preponderância das imagens quanto ao aspecto ficcional do termo. Ou seja, o museu, na realidade, só existiria em um sentido imaginário. No entanto, para Malraux, tal processo não acontece apenas após a criação da fotografia. Para ele, foram os próprios museus que determinaram a relação fictícia estabelecida com os trabalhos – quando um crucifixo românico se torna uma escultura ou o Homem de Capacete passa a ser chamado de Rembrandt.⁶⁰ Os livros de arte reforçaram tal fenômeno, transferindo o “confronto de metamorfoses” já existente nesses espaços, com seus múltiplos imaginários de funções e contextos que cada obra carrega, para o “diálogo das ressurreições”, quando elas passam a reviver em nosso mundo.⁶¹

Mas a importância de Malraux para o argumento de Foster refere-se, especialmente, à discussão sobre o impacto das técnicas de reprodução fotográfica na arte – um debate que, segundo ele, antecedeu o fortalecimento da cultura visual

⁵⁹ FOSTER, Hal. "The archive without museums." October 77 (1996): 97-119.

⁶⁰ Ibid., p. 77.

⁶¹ Ibid., p.11

como um campo independente na virada do século. Fazendo uma contraposição entre Benjamin e Malraux sobre o tema – o primeiro acreditava que a reprodução compromete o valor atribuído ao original ao destruir a aura, enquanto o segundo via nessa fragmentação uma possibilidade de melhor acessar a obra em si –, Foster defende que as duas visões devem ser entendidas de forma dialética. Mas é pela perspectiva de Malraux que ele se baseia ao falar sobre as reproduções na esfera digital:

Existe uma nova dialética da visão permitida pela informação eletrônica? Se, de acordo com Malraux, o museu garante o status da arte e a reprodução fotográfica permite a afinidade de estilos, o que uma nova ordem digital subscreve? Arte como imagem-texto, como info-pixel? Um arquivo sem museu? Se sim, esse arquivo seria mais do que uma base de dados, um repositório do que existe? ⁶²

A leitura de Foster do que seria um “arquivo sem museu” é bastante crítica a tal processo. Para ele, a redução do objeto a uma imagem-texto inaugura uma outra fase após a transformação do mundo em imagens: no contexto digital, o mundo é acessado como pura informação. Os museus, assimilados pela “economia da experiência”, como afirma em outro texto, substituíram a função mnemônica por outra predominantemente visual e de entretenimento – os novos prédios que já nascem como ícones arquitetônicos são só um dos exemplos.⁶³ E a chance desse arquivo de imagens para o qual não há limites resultar no desaparecimento dos museus enquanto lugares de memória e máquinas de espaço-tempo é o risco maior desse processo.

⁶² FOSTER (1996), p. 109, tradução nossa. No original: “Is there a new dialectic of seeing allowed by electronic information? If, according to Malraux, the museum guarantees the status of art and photographic reproduction permits the affinities of style, what might a digital reordering underwrite? Art as image-text, as info-pixel? An archive without museums?”

⁶³ FOSTER, Hal. Museus sem fim. revista piauí, Edição 105, Junho 2015. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/museus-sem-fim/>> [acesso 19 de fevereiro de 2023]

Foster retoma alguns desses pontos em “Arquivos da Arte Moderna” (2002), artigo no qual discorre sobre diferentes dialéticas de ver a partir da relação entre arte e arquivo em práticas artísticas modernas, no museu de arte e na história da arte em três momentos distintos. Malraux é citado novamente em contraposição à Benjamin, reforçando a ideia esboçada no ensaio anterior, mas com uma conclusão mais precisa: “Resumindo, onde Benjamin via a ruptura definitiva do museu forçada pela reprodutibilidade técnica, Malraux via sua expansão definitiva”⁶⁴. Em síntese, ele defende que, para o autor francês, é por meio do “fluxo de uma aura liquidada” que seria possível “reorganizar os pedaços quebrados de tradição em uma metatradução de estilos globais – um novo museu sem paredes cujo tema é a família do homem.”⁶⁵

Difícil não associar os “arquivos sem museu” ao que vivemos durante a pandemia com o fechamento dos espaços expositivos, quando o *boom* da programação on-line deixou claro como a construção da visualidade nos museus é indissociável da relação com o corpo e outros sentidos além da visão. O olhar saturado de telas tampouco contribui para uma assimilação desses trabalhos, muitos pensados para serem vistos ao vivo – sem falar nos recursos precários na adaptação para o ambiente digital. Talvez o que vivemos em 2020 e 2021 tenha sido a circunstância mais reveladora do que seria um arquivo sem museu – e a expressão ganhou um sentido quase literal nos meses em que as instituições estiveram fechadas.

Não é por acaso que *Museum without Walls* e *Museeimaginaire* foram termos bastante utilizados na pandemia. No recorte que apresento de imagens salvas em uma busca pelas hashtags #museumwithoutwalls e #museeimaginaire [Figuras 4 e 5], é interessante observar como o *museu sem paredes* de Malraux vem sendo evocado no Instagram: com cerca de três mil e mil e compartilhamentos cada um,

⁶⁴ FOSTER (2002), p. 189.

⁶⁵ Ibid.

respectivamente, aparecem como título de exposições virtuais, residências artísticas e outros eventos, muitas vezes acompanhadas de outras hashtags populares nesse período, como #museumsfromhome. Mesmo que já nem reverberem as ideias do *Museu Imaginário* original, o nome do ensaio, especialmente em inglês, é usado até hoje quando há uma intenção de enaltecer a noção de um museu ilimitado e sem fronteiras.

Ao contrário da hashtag #AndreMalraux, a imagem do escritor aparece poucas vezes nessas duas palavras-chave. Encontramos nessa busca, por exemplo, a foto de uma placa de rua da cidade de Croydon, no sul de Londres, cujo título do texto explicativo sobre a história do local é *Museum Without Walls*; e um trabalho do artista argentino Edgardo Antonio Vigo, que criou um museu itinerante de xilogravuras doadas por outros artistas em 1967. A julgar por essa variedade de imagens, o entendimento do que é um museu parece ter atingido hoje uma amplitude também sem barreiras.

Por outro lado, a expansão dos museus para o ambiente digital precisa lidar com diversas outras limitações no caso das redes sociais, onde há incontáveis interferências na forma como as imagens são armazenadas e exibidas. Nesse sentido, a noção de um *museu sem barreiras*, usada para trazer as ideias de Malraux para o contexto de hoje, está bem distante de como as imagens de arte circulam nessas plataformas, dominadas por mecanismos de controle mais efetivos do que as barreiras das instituições da arte.

mona lisa, malraux e a história de uma pintura errante

Um episódio curioso explica por que a imagem da Mona Lisa aparece diversas vezes nas hashtags associadas ao nome de Malraux e de seu ensaio – ilustrando, inclusive, a capa de uma das edições do livro em inglês. A relação entre o escritor e uma das obras de arte mais reproduzidas da história não é por acaso: foi graças a ele que a pintura de Leonardo da Vinci viajou até os Estados Unidos para uma turnê em 1962, um dos raros episódios em que a obra saiu do museu do Louvre. A segunda responsável pelo feito, na época já bastante improvável, foi a então primeira-dama Jacqueline Kennedy, que fez o pedido ao escritor e Ministro da Cultura do governo de Charles de Gaulle quando o conheceu durante uma visita à Paris, no ano anterior. O empenho de Malraux para realizar o empréstimo fazia parte de uma estratégia de aproximação entre dois países que atravessavam um momento turbulento em suas relações diplomáticas – um típico gesto francês de usar sua cultura como instrumento de dominação e influência política.⁶⁶

O escritor acompanhou a complexa operação feita em um transatlântico e com membros da SS France a bordo, considerando todos os riscos para se transportar uma das obras então já mais valiosas do mundo.⁶⁷ Ele também aparece em boa parte das imagens das exposições na National Gallery of Art de Washington, D.C., e no Metropolitan Museum of Art de Nova York, muitas vezes ao lado da primeira-dama e em posição de protagonismo. As fotos da época revelam ainda um forte esquema de

⁶⁶ Esse é um dos argumentos defendidos por Herman Lebovics no livro *Mona Lisa's Escort: André Malraux and the Reinvention of French Culture* (Cornell University Press, 1999).

⁶⁷ A pintura foi levada dentro de uma caixa onde o controle de temperatura era tão rigoroso que não poderia ter uma variação maior do que um grau centígrado. WEXELMAN, Alex. When Jackie Kennedy Brought the Mona Lisa to America, Paris Rioted. Artsy, 16 de novembro de 2018. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jackie-kennedy-brought-mona-lisa-america-paris-rioted> [acesso 19 de fevereiro de 2023].

segurança e as habituais multidões ao redor da pintura, além de filas quilométricas fora dos museus no auge do inverno do hemisfério norte. Em Washington, ela foi vista por 518.525 pessoas; em Nova York, por mais de um milhão de pessoas.⁶⁸

Embora argumente-se que a mitologia em torno da Mona Lisa tenha sido criada após o famoso roubo em 1911, quando ficou dois anos desaparecida, levada para a Itália, sua turnê pelos Estados Unidos em 1962 foi também um dos principais episódios que ajudou a transformar a obra em uma imagem tão nômade que já nem é possível mais ser vista pelos milhares de turistas que as visitam *in situ*, como defende Calum Storrie no livro *The delirious museum: a journey from the Louvre to Las Vegas (2006)*: “Quantas fotos tiradas por esses visitantes do museu não mostram nada além do reflexo do fotógrafo ou do flash branco da câmera? [...] As multidões ainda procuram a pintura perdida.”⁶⁹ Mesmo sem nunca mais ter saído do museu do Louvre, a pintura segue viajando das formas mais variadas possíveis, ocupando os espaços mais improváveis de um museu sem limites. E o autor de *O Museu Imaginário* é também um dos responsáveis pelo efeito-Mona Lisa e sua aura infinitamente em trânsito.

O caso da icônica pintura de Da Vinci é também bem apropriado para reconhecer que a relação entre a reprodução e o valor de culto faz mais sentido hoje do que a “aura liquidada” prevista por Benjamin. Certamente há mais aura sem objeto do que objeto sem aura circulando na cultura visual dos dias atuais, como argumenta o crítico de arte e filósofo russo Boris Groys em *In the Flow (2016)*, ao falar de uma “aura em fluxo”.⁷⁰ Se tem um aspecto que Malraux antecipou de forma clara sobre nossa relação com arquivos foi a ideia de uma aura que é, na realidade,

⁶⁸ Ibid.

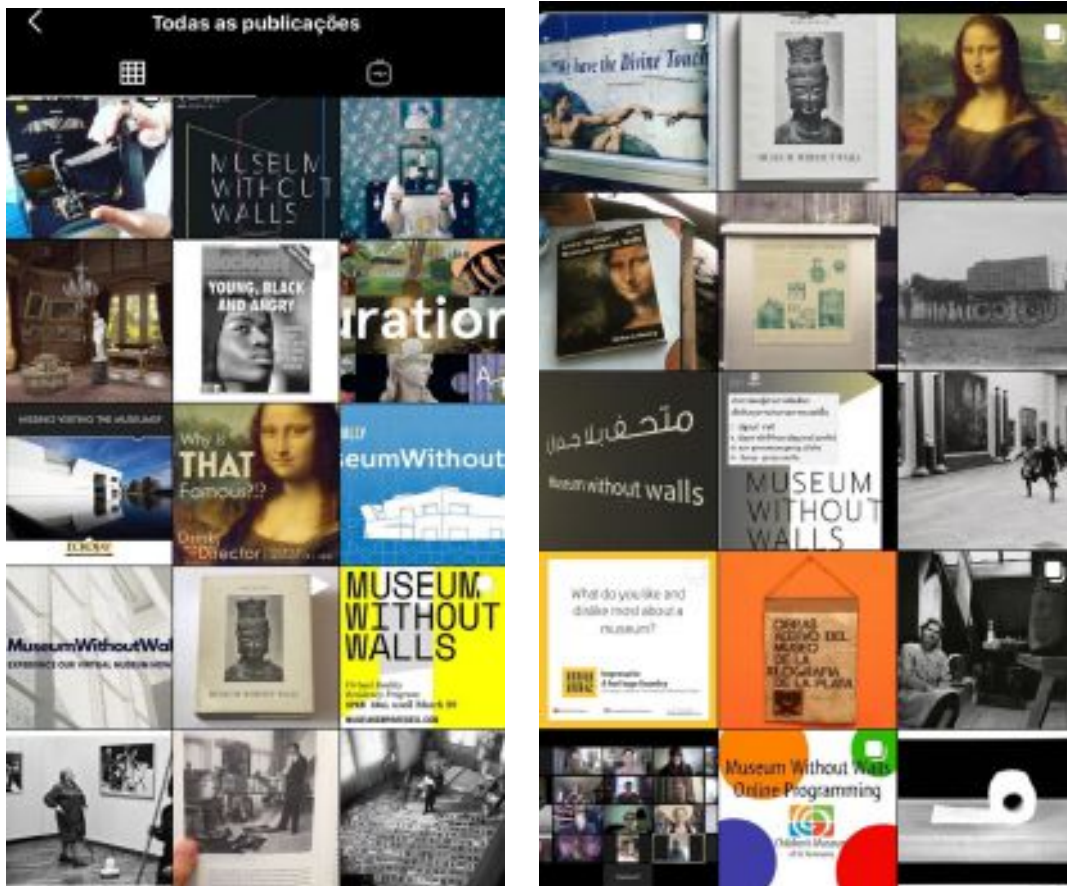
⁶⁹ STORRIE, Calum. *The delirious museum: a journey from the Louvre to Las Vegas*. London, New York: Y.B. Tauris, 2006, p.15. Tradução nossa. No original: “How many photographs taken by these museum visitors show nothing but the reflection of the photographer or the camera’s white flash? [...] The crowds are still looking for the lost painting.”

⁷⁰ GROYS, Boris. *In the flow*. London, New York: Verso Books, 2016.

reforçada nessa reorganização de fragmentos pelas reproduções. É o que Foster também afirma ao falar sobre a “continuação eletrônica da síndrome da Mona Lisa, em que o cliché só aumenta o culto, a obra de arte pode tornar-se mais aurática, não menos, conforme adquire mais o caráter de simulacro no arquivo eletrônico.”⁷¹

Nesse sentido, ao mesmo tempo que a ideia de um original ainda precisa existir para despertar o desejo de um dia ser visto, o mais comum é que esse encontro quase nunca aconteça – ao menos não independente dessas tantas cadeias de mediações por meio de imagens que antecedem esse contato.

Figuras 5, 6 e 7 – imagens encontradas na hashtag #museumwithoutwalls.



⁷¹ FOSTER (2002), p. 190.



Fonte: Instagram/ outubro de 2021.

1.2 o museu pós-fotográfico: reprodução e colecionismo

Tanto a imagem errante da pintura de da Vinci quanto o *Museu Imaginário* podem ser pensados como fenômenos diretamente associados ao que Peter Walsh denominou *de museus pós-fotográficos* – os que surgiram após a invenção da fotografia.⁷² Embora Malraux defendesse que a reprodução reforçava a relação com a obra original, sua ideia de que os livros de arte permitiam a criação de um novo entendimento de museu naturalmente só existiu a partir da difusão da reprodução técnica de obras de arte, no século XIX.

Se a invenção da fotografia responde por uma enorme transformação na história da arte, a nova técnica também acompanhou a consagração desse novo formato de instituições, influenciando da formação dos acervos à especialização de departamentos de conservação, entre outros setores. A diferença em relação aos museus pré-fotográficos – o caso do Louvre, Uffizi, National Gallery de Londres, Prado, Vaticano, Hermitage, Museu Britânico, entre outros – é que todos esses surgiram a partir de coleções existentes de indivíduos ou dinastias, como aponta Walsh.

Diferente, por exemplo, do Victoria and Albert Museum, de Londres, criado em meados do século XIX com o propósito educativo de elevar o gosto da sociedade britânica “por meio da influência moralmente benéfica da grande arte.”⁷³ Nesse novo formato museológico, reproduções fotográficas e cópias em gesso eram perfeitamente aceitas, exibidas junto às obras originais sem diferenciação

⁷² WALSH, Peter. “Rise and Fall of the Post-Photographic Museum: Technology and the Transformation of Art.” Em *Theorizing Digital Cultural Heritage*, ed. Fiona Cameron and Sarah Kenderdine. Cambridge, MA, and London: MIT Press, 2007.

⁷³ *Ibid.*, p. 25.

hierárquica. Interessado no que se chamava na época de “new imaging technologies”, o então superintendente Henry Cole incentivou a formação de um acervo de fotografia e contratou um fotógrafo profissional para coordená-lo. Uma de suas funções era, inclusive, viajar para outros países e fotografar coleções privadas que pudessem ser adquiridas, como foi o caso da Jules Soulage collection, com mais de 700 objetos escolhidos por meio de suas cópias fotográficas produzidas na ocasião.⁷⁴

Outra instituição que nasce nesses moldes é o Metropolitan Museum of Art, em Nova York, fundado em 1870. Henry Watson Kent (1866-1948) foi o responsável pela criação do primeiro estúdio fotográfico no museu, formalizado como um departamento independente ainda em 1906.⁷⁵ O acervo reúne hoje um material vasto e raro, com cerca de 750 mil negativos produzidos desde 1880 e uma variedade de técnicas utilizada em cada época, de negativos de vidro a películas.⁷⁶ O objetivo era produzir não apenas foto das obras da coleção, mas todo tipo de imagem que pudesse ser utilizada para os fins mais diversos: de reproduções de slides exibidos em aulas a fotos para publicações e fins publicitários. Por trás dessa *musealização do museu* feita desde os seus primórdios, estava a intenção de introduzir um forte papel educativo e de formação de público, principal legado de Kent nesses primeiros anos do Metropolitan.⁷⁷

No campo da conservação, nova disciplina que substituiu os antigos departamentos de restauro, o impacto da fotografia foi igualmente determinante.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ PARSONS, Merribell Maddux. "Henry Watson Kent: Distinguished museum educator at the Metropolitan Museum of Art." Roundtable Reports 9, no. 2/3 (1984): 5-7.

⁷⁶ LOKE, Margaret, Inside Photography. *The New York Times*. Setembro, 1996. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1996/09/13/arts/inside-photography.html>> [acesso 19 de fevereiro de 2023].

⁷⁷ No período em que esteve à frente de diversas funções administrativas no museu, ele introduziu também um espaço para um balcão de informações ao visitante, então novidade na época. Seu interesse no público do museu foi analisado em sua autobiografia, publicada em 1949, onde desenvolve uma classificação com sete tipos de visitantes. Maddux, 1984.

Walsh destaca especialmente a criação das imagens em raio-X, que ajudaram a identificar restaurações conduzidas de forma errada em outras épocas, buscando aproximar o máximo possível do que os trabalhos eram originalmente. Mas há também diversos exemplos de objetos danificados em grandes tragédias em que muitas vezes a existência de uma fotografia foi o que permitiu sua restauração. É o caso do tapete persa 'I.1', o primeiro a integrar a coleção do acervo de arte islâmica do Staatliche Museen zu Berlin, que foi severamente destruída durante a Segunda Guerra (1939-1945). Utilizando uma única imagem em preto-e-branco como referência, a conservadora Mizi Donner refez um quarto da peça a partir dos restos queimados ao longo de dois anos.⁷⁸

Figura 8 – Imagem captada na no Pergamon Museum, onde hoje está o tapete persa I.1, primeira obra do acervo do Museu Islâmico desde a sua fundação, em 1904.



Fonte: Acervo pessoal.

⁷⁸ O episódio é contado na exposição permanente *Dream and Trauma*, onde estão exibidos outros objetos de tapeçaria no Museu de Arte Islâmica que fica no Pergamon, em Berlim, alguns mostrados pela primeira vez em fragmentos. Mais informações em: <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/dream-and-trauma/>

Outro exemplo similar à proposta do Victoria and Albert Museum de utilizar reproduções para fins educativos foi o projeto dos Painéis Didáticos, idealizados por Lina Bo Bardi e Piero Bardi para o Masp. Apresentadas na antiga sede da rua 7 de abril entre 1947 e 1951, as exposições didáticas reuniam mais de oitenta painéis com imagens e textos informativos sobre história da arte. De forte caráter pedagógico, as três mostras organizadas eram parte de uma proposta defendida por Bardi de se criar um “museu laboratório” em oposição à noção de “museu templo”, tendo também como um dos objetivos centrais a formação do público. Parte dessas ideias foram apresentadas em um texto publicado em 1951 na revista Habitat, “Museu fora dos limites”. Para Bardi, as propostas para o recém-criado “museu moderno de arte” incluíam “múltiplas atividades” – entre elas a própria criação daquela publicação, além de cursos de formação integrando diversas artes como parte de uma função educativa.⁷⁹ Desenvolvida com Lina Bo Bardi, a concepção das exposições deveria evitar o isolamento de obras por critérios como período ou escolas – ideia posteriormente consolidada na proposta dos cavaletes de vidro, realizada por ela.

Figura 9 - Exposição Didática. MASP 7 de abril.



Fonte: Acervo Biblioteca MASP.

⁷⁹ BARDI, Piero M., Habitat, São Paulo, n. 5, out./dez. 1951, p. 60-61.

o original valorizado pela cópia e a percepção distraída

Em *With and Without Walls: Photographic Reproduction and the Art Museum* (2013), Michelle Henning analisa o impacto da reprodução nos museus pós-fotográficos, apropriando-se do título em inglês do ensaio de Malraux (*Museum Without Walls*). Seu argumento de que a maior circulação desse tipo de cópia ajudou a determinar categorias estéticas associadas ao modernismo toma como ponto de partida diversas ideias discutidas pelo autor francês, entre elas a invenção do estilo e o culto à originalidade. Embora defenda que tal processo tenha sido reforçado não apenas pela fotografia, mas, bem antes disso, com a xilogravura e litografia, que mantiveram um grande alcance em livros de arte mesmo após a invenção da fotografia, é com a difusão desta técnica que outras noções sobre a reprodução técnica começam a surgir – como, por exemplo, o efeito de uma transparência – uma “comunicação sem mediação” e a ideia de fatura – entendida como uma materialidade e a expressão do trabalho manual do artista. Impossível de ser notada em uma reprodução, ao mesmo tempo, graças a ela revelada, é a ausência da fatura que vai reforçar a relação com a obra original:

Assim como se pode dizer que a fotografia e a reprodução técnica contribuíram para o declínio da aura, também se pode, simultaneamente, dizer que foram necessárias tanto para o desenvolvimento do culto da originalidade quanto para um maior interesse por certos tipos de detalhe e textura no objeto de arte. O valor atribuído ao original, em comparação com a cópia, é em grande parte pós-fotográfico.⁸⁰

⁸⁰ HENNING, Michelle. "With and without walls: photographic reproduction and the art museum." *The International Handbooks of Museum Studies* (2013): 577-602, p. 9, trad. nossa. No original: "Just as much as photography and technical reproduction can be said to have contributed to the decline of aura, they can also, simultaneously, be said to have been necessary both to the development of the

A aparente contradição entre os dois fenômenos resulta também em uma mudança significativa na experiência nos museus pós-fotográficos, onde a ideia de contemplação é substituída por um novo tipo de atenção. No lugar de uma comunhão quase religiosa e meditativa com a obra, entra em cena uma percepção distraída, como alguns autores definiram na época, entre eles Walter Benjamin. A ideia aparece ao final de *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*, ao diferenciar as experiências de imersão e distração, respondendo críticas radicais da época ao cinema visto apenas como uma distração das massas:

A pessoa que fica em contemplação diante de uma obra de arte mergulha nela; ela entra na obra - como a lenda nos conta que aconteceu com um pintor chinês quando avistou sua pintura acabada. A massa distraída, por outro lado, absorve a obra de arte em si mesma.⁸¹

Em *Theory of Distraction*, texto deixado inacabado e escrito ao mesmo tempo que uma segunda versão do anterior, Benjamin reforça a mesma ideia ao aproximar a reprodutibilidade e a distração à politização, afirmando que “O valor educacional e o valor de consumo convergem, possibilitando um novo tipo de aprendizado.”⁸²

Podemos dizer que é mais por esse caminho do que pelo debate sobre o declínio da aura que o ensaio de Benjamin traz contribuições relevantes para os dias de hoje. Ao notar como o fim do prazer de contemplar, marcado por uma atenção total, deu lugar a uma atenção associada ao lúdico, ele antecipa muito da experiência

cult of originality and to an increased interest in certain kinds of detail and texture in the art object. The value attached to the original, as against the copy, is largely post-photographic.”

⁸¹ BENJAMIN, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", em *One-Way Street and Other Writings*. London: Penguin Books, 2009, p. 255, trad. nossa. No original: “The person who stands in contemplation before a work of art immerses himself in it; he enters the work - as the legend tells us happened to a Chinese painter when he caught sight of his finished painting. The distracted mass, on the other hand, absorbs the work of art into itself.”

⁸² BENJAMIN (1936), p.57, trad.nossa. No original: “Educational value and consumer value converge, thus making possible a new kind of learning.” *Theory of Distraction*, APUD JENNINGS, Doherty, LEVIN, (eds.), *The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility, and Other Writings on Media*, Belknap/Harvard University Press, 2008, pp.56–57.

observada nos museus atualmente.⁸³ Como define Henning: “Um tipo de prazer (crítico, contemplativo) foi substituído por outro (lúdico, irreverente), e isso pertencia ao público de massa.”⁸⁴

Adaptando a definição de Benjamin para falar sobre os *playful museums* de hoje, a autora é otimista ao avaliar os riscos que esse processo também apresenta, como a chamada “gamificação” da experiência e a atenção transformada em trabalho pelas demandas interativas de grande parte dos dispositivos tecnológicos. Para ela, trata-se de “um tipo de jogo que envolve prazer estético, participação e engajamento coletivo [...], estendendo-se infinitamente além das paredes do museu, na experiência cotidiana, através da mídia e corpos, e vice-versa.”⁸⁵

É uma leitura bem distinta da feita por Rosalind Krauss em “Postmodernism’s Museum Without Walls” (2005), publicado originalmente em 1986, que discute outros aspectos do ensaio do Malraux, entre eles a falsa relação sugerida com a arquitetura pelo título em inglês. Definindo o museu imaginário como “uma outra forma de escrever ‘modernismo’” – ou seja, a noção da arte pela arte estabelecida pelo movimento, consagrando a visão de sua autonomia –, Krauss faz uma associação entre o nome do ensaio em inglês e a arquitetura pós-moderna que influenciou uma nova configuração de museus surgidos naquela época.⁸⁶ Ela usa a expressão “museu sem paredes” para se referir à desorientação causada pela configuração desses espaços, que teriam transformado as obras em objetos consumidos como um produto visualmente.

⁸³ A autora cita um trecho de uma versão anterior de *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* em que Benjamin se refere à origem da tecnologia da era da máquina “lies...in play”. Benjamin, 2002: 107. Apud Henning (2013), p.9.

⁸⁴ HENNING (2013), p.9, trad. nossa. No original: “One kind of pleasure (critical, contemplative) was replaced by another (playful, irreverent), and it belonged to the mass audience.”

⁸⁵ Ibid., p. 21. No original: “One kind of pleasure (critical, contemplative) was replaced by another (playful, irreverent), and it belonged to the mass audience.”

⁸⁶ KRAUSS (2005), p. 243, tradução nossa.

No trecho em questão, Krauss comenta alguns exemplos então recém-inaugurados, como o Museu de Arte Decorativa de Frankfurt, projeto de Richard Meier de 1985, e o Museu Municipal Abeiberg Mönchengladbach, de Hans Holleins, de 1982. O ponto em comum entre eles seria, justamente, a ausência de paredes abrindo o campo de visão entre uma galeria e outra, atraindo o olhar para algum ponto distante:

A divisória perfurada, a varanda aberta, a janela interior: a circulação, nesses museus, é algo tão visual como físico, e o movimento visual é um descentramento que leva a uma atração constante por outra coisa [...] inserido dentro deste está um gesto que é ao mesmo tempo fruto de interesse e distração: a descoberta acidental do museu como em um mercado de pulgas.⁸⁷

A visão da autora é parte de uma crítica mais ampla ao modelo de museus que passa a surgir nesse período, como analisa de forma mais detalhada em “A Lógica Cultural do Museu Tardo-Capitalista” (1990).⁸⁸ Apesar dos pontos levantados por ela serem distantes da discussão sobre o impacto da fotografia nos espaços museológicos, sua observação sobre como essa configuração arquitetônica estaria determinando uma nova percepção é válida para pensar o contexto de hoje. Afinal, a experiência que descreve como um tipo de atenção dispersa e acidental só se reforçou nas últimas décadas com a naturalização do uso de celulares nesses espaços.

⁸⁷ Ibid, p.244, tradução nossa. No original: “The pierced partition, the open balcony, the interior window – circulation in these museums is as much visual as physical, and that visual movement is a constant decentering through the continual pull of something else, another exhibit, another relationship, another formal order, inserted within this one in a gesture which is simultaneously one of interest and of distraction: the serendipitous discovery of the museum as a flea-market.”

⁸⁸ No artigo em questão, a autora classifica os novos museus que surgem na década que 1980 como “museus sincrônico”, que priorizam uma “intensidade da experiência” e “acumulação estética” com base em uma cultura de serialidade. A relação seria tanto o minimalismo tardio, que se baseia na lógica do serial, quanto com processos financeiros do capitalismo pós-industrial, que contamina os museus enquanto espaços de consumo e produtos de massa. KRAUSS, Rosalind (1990); trad. Nones, Leonardo. “A lógica cultural do museu tardo-capitalista.” ARS (São Paulo) 19.41 (2021): 446-491. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/179223/171437>> [acesso 19 de fevereiro de 2023].

Nesse sentido, é interessante pensar que a ideia de um ‘Museu sem Paredes’ descrita por Krauss é a antítese do que Malraux vislumbrou com o *Museu Imaginário*: a possibilidade de que as reproduções nos livros de arte iriam ampliar as ficções possíveis das narrativas museológicas. Ao mesmo tempo que a abertura das salas é parte de uma estratégia de romper com o cubo branco, dessacralizando uma ideia de museu que ficou no passado, o convite à constante participação e a musealização desses espaços por meio de imagens provoca também um efeito contrário: um museu que só se expande dentro dele mesmo, ficcionalizando-se a todo tempo.

1.3 as limitações do museu ilimitado

A ideia de que Malraux anteviu o surgimento dos museus virtuais ou o alcance que a circulação de imagens de arte alcançaria com a Web 2.0 foi tantas vezes evocada que tal afirmação hoje soa como um lugar comum. Em tempos de realidade virtual e realidade aumentada, a própria denominação de museu virtual também parece um termo em desuso. Entretanto, cabe retomar algumas dessas leituras difundidas entre o fim dos anos 1990 e o início dos anos 2000 e discuti-las no contexto atual, considerando as mudanças trazidas pelas redes sociais e a revisão de um discurso entusiasta sobre novos recursos digitais naquele período.

Há, de fato, muitas semelhanças no que o escritor francês previu, mas também inúmeras diferenças. Grande parte dos textos que relacionam o Museu Imaginário ao princípio dos museus virtuais ressaltam a ideia de um museu ilimitado, onde tudo o que não está visível em seus espaços físicos pode ser acessado facilmente. É o que aponta Antonio M. Battro em “From Malraux’s Imaginary Museum to the Virtual Museum” (1999), ao atestar que o nascimento dos museus

virtuais seriam uma “evolução prodigiosa” do pensamento de Malraux sobre sua expansão definitiva.⁸⁹ O autor cita exemplos de como a digitalização do acervo do Hermitage, que na época contava com duas mil reproduções em alta resolução disponíveis no site, um programa que permitia ao visitante criar associações visuais entre as pinturas por critérios como paleta de cores, à la Malraux e sua ideia de uma família de estilo, ou, ainda, iniciativas para visualizar digitalmente obras raramente expostas por sua fragilidade, como do Chantilly Museum e o manuscrito *Très riches heures du Duc de Berry* (1416).

Em uma leitura semelhante, Konstantinos Arvanitis vê a concretização mais efetiva do Museu Imaginário com o surgimento de dispositivos móveis, especialmente os smartphones, que poderiam, finalmente, “contribuir para o “museu sem paredes” de Malraux, disseminando o conhecimento do museu fora de suas paredes físicas.”⁹⁰ Sua conclusão, entretanto, já é um pouco mais crítica, apontando as limitações desses recursos em tentar romper com outras barreiras mais profundas dessas instituições: “Ao tratar as mídias móveis como ‘mensageiros’ do conhecimento do museu, em vez de agentes de uma comunicação dialógica com os usuários, os museus contribuem para reforçar sua separação do mundo fora de suas paredes.”⁹¹ O autor defende que as instituições devem pensar em um caminho de mão dupla que leve em conta não só sua expansão para a vida cotidiana, mas a penetração dessas outras esferas nos espaços e discursos museológicos. O uso de plataformas móveis

⁸⁹ BATTRO, Antonio M. From Malraux’s imaginary museum to the virtual museum. Em PARRY, Ross, ed. *Museums in a digital age*. Routledge, 2013, p. 137.

⁹⁰ ARVANITIS, Konstantinos, “Museums Outside Walls: mobile phones and the museums in the everyday” em Ross Parry op.cit., p. 174. Tradução nossa (texto de 2005). No original: “Mobile media can, indeed, contribute to Malraux’s ‘museum without walls’ by disseminating the museum knowledge outside the physical walls of the museum.”

⁹¹ Ibid., tradução nossa. No original: “By treating mobile media as ‘couriers’ of museum knowledge, rather than agents of a dialogic communication with users, museums contribute to further establishing their separation from the world outside their walls.”

seria o grande facilitador para se materializar se não um “museu sem paredes”, ao menos um “museu fora das paredes”.

Embora mencione apenas brevemente o ensaio de Malraux em “On the Origins of the Virtual Museum”, Erkki Huhtamo também afirma que o Museu Imaginário está nas origens do museu virtual pela expansão dos espaços físicos por meio da reprodução fotográfica e novos arranjos possibilitados por imagens.⁹² Ele aponta também outros precedentes bem mais antigos, como as ideias disseminadas por artistas de vanguarda no início do século 20 – entre eles Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), Frederick Kiesler (1890-1965) e El Lissitzky (1890-1941), que pensaram projetos de design de exposição como um novo tipo de mídia, por meio da qual era possível integrar diferentes formas de comunicação e ativar uma percepção mais ativa do espectador.

Projetos que questionavam o culto à originalidade utilizando reproduções também podem ser elencados nas origens do museu virtual. O exemplo mais conhecido é o *Boite-en-Valise* (Caixa-Valise, 1935), de Marcel Duchamp (1887-1968), uma mala reunindo “um álbum de quase todas as coisas” já feitas por ele em cópias fotográficas.⁹³ Entre 1924 e 1929, o historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929) foi outro nome que passou a organizar por sequências temáticas fotografias de esculturas renascentistas, recortes de jornais, cartões-postais para criar seu ambicioso *Atlas Mnemosyne*. Constituído por painéis organizados em sequências temáticas reunindo fotos de reproduções de obras de arte, recortes de jornais, cartões-postais e outras imagens coletadas por Warburg ao longo da vida, o projeto rompia com parâmetros disciplinares da história da arte ao defender uma autonomia

⁹² HUHTAMO, Erkki, “On the Origins of the Virtual Museum” in Ross Parry op.cit. Texto original de 2002. O autor traça uma relação entre o projeto de Malraux e o Memex, desenvolvido por Vannevar Bush também nos anos 1940 como um sistema não linear de armazenamento de dados e visualização de palavras e conceitos por diferentes formas de associações.

⁹³ Marcel Duchamp a Katherine Dreier, 5 de março de 1935, YCAL. APUD TOMKINS, Calvin. Duchamp. Cosac Naify: São Paulo, 2005. P. 332.

das representações visuais sobre os discursos verbais.⁹⁴ Além de ter disseminado um novo tipo de metodologia, o *Atlas Mnemosyne* também inspirou trabalhos futuros como *Atlas* (1962-2013), do artista alemão Gerhard Richter, e foi amplamente evocado nas últimas décadas por sua temporalidade não-linear e a noção de imagens flutuantes ou em movimento, aspectos igualmente importantes na esfera digital.⁹⁵

Figura 10 - Imagem do painel 79 do *Atlas Mnemosyne*



Fonte: < <https://warburg.library.cornell.edu/panel/79>>

⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, George. “O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)”. Em *Aby Warburg e a Imagem em Movimento*. MICHAUD, Philippe-Alain. Trad. Vera Ribeiro. Contraponto e Museu de Arte do Rio: Rio de Janeiro, 2013. Pp. 17 a 29.

⁹⁵ MICHAUD (2013), p. 293.

Figura 11 – Marcel Duchamp, *Boite-en-Valise* (Caixa-Valise), 1935-41.



Fonte: Museum Boijmans Van Beuningen

Hoje sabemos bem que a realidade das plataformas digitais é muito diferente do imaginário entusiasta sobre a materialização de um museu sem fim e a democratização da arte por muito tempo propagada. Como se constatou em muitos casos, uma boa parte dos museus virtuais⁹⁶ que se popularizaram nos anos 1990

⁹⁶ Chamamos genericamente de museus virtuais sabendo que há outras nomenclaturas específicas para casos ligeiramente distintos. Uma diferenciação possível é feita por Heloisa Pinto Ururary na dissertação "Museus na Internet do Século XXI" (2013) entre os termos museus online, museus virtuais e museus na internet ou web-museus. O primeiro refere-se a espaços que também possuem um endereço físico; o segundo a um projeto programado exclusivamente para a internet; e o último, mais genérico, abarca todo tipo de manifestação museológica em rede. URURAHY, Heloísa Pinto. "Museus na internet do século XXI: a caminho do museu ubíquo". São Paulo, ECA/USP. 2013. (Dissertação de mestrado).

mostraram-se ineficientes ou logo deixaram de existir.⁹⁷ Mesmo hoje, a maioria das instituições de arte ainda se mostra “na idade da pedra da Internet”, como observou Giselle Beiguelman em uma análise sobre a atuação on-line dos museus no início da pandemia.⁹⁸ As visitas virtuais foram resgatadas como parte desse “*revival* dos anos 1990”, incluindo o ressurgimento de um vocabulário tão desatualizado como boa parte desses recursos. Com a diferença de que, naquela época, nada funcionava muito bem, por isso desconhecíamos “como tudo isso era chatíssimo e venerávamos essas benesses do Universo Paralelo.”⁹⁹

A crítica de Beiguelman aponta um problema há tempos observados em instituições de todo o mundo: a falta tanto de interesse como de recursos para se investir em iniciativas artísticas e curatoriais digitais que vão além do marketing e entretenimento. É nesse vácuo que as redes sociais ganharam espaço como parte dessa “saída de emergência:” um caminho mais fácil e econômico de aderir ao museu sem barreiras – sem levar em conta, muitas vezes, outras tantas limitações desses supostos museus ilimitados, como o uso controverso de dados, práticas de censura e dificuldades de armazenamento.

Entretanto, é preciso reconhecer que as redes sociais trouxeram uma contribuição fundamental para esse debate. A ideia defendida por Didi-Huberman de que Malraux teria inventado um novo tipo de álbum de uma “família estendida” da arte,¹⁰⁰ ampliando possibilidades de leituras, ganha um sentido maior ao se pensar no

⁹⁷ Na mesma dissertação citada, alguns dos exemplos de museus virtuais analisados pela autora já não estavam mais disponíveis em 2015, dois anos após a conclusão do trabalho, quando fiz uma resenha daquele trabalho acadêmico para a disciplina AUH5847 – Museus: Abordagem Histórica. Outros autores, como Erkki Huhtamo, também constataram que “As an institution, the digital and “wired” virtual museum is still at an early stage of its development” (HUHTAMO, op. cit., p.131).

⁹⁸ “Atropelados pela pandemia e sem conteúdo artístico e cultural criado para a web, aderiram aos únicos campos da vida on-line que conhecem: redes sociais, e-commerce e saídas de emergência apontadas para o Google Arts Institute.” BEIGUELMAN, Giselle. *Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana*. Coleção Outras Palavras, vol. 8. São Paulo: ECidade, 2020, p. 21.

⁹⁹ Ibid., p. 20.

¹⁰⁰ DIDI-HUBERMAN (2015), op.cit.

uso de ferramentas como as hashtags, que permitem uma extensão em outra escala, envolvendo contribuições coletivas ilimitadas de narrativas sobre uma determinada obra. É especialmente por meio desse recurso que “a própria categoria de arte passou por uma transformação, tornando-se agora uma categoria automeada ou uma hashtag, em vez de uma identidade profissional”, como apontam Lachlan MacDowal e Kylei Budge.¹⁰¹

Voltando à fotografia de Maurice Jarnoux, novamente a cena retratada traz alguns paralelos importantes. O primeiro sugere um fluxo infinito de imagens, ao não revelar onde terminam as reproduções dispostas no chão pelo recorte da imagem – sensação bastante familiar de quem corre o dedo pelo *feed* ilimitado do Instagram. O segundo traz a construção da autoimagem do autor que parece controlar muito bem as mensagens por trás daquela fotografia, performando a si mesmo como tanto se vê pelas redes de hoje. A foto de um visitante posando na frente do painel de Goshka Macuga no MoMA, colocando-se na imagem com uma postura imponente, parece fechar o círculo de um imaginário que se perpetua mesmo quando a intenção é justamente questioná-lo, como faz a artista Goshka Macugaem *Exhibition M*.

¹⁰¹ MACDOWAL; BUDGE (2021), p. 5, tradução nossa. No original: “[...] the very category of art has undergone a transformation, now a self-appointed category or hashtag rather than a professional identity.”

Figuras 12 e 13 – Imagens da obra de Goshka Macuga no MoMA encontrada na hashtag #GoshkaMacuga no Instagram.



Fonte: Instagram/ outubro de 2021.

1.4 o fim dos museus sem fim

Separar violentamente as pessoas dos objetos que elas têm em comum, e os objetos das comunidades que os criam e lhes dão diferentes tipos de sentido, é o que agora chamamos de arte.

(Ariella Aïsha Azoulay, 2019)¹⁰²

Há uma certa semelhança entre a noção de metamorfose utilizada por Malraux, ao falar sobre os novos sentidos criados pelos museus para objetos artísticos até então não denominados dessa forma, e as ideias de Ariella Aïsha Azoulay em *Potential History: Unlearning Imperialism*. Embora a conclusão de cada um seja completamente distinta: enquanto o autor francês via nas reproduções fotográficas uma mudança de função e uma maneira de tornar acessível o que antes poucos conheciam, Azoulay entende esse deslocamento – tanto espacial quanto narrativo – como um ato de violência. O obturador fotográfico é visto por ela como um aparato imperial que cria uma linha divisória no tempo, espaço e corpo político: de um lado os que controlam sua abertura e dessa forma definem o que vai ser transformado em imagem; de outro os que são capturados pelo obturador e viram sua matéria-prima. O chamado “direito universal de ver” é, na realidade, restrito a um pequeno número de pessoas.¹⁰³

Mas, como argumenta, a violência associada a esta técnica teria começado muito antes de sua invenção oficial. Mais precisamente em 1492, quando tem início as conquistas imperiais do Novo Mundo, data que interpreta como um possível

¹⁰² No original: “Violently separating people from the objects they hold in common, and objects from the communities that create them and give them different types of meaning, is what we now call art.” AZOULAY. (2019), p. 157.

¹⁰³ AZOULAY (2019), p.42.

marco inaugural do surgimento da fotografia, por postular as bases de um olhar do colonizador. É uma leitura que faz sentido em sua proposta de imaginar outras histórias “em potencial” impossibilitadas pelo imperialismo. Por isso a importância de “desaprender” e “desimperializar” não apenas os museus como outros campos relacionados, entre eles a fotografia e os arquivos. Em sua visão, esses sistemas reiteram práticas de violência que aprisionam pessoas a determinadas categorias – algo especialmente problemático no caso de ex-escravizados, por exemplo, gerando dúvidas se os museus deveriam ter mesmo o direito de ter a posse dessas imagens.¹⁰⁴

As implicações desse processo no contexto atual aparecem de forma mais clara em *Un-Documented – Unlearning Imperial Plunde* (2019).¹⁰⁵ No filme-ensaio, Azoulay, propõe uma relação entre os saques realizados historicamente por museus e os movimentos migratórios de refugiados de antigas colônias com destino à Europa – os sem-documento que estariam indo ao encontro de sua própria cultura excessivamente documentada por quem hoje dificulta essa viagem no sentido contrário. Em uma das cenas, vemos imagens em baixa resolução de um vídeo feito no Museu Pergamon, em Berlim, na sala onde está a fachada do Palácio de Mushtta ocupando um espaço de 33 metros, enquanto o texto narrado em *off* pede para que imaginemos um prédio daquela dimensão deixado sem a fachada no deserto da Jordânia, como permanece até hoje.¹⁰⁶

Nesse momento, fica claro como Azoulay busca ressaltar o que há de problemático em certos “imaginários” museológicos, incluindo o próprio termo. Primeiro, por sugerir algo abstrato, enquanto o que vemos ali é bastante concreto:

¹⁰⁴ Sobre este tema, a autora discute extensamente o caso do processo movido por Tamara Lanier contra a Universidade de Harvard para obter os direitos de daguerreotipo de 1850 de seu tataravô pertencentes à coleção do Museu Peabody de Arqueologia e Etnografia do campus de Cambridge, Massachusetts. Além de terem sido feitas sem a autorização da família, faziam parte de um estudo de Harvard Louis Agassiz buscando provar a inferioridade de pessoas negras. AZOULAY (2019), p. 50.

¹⁰⁵ Disponível em: < <https://vimeo.com/490778435> > [acesso 19 de fevereiro de 2023].

¹⁰⁶, KRÖGER, Jens. "Façade of the Palace of Mushatta" in *Discover Islamic Art, Museum With No Frontiers*, 2021. <http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;isl;de;mus01;1;en>

tijolo por tijolo deslocados de um lugar para o outro, deixando um imenso vazio no sítio arquitetônico de origem e uma fachada que não protege prédio nenhum, como vemos no Pergamon. Segundo, ao questionar o propósito de “imaginar que estamos em outro lugar” e o efeito disso em “negar a real condição em que estamos.”¹⁰⁷ Ao propor a desconstrução desses imaginários, entre eles a confusão temporal e a abstração que resulta na mudança de função sobre objetos ali reunidos, Azoulay alerta o quanto isso nos leva a ignorar situações reais do presente. Entre elas a relação entre a migração de objetos e de pessoas – o caminho de volta séculos depois e a responsabilidade que os museus deveriam ter em relação a este tema.

Há um claro diálogo também entre o documentário de Azoulay e o filme-ensaio de Alan Resnais e Chris Marker, *As estátuas também morrem* (*Les statues meurent aussi*, 1953). Azoulay, entretanto, vai criticar a ideia que dá nome ao documentário: para ela, as estátuas não morrem, simplesmente, apesar de serem ameaçadas ao longo dos processos de migração forçada que as impedem de “garantir a relação entre os homens e o mundo.”¹⁰⁸ Ela defende que esses objetos continuam vivos, à espera de uma unificação com suas culturas e lugares de origem.

As estátuas também morrem, por sua vez, nos traz de volta de maneira mais direta ao Museu Imaginário de Malraux, uma das grandes influências do filme, como analisa Didi-Huberman no capítulo final do livro *L’Album de l’art à l’époque du ‘Musée imaginaire.’* (2013). Embora haja uma clara semelhança na linguagem – seja no recurso similar de montagem bastante influenciada pela técnica de Sergei Eisenstein (1889-1948), ou em referências indiretas no texto narrado em off –, o argumento de Resnais e Marker é inteiramente distinto.¹⁰⁹ Enquanto Malraux estava interessado na

¹⁰⁷ AZOULAY, Un-Documented – Unlearning Imperial Plunde (2019), texto narrado em off, 27 minutos. Disponível em: < <https://vimeo.com/490778435> > [acesso 19 de fevereiro de 2023]

¹⁰⁸ A autora cita uma frase da narração em off de Resnais e Marker. AZOULAY (2019), p.281.

¹⁰⁹ A influência de Eisenstein no Museu Imaginário é também apontada por Didi-Huberman, afirmando que o escritor francês chegou a considerar convidar o cineasta para uma adaptação de seu livro A

aproximação e unificação estética de uma dita *arte universal*, a intenção da dupla é justamente apontar a “divisão política” por trás desse processo, tópico ignorado pelo escritor. A frase de abertura – “Quando os homens morrem, entram na história; quando as estátuas morrem, entram na arte” –, emulando o estilo do autor no ensaio, anuncia uma resposta ao “diálogo das ressurreições” que ele vê em um objeto ao ser musealizado. Para os cineastas, a perda de suas funções originais resultaria apenas na sua morte.

Figuras 14, 15 e 16 – imagens encontradas em uma busca pela hashtag #lesstatuesmeurentaussi, nome original do filme *As Estátuas Também Morrem*.



Condição Humana. DIDI-HUBERMAN, George. *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*. Paris: Louvre Editions, 2013, p. 40.



Fonte: Instagram/outubro de 2021.

Mas a aproximação entre os filme-ensaio de Azoulay e Resnais e Marker com *O Museu Imaginário* interessa, aqui, para pensar na ideia de um museu universal que ambos os documentários parecem questionar e contrapor. No caso de *As Estátuas Também Morrem*, essa operação acontece como “um verdadeiro trabalho de desmistificação e ‘desmuseificação’ da arte”, como bem resume Didi-Huberman.¹¹⁰ Apontando sequências como a imagem de um homem negro emergindo da água – o elo perdido com a beleza dos objetos que “servem ao nosso sonho de estetização da África”¹¹¹, – ou a cena na qual outro homem nos olha de volta operando uma câmera

¹¹⁰ DIDI-HUBERMAN (2013), p. 166 e 167. Tradução nossa. No original: “Resnais et Marker se seront livrés à un véritable travail de démystification et de “dé-muséification” de l’art [...]

¹¹¹ Ibid., p. 164, tradução nossa. No original: “Que cette beauté, naturellement, puisse continuer de servir notre rêve esthétisant de L’Afrique [...]”

fotográfica, ele vê nessas escolhas uma “concretização de divisões históricas e políticas, do passado como do presente.”¹¹²

Unificar as separações criadas pelos museus é o que também propõe Ariella Azoulay. Ao afirmar que “nem todos os documentos e obras de arte foram feitos para serem coletados, classificados, armazenados, exibidos ou estudados”, ela vai além da “desmuseificação” da arte, questionando a existência dos museus em si – ou, pelo menos, os conceitos nos quais foram moldados até agora.¹¹³ Se sua ideia de imaginar “histórias em potencial” soa muito abstrata –, o passado, afinal, não é possível de ser transformado – a proposta fica mais clara ao ser aplicada a instituições de arte, como é o caso do projeto Strike MoMA, desenvolvido com o coletivo Decolonize This Place.¹¹⁴ O nome é uma clara influência de trechos do livro *Potential History* no qual a autora propõe que imaginemos uma greve geral entre profissionais de diversas instituições que reproduzem práticas imperialistas: trabalhadores de museu, fotógrafos, historiadores e governos. No vídeo-ensaio “Modernity is an Imperial Crime” (2021), o texto narrado em *off* propõe que a história do Museum of Modern Art de Nova York seja reimaginada, “utilizando a autodocumentação da instituição sobre seus crimes.”¹¹⁵

É curioso que o projeto #StrikeMoMA tenha surgido um ano e meio depois da reinauguração do novo prédio do museu, em outubro de 2019, quando o então #NewMoMA foi celebrado justamente por se propor a reimaginar “o que um museu

¹¹² Ibid, tradução nossa. No original lê-se: C'est qu'ils procédèrent, selon le vœu de Walter Benjamin, à une véritable politisation de l'art afriain en tant que mise en ouvre des divisions historiques et politiques, passées comme présentes.”

¹¹³ AZOULAY (2019), op. cit., p. 132. No original: “Not all documents and works of art were made to be collected, classified, stored, shown, or studied.”

¹¹⁴ Mais informações sobre o projeto podem ser encontradas neste endereço: <<https://www.strikemoma.org>> Acesso em 11 de novembro de 2021.

¹¹⁵ No original lê-se: “Unlearning this onto-epistemological violence exercised by the museum of modern art requires a potential history of the institution, using the institution self-documentation of its crimes.” AZOULAY (2021), “Modernity is an Imperial Crime”. 6.41 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zYZIoRVKLV4>> [acesso 19 de fevereiro de 2023]

de arte moderna e contemporânea deveria ser, corrigindo os erros de sua própria história, bem como de grande parte da museologia do século 20,” como resumiram Claire Bishop e Nikki Columbus.¹¹⁶ Elas se referem tanto à atualização necessária da apresentação do acervo, eliminando a abordagem cronológica e reconsiderando a visão eurocêntrica de uma arte global que prevalecia até então, como decisões de rever membros do conselho envolvidos em negócios escusos ou políticas mais justas com seus funcionários.¹¹⁷

A obra de Goshka Macuga, recriando a fotografia de André Malraux inserindo apenas artistas mulheres em um imaginário então formado quase essencialmente por figuras masculinas, também traduz bem o discurso crítico autorreflexivo do MoMA sobre sua história. Mas o trabalho acabou ganhando outra leitura quase premonitória do que viria a seguir. Depois de inaugurar uma nova sede ao custo de quase meio milhão de dólares, fecham-se as portas do #NewMoMA para dar lugar ao único museu possível pelos próximos meses: o das visitas virtuais, *lives* e exposições online. Mais uma vez, o imaginário de um “museu sem limites” se concretizou na forma de uma programação infundável concentradas na hashtag #MuseumsfromHome ao longo de quase um ano.

Ao aproximar o pensamento de Ariella Aïsha Azoulay e André Malraux neste capítulo, a intenção era apontar como o imaginário museológico, construído de forma muito associada à circulação de imagens de suas obras, vem sendo revisto. Um dado interessante em *Potential History* é a escolha da autora em utilizar desenhos

¹¹⁶ BISHOP, Claire; COLUMBUS, Nikki. "Free Your Mind." In *Das Museum der Zukunft*, pp. 69-78. Regensburg: transcript-Verlag, 2020. Disponível em: <https://www.nplusonemag.com/online-only/paper-monument/free-your-mind/> [acesso 19 de fevereiro de 2023] No original: “the institution has completely rethought what a museum of modern and contemporary art should be, righting the wrongs of its own history as well as much of 20th- and early 21st-century museology:”

¹¹⁷ Sem dúvidas naqueles meses eram mudanças vistas com bons olhos, mas a chegada da pandemia trouxe uma nova reviravolta que colocou o MoMA novamente como alvo de críticas e um modelo a não ser seguido, especialmente por medidas como o encerramento contrato de colaboradores da área educativa semanas depois do fechamento do espaço físico. < <https://hyperallergic.com/551571/moma-educator-contracts/>> [acesso 19 de fevereiro de 2023].

feitos por ela no lugar de reproduções de muitos dos objetos mencionados. Se a intenção é que imaginemos uma história distinta – senão de um passado irreversível, mas trazendo para o presente a revisão de práticas que abram caminho para um futuro pensado em outros termos –, é natural que o imaginário em forma de imagens seja reconsiderado.

É possível, a partir desse “confronto de metamorfoses” do que hoje se entende sobre o papel de um museu, pensar que chegamos ao fim da era dos museus sem fim? Ou, ao contrário, que os museus sem paredes invadindo o espaço digital são parte de uma realidade cada vez mais presente? Se voltarmos nossa atenção para o espaço das redes, a segunda hipótese parece mais verdadeira. Basta observar o número de menções que hashtags como #museums (ou variações em outras línguas); #museumselfies e #louvre. Mesmo que as imagens não representem exatamente os lugares em questão, é interessante ver como o imaginário dos museus seja ainda tão evocado, assim como as possibilidades infindáveis de se construir uma memória social e coletiva sobre eles.

capítulo 2: a era da musealização em massa - o museu do fotografável e contracolecionismo no instagram

Figura 17 - Mauro Restiffe, Russian Museum, St. Petersburg, 2015.



Fonte: Mauro Restiffe.

Na cena fotografada por Mauro Restiffe no Russian Museum, em St.Petersburgo, um grupo de garotos caminha por uma das galerias sem aparentemente dar muita atenção à coleção de ícones russos ali exposta. Com exceção do rapaz no canto direito, que aponta a câmera do celular para um dos trabalhos, nenhum deles olha em direção às obras. O único contato visual acontece por meio daquela tela que transforma imediatamente a obra original em uma imagem, talvez sem nem ter sido vista de outra forma. O fato de ser uma foto em preto e branco e com um tom granulado provoca uma falsa impressão de que se trata de uma imagem antiga, aspecto reforçado também pelo uniforme tradicional dos garotos. Por isso o estranhamento ao ver o menino com um celular, criando um uma cena que parece deslocada daquela situação.

A imagem de 2015 é parte de um trabalho comissionado ao artista para fazer um ensaio visual em Moscou duas décadas depois de ter vivido na Rússia e produzido também um amplo material fotográfico naquela época. Os dois ensaios revelam sutis transformações de um país onde o passado e a tradição são tão presentes a ponto de a precisão temporal se confundir constantemente. E os museus, exemplo de lugares heterotópicos, que não se encaixam na configuração padrão de tempo e espaço e “compartilham a vontade de incluir em um lugar todos os tempos”, na definição de Michel Foucault, parecem locais propícios para gerar tal dúvida.¹¹⁸

A foto de Restiffe serve como um bom ponto de partida deste capítulo, que discute as mudanças trazidas quando o registro de obras de arte no espaço do museu e a circulação dessas imagens em redes como o Instagram se tornam fenômenos tão presentes. A criação do aplicativo, em 2010, coincidiu com o momento em que diversas instituições começaram a repensar as proibições de se usar celulares ou câmeras nas salas expositivas, entre 2012 e 2014, passando a incentivar tal prática.

¹¹⁸ FOUCAULT, Michel. “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, em Mirzoeff, Nicholas., ed., *The Visual Culture Reader*. 2nd ed. London: Routledge, 2002, p. 229-236. p.7, tradução nossa.

Presenciamos, desde então, o surgimento de uma outra cultura da memória, que tem entre outras características a *musealização do museu* mediada pela tela do celular e novas práticas de colecionismo on-line no processo de arquivamento dessas imagens em redes sociais.

O termo é uma referência à ideia de musealização da vida cotidiana, discutida pelo historiador alemão Andreas Huyssen como uma consequência da instabilidade trazida pelas rápidas mudanças tecnológicas nas últimas décadas do século XX.¹¹⁹ Numa época em que a obsessão arquivista pautou os debates em diversas áreas, como aconteceu entre as décadas de 1980 e início dos 2000, os museus passaram a representar uma espécie de salvaguarda de uma tradição ameaçada por um presente que se desatualiza cada vez mais rápido. O chamado boom da memória foi acompanhado por uma febre de novos espaços museológicos – de memoriais a centros de arte contemporânea, não paravam de surgir instituições mundo afora.¹²⁰

A maior disseminação das mídias digitais, especialmente as redes sociais, trouxe mudanças importantes neste campo. Andrew Hoskins define esse momento como o “terceiro boom da memória”, discutindo como suas características mais “imediatas, viscerais e efervescentes de representação, circulação e conectividade”¹²¹ caminham junto e se chocam com os modelos de representação já consolidados anteriormente, especialmente no caso de instituições como museus. Nesse sentido, na primeira parte deste capítulo discuto como a relação entre a febre da memória,

¹¹⁹ HUYSEN, Andreas. En busca del tiempo futuro. In: Medios, política y memoria, Revista Puentes, año 1, N° 2. Argentina, diciembre, 2000. Pp. 12-30. Disponível em: <<https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/puentes/02puentes.pdf>>

¹²⁰ FOSTER, Hall (2015). “Museus sem fim.” Revista Piauí, junho de 2015. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/museus-sem-fim/> [acesso 19 de fevereiro de 2023].

¹²¹ HOSKINS, Andrew (2017), p.4. “The restless past: an introduction to digital memory and media”. Em *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*. Ed. Andrew Hoskins. London: Routledge, 2017, p. 4, tradução nossa. No original: “with its more immediate, visceral and effervescent digital modes of representation, circulation and connectivity, both sits alongside but also clashes with those modes of representation consolidated by memory institutions and organizations in the preceding memory boom.”

que deu aos museus um novo protagonismo, resultou em uma reação em cadeia, quando as próprias instituições passaram a ser objeto de outra espécie de “musealização” por parte do público.

A partir da definição de Peter Walsh sobre o “museu pós-fotográfico” trazida no capítulo anterior, apresento aqui outra nomenclatura considerando a naturalização do uso de celulares nos espaços expositivos: defendo que, nas últimas décadas, passamos para a era do *museu do fotografável*, na qual a transformação do original em imagem acontece simultaneamente e o espaço do museu é constantemente remediado. Discuto alguns exemplos que vão desde uma maior cenarização dos ambientes expositivos a estudos de caso como a exposição altamente instagramável do artista Ron Mueck, realizada na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, entre 2014 e 2015.

Um segundo momento desse processo se refere à forma como esse material é arquivado e categorizado, expandindo outras práticas de colecionismo on-line – ou, para usar um termo mais apropriado, de contracolecionismo (Beiguelman, Magalhães, 2014), que trata de novas metodologias de arquivamento on-line e desafia um pensamento institucional predominante. Analiso alguns exemplos dessas práticas encontradas no Instagram, discutindo questões metodológicas e sobre como pensar esse tipo de acervo.

De que maneira a fotografia massiva nos ambientes expositivos está transformando nossa relação com a experiência nos museus? Como nossa memória sobre uma determinada obra é influenciada pela sua presença enquanto imagem circulando em meio a outros conteúdos de toda e qualquer dimensão da vida? De que forma outras práticas de arquivamento criadas pelo público, como hashtags colaborativas e as chamadas *folksonomy* (taxonomias criadas pelas pessoas), podem influenciar formas de colecionismo institucional, e como essas memórias são

armazenadas e preservadas para serem pesquisadas no futuro? Essas são algumas das questões levantadas neste capítulo.

Figura 18 – National Gallery, Londres, 2017



Fonte: Arquivo pessoal/Nathalia Lavigne.

2.1 recordação total: um passado inquieto e um presente estendido

Não há dúvida: o mundo está se musealizando e todos nós desempenhamos algum papel nesse processo. A meta parece ser uma recordação total. (Andreas Huyssen, 2000) ¹²²

Não há como falar sobre a ideia de *musealização do museu* sem antes discutir a emergência de uma cultura da memória que invadiu o cotidiano nas mais diversas áreas, especialmente a partir dos anos 1980. Se o modernismo ficou marcado pelo que se chamou de “futuro presente”, com as utopias de um novo mundo porvir dominando os debates, o fim da Guerra Fria trouxe uma mudança nesse olhar, desde então voltado para um “pretérito presente.” ¹²³ Das febres dos remakes ao design retrô, das autobiografias e difusão da memória do Holocausto à criação de museus dos mais variados assuntos, do surgimento de novas narrativas historiográficas à reinvenção de tradições, a memória deixou de ser um termo abstrato e psicanalítico e se tornou uma palavra trivial do nosso vocabulário, contabilizada na forma de bytes cada vez mais ilimitados. Hoje, com a mediação instantânea de todo e qualquer evento, como as overdoses de *lives* que vimos na pandemia, e novos formatos de arquivamento ao alcance de qualquer um, a meta de uma “recordação total”, como definiu Huyssen, se tornou um fato inquestionável – embora cada vez mais inatingível.

Talvez uma das imagens mais simbólicas da nossa atual vocação arquivista ainda seja de um trabalho feito na década passada: *24HRS in Photos* (2011), do artista

¹²² HUYSSSEN (2000), p.5, tradução nossa. No original: “No cabe duda: el mundo se está musealizando y todos nosotros desempeñamos algún papel en este proceso. La meta parece ser el recuerdo total.”

¹²³ HUYSSSEN (2000).

holandês Erik Kessels [Fig. 19]. Apresentada em diversas ocasiões, a obra materializa o total de fotos publicadas em um único dia em plataformas como Flickr, Facebook e Google Images, inundando os espaços expositivos com pilhas monumentais de imagens impressas – o que hoje já soa retrô. Uma versão mais recente foi mostrada na exposição “Send me an Image – From Postcards to Social Media” (2021), no C|O Berlin, ocupando o corredor de entrada do museu com um total de 350.000 de fotos postadas apenas no Flickr quinze anos atrás. Caso o artista optasse por refazer a instalação baixando as imagens das redes em 2021, teria dificuldade de encontrar um espaço adequado. Quantos metros quadrados a mais seriam necessários para empilhar cerca de 90 milhões de fotos impressas, número aproximado de imagens publicadas diariamente no Instagram em dezembro daquele ano?¹²⁴

Embora seja possível caminhar sobre as fotos, ou mesmo levar algumas para casa, chama atenção o fato de que mal conseguimos olhar para elas individualmente. Ou nem sequer tentamos: afinal, é a dimensão impossível da totalidade o que interessa aqui. Nas devidas proporções, não é uma sensação muito diferente de correr o *feed* de uma rede social na busca inútil de dar conta de tudo. Quanto mais tempo passamos ali, menos somos capazes de ver cada imagem separadamente com um mínimo de atenção necessária. O que nos leva a outra conclusão hoje bastante óbvia: a ideia de uma ‘recordação total’ existe apenas atrelada ao seu oposto, uma overdose de memória que só leva ao esquecimento.

Para lembrar, antes de tudo, é preciso esquecer. É o que defende Jaques Derrida em *Mal de Arquivo* (1995), um dos ensaios mais conhecidos sobre o tema. Traçando uma relação entre a psicanálise e o discurso freudiano sobre a pulsão de morte, ele afirma que a definição de arquivo carrega naturalmente uma “pulsão de

¹²⁴ Internet Live Stats, disponível em: <<https://www.internetlivestats.com>>

destruição” ou de esquecimento.¹²⁵ Dada a impossibilidade de se concretizar completamente, o desejo de memória acontece apenas como repetição – a única maneira de lidar com as lacunas como condição essencial a esse processo. Ao mesmo tempo, se não há nada para lembrar, também não é possível esquecer, como conclui Huyssen em *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (1995), outra bibliografia central deste assunto.¹²⁶

Muitos fatores explicam a obsessão com o passado que se tornou regra a partir da década de 1980, época que coincide com o surgimento dos estudos sobre a memória como um campo acadêmico na Europa e nos Estados Unidos. Se o Holocausto e as datas comemorativas do fim da Segunda Guerra eram, no início, os assuntos dominantes, a discussão logo se estendeu a outros traumas globais, como o genocídio de Ruanda e os crimes contra a humanidade julgados pelas então criadas Comissões da Verdade na América Latina pós-ditadura militar. Mais recentemente, presenciamos também uma nova onda de revisionismo histórico em países onde a violência colonial não foi problematizada, como é o caso do nosso. Em *A Virada Testemunhal e decolonial do saber histórico* (2022), Márcio Seligmann-Silva atualiza alguns dos principais debates desse campo por uma perspectiva que chama atenção para a necessidade de uma “virada mnemônica ética nas encenações de nossa memória”, em suas palavras, incluindo as tantas histórias ignoradas durante séculos, como as políticas de massacre e genocídio das populações negras e indígenas.¹²⁷

¹²⁵ DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

¹²⁶ HUYSSSEN, Andreas. *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. Routledge: Londres, 1995.

¹²⁷ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A Virada Testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora Unicamp, 2022.

Figura 19 – Erik Kessels, *24HRS in Photos*, 2013-2021.



Fonte: Arquivo pessoal/ Nathalia Lavigne.

Levando-se em conta que toda forma de representação está baseada na memória, a interlocução desse campo com o das imagens nas artes e mídias de massa foi algo central desde sua origem. Naquela época, os debates giravam em torno das críticas à representação massificada do Holocausto pela cultura norte-americana no cinema *versus* a versão de Claude Lanzmann no documentário *Shoah* (1985), que optou por não utilizar imagens de arquivo dos campos de concentração ao tratar a

tragédia como algo irrepresentável.¹²⁸ Recentemente, a difusão desses temas em redes sociais levantou outro debate de como as instituições deveriam lidar com novas formas de memória produzidas coletivamente, e os limites éticos de se postar *selfies* sorridentes em memoriais como o Auschwitz-Birkenau ou o do Holocausto de Berlim.¹²⁹

Andreas Huyssen lembra que a crítica recorrente à cultura da memória é a de trazer um olhar anestesiado para o passado, desprovido de uma consciência histórica. O mesmo argumento se relaciona com uma ideia difundida na Alemanha nos anos 1990 da chamada *Erlebnisgesellschaft* – ou “sociedade da vivência”, termo que “se refere a uma cultura que privilegia as experiências intensas, mas superficiais, orientadas pela felicidade instantânea no presente e o rápido consumo de bens, eventos culturais e estilos de vida.”¹³⁰ É uma ideia que tem origem nas discussões da Escola de Frankfurt, especialmente nas críticas de Adorno à indústria cultural, em contrapartida à exaltação à reprodutibilidade defendida por Benjamin. Para Huyssen, tal debate não seria capaz de explicar o que vivemos no início dos anos 2000, quando a oferta de novos dispositivos de arquivamento se tornou consideravelmente maior:

É muito fácil culpar as maquinações da indústria cultural e as proliferações dos novos meios de todo o dilema em que nos encontramos. Deve haver [...] algo que nos faça responder tão favoravelmente aos mercados da memória: me atrevera sugerir que o que está em questão é uma transformação lenta mas tangível da temporalidade que tem lugar em nossas vidas e que se produz, fundamentalmente, através da complexa interação de fenômenos tais como mudanças tecnológicas, meios massivos de comunicação, novos padrões de consumo e mobilidade global.¹³¹

¹²⁸ HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente*. Rio de Janeiro: Contraponto, p. 13, 2014.

¹²⁹ ZALWSKA, Maria, "Selfies from Auschwitz: Rethinking the relationship between spaces of memory and places of commemoration in the digital age", *Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media* 18 (2017): 95-116.

¹³⁰ HUYSEN (2000), p. 6. Tradução nossa.

¹³¹ *Ibid*, p. 13.

De acordo com a citação é possível observar que o surgimento de novos meios tecnológicos como instrumentos de mediação e formas de armazenar mais memória podem ter um papel importante, mas só eles não explicam tal fascínio pelo passado. A razão estaria mais no impacto que essas mudanças acarretam na percepção da temporalidade, tornando-se cada vez mais fragmentada por outros fatores. Nesse sentido, Huyssen menciona dois autores alemães mais conservadores – Hermann Lübbe e Odo Marquard –, que trouxeram a ideia de musealização da vida cotidiana como característica do nosso tempo. Ele explica que Hermann Lübbe atribui o fenômeno à quebra das tradições e experiências estáveis trazidas pela modernização e transformações tecnológicas. Como resposta, os museus assumem um papel reparador nessa perda de estabilidade, trazendo “formas tradicionais de identidade cultural ao sujeito moderno desestabilizado.”¹³²

O sociólogo espanhol Manuel Castells é outro autor que também discute a relação entre a musealização e as novas dinâmicas temporais, atribuindo aos museus a função de “repositórios de temporalidade.”¹³³ Para ele, esses espaços atuam hoje como “protocolos de comunicação entre diferentes identidades, comunicando a arte, a ciência e a experiência humana”, em um contexto de “cacofonia global e a individualização local”.¹³⁴ Na falta de um tempo cronológico que se perdeu na era da informação, eles seriam o sistema organizacional capaz de repor essa ausência de uma temporalidade linear, o que chama de “tempo atemporal” – cuja percepção se dá de forma comprimida e acelerada.

Em *Memória: da liberdade à tirania* (2000), Pierre Nora apresenta uma ideia semelhante ao defender que vivemos uma “aceleração da história.”¹³⁵ Em um

¹³² HUYSEN (2000), p. 15.

¹³³ CASTELLS, Manuel. Museus na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço. In: Revista Musas (5): 8-21, ano VII, 2011, p. 20.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ NORA, Pierre. “Memória: da liberdade à tirania”. Revistas Musas, n. 4, 2009, p. 6-10.

presente marcado por mudanças constantes e em um futuro pela incerteza, estipulou-se o que chama de “obrigação de recordar” como forma de se compreender o passado, considerando as possibilidades de perda nesses processos. Com a quebra da linearidade temporal, a única forma de acessar o passado é por sua reconstrução, seja ela documental, arquivista ou monumental. A tirania a qual se refere evoca uma condição imperativa de documentar o tempo presente, “duplicado por sua própria consciência histórica.”¹³⁶

mídia cinza e arquivos instantâneos

Mas é inegável que a proliferação de novas mídias digitais trouxe uma mudança radical nesse processo, culminando no que Andrew Hoskins chama de terceiro boom da memória.¹³⁷ Diferente da overdose documental das décadas anteriores, que acontecia por meio de mídias que tinham o controle de como uma certa memória era transmitida, hoje todo mundo produz e transmite suas próprias memórias em tempo real e de forma involuntária. E a principal característica dessa “orgia de hiperconectividade” seria justamente a fronteira nebulosa entre comunicação e arquivo – o que Hoskins chama de “mídia cinza” ou “inconsciente tecnológico”, referindo-se às operações invisíveis de softwares e algoritmos. As incertezas de como esses processos acontecem geram um estado de memória igualmente ambíguo e indefinido. Ou seja: o problema deixou de ser apenas a

¹³⁶ NORA (2000), p. 7.

¹³⁷ Hoskins se baseia na definição de Jay Winter, para quem o primeiro boom da memória teria sido entre o final do século XIX e início do XX, com a formação das identidades nacionais e as políticas de memória pós Primeira Guerra (1914-18); e o segundo a partir dos anos 1970. HOSKINS, Andrew (2018a). *The restless past: An introduction to digital memory and media*. Em A., HOSKINS, (Ed.), *Digital memory studies: Media pasts in transition*, 2018. New York, NY: Routledge (pp. 1-24).

obsessão por arquivar e o que fazemos com esses arquivos e passa a incluir também a dificuldade em perceber quando, como e para quem estamos produzindo memória.

Pensando no caso específico de uma rede como o Instagram, Haidy Geismar reflete sobre as implicações de se pensar nessa plataforma como um arquivo “rebelde e instantâneo.”¹³⁸ São duas características quase opostas à prática arquivistas – e que se devem, entre outros fatores, à “temporalidade rasa em que as imagens estão continuamente substituindo umas às outras em termos de acesso imediato”, em uma escala brutal e sem precedentes.¹³⁹ Mas a autora argumenta que é justamente por seu efeito caótico que devemos olhar para esta rede, buscando entender “como uma convenção estética e efeito visual e localizá-la como um fenômeno particular para o arquivo.”¹⁴⁰ Afinal, pela forma como são organizadas, as fotos refletem uma infraestrutura dos arquivos que influenciam as convenções estéticas ali criadas.

As hashtags são o eixo central da estabilidade/instabilidade arquivística, responsáveis pela criação de comunidades que surgem por critérios como gosto e distinção, ao mesmo tempo que ajudam a criar novas subjetividades. Mas é o que Geismar chama de “commons silencioso” que difere o arquivo criado nessas plataformas dos convencionais – e abre caminho para quebrar as “centralizações massivas de informações e dados que colonizam nosso gosto, e mesmo nossa sociabilidade, para beneficiar um pequeno número (de acionistas).”¹⁴¹ Como afirma:

O Instagram abre a possibilidade de registrar ou arquivar uma fatia da realidade que estava ausente no arquivo tradicional e, ao fazê-lo, possibilita incorporá-la em circuitos de valor e a produção de sentido. Pensar no Instagram como um arquivo nos permite

¹³⁸ GEISMAR (2017), p. 333.

¹³⁹ Ibid, p. 341, tradução nossa. No original lê-se: “The user experience of Instagram is one of a shallow temporality in which images are continuously replacing each other in terms of immediate access.”

¹⁴⁰ No original lê-se: “yet we cannot allow ourselves to be defeated by scale—rather we have to analyze scale itself as an aesthetic convention and visual effect and locate it as a particular phenomenon for the archive.”

¹⁴¹ Ibid., p. 341.

entender as tensões em curso sobre a economia visual, a monetização dos dados do usuário, a estrutura corporativa da interface, além da análise e compreensão do conteúdo gerado pelo usuário.¹⁴²

A ideia de um “equivalente geral”, utilizada por Jean Baudrillard, é também um bom caminho para entender esse novo modo de ver em que as imagens da arte estão imersas e indiferenciáveis de todo o espectro da cultura visual contemporânea. Talvez submersas fosse uma palavra mais apropriada, considerando o aparato silencioso que controla a visibilidade desse tipo de conteúdo, um uso certamente minoritário na lógica cada vez mais comercial e algoritmizada dessas plataformas. Embora se refira a um contexto ainda bem distinto, no início dos anos 2000, Baudrillard argumenta em *The intelligence of evil or the lucidity pact* (2005) que os eventos nesses espaços informacionais não chegam a acontecer de fato ou não têm continuidade histórica, criando uma espécie de paralisia e um campo vazio de percepção. Em suas palavras:

O não evento não é quando nada acontece. É, antes, o reino da mudança perpétua, de uma atualização incessante, de uma sucessão incessante em tempo real, que produz essa equivalência geral, essa indiferença, essa banalidade que caracteriza o grau zero do evento.¹⁴³

O argumento é semelhante ao do autor Boris Groys no livro *In the Flow* (2016), em que é analisada a relação entre a arte e o fluxo temporal e a completa inserção dos museus nesse sistema, trazendo a questão para um contexto mais atual.

¹⁴² Ibid., trad. nossa. No original: “Instagram opens up the possibility of registering or archiving a slice of reality that was absent in the traditional archive, and in so doing makes it possible to incorporate that into circuits of value and the production of meaning. Thinking of Instagram as an archive allows us to make sense of the ongoing tensions about the visual economy, the monetization of user data, the corporate structure of the interface, alongside the analysis and understanding of user-generated content”.

¹⁴³ BAUDRILLARD, Jean. *The Intelligence of Evil or The Lucidity Pact*. Oxford: Berg, 2005, pp. 122, trad. nossa. No original: “The non-event is not when nothing happens. It is, rather, the realm of perpetual change, of a ceaseless updating, of an incessant succession in real time, which produces this general equivalence, this indifference, this banality that characterizes the zero degree of the event.”

Vistos não mais como espaços de contemplação, onde visitar suas coleções era a função principal, ou museus são cada vez mais locais de grandes mostras temporárias que se sucedem a todo momento – como Huyssen também já havia apontado nos anos 1990. A diferença é que, com o crescimento do acesso na era da Web 2.0, a documentação produzida sobre esses eventos se tornou muito maior e uma de suas atividades principais. Groys se refere a esse material como um “arquivo de auto-fluidizações”, em referência à noção de fluidez relacionada a práticas artísticas nas quais o objeto material não é o mais importante – das vanguardas russas ao escândalo da Wikileaks e à arte na internet. Ele defende que a eliminação de qualquer enquadramento institucional e, como consequência, do aspecto ficcional ao qual a arte se insere por natureza são as mudanças mais importantes nesse processo. Em uma busca no Google ou em redes sociais, é quase impossível diferenciar uma obra de outros tipos de imagens que ali circulam. Arte e informação, muitas vezes produzida pelo próprio autor, misturam-se de forma indissociável.

Um outro complicador mais recente é o aprimoramento dos sistemas de inteligência artificial e sua difusão em maior escala por meio das *deepfakes* ou aplicativos como Deep Nostalgia, que possibilitam tanto inventar fatos que nunca aconteceram quanto romantizar a nostalgia do que não vivemos.¹⁴⁴ Essa “cenação permanente do passado [...] que tende a transformar o momento em monumento ao presente que não foi”, como discute Giselle Beiguelman, é o que também acarreta uma grande instabilidade temporal e incerteza do que vamos guardar para o futuro.¹⁴⁵

¹⁴⁴ As deepfakes são recursos que utilizam IA para manipulação digital de imagens em vídeo. O aplicativo Deep Nostalgia, utilizando técnicas de deep learning e reencenação, produz um efeito animado em fotos antigas. BEIGUELMAN, Giselle. Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021, p. 76.

¹⁴⁵ Ibid., p. 73 e p. 74.

Se o mundo se musealizou nas últimas décadas do século XX, e não há indícios de que o passado vai deixar de assombrar o presente tão cedo, é inevitável que os museus continuem a ocupar um lugar de protagonismo no contexto de hoje. Com a diferença que eles perderam o status de “repositórios de temporalidade” (Castells, 2011) – se é que chegaram a ter algum dia – ao aderirem cada vez mais ao tempo fragmentado e instantâneo da cultura das redes, especialmente quando esses espaços também passam a ser reproduzidos e compartilhados por meio da fotografia. E a meta da “recordação total” parece ganhar ainda mais força quando a operação de *musealização* tem um efeito reverso, alcançando de volta seu lugar de origem.

2.2 o museu do fotografável

O museu, em vez de estar circunscrito como lugar geométrico, está agora em toda parte, como uma dimensão da vida”
Jean Baudrillard¹⁴⁶

A palavra *museum* era mencionada cerca de 22 milhões de vezes em uma busca por esta hashtag no Instagram realizada em dezembro de 2021. Na versão em português, #museu tinha quase um milhão de compartilhamentos – quantidade aproximada para #musee, em francês (#musée, com o acento correto, eram 537 mil). Em russo, havia mais de dois milhões de menções; em árabe e em coreano, cerca de 300 mil. Mais do que esses números, interessa olhar para o vasto repertório de imagens marcadas com essa palavra-chave, grande parte representações de qualquer

¹⁴⁶ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d’Água, 1991, p. 16.

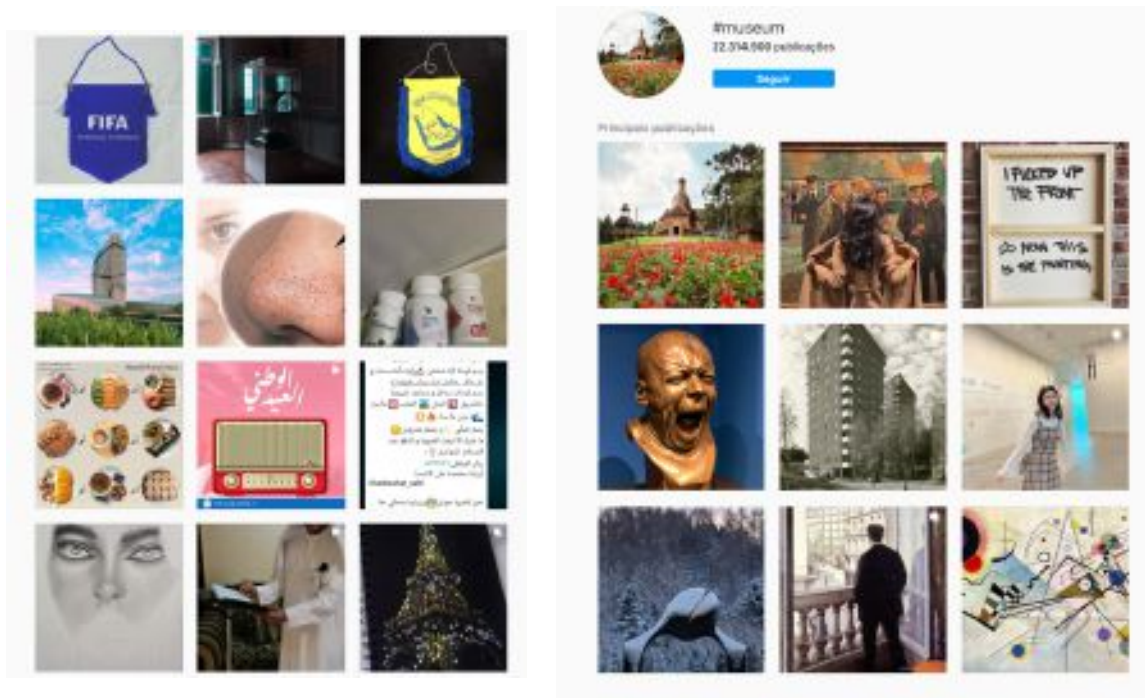
outra coisa menos de um museu propriamente dito. Ou, pelo menos, do que imaginamos sobre eles.

Na seleção da palavra em inglês, as que apareceram em destaque no instante em que fiz a captura da tela no meu perfil são até que mais próximas do que entendemos como museu, no geral. Vemos uma mulher na Kunshalle de Hamburgo, que interage com a obra *O Artista e seus estudantes* (1902), de Arthur Siebelist, abrindo o casaco de costas como se estivesse se despindo para os rapazes retratados;¹⁴⁷ uma menina em algum museu asiático; um busto de uma estátua em bronze de um homem bocejando; uma imagem de uma pintura de Gustave Caillebotte e outra de Kandinski.¹⁴⁸ Mas como se trata de uma seção editada de acordo com meus próprios interesses – perfis com seguidores em comum, ou fotos similares a outras que interagi anteriormente – as imagens se aproximam, inclusive, das que busco para esta pesquisa. Bem diferente do recorte feito na busca cronológica, onde a aleatoriedade ganha força. Na hashtag em árabe, as menções à palavra museu vão desde um post com um cardápio para uma dieta de baixo carboidrato ao anúncio de um adesivo para remover cravos, além de outros com a bandeira da FIFA, um rádio modelo vintage e um desenho da Torre Eiffel.

¹⁴⁷ A foto original foi repostada em 28 de outubro de 2021 no perfil de Maryam Motamedi Masoudieh, uma fotógrafa radicada em Hamburgo, depois de ter viralizado um ano antes. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CVkJZiU5N8A2/> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

¹⁴⁸ Como se trata de uma seção constantemente modificada, no momento em atualizei a página os demais posts mencionados haviam desaparecido. Optei por manter a imagem capturada como uma demonstração também da ideia de arquivos instantâneos característica desta rede, expressão cunhada por Haidy Geismar.

Figuras 20 e 21 – Recorte da hashtag #museum no Instagram feito em dezembro de 2021; abaixo, seleção da palavra-chave em árabe.



Fonte: Instagram

Em uma época em que a definição do que é um museu e do papel que eles devem assumir nos dias de hoje está em xeque, não parece possível chegar a uma resposta clara olhando para um conjunto tão distinto. O grande número de menções a essa palavra em posts de assuntos variados demonstra um desejo de se atrelar a esse conceito, indicando como o capital cultural dos museus, como definiu Pierre Bourdieu, continua em alta na era da arte instagramável.¹⁴⁹ À primeira vista, o que

¹⁴⁹ BOURDIEU, Pierre. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público / Pierre Bourdieu, Alain Darbel; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

podemos concluir é que a definição de museu na cultura visual contemporânea materializada no Instagram se aproxima cada vez mais de toda e qualquer dimensão da vida, como anteviu Jean Baudrillard.

O historiador da arte Donald Preziosi classifica o museu como uma das ficções mais poderosas da cultura moderna. A realidade ali apresentada sempre foi virtual; um simulacro da mentalidade de quem os idealizou em cada contexto “como índices documentais de uma história do mundo e seu povo [...]”¹⁵⁰ Talvez, por isso, quando as narrativas desses espaços são combinadas a outros gêneros e ambientes repletos de representações igualmente fictícias, como a fotografia e as redes sociais, o efeito seja ainda mais perturbador. É um pouco essa a impressão ao olhar para o conjunto tão assimétrico de imagens encontradas em buscas dessa palavra-chave no Instagram. A quebra em qualquer possibilidade de controlar as narrativas que surgem ali é uma das maiores transformações nessa migração do espaço controlado do museu para o ambiente caótico das redes.

Se a musealização da vida cotidiana é uma das consequências da cultura da memória, o que acontece quando o próprio museu se torna também alvo de tal prática? Ou seja: no momento em que os visitantes passam a registrar as obras dispostas nas coleções e a postar essas imagens on-line em suas galerias pessoais? É como se do *museu pós-fotográfico* tivéssemos passado para a era do *museu do fotografável*. Nessa etapa, a transformação da obra de arte em imagem é feita simultaneamente ao ato de ver e por qualquer pessoa munida de um celular com acesso à internet, ganhando um alcance até então inimaginável. Antes restrita aos livros de arte e feitas por profissionais, as fotografias das obras e do espaço do museu

¹⁵⁰ PREZIOSI, Donald. “Collecting/Museums”, em SHIFF, Richard & NELSON, Robert S. (orgs.). *Critical Terms for Art History*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1996, p. 281-291. pp. 410, 411.

passaram a circular nas telas de qualquer visitante, suscetíveis a categorizações e alterações de todos os tipos.

A mudança coincide com a criação do Instagram. O surgimento dessa rede social, em 2010, acompanhou quase simultaneamente a disseminação de uma nova cultura visual que vem alterando nossa relação com o campo da arte e os museus, onde cada vez mais a experiência de fruição é mediada por telas. Nesses espaços, tal transformação vai dar origem a uma constante cenarização dos ambientes expositivos – agora em um estágio bem mais avançado do que “a descoberta acidental do museu como em um mercado de pulgas”, onde os objetos artísticos são consumidos como produtos visuais por um olhar que percorre todo o ambiente, como Krauss apontou.¹⁵¹

Nas últimas décadas, não só as obras são instantaneamente consumidas como imagens, mas as instituições passaram a criar espaços com a única função de serem fotografados, às vezes até sem obra nenhuma. É o caso dos “pontos de selfie”, ou de “experiências que inspiram a imaginação”, como se define o Museum of Ice Cream, em Nova York – embora este seja um caso que de museu não tem absolutamente nada.¹⁵² Como resumiu Amanda Hess em uma crítica para o *New York Times*, analisando alguns desses espaços: “o máximo que eles podem fornecer é o fac-símile dos prazeres tradicionais.”¹⁵³ De fato, o nosso papel enquanto visitantes é meramente transacional: fotografá-los para que no grid dessa rede social eles ganhem algum sentido.

É interessante olhar para esses ambientes puramente cenográficos como uma tentativa de se criar camadas de mediações permeáveis, uma espécie de *template*

¹⁵¹ KRAUSS (2005), p. 243.

¹⁵² < <https://www.museumoficecream.com/about>>

¹⁵³ HESS, Amanda "The Existential Void of the Pop-Up 'Experience'", *The New York Times*, 26 de setembro de 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/09/26/arts/color-factory-museum-of-ice-cream-rose-mansion-29rooms-candytopia.html> [acesso em 23 de fevereiro de 2023].

onde cada um pode criar sua própria versão de um museu ou de uma obra. Por um lado, parece transformador pensando em sua função enquanto instituições culturais, capazes de mobilizar um número de pessoas que até há bem pouco tempo não se reconhecia ali. Por outro, é quase inevitável olhar para esse tipo de engajamento como a banalização completa dos museus enquanto lugares de aprendizado e reflexão crítica. O reconhecimento da importância desses espaços acontece muitas vezes de forma enviesada: busca-se apenas o que já é familiar, criando-se uma memória individual a partir de fragmentos distorcidos de uma memória coletiva. E a experiência que seria uma abertura para o mundo dificilmente escapa de um espelho virado para si mesmo.

Uma das primeiras vezes em que percebi o fenômeno da musealização do museu pela câmera fotográfica foi em uma visita à exposição de Ron Mueck na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, em 2015. Conhecido pelas esculturas hiper-realistas feitas em resina, fibra de vidro, silicone e outros materiais distantes da tradição escultórica, o artista australiano costuma atrair multidões em suas mostras pelo mundo, como aconteceu na Pinacoteca.¹⁵⁴ E seus seguidores não são menos atuantes no compartilhamento dessas imagens em redes sociais: a hashtag daquela mostra, #ronmuecknapina, tem cerca de nove mil postagens visíveis. Seis anos depois, a palavra-chave é constantemente alimentada e marcada como um #tbt.

¹⁵⁴ "Exposição de Ron Mueck faz Pinacoteca bater recorde de público", G1, 23 de fevereiro de 2015. <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/02/exposicao-de-ron-mueck-faz-pinacoteca-bater-recorde-de-publico.html>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023]

Figura 22 – Imagens feitas na exposição de Ron Mueck na Pinacoteca do Estado/SP, em fevereiro de 2015.



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 23 – Postagens da obra *Woman with Shopping*, 2013 (113 x 46 x 30 cm) na exposição na Pinacoteca encontradas na hashtag #ronmuecknapina.



Fonte Instagram. Perfis @vannsprado; @eugiselis e @gicalia

Naquele dia, entre a multidão que se aglomerava em volta da escultura de uma mulher com um bebê enrolado no casaco segurando sacolas de supermercado, todos pareciam enxergá-la como uma imagem surpreendentemente real. Fotografá-la era a resposta imediata e quase inevitável. Quem visse a cena de longe corria o risco de se perder na separação entre a obra e quem a cercava com um arsenal de câmeras. Não fosse pela base onde era exibida, o real e sua representação mimética se fundiam de forma indistinguível em um “imediatismo transparente” de uma remediação que quer “apagar a mediação ao mesmo tempo em que a multiplica”, como anteviram David Bolter e Richard Grusin no livro *Remediation: Understanding New Media* (2000).¹⁵⁵ Assim como era difícil distinguir a imagem das esculturas e das pessoas em volta, não havia diferença entre o ato de ver e fotografar.

Naturalmente que a remediação intensa e constante dos espaços expositivos vai ter um impacto grande nas formas de ver nesses *museus do fotografável*. Em *Art after Instagram: Art spaces, Audiences, Aesthetics* (2022), Lachlan MacDowall e Kylie Budge atestam o surgimento de um “novo agenciamento do público” depois que a proibição da fotografia foi suspensa em exposições e o Instagram se tornou um “espaço próprio” onde imagens de arte e museus circulam sob novas categorias e em escala e velocidade sem precedentes.¹⁵⁶ O ano de 2014 foi a virada decisiva: antes disso, poucas instituições davam atenção a essa plataforma, enquanto em 2020, o número entre as mais visitadas do mundo com contas ativas no Instagram chegou a 90%.¹⁵⁷ De 2014 em diante, como atestam, “o uso de mídia social dos museus deixou de ser uma reflexão tardia ou adendo às campanhas publicitárias tradicionais para se tornar um veículo fundamental para a comunicação com públicos novos e existentes,

¹⁵⁵ BOLTER E GRUSIN (2000), p. 5, trad. nossa.

¹⁵⁶ MACDOWALL, BUDGE (2022), p. 10.

¹⁵⁷ Os dados foram obtidos a partir de uma pesquisa do site *The Art Newspaper* em 2015, reunindo informações dos 100 museus mais visitados do mundo – claro que a grande maioria instituições europeias e norte-americanas, o que certamente tem limitações na avaliação do fenômeno.

incluindo patrocinadores e doadores.”¹⁵⁸ Foi também nesse ano que surgiu a campanha Museum Selfie Day, projeto criado originalmente no Twitter pela inglesa Mar Dixon, mas rapidamente aderido por instituições, mantendo-se até hoje uma das hashtags mais populares sobre museus.¹⁵⁹

Desde então, diversas experiências foram desenvolvidas a partir de banco de dados produzidos por visitantes, formado por imagens captadas por meio de hashtags e geolocalizados em mídias sociais. Um desses exemplos é do Royal Ontario Museum, de Toronto, principal museu de arte e história natural no Canadá. Como descreve W. Ryan Dodge, então gerente de Conteúdo Digital do Museu, em um artigo publicado em 2018, a instituição passou os quatro anos anteriores arquivando fotos compartilhadas por visitantes, atingindo um total de 263.693 imagens.¹⁶⁰ Seguindo o argumento de que “se deve prestar atenção ao que os visitantes estão fazendo em nossas galerias”, e que essa atividade é mais importante do que qualquer perspectiva desenvolvida pelas instituições, o ROM utilizou diversas campanhas que incentivavam o compartilhamento, como uma transmissão ao vivo no museu de imagens e vídeos feitos pelos visitantes, além de permitir também a publicação de fotos das exposições temporárias, restrita em grande parte dos museus.¹⁶¹

A pesquisa no Royal Ontario Museum serve como exemplo de como os museus passaram a lidar com o material chamado de user-generated content (UGC) [conteúdo gerado por usuário]. Com base nesse conjunto arquivado, a equipe utilizou

¹⁵⁸MACDOWALL, BUDGE (2022), p. 72, tradução da autora. No original lê-se: “the social media use of museums went from being an afterthought or addendum to traditional advertising campaigns to becoming a key vehicle for communicating with new and existing audiences, including sponsors and donors.”

¹⁵⁹ LA FERLA, Ruth, "Perfecting the Art Selfie in Miami", *New York Times*, 12 de dezembro de 2014. <https://www.nytimes.com/2014/12/14/fashion/perfecting-the-art-selfie-in-miami.html> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

¹⁶⁰ DODGE (2018). Disponível em: <<https://blog.usejournal.com/https-medium-com-wrdodger-unpacking-260-000-visitor-photos-at-the-royal-ontario-museum-e35a51aa9f6b>> [acesso 19 de fevereiro de 2023].

¹⁶¹ DODGE (2018). Tradução da autora.

o sistema do Google Cloud Vision API para uma leitura de padrões das imagens, classificando-as em diversas categorias por meio de hashtags. Entre as conclusões, observou-se a predominância da arquitetura do museu (51% tinham alguma referência espacial) em detrimento dos tão esperados *selfies*, que representavam apenas 3.3% do total. Mas a grande maioria era, na realidade, de imagens de artefatos, com 78% do total e mais de um milhão de fotos apenas de objetos de arte (1.146.86).

O resultado comprova o argumento central de Kylie Budge em “Objects in Focus: Museum Visitors and Instagram” (2017), ao constatar o mesmo interesse pela cultura material em grande parte das imagens compartilhadas por visitantes de museus em redes sociais. Como afirma, “apesar do fascínio da tecnologia e de todas as coisas no mundo digital, as pessoas ainda são atraídas pela presença do objeto tridimensional.”¹⁶²

um imaginário em fluxo pós-Covid 19

As mudanças implementadas por museus na última década, ao permitir que as obras sejam fotografadas nos espaços expositivos, pareciam indicar uma transformação no sentido de encarar o espaço físico e digital como campos complementares. Em “Memory things and their temporality” (2015), Andreas Huyssen reconsidera parte do argumento apresentado no ensaio “Escape From Amnesia: the museum as mass medium” (1995), quando defendeu que o espaço museológico e seus objetos com séculos de história seriam um contraponto à cultura do esquecimento. Assim afirma o autor:

¹⁶² BUDGE, 2017, P. 81. Tradução nossa.

Os museus se tornaram bastante experientes em aumentar nossa aproximação com objetos com representações visuais em tela e mídia digital. Novamente, como no período entre guerras, a ligação constitutiva entre a materialidade dos objetos e sua representação na linguagem, imagem ou som deve ser vista em sua dimensão de rede e não como um isolamento ou uma oposição binária.¹⁶³

Essa era também uma das hipóteses originais desta tese: a ideia de que a *musealização do museu* por uma intensa produção de imagens passa a atrair mais atenção para esses espaços, aumentando também o interesse do público. É um argumento que nos traz de volta ao pensamento de Malraux, ao afirmar que a circulação das obras por meio de imagens reforçaria o interesse de vê-las e conhecê-las. Como a lógica do Instagram, ao menos em seus anos iniciais, era não só reproduzir a foto qualquer de uma obra, mas exibir um “certificado de presença” – seja pela opção de nomear o lugar ou um selfie que revele alguma característica de tal ambiente –, as fotos quase sempre exibem uma marca do lugar onde estão, um registro de uma fisicalidade.¹⁶⁴

Entretanto, a chegada da pandemia em 2020 e o fechamento dos museus por um longo período trouxe outras mudanças de proporções igualmente inéditas. Ainda assim, algumas percepções se reafirmaram: se a musealização dos espaços físicos foi interrompida, o excesso de eventos e autodocumentação seguiu mais forte do que nunca. No primeiro mês da quarentena, tentei acompanhar a programação de visitas virtuais e outras ações digitais, muitas delas feitas às pressas no apagar das luzes. A overdose de *lives* e o excesso de conteúdo em formato de maratona pareciam desproporcionais e fora de propósito para a nova realidade ainda obscura. Uma matéria do site *Hyperallergic* indicando 2.500 acervos possíveis de se visitar virtualmente, como se alguém tivesse interesse, tempo ou mesmo concentração para ver nem que fosse um décimo de tudo aquilo, já indicava como a *musealização do*

¹⁶³ HUYSSSEN (2015), pp. 108 e 109. Tradução nossa.

¹⁶⁴ BARTHES (2000), p. 87.

museu encontrou outras formas de replicar o imaginário museológico na ausência de seus espaços físicos funcionando.¹⁶⁵

Instituições de arte também se apoiaram em suas redes sociais como se essas fossem a única ferramenta possível de atuação no ambiente digital, revelando que a programação para a internet ainda é bastante arcaica de forma geral, como apontou Giselle Beiguelman.¹⁶⁶ E enquanto criavam campanhas de engajamento para aumentar seus seguidores, pouco se ouvia falar de produções artísticas feitas para o digital ou incorporações de obras nessas mídias nos acervos. Com exceção de projetos como artport, do Whitney Museum, que comissiona trabalhos de net art desde 2001; ou o ZKM, referência por colecionar arte digital, mesmo museus poderosos como o MoMA se mostraram pouco preparados para uma programação virtual interessante.

Por outro lado, se a atenção excessiva a essas mídias soou como uma solução improvisada, a estratégia reforça um papel cada vez maior dos museus enquanto articuladores críticos do mundo contemporâneo – e a comunicação por esses meios parece ganhar uma função ainda mais relevante. Curiosamente, a forma como grande parte dos museus encontrou de manter essa comunicação ativa foi por meio de campanhas colaborativas, muitas deles copiando iniciativas que já haviam surgido nas redes de forma espontânea, como analisamos ao final deste capítulo.

¹⁶⁵ Escrevi melhor sobre esse fenômeno nesta análise para a Folha de São Paulo. LAVIGNE, Nathalia. “Overdose de lives e museus virtuais causam cansaço e vertigem.” Folha de São Paulo, 17 de abril de 2020 < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/overdose-de-lives-e-museus-virtuais-causam-cansaco-e-vertigem.shtm>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

¹⁶⁶ BEIGUELMAN, Giselle. “Atropelados pela pandemia, museus rastejam na internet.” *Folha de São Paulo*, 17 de abril de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/atropelados-pela-pandemia-museus-rastejam-na-idade-da-pedra-da-internet.shtml> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

2.3 contracolecionismo em arquivos instantâneos

Every sort of passions verges on chaos, I know, but what the collecting passion verges on is a chaos of memories. (Walter Benjamin, 2009)¹⁶⁷

O que difere uma coleção de um mero acúmulo desordenado de coisas? Em alguns casos não é fácil distinguir o ato de colecionar da junção aparentemente aleatória de objetos que só fazem sentido para quem um dia os encontrou e resolveu guardá-los. É possível que esse conjunto de itens muitas vezes sem relevância, descobertos ao acaso, encontre no futuro um motivo maior além da razão puramente afetiva para estarem reunidos. Até lá, é provável que o colecionador e o acumulador não sejam tão diferentes aos nossos olhos.

Mithat Esmer (1927–2015), figura fascinante do documentário *Koleksiyoncu: The Collector* (2002), é um típico exemplo que facilmente categorizamos no segundo grupo. Embora se diga um colecionador, não parece ter muito critério para reunir as pilhas de jornais que se acumulam pelos cômodos da casa, do banheiro à cozinha; bilhetes de loteria não sorteados; chapéus masculinos e colares femininos novos e usados; um relógio que mostra dois horários diferentes em cada parte do mundo e outras variedades de coisas que comprava pelas ruas de Istambul desde os 20 anos.

Há um lado cômico e comovente na forma como o personagem explica seu amor pelos objetos e nos critérios para dar alguma coerência ao que no fundo não tem muita explicação. Ainda assim, interessa ouvir qualquer informação que dê alguma pista: a regra de comprar dois itens iguais quando a peça adquirida é algo que

¹⁶⁷ BENJAMIN, Walter. “Unpacking my Library”. Em *One-Way Street and Other Writings*. London: Penguin Books, 2009, p. 162.

possa querer usar, não apenas guardar; a conclusão um tanto óbvia de que evita os objetos grandes por falta de espaço— caso contrário, certamente os teria aos montes; os métodos muito particulares para encontrar os itens acumulados sem nenhuma ordem aparente.

O que faz o personagem do filme não é tão diferente do que quase todos nós fazemos diariamente há pelo menos duas décadas, em maior ou menor grau, ao acumular nossas memórias na era da Web 2.0. O fato de não vermos esse material materializado pode até disfarçar a semelhança – algo que a instalação de Erik Kessels trata de dimensionar. Especialmente nas redes sociais, o ato de colecionar e categorizar, antes restritos a museus e arquivos oficiais, encontrou eco até em quem não reconhece estar seguindo um tipo de prática arquivista.

No caso das imagens de obras de arte e de museus, há uma sobreposição de três tipos distintos. Primeiro, a prática das instituições, por muito tempo detentoras oficiais dessas funções, que por séculos definiram normas de organização de objetos artísticos e científicos; segundo, a lógica desses “arquivos instantâneos”, como a antropóloga Haidy Geismar define o Instagram e seu caráter instável e involuntário no ato de arquivar; por fim, a dos próprios usuários, que também passam a adotar critérios de colecionismo ao decidir o que salvar e como compartilhar. É dessa última prática, a qual chamamos de *contracolecionismo*, da qual tratamos neste subcapítulo.

O termo foi apresentado originalmente por Ana Magalhães e Giselle Beiguelman na publicação *Futuros Possíveis - Arte, Museus e Arquivos Digitais* (2014), que adapto aqui como um dos fenômenos da musealização do museu nas redes sociais. Trago um exemplo que ajuda a dimensionar a mudança de paradigma presenciada na última década, no caso das imagens de obras de arte organizadas no Instagram por hashtags, principal recurso arquivístico dessa plataforma. Certa vez, ainda em 2014, postei uma foto da pintura *Self-Portrait With a Bandaged Ear* (1889), de Vincent van Gogh, que fiz na The Courtauld Gallery de Londres. Usei diversas

palavras-chaves na legenda: #vangogh, #courtauldgallery, #bornonthisday #museumselfieday. Logo depois, fiz uma busca com o nome específico da pintura e encontrei o seguinte recorte visto na imagem abaixo [Fig. 24].

Nenhuma delas era a imagem “oficial”, compartilhada pela instituição nos devidos padrões técnicos de reprodução fotográfica de obras de arte – o que, naquele contexto, é totalmente irrelevante. Pouco importa se estamos vendo a imagem do autorretrato de Van Gogh no perfil da Courtauld Gallery, ou no de um visitante que compartilhou a foto da pintura na sua página pessoal, adicionando um filtro que muda completamente a tonalidade da pintura original. Ambas estão acessíveis da mesma forma, uma ao lado da outra e sem nenhuma distinção hierárquica.

Figura 24 – Diferentes imagens da obra *Self-Portrait With a Bandaged Ear*, de Van Gogh, com esta hashtag misturadas ao trabalho de outro artista.



Fonte: Instagram

Em “O Código e o Arquivo: práticas de desaparecimento na era dos dispositivos” (2014), um dos artigos da publicação mencionada, Cicero Inacio da Silva define o termo contracoleção como “uma resposta a um processo longo e histórico de formalização. Seria uma espécie de contrametodologia, agora pautada pela massificação da digitalização e pela sua completa destituição de métodos hierárquicos.”¹⁶⁸ Utilizando métodos que desafiam as metodologias tradicionais, elas colocam as memórias individuais no mesmo nível das narrativas oficiais – no caso, as narrativas museológicas.

Também são as contracoleções que podem, futuramente, vir a salvar uma coleção que por algum motivo se perdeu. É o caso de muitos arquivos digitais, cuja preservação é sempre dominada por incertezas, mas também pode ser o de uma instituição bicentenária como o Museu Nacional, que viu quase a totalidade de seu acervo destruído pelo incêndio do dia para a noite. Em outro artigo do livro, Domenico Quaranta faz um retrospecto de casos parecidos, argumentando que a preservação da arte muitas vezes aconteceu por processos paralelos às instituições. Até porque o que hoje chamamos de arte por muito tempo tinha outras funções e destinos. É o caso das pirâmides do Egito ou tumbas etruscas, como aponta, enterradas com o intuito de acompanhar os mortos a outro mundo – e que, apenas por isso, foram capazes de sobreviver e serem um dia levadas para os museus.¹⁶⁹ A cópia de pinturas, realizada por monges na Idade Média, também foi um recurso valioso para que muitas não fossem esquecidas. A diferença para os dias de hoje é que a cópia de algo a ser salvo para o futuro pode estar em qualquer lugar, até mesmo em uma galeria de selfies do Instagram:

¹⁶⁸ SILVA, Cicero Inácio. “O Código e o Arquivo: práticas de desaparecimento na era dos dispositivos”, p. 198. Em *Futuros Possíveis*, op.cit.

¹⁶⁹ Ibid., p. 236.

Na era digital, arquivar e colecionar não são mais somente um ato ligado ao poder, a instituições e à autoridade: as pessoas podem se envolver no processo por meio da escolha do que salvar em seu disco rígido e do que compartilhar novamente pela internet; elas podem, se não competir, ao menos cooperar com as instituições no esforço de preservar obras de arte efêmeras que foram distribuídas on-line em algum momento de sua existência, mas que não estão mais disponíveis na rede. Para o arquivista ou historiador de arte do futuro, o seu disco rígido pode ser um recurso tão valioso como a coleção digital de um museu.¹⁷⁰

Entretanto, nos interessa pensar aqui nas contracoleções também por outros aspectos além da importância da preservação. Um deles é a possibilidade de difundir outras memórias e reinventar metodologias tradicionais, influenciando, algumas vezes, a forma como os arquivos oficiais passam a se organizar. Analisamos, a seguir, dois perfis no Instagram que entendemos como práticas de contracolecionismo, contextualizando o papel e a importância de cada um nesse sentido.

arqueologia do presente: @ted_sandling

Making the world new again – this is the deepest drive in the collector’s desire to acquire new things [...] (Walter Benjamin, 2009)¹⁷¹

Descobri o perfil de Edward Sandling (@ted_sandling) pelas conexões das hashtags de quando comecei a postar fotos de obras em museus no perfil que criei em 2014, o @museumvoyeur. Originalmente chamada de @london_mudlark, a

¹⁷⁰ QUARANTA, Domenico. "Salvo pela cópia: webcoleccionismo e preservação de obras de arte digital." Em *Futuros Possíveis* (op.cit), p. 242.

¹⁷¹ BENJAMIN (2009), "Unpacking my Library", p. 163. Em *One-Way Street and Other Writings*, op.cit.

página do historiador da arte inglês já se destacava com as fotos de fragmentos feitas em um fundo branco e ótimos textos especulativos do que seriam aqueles objetos, todos encontrados em incursões ao rio Tâmesa, em Londres. A prática chamada de *mudlark* tem uma longa tradição no Reino Unido – embora seja também um termo associado com um modo de sobrevivência de pessoas à margem da sociedade no período vitoriano, entre elas crianças. Nas últimas décadas, essa atividade ficou mais conhecida após uma exposição de Mike Dion que inaugurou a Tate Modern, em 1999, na qual o artista saiu com voluntários em busca de objetos para integrar o gabinete de curiosidades que construiu para a mostra.¹⁷²

Sandling iniciou sua coleção alguns anos depois, em um dia de maré baixa, caminhando pelo rio, como me contou em uma entrevista em 2015.¹⁷³ Na época, ele afirmou que sua intenção ao garimpar objetos no Tâmesa era achar peças históricas “livres” do discurso curatorial de instituições. Posteriormente, o projeto deu origem ao livro *London in Fragments: A Mudlark's Treasures* (2016), onde o autor amplia a narrativa elencando 50 peças que considerava mais evocativas, destacando a relação daqueles objetos com a vida cotidiana das pessoas – seu maior interesse, como revelou:

“Nas minhas primeiras incursões não encontrei nada melhor do que hastes de tubos. Eu sabia que deveria haver mais, mas não tinha olhos para ver mais nada. No entanto, mesmo coletando dezenas de hastes quebradas, foi suficiente para me emocionar com o potencial – e com a incrível sensação de que eu estava lidando com coisas haviam sido realizadas por pessoas específicas, por indivíduos, centenas de anos atrás. Essa é uma sensação fenomenal [...] Objetos em museus já passaram por tantos processos de curadoria que é difícil vê-los como peças que um dia fizeram parte da vida de alguém, tiveram donos.¹⁷⁴

¹⁷² < <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-t07669> > [acesso 19 de fevereiro de 2023].

¹⁷³ LAVIGNE, Nathalia. “Contracolecionismo e contracuradoria”. *Select* 27, dezembro/janeiro 2015/16. Disponível aqui: <http://www.select.art.br/contracolecionismo-e-contracuradoria/> [acesso 19 de fevereiro de 2023].

¹⁷⁴ Entrevista realizada por e-mail em 21 de junho de 2015.

O caso de Sandling oferece alguns elementos curiosos. O primeiro é a sua atuação como uma espécie de arqueólogo amador, ao sair por conta própria buscando e arquivando objetos com ou sem valor histórico. Já nessa etapa, há uma contrametodologia que ao mesmo tempo remete ao colecionismo dos gabinetes de curiosidade, anterior à criação dos museus. Mas até a decisão de criar uma página no Instagram, sua coleção resumia-se a um conjunto de fragmentos guardados em uma gaveta e vistos por ninguém. É nesse momento, ao organizar, fotografar, categorizar e escrever sobre seus achados, que ele assume um papel de certa forma curatorial, adicionando um processo de musealização em peças desprovidas desse contexto.

Figuras 25, 26, 27 e 28 - Imagens do perfil de Ted Sandling.





tsdantelling This is London in fragments, or most of it at least. Tomorrow I'm due to deliver a selection of ten of my favourite finds to make up part of the Fraggers of the Foreshore exhibition, which @fio_finds is curating. I'd lost the lead type plate that reads 'Gold... pearls and five lustreous Gems', my treasure-hunter's dog tag, so I emptied my 'Lil' boxes'. It was the first time I'd laid everything out since we shed the cover of my book. I'm glad I did (although it didn't help me find the type, which later turned up in an unsuspected drawer). I left this lying for a long time, and kept coming back to specific pieces and remembering them. Fraggers on the Foreshore runs from 25-29 September. I'm giving a talk about my book on the 25th at 7pm. It's at the Benches, Old Tower Wharf, and if you can get to London and from the slightest interest in muckering, you should try to catch the exhibition. There will be so many finds from so many people, all together for the first time. I can't wait to see it for myself.

111 views · View Instagram

Submatrix Fantastic array of basalt! 120 views · Responded · View Instagram

zetsweeringemmedesley M4, too, Elizabeth. 101 views · Responded · View Instagram

jakobkalembka What I would be there. 101 views · Responded · View Instagram



tsdantelling So this is what it means to be a treasure hunter: in an odd spot by the abutment of a bridge, where I hadn't really found anything and didn't expect to, I picked up a tarnished brass tube. Later, cleaning it, one end moved a fraction of a millimetre. I stepped back and waited for the genie and my three wishes (yorkie peaco, a big house in the country and AN AFFINITE NUMBER OF WID-OWS. No gens. I slipped and jangled and jammed the tube and eventually it opened. Something tightly wound was just sticking out. As I moved it away and unrolled it (just a fraction) my heart entirely forgot to beat. A copper scroll covered in a maze script. A new dead sea scroll. Or Dea's lost cypher. I felt the unrepentant triumph of the tomb-raider.

Now I think it's a talisman, a Buddhist charm to protect the wearer, maybe help them a bit with gambling. I don't know the characters, but the Malay script has that arabic Q. What a pity we live in, though, that a talisman can be beside expert china beside a Georgian pipe.

#muckering #archaeology #beachcombing #bosch #history #artefact #antique #metal #treasure #treasure #berlin #hannes #found #foundings et

170 views

Fragmentologist Leaves me speechless! 10 views · Responded · View Instagram

tsdantelling Thanks so much @TSU_dust! 100 views · Responded · View Instagram

Fonte: Instagram.

É importante dizer que essa musealização só acontece por meio da fotografia e da organização dessas imagens na esfera digital. Faz toda diferença a maneira como os objetos são fotografados e dispostos na galeria do Instagram – especialmente o fundo branco e a falta de indicação de escala. Uma dessas fotos [Fig. 27] quebra um pouco a magia ao revelar a real proporção e aparência dos fragmentos, que sem esse ritual fotográfico parecem banais e desinteressantes. Esse é também um efeito apontado por Malraux ao falar que, em um álbum, “um buda rupestre de vinte metros surge quatro vezes maior do que uma Tanagra.”¹⁷⁵ Mas, nesse caso, o papel das reproduções vai além de reforçar a relação com o objeto único, como ele defendia. O original, aqui, nem parece existir fora dessas mediações. Estaria ainda no fundo do rio, ou no fundo de uma gaveta.

Outro aspecto particular que a infraestrutura dessa rede social ajudou a configurar no formato de contracoleção de Sandling são as conversas que acontecem nos comentários, especialmente nos primeiros anos. Como os textos escritos por ele são muitas vezes especulativos sobre a origem dos objetos, a dúvida acaba sendo estendida aos seguidores, e muitos contribuem com informações relevantes. Um exemplo é a postagem com a imagem do que ele imagina ser um takrut, um amuleto budista, como escreve [Fig. 28].¹⁷⁶ A descrição que faz do objeto na legenda, misturando suas especulações com a enorme surpresa de encontrá-lo, torna a história bastante atraente:

Então é isto que significa ser um caçador de tesouros.

Em um local estranho junto ao pilar de uma ponte, onde eu realmente não tinha encontrado nada e não esperava encontrar, peguei um tubo de latão manchado. Mais tarde, limpando-o, uma extremidade moveu uma fração de um milímetro. Eu recuei e esperei pelo gênio e meus três desejos (paz mundial, uma casa no país e um NÚMERO INFINITO DE DESEJOS). Nenhum gênio. Eu sacudi e sacudi e alavanquei o tubo e eventualmente ele se abriu. Alguma coisa bem

¹⁷⁵ MALRAUX (1965), p. 86.

¹⁷⁶ Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/6mKyOgvt9S/> > [acesso 19 de fevereiro de 2023].

apertada estava apenas se destacando. À medida que eu o provocava e o desenrolava (apenas uma fração), meu coração esqueceu completamente de bater. Um pergaminho de cobre coberto com um roteiro arcano. Um novo pergaminho de mar morto. A cifra perdida do Dr. Dee. Senti o triunfo onipotente do invasor do túmulo.

Agora eu acho que é um takrut, um encanto budista para proteger o portador, talvez ajudá-los um pouco com o jogo. Eu não conheço os personagens, mas o alfabeto malaio tem esse árabe 9. Mas em que cidade vivemos, que um takrut pode ficar ao lado de uma porcelana de exportação ao lado de um cano georgiano.¹⁷⁷

O impacto na interação com os seguidores é bem significativo: entre os 124 comentários, alguns apenas agradecem e elogiam, outros dão palpite sobre formas de obter mais informações, enquanto uma delas sugere enviar a peça de volta para seu país de origem (@atikahtan: De nada. Se este é um script relacionado ao budismo, talvez tenha que rastrear esses países relacionados, pode ser o Nepal ou a Indochina? :)).¹⁷⁸

Outra postagem com bastante comentários é esta com a foto de garrafa de água mineral, cheia e lacrada, “engarrafada em algum lugar entre 1870-1910.”¹⁷⁹ O texto da legenda é também atraente e convidativo, terminando com um convite, de fato, aos seus seguidores para uma degustação da água centenária. Vale notar a variedade de hashtags usadas, de #mudlasrking e #archaelogy a outras que fazem referência à estética do Instagram, como #ig_captures_minimalism; #instaart e #igart. A referência ao minimalismo faz todo sentido para classificar um estilo que dominou nessa rede por um bom tempo. Em "Instagram and Contemporary Image" (2017), Lev Manovich identifica uma influência do minimalismo global do final dos anos 1990 na estética do Instagram, com algumas adaptações para que a imagem funcione melhor na tela pequena. Um exemplo é justamente o uso de áreas brancas

¹⁷⁷ Ibid., trad. nossa.

¹⁷⁸ Ibid, trad. nossa.

¹⁷⁹ < <https://www.instagram.com/p/46DHe7Pt4p/>> [acesso 19 de fevereiro de 2023].

para criar um contraste, no lugar do cinza mais comum na arquitetura desse mesmo estilo.¹⁸⁰ Ele aponta para a combinação desse estilo com a estética nostálgica reforçada pela estrutura da rede:

Junto com as versões globais e regionais do minimalismo que se desenvolveram na segunda parte da década de 1990 e no início dos anos 2000, as fotos criadas pelo Instagram também participam de outra megatendência importante de design contemporâneo e estilo de vida – os reavivamentos nostálgicos de estilos selecionados do século 20 que incluem não apenas modas de todas as décadas e móveis modernos de meados do século e design de produtos, mas também tecnologias de mídia particulares não mais existentes e sua estética.¹⁸¹

O comentário de Manovich dá algumas pistas que explicam o grande interesse na página de Sandling: a combinação do design minimalista com o caráter nostálgico tanto das peças quanto da atividade de *mudlark*. Além disso, ao *musealizar* esses objetos escrevendo textos que deixam em aberto sua interpretação, ele também introduz uma abordagem museológica menos autoritária, aberta a interpretações distintas, que encontra um eco na linguagem das redes. É um método que se assemelha ao que a curadora e historiadora da arte Ana Magalhães descreve como um conhecimento inacabado ou “um *work in progress* literal e conceitual,” que passa a ser possível com conquistas obtidas na tecnologia da informação, permitindo trabalhar mais com a noção de redes de conteúdos ao invés de dados.¹⁸² Ela destaca também a importância do contexto na documentação de uma obra, e o quanto isso vai influenciar na interpretação sobre ela no futuro. O que nos leva a uma questão

¹⁸⁰ MANOVICH (2017), p. 111.

¹⁸¹ MANOVICH (2017), p.111, tradução nossa. No original: “Along with global and regional versions of minimalism that developed in second part of the 1990s and early 2000s, Instagram designed photos also participate in another key contemporary design and lifestyle megatrend—nostalgic revivals of selected 20th century styles that includes not only fashions from every decade and mid-century modern furniture and product design, but also particular no longer existing media technologies and their aesthetics.”

¹⁸² MAGALHÃES (2014), “Considerações para uma análise histórico-crítica da catalogação de acervos artísticos”, p. 42. Em *Futuros Possíveis*, op. Cit.

central ao pensar nas contracoleções de Instagram: o que esse material produzido por usuários pode revelar sobre esses objetos no futuro? Ou, antes de tudo: como e onde essa documentação vai ser arquivada para além desses arquivos instantâneos?

contracolecionador de museus:let's_talk_about_art

O segundo exemplo analisado é a página do (também) historiador da arte holandês Jurgen Vermaire, que desde dezembro de 2013 publica quase diariamente imagens de obras de arte com um texto descritivo e uma identificação com padrões bem museológicos: nome do artista, título do trabalho, ano, técnica, dimensões, nome do museu e o local de origem. As fotos são todas feitas por ele, como informa no perfil, e grande parte está em instituições europeias e norte-americanas. Van Gogh, pintor mais famoso de seu país de origem e possivelmente em todo mundo, é onipresente na página. Há também uma preocupação em priorizar obras mais “fotografáveis:” não por acaso, a pintura é o gênero predominante.

Assim como o perfil de Sandling, também descobri a conta Let's_Talk_About_Art em 2014. Oito anos depois, reescrevendo este texto, visito sua página após um longo intervalo – pela misteriosa lógica algorítmica, suas publicações não apareceram mais no meu feed. A menor visibilidade possivelmente se explica por um uso do Instagram desatualizado para os tempos atuais. Não há stories nem vídeos na página, recursos hoje bem mais utilizados do que fotos. Sua abordagem é também bem distinta de contas que passaram a surgir depois de 2016 com uma proposta semelhante de falar sobre história da arte, utilizando muito mais o vídeo como

recurso.¹⁸³ Ainda assim, o alcance da página Let's_Talk_About_Art aumentou consideravelmente: se em 2015 ele tinha 15 mil seguidores, em 2022 o número chegou a 121 mil. Em 2018, ele criou outras duas contas semelhantes: uma página na qual reposta obras favoritas de seus seguidores (@my_favorite_work_of_art) e outra com a intenção de estimular debates (art_questions_and_debate). A criação das novas contas possivelmente se deve ao fato de que o uso dessas plataformas como um fórum aberto, como parecia ser sua intenção inicial, foi perdendo espaço – mais um sinal dos tempos.

É curiosa a experiência de carregar todo o feed do perfil para tentar interpretá-lo. Parece impossível chegar até as primeiras publicações, como faço normalmente ao analisar páginas ou hashtags no Instagram. Nesse caso, o total de mais de 2.500 postagens cria uma dificuldade em visualizar os conteúdos mais antigos, um dos maiores obstáculos antiarquivistas dessa plataforma. Mas não é só isso: a sensação de que estamos correndo a página em looping é reforçada pela semelhança entre as imagens ali dispostas. Inicialmente, é uma vantagem que cria uma identificação mais imediata com o público: quase todas são obras dos *grandes mestres* que quase todos museu europeu e norte-americano têm na coleção: há muitos Cézannes, Gauguins, Matisse, Modiglianis, Renoirs, e por aí vai. Nota-se também fotos repetidas de tempos em tempos, e o mesmo texto sobre um artista é reutilizado, como é o caso de Van Gogh.

¹⁸³ Isso acontece especialmente a partir de 2018, quando é lançado o IGTV, em uma clara tentativa do Instagram de competir com o Youtube, o que vai redefinir um novo formato dessa rede social, onde passa a haver cada vez menos espaço para a imagem fotográfica.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_Instagram>

Figura 29 - Imagens do perfil Let's_Talk_About_Art (lets_talk_about_art).



Fonte: Instagram

Quando escrevi sobre o Let's_Talk_About_Art inicialmente, afirmei na época que o perfil levantava discussões interessantes sobre a prática de contracolecionismo por se tratar de uma coleção que pode ser considerada “imaterial.” Apesar da questionável noção da imagem como um elemento não-matérico, entende-se aqui o imaterial como um patrimônio que existe em detrimento de uma condição física.¹⁸⁴ Claro que as obras fotografadas existem fisicamente, mas a coleção criada a partir de suas imagens, que circulam e se relacionam entre si de forma totalmente nova, configura uma nova noção de colecionismo na qual o arquivo existe, a princípio, de forma autônoma. Por outro lado, ao utilizar exclusivamente imagens feitas por ele e deixar a localização explicitada ou em hashtags ou na localização, Vermaire deixa claro que sua coleção digital ainda está atrelada ao espaço museológico. Ou seja, apesar de ser uma contracoleção, o perfil remete sempre às coleções oficiais dessas obras.

Anos depois, a configuração e o uso do Instagram já são tão diferentes que é preciso atualizar algumas ideias. A impressão é que há uma dificuldade maior de analisar esse conjunto de imagens e achar algo em comum que ajude a conduzir o olhar e a traçar relações. Claro: falta ali a narrativa museológica – e narrativa, afinal, é um dos maiores desafios de qualquer banco de dados, como também podemos classificar essa página. É o que defende Lev Manovich no texto “Database as Symbolic Form” (2007):

Como forma cultural, um banco de dados representa o mundo com uma lista de itens, e se recusa a ordená-las. Em contraste, uma narrativa cria uma trajetória de causa e efeito de itens (eventos) aparentemente não ordenados. Portanto, o banco de dados e a narrativa são inimigos naturais. Competindo pelo mesmo

¹⁸⁴ A imagem como materialidade é um tópico abordado por Silvia Laurentiz em “Imagem e (I)materialidade.” LAURENTIZ, Silvia. Imagem e (I)materialidade. Texto apresentado no XIII encontro anual da COMPÓS e publicado eletronicamente no CD-ROM dos anais do evento, São Paulo, 2004. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/cap/slaurentiz/text/Imagem_Imaterialidade.pdf [acesso 19 de fevereiro de 2023]

território da cultura humana, cada um reivindica um direito exclusivo de dar sentido ao mundo.¹⁸⁵

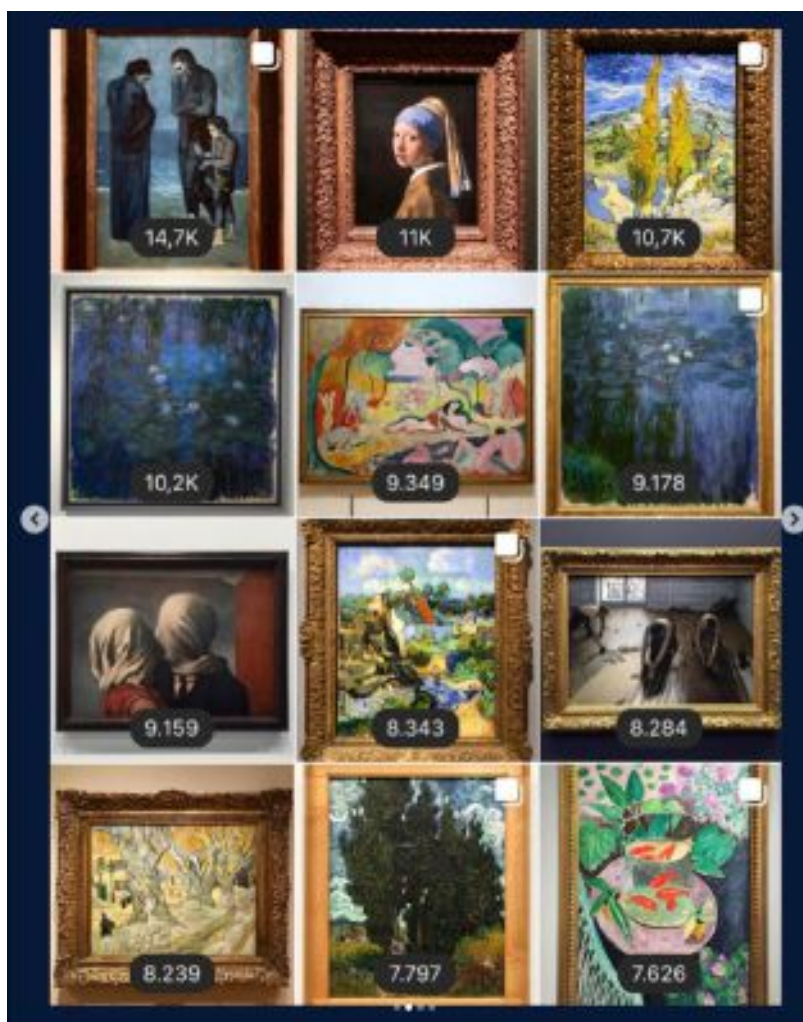
Com a eliminação da narrativa espacial dos museus e a percepção visual tão contaminada pelos estímulos cada vez mais excessivos dessa plataforma, é difícil olhar com atenção e ver algo de novo naquelas obras – o que seria, afinal, a contribuição de um projeto como esse. Talvez, por isso, com o tempo o autor da página tenha passado a priorizar imagens de artistas mais conhecidos como uma estratégia para se manter visível. E esses nomes são quase todos bem previsíveis, como vemos abaixo [Fig. 30], onde ele repostou as nove imagens com maior engajamento em 2021.

Nesse sentido, há um efeito ambíguo provocado pelo perfil *Let's_Talk_About_Art*: se o que parece mais interessante em uma página sobre arte no Instagram seria justamente a eliminação das narrativas museológicas e a possibilidade de apresentar outros modos de ver aquelas obras, a ausência de um fio condutor dificulta uma percepção mais original sobre elas. Por um lado, esse fio é algo que não existe naturalmente em um banco de dados, embora essa seja apenas uma das classificações possíveis dessa página. Mas há uma clara tentativa do autor em criar um sentido – seja o de informar sobre aqueles trabalhos ou o de compartilhar seus gostos e preferências com o mundo. Mesmo que Vermaire reproduza uma abordagem museológica mais tradicional, reforçando, inclusive, índices de distinção desses espaços. Chama atenção, por exemplo, o fato das fotos quase sempre terem a marca das molduras, símbolo máximo de autoridade dos

¹⁸⁵ MANOVICH (2007), p.44, tradução da autora. No original lê-se: As a cultural form, database represents the world as a list of items, and it refuses to order this list. In contrast, a narrative creates a cause-and-effect trajectory of seemingly unordered items (events). Therefore, database and narrative are natural enemies. Competing for the same territory of human culture, each claims an exclusive right to make meaning out of the world.

museus modernos.¹⁸⁶ Algumas vezes, é esse elemento que parece compor a aproximação de estilo entre as imagens [Fig 31].

Figuras 30 e 31- Imagens do perfil Let's_Talk_About_Art (lets_talk_about_art).



¹⁸⁶ O'DOHERTY (1986), p.16



Fonte: Instagram

Mas algo mudou na impressão que eu tinha sobre a página alguns anos atrás, e talvez não seja tão aleatório assim o fato de essas publicações terem sumido do meu feed. Alguma coisa parece faltar àquelas imagens e textos para conseguir captar meu interesse. Claro que a maior disputa pela atenção naquela rede é um dos fatores, mas não só. Poderia dizer que falta justamente algo da ordem do “aqui e agora” ao qual se referiu Benjamin sobre a aura, embora não tenha absolutamente nenhuma relação com a necessidade de ver a obras originais.¹⁸⁷ Talvez esse seja o melhor exemplo em que consigo pensar no outro sentido para esse termo, como aponta Georges Didi-Huberman em “O que vemos, o que nos olha”(1992): a aura entendida em um sentido mais espacial, como uma “dupla distância.”¹⁸⁸ Trata-se da percepção que acontece com o olhar em movimento, não só pela visão frontal; e se dá simultaneamente a outros estímulos, como sons e cheiros, que ajudam a gravar aquela experiência na memória. E hoje, especialmente após a privação que vivemos na pandemia, parece mais difícil renunciar a tudo isso de novo.

¹⁸⁷ BENJAMIN (2009), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", op.cit., p. 233.

¹⁸⁸ DIDI-HUBERMAN (1998), p. 157.

Depois de muitas tentativas, consigo, finalmente, carregar a página do Let's_Talk_About_Art para ver o início desse arquivo. A primeira postagem é uma foto de dezembro de 2013 em que Jurgen Vermaire aparece agachado fotografando uma obra no museu Hamburger Bahnhof, em Berlim [Fig. 32]. A legenda anuncia o que seria o perfil: “todas as fotos são feitas por mim em museus e cidades ao redor do mundo.” De repente, entendo novamente o que me interessou naquela conta: a possibilidade de ver como outra pessoa organiza de forma sistemática esse arquivo caótico de “obras fotografáveis” que passamos a acumular em visitas a museus. Naquela época, o Instagram parecia uma ótima ferramenta para isso. Anos depois, entretanto, o perfil foi se tornando um reflexo do que virou a própria rede, onde a semelhança e a repetição ditam as regras, deixando cada vez menos espaço para o que não se insere nessa lógica.

Figuras 32 e 33 – Imagens do perfil Let's_Talk_About_Art (lets_talk_about_art).



Fonte: Instagram

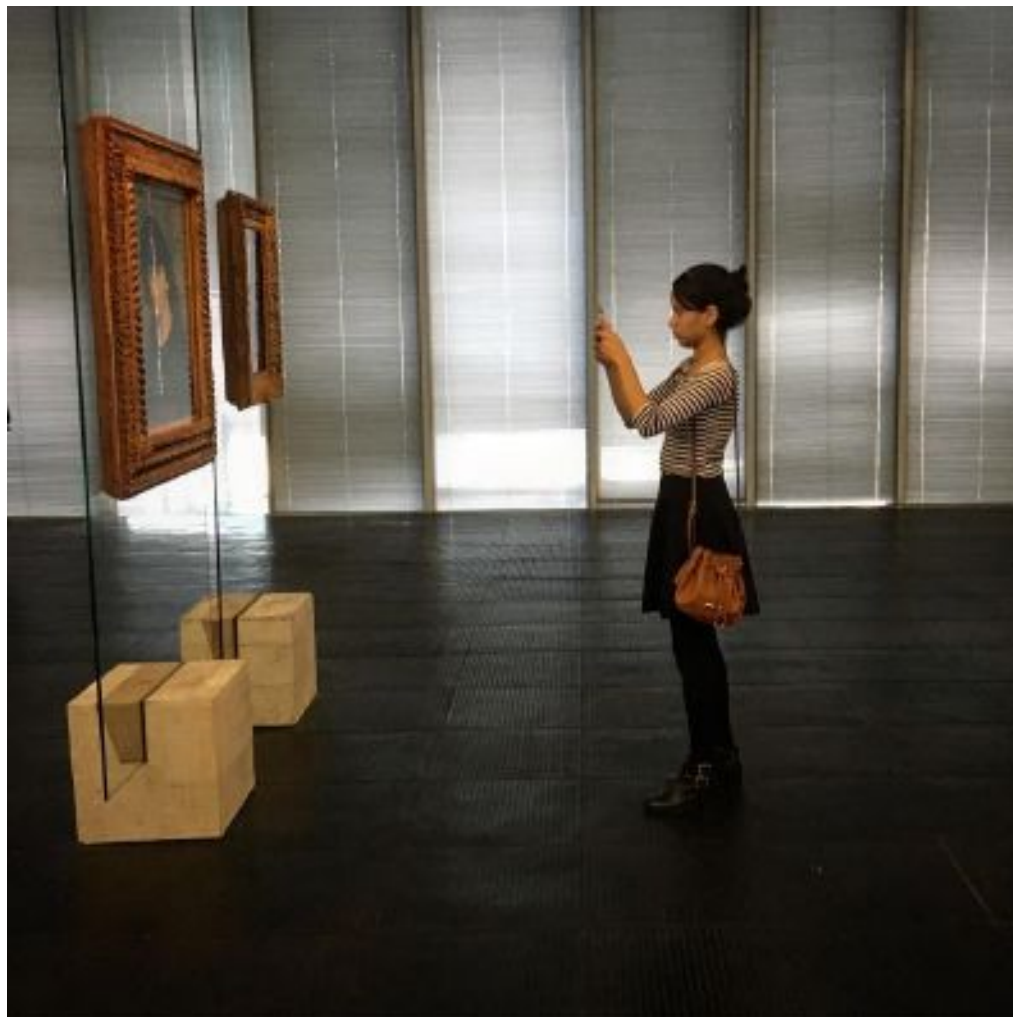
2.4 masp.etc.br: um museu sem limites

Pensar o museu como um espaço de constantes disputas narrativas, propondo um diálogo com o território onde está localizado e o universo colaborativo das redes sociais, foi uma das ideias centrais do projeto Masp.Etc.Br, realizado em 2017 pelo Grupo de Pesquisa Estéticas da Memória no Século 21 – CNPq, do qual participei como uma das integrantes.¹⁸⁹ A proposta constituiu-se originalmente a partir de uma oficina no Museu de Arte de São Paulo (MASP) como uma programação paralela à exposição 'Avenida Paulista', na qual desenvolvemos um laboratório para o mapeamento estético da Avenida, mesclando registros fotográficos e videográficos feitos com celulares por um grupo de 35 pessoas durante dois dias.

A documentação incluía tanto os registros visuais da Paulista – performers, ambulantes, artesãos, manifestantes, monumentos, moradores de rua etc. – produzidos durante uma caminhada pela avenida quanto imagens feitas dentro do museu. O primeiro conjunto foi publicado no Instagram por meio de uma hashtag principal (#maspetcbr) como uma chamada coletiva. Depois disso, durante a oficina foram cocriadas com os participantes outras hashtags secundárias que definiram distintas formas de organizar e visualizar o material. A última etapa consistiu na seleção das imagens pelos integrantes da oficina, a edição em blocos e a compilação final. A montagem buscou interferir o mínimo possível no que foi captado originalmente. O resultado foi projetado no vão livre do Museu em uma situação de cinema deitado, na qual quem passasse pela avenida era convidado a assistir.

¹⁸⁹ Parte das ideias aqui apresentadas estão presentes no artigo "Museum of the Underway Artists - Metanarratives on Networks". Sigradi 2018 - xxii congresso da sociedade iberoamericana de gráfica digital, novembro de 2018. Co-autoria com Cássia Hosni, Didiana Prata e Erica Ferrari. Disponível em: <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/sigradi2018/1637.pdf> [acesso 19 de fevereiro de 2023].

Figura 34 – Imagem feita no acervo do durante a oficina Masp.etc.br, em 2017.



Fonte: Instagram @museumvoyeur

O título do projeto também seguia a noção de um museu inacabado, que não se limita ao espaço institucional, inserido no contexto da fluidez e lógica colaborativa das redes. As próprias nomenclaturas do museu eram indefinidas, abertas a inúmeras possibilidades de acrônimos, todos formando a palavra Masp: Museu dos Artistas Sob

Passagem; Museu dos Artistas Sem Pedágio; Museu dos Artistas da Sua Paulista; Museu da Acrópole Sem Pessoas, entre outros. Assim como a lógica de um museu sem fim sugere a ideia de um processo contínuo, a edição por meio de hashtags colaborativa também acontece como um processo permanente. Embora haja um critério seletivo – imagens feitas naquele perímetro da Avenida ou dentro do museu – não há outro limite possível, nem de quantidade nem de como cada um entende suas representações. A participação colaborativa, nesse caso, se dá pelo excesso e a miscelânea, ampliando ao máximo a leitura do que pode ser entendido pela noção de museu. Com isso, a intenção foi promover uma reflexão crítica sobre a apreensão estética cotidiana por meio de dispositivos móveis, combinando o imaginário do museu com seu entorno.

Enquanto a maior parte dos integrantes acompanhou o grupo em uma caminhada por diferentes trechos da Paulista, fiquei responsável por observar os participantes que escolheram fotografar os espaços internos, buscando pensar aspectos sobre essa musealização do museu. Embora tenha sido em uma situação orientada – ou seja, havia um objetivo prévio motivando a produção de imagens, não era uma situação espontânea –, a experiência revelou características interessantes. Enquanto um deles desenvolveu um pequeno ensaio fotográfico de detalhes dos quadros, outra voltou-se para registros de bastidores – funcionários ou pessoas trabalhando que observavam o movimento, ou outras interessadas no que acontecia do lado de fora [Fig. 36].

A predominância de detalhes de objetos foi um dos aspectos notados também por Budge na pesquisa que realizou com base na exposição “Recollect: Shoes”, no Museum of Applied Arts and Sciences (2014/ 2015), em Sydney, na Austrália. A partir da análise das 81 imagens utilizando a hashtag #recollectshoes e de 90 post com o geolocalizador do museu, o resultado apontou 27% das imagens com pares dos

sapatos, muitas voltavam-se para pequenos aspectos decorativos e formato das peças.¹⁹⁰

Figura 35 – Imagem feita no acervo do durante a oficina Masp.etc.br, em 2017.



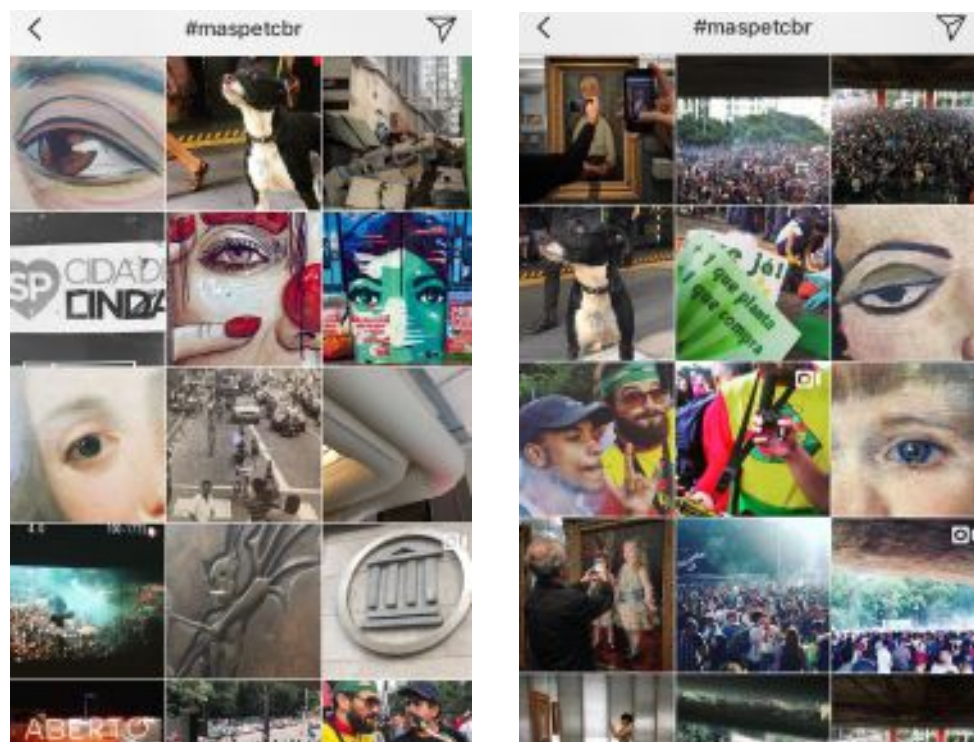
¹⁹⁰ BUDGE (2017), p. 76.

Figura 36 – Imagem feita no acervo do durante a oficina Masp.etc.br, em 2017.



Fonte: Instagram

Figura 37 e 38 – Imagens encontradas na hashtag #maspetcbr.



Fonte: Instagram

Um recorte da interface do Instagram em uma busca pela hashtag #maspetcbr, com cerca de 800 posts, revela parte dessas imagens de detalhes de obras do acervo. Algumas delas, fotografadas a uma distância pequena dos quadros e o zoom da câmara, conseguem indicar até mesmo a textura da pintura de Renoir (*Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers*, 1881), com o foco no olho de uma das meninas, o que revela um interesse recorrente pela materialidade da obra. Pode-se notar também, pelas imagens acima, as confluências entre o espaço do museu e da avenida, um dos locais mais vivos da cidade. O vão livre, especialmente, ponto de inúmeras manifestações da história recente, foi ocupado no dia da oficina pela Marcha da Maconha, que acabou ganhando relevância na cobertura e destaque na miscelânea de imagens do #maspetcbr.

Essa metanarrativa nos traz de volta a alguns pontos discutidos no primeiro capítulo, especialmente a ideia de um “diálogo de ressurreições”, como aponta Malraux, no qual os discursos sobre essas obras vão sendo construídos pelos imaginários de cada época e sobrepondo-se uns aos outros.¹⁹¹ É interessante pensar como, nesse recorte que surge de forma espontânea, dá para observar uma contaminação entre o imaginário do museu e o espaço aglutinador de diferentes vozes e conflitos de seu entorno.

De certa forma, é algo que remete a alguns dos preceitos originais da formação do MASP. “Museu fora dos Limites” foi o título do texto de Piero M. Bardi publicado na revista *Habitat*, em 1951, no qual o diretor-fundador apresentava as propostas para o museu recém-fundado – entre elas a criação daquela publicação e cursos integrando diversas artes. Se o título reverberava o ensaio de André Malraux, as ideias de Bardi vão além ao defender o que chamou de um “contramuseu”; “fora dos limites estreitos e de prescrição da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir; não uma coleção

¹⁹¹ MALRAUX (1965), p. 231.

passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação da civilização.”¹⁹² A proposta de uma democratização do museu sugerida no título é combinada à intenção de questionar a separação das artes introduzidas com as instituições modernas, algo que Malraux também propõe.

Lina Bo Bardi também defendeu propostas semelhantes em muitos de seus textos ao definir o Masp como um *antimuseu*, contrariando o imaginário de dominação cultural presente na formação dessas instituições. Suas ideias questionando uma noção de “cultura” socialmente construída são comparadas por Olivia de Oliveira ao pensamento de Paulo Freire, que também questionou o modelo tradicional de ensino e criou um método de aprendizado como um “ato de criação” coletivo, usando imagens e palavras pertencentes ao cotidiano das pessoas.¹⁹³ Em comum, as propostas de ambos estavam calcadas em uma “pedagogia da emancipação e da liberdade.”¹⁹⁴

Nesse mesmo texto, Oliveira comenta também sobre a materialização desse pensamento no projeto dos cavaletes, onde “os quadros destacam-se do plano bidimensional da parede para vir ocupar o espaço tridimensional cotidiano, lado a lado com o visitante, à altura dos seus olhos.”¹⁹⁵ Não é por acaso que tal configuração espacial favorece um diálogo corpóreo e muitas vezes miméticos entre espectador e obra, algo observado em fotografias em que o visitante reproduz a situação retratada na pintura, colocando-se na cena. A própria Lina já se deixou fotografar em uma dessas poses hoje tão comuns entre as imagens feitas por visitantes na exposição do acervo. Como, por exemplo, no caso das interações com a

¹⁹²BARDI, Pietro Maria. Um museu fora dos limites. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Ed.). Boletim 6 do Museu de Arte de São Paulo. São Paulo: Masp, 2016. p. 8-11, p.8.

¹⁹³ OLIVEIRA, Olivia de. "Os antimuseus e antiescolas de Lina Bo Bardi e Paulo Freire". " Concreto e Cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi. São Paulo: MASP e Cobogó (2015): 85-91.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid., p. 88.

obra *Cristo abençoador* (1834), de Jean-Auguste Dominique Ingres, uma das mais fotografadas da coleção permanente.

Como veremos no próximo capítulo, uma das mudanças mais importantes trazida com a naturalização da fotografia nos espaços expositivos e o compartilhamento dessas imagens em rede foi o resgate da visão de que os museus são ambientes essencialmente sociais. Em *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (2009), ao falar sobre a introdução de novas mídias na galeria de arte, Charlotte Klonk critica a ideia de que essas transformações comprometeriam a chamada experiência contemplativa – uma ideia também problematizada por Lina Bo Bardi ao idealizar o Masp como um “antimuseu”, questionando a noção de “aura” por trás dessa construção.¹⁹⁶ Esse argumento também se relaciona com o que discuto sobre a (des)musealização dos espaços museológicos por meio da fotografia. Mesmo que na maioria das vezes esse fenômeno seja visto como uma experiência dispersiva, ele também aponta para um modo de ver performativo e potencialmente mais social, ampliando o agenciamento dos visitantes no espaço museológico.

¹⁹⁶ Ibid, p. 87.

Figura 37 – Lina Bo Bardi na pinacoteca do Masp na década de 1970 com a pintura *Renée*, de Amadeo Modigliani.



Fonte: PEDROSA, Adriano, PROENÇA, eds. *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Cobogó, 2015, p. 134.

Figura 38 – Visitante posando com a pintura *Cristo Abençoador*, de Jean-Auguste Dominique Ingres, em foto de 2018 repostada pelo Masp.



Fonte: Instagram.

2.5 museus do não-fotografável: vestígios de um imaginário interdito

Nos últimos anos, fiz algumas incursões em museus que por alguma razão restringem o uso de câmeras no espaço de determinadas obras. O busto de Nefertiti, no Neues Museum, em Berlim, e a Capela Sistina, no Vaticano, em Roma, são alguns dos exemplos mais conhecidos. Neste subcapítulo, concentro a análise no caso da Nefertiti, comparando a experiência de ver a escultura em diversas visitas ao espaço onde a mediação por uma câmera fotográfica não é autorizada dentro da sala, em paralelo à visualização de suas inúmeras versões no Instagram. De que forma o “valor de culto”¹⁹⁷ é construído pela narrativa museológica, tanto espacialmente quando no discurso, nesses *museus do não fotografável*? Que outras narrativas possíveis podem ser criadas sobre essas obras fora do ambiente controlado das instituições?

Figura 39 – Imagens encontradas na hashtag #cappelasistina



Fonte: Instagram

¹⁹⁷ BENJAMIN (2009) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", op.cit.

Figuras 40, 41, 42 e 43 - Imagens feitas do lado de fora da galeria onde está a Nefertiti, no Neues Museum, em Berlim; abaixo, placas indicando o caminho até a escultura. À dir., versão do busto inacabado que pode ser fotografado.



Fonte: Arquivo pessoal

Cerca de 200 passos e dois minutos e meio separam a entrada do Neues Museum da obra mais conhecida daquela coleção, possivelmente uma das imagens mais famosas do mundo. O busto de Nefertiti é o único objeto que não pode ser fotografado naquele museu. A galeria onde é exibida é constantemente monitorada por três ou quatro vigias, que reprimem qualquer movimento em direção ao celular. Câmeras só estão autorizadas fora da sala, a alguns metros de distância das duas portas de entrada.

Dali, já é possível notar que a atmosfera difere totalmente do resto do museu. A configuração arquitetônica daquela galeria sintetiza perfeitamente a ideia do museu-templo. O formato octogonal, com uma cúpula no teto e iluminação concentrada apenas na obra, ajuda a compor um ambiente que parece um portal para o sagrado.

Ao entrarmos, vemos a Nefertiti centralizada no meio da sala protegida por uma coluna de vidro. O busto está sobre um pedestal, deixando-o em uma escala humana e no mesmo ponto de visão que o nosso. O formato circular da sala indica o movimento de percorrer a escultura por todos os ângulos, e a vemos no reflexo multiplicando-se na superfície de vidro. Seu único olho no lado direito é tão perfeito que ela parece nos encarar de volta de maneira hipnótica e impressionante.

No site do museu, o termo “encenar” é usado para descrever a apresentação daquela obra, que ganhou essa configuração em 2009, na reabertura do Neues Museum após uma reforma conduzida pelo arquiteto David Chipperfield. Foi quando se decidiu que a peça teria uma galeria exclusiva – a sala da cúpula norte, escolhida para ser o ‘climax’ de um trajeto que começa no Salão de Esculturas, passa pelas salas de Amarna, onde estão outros bustos da família real, culminando no “impressionante

perfil” de Nefertiti, como descrevem.¹⁹⁸ Ali, o protagonismo da obra é tão evidente que mal notamos os murais com heróis da Antiguidade Grega pintados nas paredes.

Mesmo percebendo a artificialidade daquele ritual, é fácil se render à ideia de que há algo impossível de ser captado daquela experiência senão pela presença física, que acontece naquela única condição espacial e temporal. A frase do arqueólogo que encontrou a peça em 1912, Ludwig Borchardt, destacada nos primeiros minutos do audioguia, reforça essa impressão: “Não adianta descrevê-la. É preciso vê-la”.

Fiz algumas visitas ao Neues Museum com a intenção de observar a interação das pessoas e minha própria reação diante do busto da Nefertiti, pensando como o fato de não ser possível fotografá-la transforma aquela experiência. A primeira vez foi logo que os museus de Berlim reabriram no entre ondas pandêmico, em junho de 2021, quando o número de visitantes ainda era restrito. Fiquei um tempo sozinha na sala, impactada pela experiência de voltar a visitar museus depois de um longo intervalo, enquanto os seguranças pareciam me olhar desconfiados. Em outra visita, tive a ideia de contar os passos medindo a distância da entrada do museu direto até a obra, observando se outras pessoas faziam aquele trajeto. Pelo visto a grande maioria se deixa levar pelo roteiro elaborado, esperando a chegada da Nefertiti como o grande “clímax” da visita.

A justificativa do museu para a proibição de câmeras na sala, como escrevem no site, é “para permitir que todos os visitantes experimentem o efeito extraordinário do busto e do espaço.”¹⁹⁹ Apesar disso, não é tão difícil capturar uma foto em momentos de distração dos seguranças. Encontrei alguns registros ilícitos na busca da hashtag no Instagram; outros eu mesma fiz de pontos da sala onde a Nefertiti não aparece.

¹⁹⁸ < <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/aegyptisches-museum-und-papyrussammlung/collection-research/bust-of-nefertiti/the-presentation/>> [acesso 19 de fevereiro de 2023].

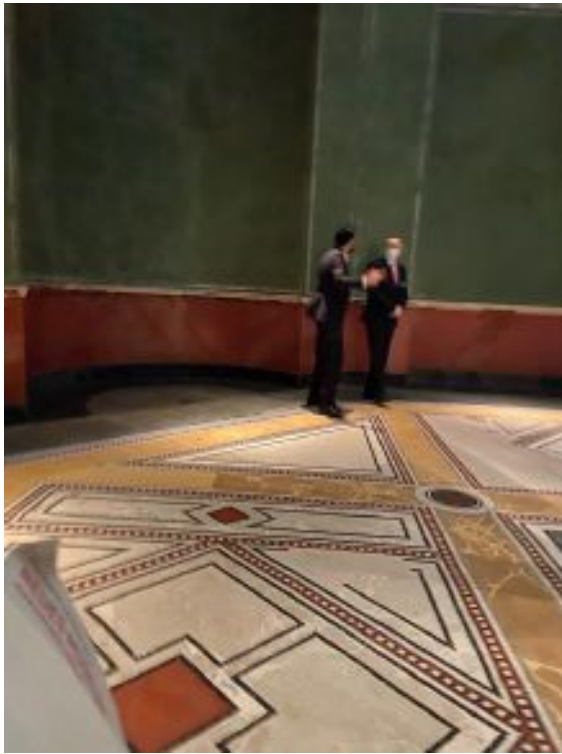
¹⁹⁹ Ibid, tradução nossa.

Nada que se compare ao que fizeram os artistas Nora Al-Badri e Jan Nikolai Nelles, que hackearam a escultura sob todos os ângulos em imagens de altíssima resolução com uma máquina de scanner portátil escondida no casaco. Assim nasceu o projeto *The Other Nefertiti* (2015), que discute, entre outras coisas, temas como repatriação virtual e colonialismo digital.²⁰⁰ Desde 2009 que sua devolução vem sendo solicitada pelo Conselho Supremo de Antiguidades do Egito (SCA), pedido negado pela Fundação do Patrimônio Cultural da Prússia, que supervisiona esta e outras coleções de Berlim.²⁰¹ Respondendo a esse contexto, os artistas exibiram uma das cópias impressas em 3D no Egito pela primeira, utilizando-a também em um vídeo que encena a situação na qual um segundo busto de Nefertiti poderia ter sido encontrado.

²⁰⁰ < <https://www.nora-al-badri.de/works-index> >

²⁰¹ BOND, Sarah, E.. "What the "Nefertiti Hack" Tells Us About Digital Colonialism". Hyperallergic, 24 de maio de 2021. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/647998/what-the-nefertiti-hack-tells-us-about-digital-colonialism/>> [acesso 19 de fevereiro de 2023].

Figuras 44 e 45 – fotos feitas na sala da Nefertiti, Neues Museum, Berlim.



Fonte: Nathalia Lavigne/acervo pessoal

Mas o que mais repercutiu foi o fato de eles terem disponibilizado os dados da escultura – um arquivo STL com 100 MB e densidade de 9 mil polígonos – para que qualquer um baixasse da internet, materializando sua versão Nefertiti como bem entendesse. O gesto foi também uma resposta à resistência do Neues Museum em tornar público os dados do escaneamento digital da peça, que havia sido feito pouco antes.

A curadora e antropóloga Haidy Geismar usa a imagem da peça em 3D na capa de seu livro *Museum Object Lessons for the Digital Age* (2018), onde analisa o *The Other Nefertiti* como um tipo de mimeses que anuncia um deslocamento do “peso da

autoridade intelectual das coleções para seus equivalentes digitais.”²⁰² A autora chama atenção para o debate que o episódio gerou na imprensa de que apenas o hackeamento feito pelo scanner portátil não teria sido suficiente para obter um arquivo naquela resolução, especulando-se que tenha havido um “hackeamento duplo”, com o arquivo oficial fornecido por alguém de dentro do museu. O que reforça, segundo ela, a obsessão com a ideia de autenticidade que insiste em se afirmar nos discursos museológicos.²⁰³ Outro exemplo nesse sentido é um conjunto de postais na loja do Neues Museum com versões em desenho do busto e a mesma pergunta em diversas línguas: “Você consegue encontrar a verdadeira Nefertiti?”. Ganha quem escolher a que aparece com o olho de vidro apenas do lado direito, mas será que apenas essa seria a imagem *verdadeira*?

“Nem todo curador ou diretor de museu fica feliz em encontrar seus tesouros remixados na cultura pop”, escreveu Al-Badri em um artigo posteriormente, resumindo o que acredita ter sido a causa do incômodo gerado pelo projeto: a perda de controle da instituição no imaginário coletivo sobre a obra.²⁰⁴ A não ser, é claro, que essa contaminação seja previamente autorizada e encenada, como foi o caso dessa foto com os reis do pop Beyoncé e JayZ, que receberam uma “permissão especial” para posar com a Nefertiti sozinhos na galeria, como mostra essa postagem do Neues Museum.²⁰⁵

²⁰² GEISMAR, Haidy. *Museum object lessons for the digital age*. London: UCL Press, 2018, pp. 112, tradução da autora. No original lê-se: “The mimetic faculty of digital renderings (visual or otherwise) has shifted the weight of intellectual authority away from collections into their digital counterparts.”

²⁰³ Ibid., p. 111.

²⁰⁴ AL-BADRI, Nora, “Technoheritage” em *Uncertain Archives - Critical Keywords for Big Data*. Cambridge: The Mit Press, 2021, p.502.

²⁰⁵ Meses antes, a cantora tinha aparecido em um festival com um figurino inspirado na rainha Nefertiti, que também é utilizada como um símbolo do empoderamento negro feminino. <<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-43783861>>

Figuras 46 e 47 – à esq., postais com jogo para se identificar a ‘verdadeira’ Nefertiti; à dir., postagem do museu sobre a visita do casal Beyoncé e Jay Z.



Fonte: Acervo pessoal/Nathalia Lavigne e Facebook (à dir.).

#nefertiti: uma presença remota

Figura 48 – imagem encontrada em busca realizada na hashtag #Nefertiti.



Fonte: Instagram

É possível passar um tempo considerável navegando no Instagram pelas mais de 280 mil publicações encontradas na hashtag #Nefertiti sem ver uma única vez a “verdadeira” versão da escultura.²⁰⁶ Há de tudo um pouco ali: joias, tatuagens, anúncios de procedimentos estéticos ou mesmo uma marca de cebola em conservas

²⁰⁶ Busca realizada em outubro de 2022.

só com o nome da rainha, nenhuma outra representação de sua imagem. Uma das fotos do busto em miniatura 3D, protegido por duas molduras douradas criando um efeito Matrioska, resume bem a sensação labiríntica de buscar seus vestígios naquela miscelânea tão variada, com mediações em cadeia sobrepondo-se umas às outras.

Como a imagem nômade da Mona Lisa, a Nefertiti é outro exemplo do que Boris Groys descreve como a “aura sem objeto”, quando a construção de um imaginário passa a existir independente do referente material em si. O autor afirma:

O objeto de museu sempre precisou de uma interpretação que substituísse sua aura perdida. Metadados digitais criam uma aura sem objeto. É por isso que a reação adequada a esses metadados é a reencenação do evento documentado – uma tentativa de preencher o vazio no meio da aura.²⁰⁷

Ele aprofunda o argumento mais adiante, ao fazer a distinção entre a reprodução técnica e a digital – esta última baseada em um processo inteiramente distinto pelo fato de o arquivo não ser uma imagem, mas uma sequência de códigos que só ganham forma quando “performados”, como define, materializando-se de forma distinta de acordo com cada software ou tela utilizados.²⁰⁸ Com isso, vai defender que cada cópia digital também teria um “aqui e agora” similar ao que Benjamin descreve de único no original.

No caso da Nefertiti, o fenômeno é um pouco distinto. O que vemos é uma reafirmação da aura nas duas experiências: no ritual de culto encenado pela configuração espacial do museu e ao buscá-la nas redes, onde sua presença se torna remota. Em ambos os casos existe uma distância: a primeira, na imposição de se fotografar apenas do lado de fora da sala; na segunda, na separação entre a

²⁰⁷ GROYS (2016), pp. 16 e 17, tradução nossa. No original: “The museum object always needed the interpretation that substituted for its lost aura. Digital metadata creates an aura without an object. That is why the adequate reaction to this metadata is the reenactment of the documented event – an attempt to fill out the emptiness in the middle of the aura.”

²⁰⁸ Ibid., p. 261.

“verdadeira” Neferititi e em todas as formas na qual ela é representada, muitas vezes quase como um abismo cognitivo. Nesse sentido, o valor de culto no modo de ver essa obra acaba sendo alimentado pelo valor de exposição e vice-versa, ao contrário do que previu Benjamin, ao afirmar que a fotografia eliminaria a função do primeiro.²⁰⁹

Figuras 49, 50, 51, 52 e 53 – Imagens encontradas em busca realizada na hashtag #Nefertiti.



²⁰⁹ BENJAMIN (2009), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", op.cit., p. 237.



Fonte: Instagram

2.6 a invasão dos museus domésticos

Em um breve capítulo do livro *Painting Photography Film* (1925), um dos clássicos da Bauhaus que defende o reconhecimento da fotografia e do cinema enquanto arte tal como a pintura, o artista Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) faz uma descrição do que seria um museu virtual quando a internet ainda nem sonhava em existir. Sua ideia era transformar a casa em uma “pinacoteca doméstica”, com imagens de obras de arte projetadas nas paredes como uma instalação.²¹⁰ O arquiteto e designer Frederick Kiesler imaginou também algo parecido em *Telemuseum* (1926), em que as pinturas chegariam direto do Louvre ou do Prado até a casa das pessoas por meio de imagens escolhidas para serem mostradas de acordo com cada ocasião.

Os dois projetos são citados com frequência como uma das origens dos museus virtuais, como abordamos no capítulo anterior. De fato, algumas de suas bases apareceram ali – como o fator interativo, inovações de espaços expositivos e o consumo artístico trazido para o cotidiano em forma de reproduções. É claro que esses modelos ainda estavam bem distantes do que se concretizou com a chegada dos computadores pessoais e outros dispositivos conectados à internet. Tudo isso mudou mais radicalmente com a Web 2.0, já nos anos 2000, quando surgem recursos que permitem uma maior participação dos usuários, como blogs e redes sociais.

Quase um século depois, as ideias pioneiras desses artistas de vanguarda, interessados no uso de novas tecnologias tanto na produção artística quanto em sua exibição, parecem ter ganhado ainda mais sentido com o fechamento dos museus, durante a quarentena. Considerando a quantidade de acervos disponíveis on-line para visitas virtuais, seria possível organizar pinacotecas domésticas de todos os tipos

²¹⁰ MOHOLY-NAGI, Laszlo. *Painting, Photography, Film*. Lund Humphries: Londres, 1969.

com variadas exposições ao dia. Os museus, de fato, se teletransportaram para dentro das casas de uma maneira que nem conseguimos assimilar.

Se foi difícil acompanhar tanta programação on-line, o que parece ter ganhado força no confinamento foram outros tipos de interações com obras de arte além da percepção apenas visual – nesse caso, em uma relação mais performativa. Um exemplo são as fotos de pessoas recriando cenas de pinturas famosas, reunidas em hashtags como #BetweenArtandQuarentine.²¹¹ A campanha surgiu como uma página no Instagram criada pelo Rijksmuseum, em Amsterdam, mas logo passa a ser usada por outros museus.²¹² O Getty Museum, em Los Angeles, foi um dos que se inspirou da ideia e levou o desafio para o Twitter, onde viralizou com uma postagem pedindo que as pessoas encenassem em casa sua obra de arte favorita usando apenas três objetos domésticos. Muitas aparecem também na principal hashtag adotada por museus na quarentena: a #MuseumsFromHome, com cerca de 156 mil postagens nessa rede. Um casal adaptou a cena do beijo de *Os Amantes* (1928), de Magritte, cobrindo os rostos com panos de prato [Fig. 54].²¹³ *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci, teve reencenações variadas com o encontro dos apóstolos adaptado para as plataformas virtuais [Fig. 55]²¹⁴ Houve algumas também mais trágicas do que cômicas, como *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (1632), de Rembrandt, recriada por um grupo de médicas em uma maca de hospital.²¹⁵

Outras instituições aderiram ao mesmo desafio com regras parecidas e buscando emplacar hashtags próprias – como o Metropolitan Museum of Art, de Nova York, com a #mettwinning, orientando que as imagens duplicadas fossem

²¹¹ Muitas dessas imagens também aparecem na principal hashtag adotada por museus na quarentena, a #MuseumsFromHome. LAVIGNE, Nathalia. “Quantos likes essa princesa merece? *Elle*, agosto de 2020 <https://elle.com.br/Revista-Digital/quantos-likes-essa-obra-merece> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

²¹² << <https://www.instagram.com/tussenkunstenquarantaine>>

²¹³ <<https://www.instagram.com/p/CA8Ojz1nVCZ/>>

²¹⁴ <https://www.instagram.com/p/B_xNF8Wgs_e/>

²¹⁵ <https://www.instagram.com/p/CCWqwSGA-ph/?utm_source=ig_web_copy_link>

inspiradas em obras de seu acervo. A campanha foi citada pela gerente de mídias sociais do museu em uma entrevista comentando as estratégias para manter a comunicação com o público enquanto o espaço físico estivesse fechado.²¹⁶ Pelos números, parece ter dado certo: a instituição tinha ganhado quase 200 mil novos seguidores nos primeiros dois meses da quarentena. Antes disso, o Metropolitan já era o segundo museu no mundo com maior adesão em mídias sociais, depois do MoMA, como aponta uma pesquisa feita também pelo *The Art Newspaper*, reunindo 10 milhões de seguidores no Instagram, Twitter e Facebook. É mais do que os sete milhões de visitantes que recebeu entre 2018 e 2019 em suas três unidades (The Met Fifth Avenue, The Met Cloisters e The Met Breuer).²¹⁷

Mas o que esses números indicam e por que esse tipo de campanha se tornou tão comum entre museus em suas redes sociais? A primeira resposta parece óbvia: mesmo com a reabertura dos espaços físicos, as mostras temporárias vão se tornar um pouco menos frequentes do que antes, fazendo com o que as instituições deem mais atenção para suas coleções. E as chamadas exposições blockbusters, que atraíam milhares de visitantes e eram usadas como critérios para angariar patrocinadores, por exemplo, devem sair de cena por um tempo. Nesse caso, as redes são um dos caminhos mais eficientes para estabelecer uma comunicação com um público mais amplo, dado que continua valendo como critério para conseguir apoios. Mas será que esse tipo de comunicação seria a função mais importante de um museu nesse momento? E por que as pessoas se identificam tanto com desafios como reencenações de obras de arte?

²¹⁶ Dawson, Aimee. "The Metropolitan Museum of Art has gained almost 200,000 social media followers since lockdown began—here's how" *The Art Newspaper*, 26 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/2020/05/26/the-metropolitan-museum-of-art-has-gained-almost-200000-social-media-followers-since-lockdown-beganheres-how>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

²¹⁷ << <https://www.metmuseum.org/press/news/2019/fy-2019-attendance>>>

A onda dos desafios foi também impulsionada pelo aplicativo TikTok, até então circunscrito ao universo adolescente, mas invadido por alguns museus importantes durante a quarentena. O caso mais comentado foi o da galeria Uffizi, em Florença. Causou espécie quem se deparou com o perfil da instituição fundada em 1581 – que até 2015 não tinha nem um site próprio e só criou uma conta no Facebook em 2020 – incorporando a linguagem irreverente daquela rede, misturando imagens das obras com dancinhas coreografadas.²¹⁸ Sua descrição no perfil (“The Renaissance. Now. Artemisia, Botticelli, Caravaggio and much, much more!”) introduz a proposta de conectar o imaginário do Renascimento à cultura visual dinâmica e efêmera do mundo digital.²¹⁹ A informalidade muitas vezes resulta em imagens um tanto absurdas, embora ótimas – como o vídeo com a Medusa de Caravaggio transformando a coroa do coronavírus em uma pedra, ou outras pinturas animadas ao som de um hit dançante de karaokê italiano (Fig. 56).

²¹⁸ MARSHALL, Alex. "As Museums Get on TikTok, the Uffizi Is an Unlikely Class Clown." *The New York Times*, 24 de junho de 2020. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2020/06/24/arts/design/uffizi-museums-tiktok.html>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

²¹⁹ <https://www.tiktok.com/@uffizigalleries/video/6863420229263969538?lang=en> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

Figuras 54 e 55 – Imagens encontradas na hashtag #BetweenArtandQuarentine



Fonte: Instagram

Figura 56 – Vídeo divulgado no perfil da galeria Uffizi no TikTok com a Medusa de Caravaggio transformando a coroa do coronavírus em uma pedra.



Fonte: Tiktok

O que as imagens querem?

As pinturas em versões domésticas apontam também para outro debate antigo no campo da arte e, mais recentemente, da cultura visual: a ideia de que as imagens são elementos vivos, capazes de assumir vontades próprias e rumos inesperados. Em *What Do Pictures Want: The lives and loves of images* (2005), W.J.T. Mitchell discute como tal noção foi consolidada pelas ciências modernas – das teorias marxistas à psicanálise ou a própria história da arte – até chegar a uma visão das imagens enquanto objetos animados, um clichê na cultura visual contemporânea.²²⁰ Principalmente na publicidade, se tornou um jargão dizer que as imagens “têm

²²⁰ MITCHELL, William John Thomas. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2005, p. 32.

pernas” – como se caminhassem por conta própria, encontrando maneiras de se espalhar pelo mundo. No caso de obras de arte, Mitchell defende que uma maneira de escapar à lógica das imagens vulgares, que sempre desejam algo de volta, é congelar esse processo. Como explica, “uma forma de descrever o objetivo final de um trabalho artístico seria produzir uma imagem que não desejasse absolutamente nada, [...] uma espécie de utopia estética além do desejo.”²²¹

Já com os museus aconteceu o contrário: frios e inóspitos, foram vistos por muito tempo como lugares sem vida e presos ao passado – não muito diferentes dos cemitérios e mausoléus, como associa Adorno em *Museu Valéry-Proust* (1953).²²² Por isso, as fotografias de obras de arte reencenadas despertam tanto interesse: é como se ressuscitassem a vida pregressa daquelas imagens, que foram morrendo ao entrar para o cânone consolidado da arte, immortalizadas e ao mesmo tempo esquecidas.

Se os museus modernos impuseram aos objetos uma função artística que sobrepõe todas as outras que tinham anteriormente, a criação da fotografia e dos livros de arte vai novamente promover outro “confronto de metamorfoses” ao tornar essas obras conhecidas em uma proporção já naquela época inimaginável. A história da arte, como afirmou Malraux, passou a ser “a história do que é fotografável.”²²³ Podemos adaptar a frase ao contexto de hoje e dizer que a história da arte recente passou a incluir também os *stories* da arte, perfis como @classical_art_memes e as pinturas reencenadas do #BetweenArtandQuarentine. No período em que estiveram fechados, os museus talvez nunca tenham se misturado de forma tão intensa à cultura visual contemporânea, um caminho que derruba algumas fronteiras e aponta para outros desafios.

²²¹ MITCHELL, William John Thomas. "The future of the image: Rancière's road not taken." *Culture, Theory & Critique* 50, no. 2-3 (2009): 133-144, 2009.

²²² ADORNO, Theodore. *Museo Valéry-Proust*, em *Museo Valéry-Proust* (Barcelona: Ariel, 1962), 173.

²²³ MALRAUX (1965), p. 108.

2.7 museus do amanhã e ficções a posteriori

Devemos reconhecer a “curta duração” como sendo a nítida distinção entre nossa época e o passado - o momento do ímpeto criativo, o rápido deslocamento nas formas; não há estagnação - apenas movimento tempestuoso. Como resultado, não existem tesouros em nossa época e nada é criado sobre as fundações de uma fortaleza milenar. (Kazimir Malevich, 1919) ²²⁴

Os museus deveriam ser invisíveis. Eu gosto de obras de arte e instituições que escapam a qualquer presença física. Coisas que se pode levar na sua mente ou nos seus bolsos. Não é uma questão de preguiça ou de frustração: talvez seja uma forma de ascetismo. Com um museu imaginário pode-se fazer o que quiser, pode-se pensar nisso antes de adormecer, ou sair de manhã e construí-lo a partir do zero. (Maurizio Cattelan, 2001) ²²⁵

Tema recorrente em momentos de grandes transformações históricas e sociais, o debate sobre o futuro dos museus reapareceu com força nos anos de pandemia, entre 2020 e 2021. Nessas especulações imaginárias, o destino dessas instituições já teve muitas formas. Para o movimento de vanguarda no início do século XX, por exemplo, o futuro dos museus era a sua destruição. Incinerar o

²²⁴ MALEVICH, Kasimir. “On the Museum.” Em *Avant-Garde Museology: e-flux classics*, ed. Arseny Zhilyaev. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, 268-273 (p. 268). No original: “We must recognize “short duration” as being the sharp distinction between our epoch and the past—the moment of creative impetus, the speedy displacement in forms; there is no stagnation—only tempestuous movement. As a result, treasures do not exist in our epoch and nothing is created on the foundation of an age-old fortress.”

²²⁵ CATTELAN, Maurizio. *Palais de Tokyo, What Do You Expect from an Art Institution in the 21st Century?* (Paris: Palais de Tokyo, 2001), p. 51. APUD: STORRIE, Calum. *The delirious museum, op. cit.* No original: “Museums should be invisible. I like art works and institutions that escape any physical presence. Things you can carry in your mind or in your pockets. It’s not a matter of laziness of frustration: maybe it’s a form of asceticism. With an imaginary museum you can do whatever you want, you can think about it before falling asleep, or you can go out in the morning and build it from scratch.”

passado era a única maneira de abrir caminhos para uma nova forma de arte verdadeiramente viva, criada a partir de suas cinzas que seriam “acomodadas em uma única prateleira de farmácia”, como defendeu Kazimir Malevich no texto *On the Museum* (1919). Sua ideia é a antítese dos discursos memorialísticos que surgem no boom da memória dos anos 1980, quando a pergunta se torna mais uma afirmação: naquele momento, *o futuro parecia estar nos museus*. Desde então, eles passaram a ser vistos como solução tanto para a fragmentação temporal do presente quanto uma forma de lidar com um passado traumático, marcado por guerras e destruições.

Não é bem esse o cenário de hoje, quando a inserção cada vez maior desses espaços em ambientes digitais, especialmente redes sociais, não os deixa imunes de uma percepção fragmentada e atemporal similar a qualquer outra dimensão da vida, como discutimos neste capítulo. A “curta duração” e o movimento constante e tempestuoso definidos por Malevich como característica de seu tempo se tornaram regra um século depois.

Algumas publicações recentes buscam trazer respostas para o debate sobre o futuro dos museus. Em *Das Museum der Zukunft* (2020), Joachim Baur atualiza uma publicação com o mesmo título editada por Gerhard Bott em 1970, reunindo 43 artigos apontando possíveis modelos para essas intuições e caminhos para se (re)conectarem com a sociedade.²²⁶ Se o otimismo e a utopia ainda prevaleciam no pensamento daquela época, o tom dos 43 artigos escritos cinquenta anos depois não compartilha a mesma esperança em tempos dominados por neoliberalismo, mudanças climáticas e coronavírus. Por outro lado, se a própria ideia de futuro parece ter se tornado obsoleta, as especulações sobre configurações de museus no porvir são necessárias para reatualizar o discurso crítico que questiona os formatos originais dessas instituições.

²²⁶ BAUER, Joachim, ed. *Das Museum der Zukunft: 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*. Regensburg: transcript Verlag, 2020.

É o que aparece em artigos como de “The Shape of Museums to Come”, em que Ali Akbar Mehta começa afirmando “que o museu do século 19 está morto”, e hoje temos que lidar com seus espectros pairando sob nosso futuro. O projeto “Museum of Impossible Forms”, co-fundado por ele em Helsinki em 2017, é um caminho pensado para questionar a função do museu como um arquivo de objetos, um processo que “vem sendo reexaminado pelas lentes da hiperconectividade.”²²⁷ Localizado no extremo leste da cidade, numa área habitada por imigrantes e refugiados, o Mi{if}, como é chamado, se propõe a ser um “espaço em fluxo [...], facilitando o processo de transgressão de fronteiras/limites entre arte, política, prática, teoria, artista e espectador.”²²⁸

Em *Future of the Museum* (2021), András Szántó também apresenta a mesma questão a 28 diretores de diversas instituições em todo mundo, em uma série de entrevistas conduzidas após o primeiro fechamento de seus espaços físicos. A falta de um distanciamento histórico para avaliar o cenário faz com que muitas das respostas sejam parecidas ou puramente especulativas. Mas algumas delas apontam caminhos interessantes para o que tratamos aqui. Marc-Olivier Wahler, diretor do Musée d’Art et d’Histoire (MAH), em Genebra, prefere usar o termo “centro de arte” do que museu pela carga autoritária que essa palavra carrega. Ou defende que ela seja flexionada no plural, imaginando um futuro “com o maior número de tipos de museus possíveis.”²²⁹ Para ele, o “pós-museu” ideal – outra expressão corriqueira nesses tempos – deve ter seu funcionamento mais próximo de um software do que um hardware. Assim como acontece com um computador, Wahler imagina um futuro para os museus em que eles possam ser moldados a diferentes formatos sem perder

²²⁷ MEHTA, Ali Akbar. “The Shape of Museums to Come”, 2020, pp. 189-195 (BAUER, op. cit.).

²²⁸ Ibid, trad. nossa. No original: “the Museum of Impossible Forms has been a space in flux [...], facilitating the process of transgressing the boundaries/borders between art, politics, practice, theory, the artist and the spectator.”

²²⁹ SZÁNTÓ, András, *The Future of the Museum: 28 Dialogues*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2020.

sua identidade, não se limitando a um único espaço ou experiência. Ele cita como exemplo um projeto desenvolvido em Portugal para abrigar o Museu do Horizonte, que fica dentro de uma torre de observação. Não é um lugar para ser visitado, mas uma imagem puramente mental – assim como a linha abstrata que divide o céu na paisagem.

A ideia de um “museu pós-etnográfico” também é defendida por Clémentine Deliss em *The Metabolic Museum* (2020). Entendendo essas instituições como organismos vivos “onde coabitam diferentes órgãos e funções simbióticas”, ela parte de sua experiência como diretora do Weltkulturen Museum, de Frankfurt, durante 2010 e 2015, quando a instituição construía um novo prédio e reformulava sua exposição permanente. Dellis organizou diversas atividades – entre elas residências onde as pessoas de fato habitavam a instituição por um período com a intenção de desenvolver algum trabalho a partir do acervo. Outra atividade envolvia recriar a memória do próprio museu, convidando fotógrafos para registrar os eventos realizados e re-fotografar objetos do acervo, contrapondo esse material com documentações de outros períodos contaminados com um olhar colonialista.

Mais do que um pós-museu, que sugere uma ideia de superação desse conceito, nos interessou pensar em uma noção de *museus posteriores*, pela vontade de olhar para outras etapas em que os processos de (des)musealização continuam acontecendo, como nas imagens sobre eles que circulam em mídias sociais. Nesse sentido, entender o museu como uma imagem mental é um bom caminho para imaginar seu futuro na era da musealização em massa. É o que a variedade de representações para essa palavra por meio de hashtags parece nos indicar: que quase todo mundo tem um entendimento próprio *a priori* do que um museu significa, independente de uma experiência prévia nesses espaços. Paralelamente, observamos uma repetição de padrões corporais, seguindo normas socialmente construídas de

um imaginário muito estabelecido do que é um museu, mesmo que restrito a certos grupos.

Se a definição do que é um museu no presente já é alvo de tanta incerteza, especular sobre seu futuro parece um exercício de pura abstração – o que, por um lado, é bastante coerente com o aspecto ficcional inseparável de sua história. Sendo o museu uma invenção, parece natural que seu futuro se desenvolva por meio de invenções coletivas criadas voluntária ou involuntariamente, como no espaço das redes sociais.

capítulo 3: o olhar em movimento

O museu nos coloca na imagem nos ensinando como ser uma imagem perfeita. Ética e estética, nessa realidade virtual, são partes da mesma faixa museológica de Möbius, superfícies que à primeira vista parecem desconectadas.

Donald Preziosi, 1996 ²³⁰

Afinal, as pessoas só vão ao museu porque ouviram dizer que um ser civilizado precisa ir, ou seja, não vão por interesse próprio, não têm interesse na arte, ou pelo menos noventa e nove por cento da humanidade não tem interesse na arte, afirma Irsigler, repetindo literalmente as palavras de Reger.

Thomas Bernhard, *Mestres Antigos* ²³¹

Há muitas formas de ver e estar no museu. Em *Mestres Antigos* (1985), romance do escritor austríaco Thomas Bernhard (1931-1989), o personagem principal vai dia sim, dia não ao Kunsthistorisches Museum de Viena para olhar um único quadro. Há mais de trinta anos, senta-se pelas manhãs em frente ao *Homem de Barba Branca* (c.1570), de Tintoretto (1518-94), no mesmo banco do salão Bordone, que o vigia responsável se encarrega de reservar para ele. Pode-se ir ao museu para esperar as horas passarem, como uma das personagens do filme *Museum Hours* (2012). A mulher que viaja até Viena para ver uma prima doente intercala as idas ao hospital com as visitas ao mesmo Kunsthistorisches Museum, onde acaba conhecendo e se aproximando de um dos vigias – para quem as horas passadas ali são nada mais do que seu expediente de trabalho. Também é comum na ficção

²³⁰ PREZIOSI, Donald. "Collecting/museums." *Critical terms for art history* (1996): 281-91. Tradução minha. No original lê-se: Museum puts us in the picture by teaching us how to be picture-perfect. Ethics and aesthetics, in this virtual reality, are portions of the same museological Möbius strip, surfaces which only at first glance appear unconnected.", p. 411.

²³¹ BERNHARD, Thomas. *Mestres Antigos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 7.

histórias de pessoas que marcam encontros românticos em museus, especialmente às escondidas.²³² Ou mesmo de encontros amorosos inesperados, como o próprio personagem de *Mestres Antigos*, que conhece a mulher na mesma sala onde está o *Homem de Barba Branca*, em uma das manhãs que se repetem há três décadas.

Entre as tantas razões possíveis para se visitar um museu, muitas vezes distantes da intenção de ver obras de arte, há uma em comum: quase sempre se trata de uma experiência envolvendo alguma interação social. E essa talvez seja uma das mudanças mais marcantes trazidas nos últimos anos com a naturalização da fotografia nesses espaços e o compartilhamento dessas imagens em redes, configurando outra espécie de sociabilidade. Como afirma Charlotte Klonk no livro *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (2009), apontando o aspecto social como algo particular dos museus e o que difere de outras experiências culturais, “Raramente se visita museus sozinho e nunca houve uma regra [...] que diz que só se deve ficar em silêncio diante de obras de arte.”²³³

Embora essa ideia da socialização estivesse presente na origem das instituições públicas, onde, muitas vezes, nem era possível fazer visitas senão em grupos e intermediadas por algum guia, por um bom tempo imagens de pessoas nesses ambientes foram negligenciadas como parte de um material a ser documentado. O artista e crítico de arte Brian O'Doherty definiu bem esse fenômeno no clássico ensaio “Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space” (1976),

²³² Helen Rees Leahy menciona alguns exemplos em *Museum Bodies* (2012), como do romance *Maurice*, de E.M. Foster, no qual o personagem da aristocracia inglesa vive um caso clandestino com outro homem, e o Museu Britânico era o lugar escolhido para os encontros. Leahy (2012), p.183.

²³³KLONK, Charlotte. *Spaces of experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven & London: Yale University Press: 2009, p. 223, tradução nossa. No original: "One rarely visits museums alone and there has never been a rule in museums that says that one should only be silent in front of works of art."

ao dizer que os corpos não eram tão bem-vindos quanto os olhos e as mentes no espaço modernista da galeria de arte.²³⁴

Pode não haver uma regra definida sobre ficar em silêncio diante de uma obra, mas, assim como esse, há uma série de rituais que sabemos muito bem reconhecer e reproduzir: uma certa posição dos braços cruzados próximos ao corpo, um movimento da cabeça inclinada para o lado demonstrando concentração ou interesse; a mão que aponta para algum quadro denotando conhecimento ou autoridade. Não são regras que lemos em nenhum lugar, embora algumas delas tenham sido de fato escritas, mas parecem ter sido incorporadas na memória corpórea dos visitantes que atravessam décadas e gerações.

Neste capítulo, apresento uma análise em diálogo com um ensaio visual que resulta de uma pesquisa de imagens de pessoas nos espaços expositivos em diferentes períodos.²³⁵ As buscas foram feitas tanto em arquivos de instituições quanto no Instagram, incluindo também algumas imagens feitas por mim em visitas a museus ao longo dos anos. O recorte nessa rede social se concentrou em hashtags temáticas, entre elas: #artwatchers_united, com cerca de 76 mil seguidores; #girlinmuseums, com aproximadamente 67 mil; #museumvisitors, com cerca cinco mil, e além de outros perfis pessoais, como Stefan Draschan, fotógrafo criador e organizador da hashtag #peplematchingartworks. A pesquisa nos museus envolveu tanto buscas em acervos com um vasto material disponível on-line, especialmente o Metropolitan Museum of Art e o MoMA, em Nova York, além de outros visitados pessoalmente.²³⁶

²³⁴ O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: The ideology of the gallery space, expanded edition*. Berkeley and London: University of California Press. o t t o m s (1999).

²³⁵ O ensaio completo está disponível em:
<https://docs.google.com/presentation/d/1PjzPNZUDmjTu3GQ7usmu7HF7L2sfEWQ6u1XFf4-0CzM/edit#slide=id.g1226a70947d_0_138>

²³⁶ Diversas instituições foram conectadas com o intuito de realizar visitas in loco, mas muitas preferiram enviar uma seleção pré-editada, como foi o caso do Whitney Museum of American Art, que justificou não ter uma organização nos arquivos por esses tópicos que permitisse uma pesquisa

Com base nesse conjunto reunido, utilizando uma abordagem curatorial em busca de narrativas e uma análise qualitativa, desenvolvi três eixos temáticos: “Modos de ver e controlar: da autovigilância à autorrepresentação”; “Modos de ver e copiar: mimeses e repetição”; “Modos de (não)ver: o olhar performativo.” Cada um deles é discutido tanto a partir de uma certa repetição de gestos e padrões em distintos períodos quanto possíveis rompimentos com um imaginário socialmente construído sobre o museu.

A primeira sessão analisa imagens que remetem à ideia de disciplinarização dos corpos, em contraposição a uma tendência recente de autorrepresentação – quando as pessoas se fotografam nesses espaços em situações encenadas – utilizando imagens do MoMA de Nova York como estudo de caso. Na seguinte, discuto um movimento de se fotografar (ou ser fotografado) “combinando” com uma determinada obra, observado em hashtags como #peoplematchingartworks, apontando conexões entre imagens semelhantes de outros períodos e discutindo a ideia da arte como *mimesis* (imitação ou representação). Por fim, analiso como muitas dessas ações apontam para uma desconstrução de certos imaginários museológicos, incluindo a maior inserção do corpo e de outras formas de percepção em detrimento da autonomia da visão que predominou por muitos anos.

presencial. O Whitney foi contatado em 2019, durante o período como bolsista Capes na The New School; e o Documenta Institut em 2021. A pesquisa em museus brasileiros foi comprometida em razão da pandemia e pelo fato de estar fora do país no período de reabertura, entre 2021 e 2022, até a finalização desta tese. Tal situação aponta para outro ponto também abordado: como as metodologias arquivistas que surgem nas redes de forma espontânea substituem ou compensam os sistemas de categorização das instituições, que raras vezes apresentam um método para armazenar imagens do público.

3.1 modos de ver e controlar: da autovigilância à autorrepresentação

Figura 57 – Visitantes não-identificados na exposição "Picasso: 75th Anniversary", 1957.



Fonte: The Museum of Modern Art, New York/acervo on-line.

Duas crianças olham para a pintura *Paul vestido de arlequim* (1924), de Pablo Picasso, enquanto são encaradas por um homem que parece estar ali para instruí-las de como devem se portar. Os dois, por sua vez, reproduzem involuntariamente a posição das mãos do menino retratado na tela. Ninguém parece muito confortável

naquela situação, como se visitar a exposição comemorativa do aniversário de 75 anos de Picasso, no MoMA, fosse quase um sacrifício ou um dever social a se cumprir.

A foto acima [figura 1] poderia ser uma ilustração do livro *The Birth of the Museum* (1995), em que Tony Bennet classifica os museus como “agentes civilizadores” das classes trabalhadoras emergentes, além de mulheres e crianças, ao promoverem a autovigilância como um primeiro caminho para se integrarem aos modos de uma nova vida urbana civilizada.²³⁷ É uma representação bastante didática do que o autor classifica como “complexo exibicionário”, expressão utilizada em diálogo com o conceito de “arquipélago carcerário” de Michel Foucault, definida como “um movimento que ao mesmo tempo ajudou a formar um novo público e a inscrevê-lo em novas relações de olhar e visão.”²³⁸

Enquanto no sistema penitenciário emergente era-se monitorado em todos os níveis por um olhar superior, nos museus a intenção era que a disciplinarização fosse internalizada até ser reproduzida naturalmente. Nessas duas “instituições de confinamento” criadas quase no mesmo período, a repreensão funciona de forma complementar: se a autovigilância do primeiro não for suficiente, os infratores da civilidade são encaminhados para o “espetáculo da punição” do segundo. Ou, como define Bennet:

Para aqueles que falharam em adotar uma relação tutelar de si promovida pela escolarização popular, ou cujos corações e mentes não foram conquistados nas novas relações pedagógicas entre Estado e povo simbolizadas pelas portas abertas do museu, os muros fechados da penitenciária ameaçavam uma instrução mais severa nas lições do poder. Onde a instrução e a retórica falhavam, a punição começava.²³⁹

²³⁷ BENNET, Tony. *The birth of the museum: History, theory, politics*. London: Routledge, 2013., p. 73.

²³⁸ Ibid, p.73., tradução nossa. No original lê-se: “A movement which simultaneously helped to form a new public and inscribe it in new relations of sight and vision”

²³⁹ Ibid, p. 88, tradução nossa. No original: “For those who failed to adopt the tutelary relation to the self- promoted by popular schooling or whose hearts and minds failed to be won in the new pedagogic relations between state and people symbolized by the open doors of the museum, the closed walls of

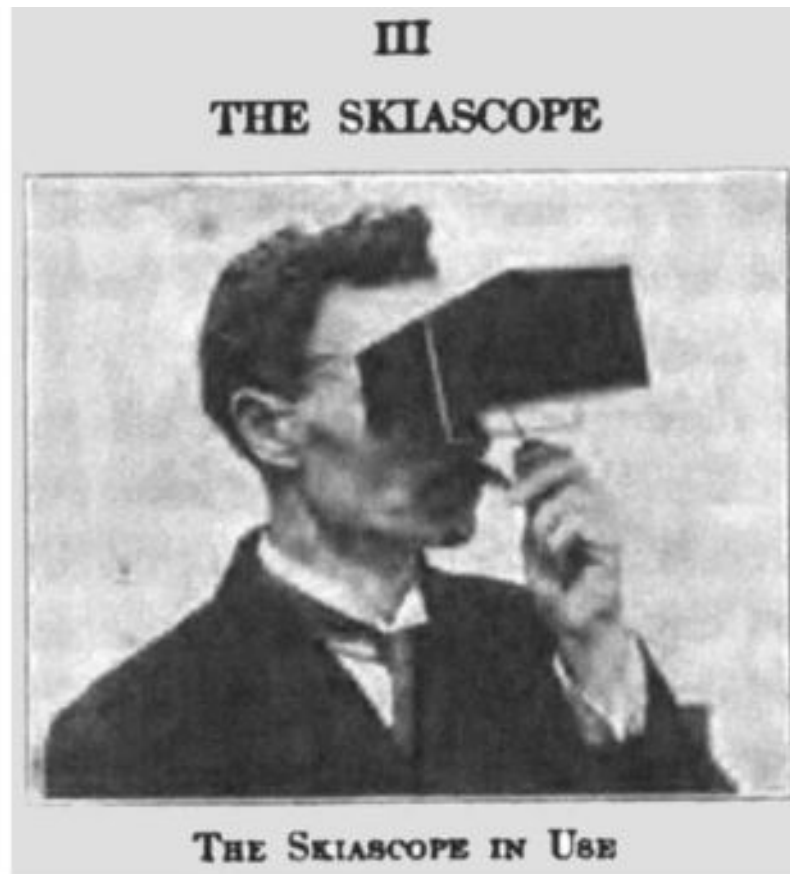
Para disciplinar o olhar e conter os demais sentidos, era preciso estar atento – o que tampouco acontecia de forma natural ou espontânea. Em *Museum Bodies – The Politics and Practices of Visiting and Viewing* (2012), Helen Rees Leahy apresenta diversos relatos de visitantes sobre o que se chamava de “*museum fatigue*” (cansaço do museu), resultado de medidas para atrair e fixar a atenção de um novo público que se formava.²⁴⁰ Sintomas como tontura ou até náusea apareciam nessas descrições até a primeira metade do século passado. Primeiro pensava-se que era resultado de um esgotamento apenas físico, em razão das longas horas em pé e contorcionismos cervicais para alcançar legendas posicionadas muito baixas ou quadros muito altos. Um desses primeiros estudos, feito por Benjamin Ives Gilman no Boston Museum, em 1918, chegou a utilizar um modelo em uma série fotográfica encenando os movimentos feitos pelo corpo ao seguir uma “prática normativa da boa visão”, como se entendia na época.²⁴¹ Gilman também desenvolveu um aparato portátil chamado de *skiascope*, no qual o visitante poderia isolar uma determinada obra e diminuir a interferência de outros estímulos visuais externos. Posteriormente, chegou-se à conclusão de que esse fator era o maior responsável pela fadiga no museu do que o desgaste corporal.

the penitentiary threatened a sterner instruction in the lessons of power. Where instruction and rhetoric failed punishment began.”

²⁴⁰ LEAHY, Helen Rees. *Museum bodies: the politics and practices of visiting and viewing*. London: Routledge, 2012.

²⁴¹ *Ibid*, p. 61.

Fig. 58 – *Skiascope* usado por Benjamin Ives Gilman, 1918.



12 'The Skiascope in Use', Benjamin Ives Gilman, *Museum Ideals of Purpose and Method*, 1918.

Fonte: LEAHY, *Museum Bodies* (2012), p. 63.

Por trás de ideias como essas estava a ascensão e o desenvolvimento de uma nova cultura de visualidade desde o início do século 19, que buscava isolar a visão dos demais sentidos, deixando o corpo como um elemento secundário. Esse é um campo

discutido por Jonathan Crary nos livros *Técnicas do Observador* (1990) e *Suspensões da Percepção* (2000) – este último, mais especificamente sobre o tema da atenção. O título já anuncia uma análise sobre o tema que carrega uma contradição em si: a ideia de “suspensão” pode tanto ser utilizada para definir um estado de atenção pleno e imersivo quanto para uma abrupta interrupção de um foco que não se atém por muito tempo a nada. Como vai demonstrar ao longo do livro, este está longe de ser um drama exclusivo da vida contemporânea. Como define Crary: “A atenção sempre conteve em si as condições para sua própria desintegração; era assombrada pela possibilidade de seu próprio excesso – que todos sabemos tão bem sempre que tentamos olhar para alguma coisa por muito tempo.”²⁴²

A ideia de que nenhum dos dois estados existe sem o outro, e de que a percepção acontece na transição constante entre atenção e distração, é adaptada por Leahy ao falar da experiência no museu como uma combinação de dois tipos de olhar, utilizando os termos em inglês *gaze* e *glance*. A autora defende que a mudança dinâmica entre um estado e outro – o que seria o de uma atenção plena, no caso do primeiro, ou uma visão lateral e distraída, no segundo, é o que estabelece a “coreografia de corpos” nesses espaços.²⁴³

o corpo em ação no cubo branco

É justamente essa alternância entre os dois estados que parece faltar na fotografia das crianças no MoMA. Não há muito espaço naquela cena para um outro

²⁴² CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception: Attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge: The Mit Press, 2001, p. 47. Trad. nossa. No original: “Attention always contained within itself the conditions for its own disintegration; it was haunted by the possibility of its own excess – which we all know so well whenever we try to look at any one thing for too long.”

²⁴³ LEAHY (2012), p.47.

modo de ver que não o de uma atenção direta e artificial exigida pelo olhar doutrinador do homem à direita, mesmo que a concentração das crianças esteja prestes a se desintegrar no instante seguinte. Se a postura corporal deles segue um protocolo de como se portar, o olhar dos dois contempla a pintura de forma tensa e desinteressada, simulando uma atenção que, na realidade, talvez não exista.

Figura 59 – Visitantes com *Noite Estrelada* de Vincent van Gogh na galeria "Inovadores do Século XIX"; Robert Gerhardt (fotógrafo), setembro de 2020.



Fonte: The Museum of Modern Art, New York.

É uma cena bem diferente a dessa outra imagem feita em 2020, onde também vemos uma criança e possivelmente seu pai olhando para a tela *A Noite Estrelada*

(1889), de Vincent van Gogh, também no MoMA [Figura 3]. Em vez de uma posição corporal disciplinadora, o homem se abaixa para ver a obra no nível dos olhos da menina. Ambos parecem olhar com atenção para o quadro, mas de forma afetiva, abraçados.

O contraste entre essas duas fotos indica alguns pontos importantes sobre o que mudou nas formas de ver e estar no museu no intervalo de quase um século. E o fato de o espaço em questão ser o Museu de Arte Moderna de Nova York traz outros elementos que valem ser apontados. Como sabemos, o MoMA ficou conhecido por ter institucionalizado nos anos 1930 o formato da galeria de arte moderna que Brion O'Doherty nomearia de “cubo branco.” Originalmente, o termo se referia aos módulos brancos flexíveis adotados pelo então diretor Alfred H. Barr que se tornariam um modelo quase padrão em galerias e instituições mundo afora, mas o significado que ganhou tem um sentido bem mais carregado ou ideológico, como O'Doherty defende. No ensaio, ele descreve o museu moderno como um lugar opressor e quase sagrado. Além de intimidar, sua arquitetura tinha um papel indissociável da arte ali exibida. Isoladas do mundo exterior, as obras pareciam atemporais e inquestionáveis. Cabia ao espectador contemplá-las com reverência e um distanciamento muitas vezes literal, como se sua presença incomodasse. Ou, como resume ironicamente: “O Olho é o único habitante da imagem higienizada da instalação. O Espectador não está presente.”²⁴⁴

Essa ausência é notada em boa parte das fotografias das galerias expositivas nos acervos de instituições, por muito tempo documentadas sem pessoas. Encontrei essas duas fotografias no MoMA Archives Image Database (MAID) utilizando a palavra-chave “visitors”, que apresenta um número pequeno de 230 resultados. Ainda assim, é maior do que outras palavras-chave semelhantes, como “audience”,

²⁴⁴ O'DOHERTY (1986), p. 42. No original: “The Eye is the only inhabitant of the sanitized installation shot. The Spectator is not present.”

com 20; “spectator”, com apenas três. Claro que essa busca não corresponde à quantidade real de fotos de visitantes retratados nas galerias, que podem ser encontradas por outros caminhos.²⁴⁵ Mas o fato de não haver uma organização mais clara no sistema de busca indica como o espectador não é de fato muito presente ao se tentar reconstruir a história dessa instituição buscando-o nesse imaginário.

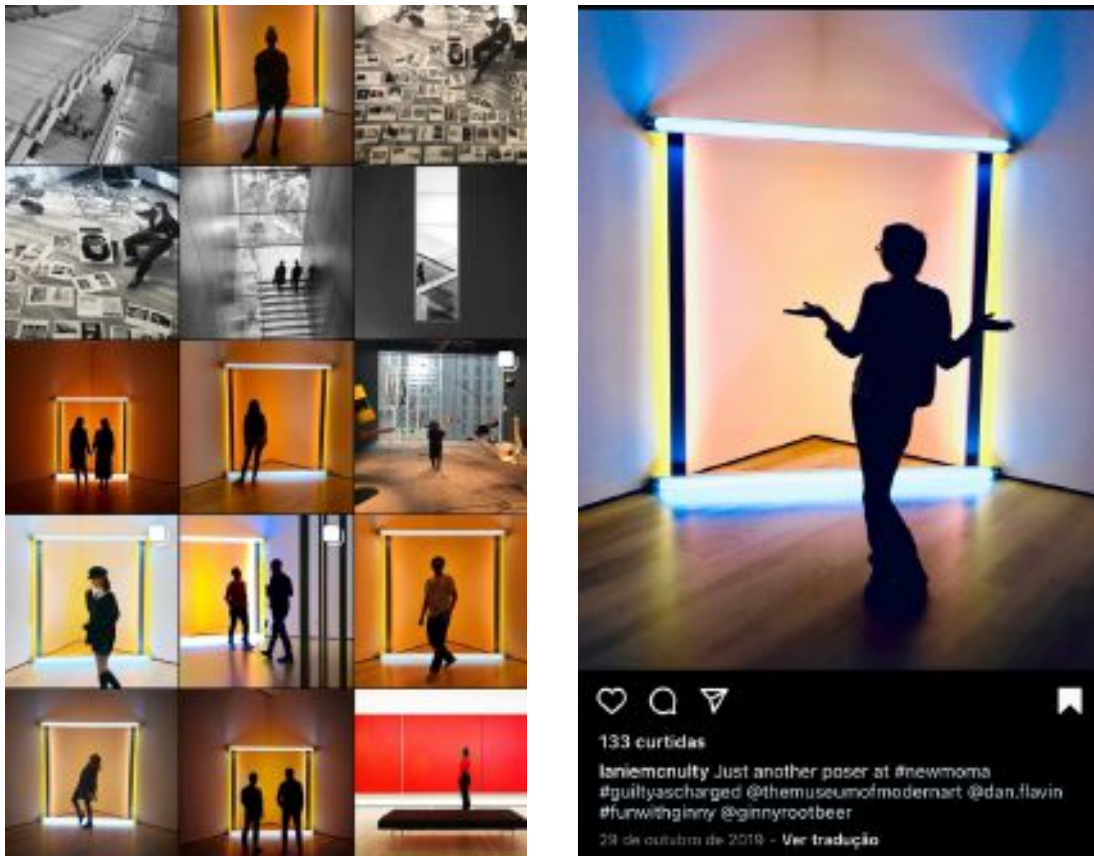
É interessante comparar a frase de O'Doherty com as imagens encontradas na hashtag #NewMoMA alguns meses depois da inauguração do novo prédio do museu e a reconfiguração temática de suas exposições permanentes, em outubro de 2019 [Fig. 60 e 61].²⁴⁶ O projeto foi celebrado por ter “repensado o que um museu da arte moderna e contemporânea deve ser, corrigindo os erros de sua própria história, bem como grande parte da museologia do século 20 e início do século 21”, como resumem Claire Bishop e Nikki Columbus em “Free your Mind – A Speculative Review of the #NewMoMA”(2020).²⁴⁷ A análise se refere mais especificamente ao novo formato da apresentação do acervo, eliminando a abordagem cronológica e reconsiderando a visão eurocêntrica de uma arte global que prevaleceu por muito tempo. Mas, se olharmos para esse conjunto de fotos, pode-se especular se essa não seria também uma das razões para uma maior integração das pessoas no espaço. Diferente de outros tempos, o espectador está mais presente do que nunca, colocando-se na imagem do novo museu de todas as formas e poses possíveis.

²⁴⁵ O pai com as três crianças não são os únicos espectadores fotografados da mostra *Picasso: 75th Anniversary*. Pesquisando posteriormente no site do MoMA sobre a história dessa exposição, encontrei diversas outras imagens possivelmente da noite de abertura, com presenças ilustres como da atriz Audrey Hepburn ao lado do então diretor Alfred H. Barr junto à pintura *Garçon à la Pipe*. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2847?>>

²⁴⁶ Cabe ressaltar que fiz essa busca em março de 2020, quando salvei as imagens em questão. Meses depois, quando retomei a procura, vi que a mesma hashtag #NewMoMA foi ocupada por fotos de mães com crianças e recém-nascidos, tornando difícil encontrar imagens do museu.

²⁴⁷ BISHOP, Claire e COLUMBUS, Nikki. *Free Your Mind. A Speculative Review of #NewMoMA*. Em *Das Museum der Zukunft*, pp. 69-78. Regensburg: transcript-Verlag, 2020. No original: “the institution has completely rethought what a museum of modern and contemporary art should be, righting the wrongs of its own history as well as much of 20th- and early 21st-century museology:”

Figuras 60 e 61 – Imagens encontradas na hashtag #NewMoMA em busca feita em 2020.



Fonte: Instagram

A escultura do artista norte-americano Dan Flavin é uma das favoritas dos ‘posers’ no #NewMoMA, como essa visitante se apresenta na legenda [Fig. 61]. Alguns estão posicionados de frente para a obra, embora o olhar também faça parte de uma situação encenada, enquanto outros usam a instalação como um mero fundo cenográfico. Aqui, como em outras das imagens selecionadas, e ao contrário da foto

das crianças na exposição do Picasso, o modo de ver predominante é o olhar lateral e distraído, movendo-se rapidamente para outra situação.²⁴⁸

É claro que, no contexto de hoje, não se pode ignorar outras consequências óbvias dessa fruição que vê tudo lateralmente e no tempo de um vídeo do *Reels*. É muito fácil cair na experiência mais banal da arte como consumo imediato e descartável, transformada em fundo de selfies em busca de um capital cultural para alimentar uma cultura ensimesmada e narcisista. Se o corpo está mais livre do controle disciplinador e presente no espaço, é o olhar da atenção compenetrada que hoje parece estar em suspenso e com os dias contados.

Mas esse não é o foco do argumento defendido aqui. Um dos pontos que procuro demonstrar nessa comparação de imagens de pessoas no museu em diferentes tempos é como a ideia de uma atenção plena não é tão diferente da fruição dos *posers* distraídos; e que a encenação, muitas vezes, também fazia parte de uma visão compenetrada que imaginava estar livre de interferências externas. Afinal, ninguém é capaz de se autovigiar sem algum grau de autorrepresentação – e os *posers* de hoje não são tão diferentes dos adeptos de uma contemplação encenada de outras épocas. Muitas vezes, o que parece distração pode ser apenas outra forma de atenção, menos subordinada ao controle dos corpos e da visão que marca tanto a história dos museus quanto dos dispositivos ópticos.

²⁴⁸ Embora ultrapasse o escopo do argumento aqui apresentado, é interessante pensar que esse modo de ver mais lateral também se relaciona com a fruição das obras minimalistas na qual Dan Flavin se insere. De forma semelhante, a Minimal Art norte-americana questionava a primazia da visão com obras que buscavam ativar a percepção dos visitantes por uma relação corpórea com os trabalhos, muitas vezes desestabilizando o que entendia como uma percepção contemplativa. Entre os diversos autores que se dedicaram ao tema, Dawna Schuld faz uma análise em sua tese de doutorado (*Nothing to look at: Art as situation and its neuropsychological implications*. The University of Chicago, 2009), e atualiza diversos pontos no ensaio introdutório do livro *Perception and Agency in Shared Spaces of Contemporary Art* (Albu, Cristina; Dawna Schuld, eds. Routledge, 2018).

3.2 modos de ver e copiar

Agora, uma vez que me sinto observado pela lente, tudo muda: me constituo no processo de “posar”, me transformo antecipadamente em imagem.
Roland Barthes, 2000 ²⁴⁹

A ideia de que posar para uma foto já é, em si, uma imagem é bastante debatida na história da fotografia. Em *Câmera Clara* (1980), Roland Barthes resume o conjunto de forças no imaginário por trás de um retrato, combinando, ao mesmo tempo, “aquele que penso que sou, aquele que quero que os outros pensem que sou, aquele que o fotógrafo pensa que sou e aquele que ele usa para expor sua arte.”²⁵⁰ O resultado desses quatro “repertórios de imagens” é um processo em que “não paro de me imitar, e por isso, cada vez que sou (ou me deixo ser) fotografado, invariavelmente sofro de uma sensação de inautenticidade, algo de impostura (comparável a certos pesadelos)”²⁵¹ É essa sensação de se ver transformado em um espectro que ele vai descrever como uma “micro-versão da morte”, ideia desenvolvida ao longo do livro.²⁵²

O que acontece quando o jogo de imitar a si mesmo para um retrato ganha outras camadas de imitação/representação? É esse o caso do estranho (ou nem tanto) fenômeno de visitantes de museus fotografados em uma situação semelhante

²⁴⁹ BARTHES, Roland. *Camera Lucida*. London: Vintage Books, 2010, p. 10. Trad. nossa. No original: “Now, once I feel myself observed by the lens, everything changes: I constitute myself in the process of “posing,” I transform myself in advance into an image.”

²⁵⁰ Ibid, p.13. No original: “the one I think I am, the one I want others to think I am, the one the photographer thinks I am, and the one he makes use of to exhibit his art.”

²⁵¹ Ibid. No original: “I do not stop imitating myself, and because of this, each time I am (or let myself be) photographed, I invariably suffer from a sensation of inauthenticity, something of imposture (comparable to certain nightmares).”

²⁵² Ibid. p. 14.

a uma determinada obra, ou de pessoas que reconstroem em casa a cena de uma pintura, como analisamos no capítulo anterior. Mas a tendência desse “modo de ver e imitar” já tinha começado antes com outra hashtag popular nas redes, a #peoplematchingartworks, ou “pessoas combinando com obras de arte.”²⁵³ O projeto foi criado pelo fotógrafo Stefan Draschan (@stefandraschan), que produz boa parte das imagens, mas também reposta muitas que recebe de outros visitantes em seu perfil pessoal. Se no #BetweenArtandQuarentine as pessoas encenavam as situações, no caso desse movimento interessa a ideia de que elas são flagradas acidentalmente combinando com uma determinada obra – embora não seja possível saber se o flagra também é parte de uma encenação. Draschen conta em uma entrevista que começou o projeto ao acaso, depois de ver um homem combinando com um vaso na Glyptothek of Munich.²⁵⁴ Desde então, aprimorou o hábito voyeurístico de buscar situações parecidas entre público e obra e o transformou em uma atividade profissional.

Novamente, essa onda de ver e copiar em museus também não começou como uma hashtag no Instagram. Ao longo da pesquisa em acervos, fui observando como esse jogo de semelhança entre obra e espectador era um efeito presente em fotos profissionais de outras épocas, tanto no registro de visitantes em eventos quanto em ensaios artísticos. Uma imagem de Elliot Erwitt de 1988 é um dos exemplos [Fig. 65]. Não sabemos se o fotógrafo da Magnum dirigiu a cena e pediu para que a menina posasse ao lado das quatro esculturas egípcias no Metropolitan Museum of Art de Nova York, talvez para dar uma noção de escala. Mas o fato de ele criar essa situação, colocando a criança em cena simulando uma pose de estátua para combinar com as obras, é revelador do quanto parece haver uma propensão natural

²⁵³ <<https://www.instagram.com/explore/tags/peoplematchingartworks/>>

²⁵⁴ <<https://edition.cnn.com/travel/gallery/stefan-draschan-museum-photos/?gallery=15>>

de imitar o que vemos nesses espaços – um modo de ver performativo que utiliza o corpo para produzir outra imagem semelhante.

Erwitt é outro notório fotógrafo de museu. Parte desse material está reunido no livro *Museum Watching* (1999), com fotos feitas entre as décadas de 1950 e 1990 – exatamente o período anterior à popularização da fotografia nas galerias. No texto que acompanha a publicação, ele revela estratégias de como despistar os guardas para conseguir fazer fotos, naquela época ainda não permitidas, como carregar câmeras pequenas e silenciosas ou pedir para algum amigo distraí-los. Erwitt comenta ainda sobre seu interesse em “fazer uma conexão direta com o que está em exibição.”²⁵⁵ Estátuas são altamente propícias. “Elas olham para as pessoas, as pessoas olham de volta. Estátuas e pessoas compartilham atitudes e você pode compará-las.”²⁵⁶ Ele especula também se não somos cativados pelo que parece conosco. Há diversas fotos que flagram momentos dessa reciprocidade entre sujeito e objeto [Fig.66], ou outras de pessoas que repetem um gesto representado na escultura ou posam como se também fossem uma [Fig. 65].

²⁵⁵ ERWITT, Elliott. *Museum watching*. Phaidon Incorporated Limited, 1999, p. 40. Trad. nossa. No original: “I try to make a direct connection with what's on show”.

²⁵⁶ Ibid. Tradução nossa. No original: “They look at the people, the people looks back. Statues and people both strike attitudes and you can compare them.”

Figuras 62, 63 e 64- postagens do perfil de @stefandraschan, no Instagram.



Fonte: Instagram

Poderíamos pensar nesse fenômeno a partir do que o filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman define como um “poder do olhar” que nos encara de volta na nossa relação com as imagens. Ao traduzir o conceito de aura de Benjamin em uma leitura mais espacial, como uma “dupla distância”, ele defende a ideia de uma reciprocidade no ato de contemplar um objeto. Para ele, a “aparição” que surge nessa “dialética dos olhares estaria mais próxima da experiência do sublime, da ordem do inalcançável ou inatingível, que se aproxima novamente da ideia da distância – seja ela física, ótica ou tátil”.²⁵⁷

Embora pareça haver uma relação inicialmente, o que Didi-Huberman fala é o contrário desse olhar que tudo reproduz e transforma a fruição artística justamente em uma experiência de *extrema proximidade*: o personagem retratado na pintura que poderia ser eu, a cena da obra renascentista que recrio na sala de casa. Guilherme Wisnik atribui essa mudança aos discursos pós-coloniais e identitários que passaram a dominar a arte contemporânea, quando “a superidentificação com o outro parece ter destituído a arte de ambiguidade, tornando-a de fato literal.”²⁵⁸ Mas o que acontece com as fotos de visitantes nos museus, fundindo-se com as obras em uma imagem única, é ainda mais radical. Nesse *modo de ver e copiar*, a identificação entre sujeito e objeto é tão extrema que não há lugar para nenhuma distância possível.

Há outro fator importante: não podemos esquecer que o jogo de semelhanças é o princípio que rege o mundo das redes dominado pelos mecanismos de inteligência artificial. Em *Políticas da Imagem* (2021), Giselle Beiguelman apresenta alguns precedentes dos processos de aprendizado de máquina usados em sistemas

²⁵⁷ DIDI-HUBERMAN (1998), p. 157.

²⁵⁸ WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03072012-142241/publico/tese_completa_revisada_Wisnik.pdf [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

de leitura facial, apontando as bases das teorias eugenistas. Uma delas é a do cientista inglês Francis Galton (1822-1911), que criou um modelo de um “retrato composto” sobrepondo diversos rostos em uma única placa fotográfica. Com isso, buscava criar um padrão científico do que seria um rosto genérico, detectando semelhanças e eliminando as diferenças individuais. A autora defende também a impossibilidade de se usar a teoria de Didi-Huberman para descrever o ambiente da dadosfera. Nesses espaços dominados pela vigilância, onde “somos rastreáveis pelo que compartilhamos”, o que vemos nos olha de volta no sentido mais literal possível – bem distante da concepção da lógica do sublime defendida pelo autor francês.²⁵⁹

Por mais que esse modo de ver e copiar já estivesse presente em imagens analógicas, são nos espaços informacionais das redes que elas encontram uma identificação maior e passam a circular com mais força. Não é por acaso que muitas dessas fotos de outras épocas, como a Elliot Erwitt no Metropolitan analisada acima, eu encontrei ali, na mesma hashtag junto a outras recentes de pessoas combinando com obras nos museus.

²⁵⁹ BEIGUELMAN (2021), p. 25.

Figura 65 – Elliot Erwitt, The Metropolitan Museum of Art, NYC, 1988.



Fonte: © Elliott Erwitt | Magnum Photos

Figuras 66 e 67 – Elliott Erwitt, Acropolis Museum em Atenas, Grécia, 1963; Museu do Prado, Madri, 1995.



Fonte: © Elliott Erwitt | Magnum Photos

Mimesis: entre a imitação e a representação

Mas a imitação na arte tem também uma história bem mais antiga. Visto como uma das definições mais fundamentais do gênero, o conceito de *mimesis* foi amplamente debatido na Antiguidade clássica.²⁶⁰ A definição original veio primeiro de Platão, para quem a *mimesis* era entendida como uma imitação imperfeita de um ente presente no mundo das aparências, que o ser humano capta pelos sentidos. A escultura de um homem, por exemplo, seria uma tentativa de cópia de um homem conforme ele aparenta aos olhos do escultor. Mas ele considerava esse gesto limitado, já que o real, para Platão, não está no mundo sensível, que é aquele diante dos olhos, mas no mundo das ideias perfeitas e universais acessadas apenas pelo conhecimento filosófico. Por isso, a *mimesis* era vista quase como uma cópia da cópia, uma versão falsa e imperfeita produzida pelo mundo das aparências mediado pelos sentidos. Já na visão de Aristóteles, a *mimesis* era uma versão que melhor permitiria um conhecimento/reconhecimento da realidade. Para ele, em vez de uma cópia distorcida, a *mimesis* era entendida como uma representação, algo que complementa o real – e a arte, nesse sentido, seria uma versão aprimorada da realidade, fornecendo novos elementos para melhor compreendê-la. Para Aristóteles, é possível criar a estátua de um homem mais perfeita do que esse homem é na realidade.

Embora o objeto em questão debatido em *Poética*, de Aristóteles, seja, sobretudo, a tragédia, uma vez que outras partes dessa obra não sobreviveram ao tempo, há muito o que se aproveitar sobre a *mimesis* aristotélica ao analisar a fusão entre visitantes e obra nos museus nos dias de hoje. Se nos guiarmos pela leitura aristotélica, pode-se olhar com algum otimismo para o fenômeno, pensando que esse

²⁶⁰ COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Editora Ática, 2003. p. 72-3.

é um caminho para melhor acessar e compreender o trabalho em questão. Mas também é possível pensar essa mesma fusão seguindo a visão platônica e interpretar o gesto da imitação como mais uma tentativa de reproduzir uma vocação original da arte como algo que se repete indefinidamente, na tentativa fracassada de captar um mundo desde sempre inacessível.

Se o ato de ver e copiar parece inescapável, seja nos museus ou na lógica das redes, talvez o caminho para quebrar esse ciclo esteja em outras iniciativas que fogem ao tradicional modelo da primazia da visão. É o que analisamos no subcapítulo a seguir sobre outras formas de (não) ver mais performativas e envolvendo outros sentidos do corpo.

3.3 modos de (não) ver: a visão performativa e a visita coreográfica

exposições de dança e outras ações do corpo

O primeiro caso abordado nesta última categoria discute a interseção entre a dança e as artes visuais no espaço do museu, que passa a acontecer com frequência em meados dos anos 2000 e volta com força também na reabertura dos museus pós-pandemia. No texto "Black box, white cube, gray zone: Dance exhibitions and audience attention" (2018), Claire Bishop define as exposições de dança como uma "zona cinza" entre as artes visuais e a performance, que encontrou no espaço do

museu diversos motivos para se tornar um fenômeno bem-sucedido adotado por instituições mundo afora.²⁶¹ Um deles, justamente, é o fato de serem eventos altamente fotografáveis, coincidindo com a flexibilização das restrições de se fotografar nas galerias e a febre de compartilhamentos on-line incentivada com a criação do Instagram, em 2010.²⁶² Para o campo da dança, trata-se de uma combinação atraente pela possibilidade de alcançar outro público em formatos menos tradicionais do que o palco do teatro, e onde fotos não são permitidas. Para os museus, é uma atraente moeda de troca para capitalizar apoio de patrocinadores com a promessa de eventos mais participativos e instagramáveis.

O crescente “movimento da caixa preta para o cubo branco”, como chama Bishop, referindo-se aos conhecidos formatos de cada área e suas respectivas ideologias, já foi demonizado por muitos críticos por esses mesmos motivos. Sven Lutticken associou tal programação com o que há de pior na chamada “eventização do museu”, transformando o visitante em “co-performances” e o espaço da galeria em um “Facebook tridimensional”.²⁶³ Jerry Saltz, comentando sobre o novo prédio do MoMA quando o projeto foi anunciado, o definiu como o pior exemplo da tendência de se priorizar “eventos ao vivo [...], entretenimento e quase tudo que não é necessário ficar parado para ser visto.”²⁶⁴

²⁶¹ BISHOP, Claire. "Black box, white cube, gray zone: Dance exhibitions and audience attention." *TDR/The Drama Review* 62.2 (2018): 22-42. As “exposições de dança” não se referem às mostras dedicadas ao gênero, como foi o caso do projeto *Histórias da Dança* (2020), realizado pelo Masp em 2020, por exemplo. É um termo específico usado para performances realizadas em museus que utilizam bailarinos profissionais e uma estrutura desse setor, que difere das apresentações do campo das performances de artes visuais, em geral com um histórico mais combativo e uma aceitação menor de um público mais amplo.

²⁶³ LÜTTICKEN, SVEN. “Dance Factory.” *Mousse* 50 (October–November):90–97, 2015, p.91.

²⁶⁴ SALTZ, Jerry. “This Renovation Plan Will Ruin MoMA, and the Only People Who Can Stop It Aren’t Trying”. In *New York Magazine*, 8 de Março de 2014. Disponível em: <<https://www.vulture.com/2014/03/saltz-renovation-plan-will-ruin-moma.html>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

Sua crítica identificava o plano de ampliar o átrio central para eventos e performances, criando uma área maior de convívio para um público que não necessariamente pagaria a entrada, como uma proposta “cujo objetivo principal é produzir pequenas doses de serotonina e dopamina” em detrimento da arte.²⁶⁵ Por mais que fosse uma preocupação válida, a descrição de Saltz também revela uma leitura mais conservadora sobre as formas de percepção no museu, muito associadas ao que se vê estaticamente.

A leitura de Bishop vai além dessa crítica mais imediata e um tanto moralizante. Ao aproximar esse fenômeno da discussão sobre a atenção em outros períodos, baseando-se, especialmente, nas ideias de Crary, ela relativiza a ideia de que a fragmentação da percepção é algo exclusivo do presente, dominado pela abundância de aparatos digitais. Na história da performance ocidental, como comenta, os teatros só passaram a ter uma perspectiva mais frontal depois do modelo desenhado pelo compositor alemão Richard Wagner em Bayreuth em 1870. Antes disso, o palco disputava o olhar do público com os balcões laterais, onde ver e ser visto era parte igualmente importante do programa. Nesse sentido, as performances nos museus mediadas por telas e postadas nas redes não são tão diferentes de quando a caixa preta e o cubo branco e a ideia de uma atenção plena ainda não existiam. Como afirma:

A exposição de dança, ao nos devolver a um modelo de espectador associado à sociabilidade, nos lembra que atenção e distração sempre estiveram intrinsecamente entrelaçadas e raramente existem como entidades puras. O gadget simplesmente mudou: os óculos de ópera foram substituídos por telefones celulares.²⁶⁶

²⁶⁵ Ibid. No original leia-se: “The new MoMA is designed to allow for an ever-increasing number of events whose primary purpose is to produce little hits of serotonin and dopamine.”

²⁶⁶ Bishop, 2018, p. 36. Tradução da autora. No original lê-se: “The dance exhibition, by returning us to a modelo of spectatorship as sociability, reminds us that attention and distraction have always been intrinsically intertwined and rarely exist as purê entities. The gadget has simply changed: opera glasses have been replaced by cellphones.”

Ao aproximar a distração contemporânea das telas com os óculos usados em espetáculos de ópera, Bishop aponta para um discurso moralizante sobre a atenção associado à abundância de aparatos digitais. Por mais que seja um fato inegável a relação entre o excesso de telas e a dificuldade maior de se concentrar em um único assunto, o que se passou a chamar de “economia da atenção” é um campo fértil para o crescimento da medicalização, que passa a classificar a distração como uma fraqueza.²⁶⁷ E, em tempos em que nem o sono está imune às tentativas de controle do regime capitalista 24/7, distrair-se, ou recusar-se a ver, pode ser também um gesto de resistência.²⁶⁸

Mas se é possível notar semelhanças na mediação dos espetáculos de ópera pelos óculos e o pelo celular nos museus, há, sem dúvida, uma diferença central. Por mais que o primeiro interferisse na experiência, fornecendo outras distrações além do espetáculo em si, o efeito do telefone no regime de atenção é bem mais potente pela infinidade de imagens vistas ali simultaneamente. Se os estímulos visuais do museu já causam fadiga, imagina quando combinados ao excesso das redes, onde as possibilidades de controle da visão pelos sistemas algorítmicos são muito mais agressivas e onipresentes.

É nesse sentido que as exposições de dança têm um efeito ambíguo. Apesar de serem situações altamente fotografáveis e, por isso, potencialmente dispersivas, o fato de acontecerem ao vivo exige uma percepção mais estendida e imersiva, atraindo a atenção por um tempo maior. Ou seja: são situações ao mesmo tempo ‘instagramáveis’ e um convite a vivenciar algo de um presente imediato e *real*, fora das mediações de telas. Elas também abrem espaço para um modo de ver que pode

²⁶⁷ A patologização da atenção é discutida por Kenneth Rogers em *The Attention Complex: Media, Archaeology* (Method, Palgrave MacMillan, 2014), ao contextualizar o aumento de diagnósticos de TDAH com a atual era neoliberal que cada vez mais fornece meios para a auto-regulação a maximização da produtividade.

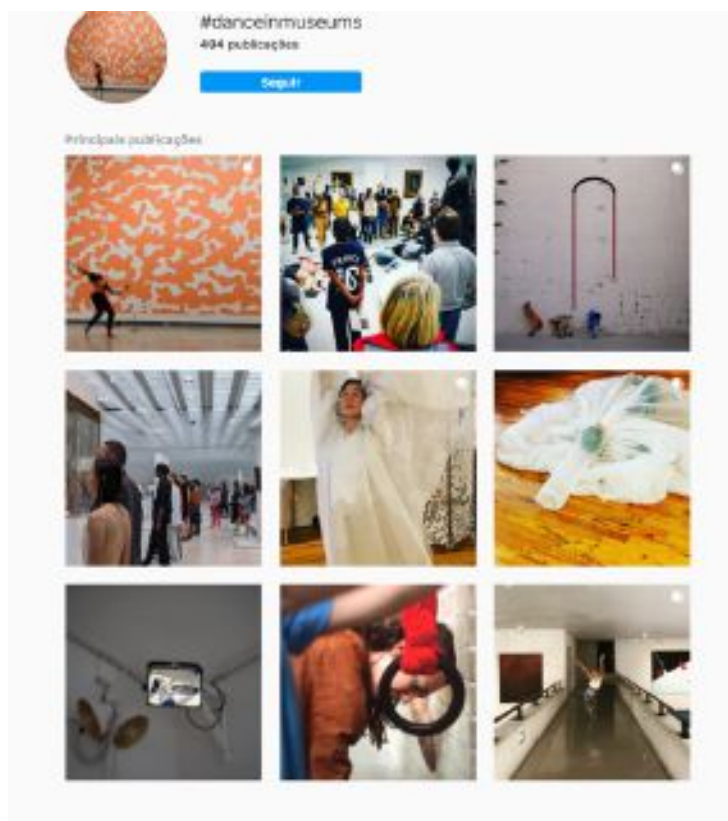
²⁶⁸ CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ser também um respiro à ideia de uma atenção plena e opressora, como acontece muitas vezes no formato do cubo branco e da caixa preta. Afinal, todo mundo já experienciou momentos de sono ou pequenos devaneios em espetáculos de longa duração. Se naquele contexto a distração era vivida internamente, a diferença de ver uma apresentação de dança no museu, onde se pode conversar, caminhar ou mesmo fotografar simultaneamente, é que a suspensão da atenção é externalizada socialmente.²⁶⁹

Ao contrário do que afirma Saltz, entendemos que as atrações *para não serem olhadas*, como ele classifica as exposições de dança, são uma parte imprescindível nas formas de percepção nos museus de hoje. É por meio desse modo de ver lateral, corpóreo e distraído que a vocação social desses espaços e a ideia de coletividade pode ser reativada. Se as redes sociais e a padronização das imagens estão consolidando o que Beiguelman chama de “olhares dóceis” – uma versão contemporânea do regime dos corpos dóceis de Foucault – o olhar performativo nos museus, menos calcado na visão e na ideia de uma atenção plena, talvez seja uma busca por um modo de ver mais livre e menos padronizado, uma maneira de configurar outra espécie de autonomia.

²⁶⁹ BISHOP, 2018.

Figuras 68, 69 e 70 - imagens encontradas em busca na hashtag #danceinmuseums.





Fonte: Instagram

a visita coreográfica e performática

Mas há outra influência que a chegada da caixa preta vai trazer para o espectador do cubo branco: é por meio dessa combinação que passamos a notar a chamada *coreografia* dos visitantes nesses espaços – termo que deixou o universo da dança e passou a ser usado cada vez mais em outras áreas, como defende Juliana de Moraes no artigo “O conceito de coreografia em transformação (2019).”²⁷⁰ Ela cita a exposição *Move: Choreographing You: Art and Dance Since the 1960’s*, realizada na

²⁷⁰ DE MORAES, Juliana Martins Rodrigues. "O conceito de coreografia em transformação." *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas* 1, no. 34 (2019): 362-377.

Hayward Gallery, em Londres, em 2010, como um dos marcos iniciais não só do encontro entre a dança e as artes visuais, mas do “modo coreográfico de atenção” estimulado em obras dos anos 1960 ao 2000.²⁷¹

Entre os nomes atuais reunidos na mostra estava o do britânico-alemão Tino Sehgal, que também representa um dos efeitos ambíguos das exposições de dança no museu. Embora sua rápida ascensão nas artes visuais coincida com o momento em que acontece a interseção entre as duas áreas, o artista é conhecido por resistir a todo processo de documentação – da divulgação para a imprensa ao registro fotográfico de suas “situações construídas”, como define.²⁷² Parte do sucesso de sua trajetória se construiu também sob a lenda do não-fotografável e da resistência em deixar qualquer rastro que não seja na memória de quem experienciou o trabalho presencialmente. Quando criou uma conta no Instagram, em 2019, houve uma especulação se sua adesão às redes não poderia “colapsar o mercado”, como temeu uma de suas galeristas.²⁷³ Não foi o caso: primeiro que o artista sempre orquestrou muito bem sua atuação tanto no mercado de arte quanto no mundo institucional, criando regras específicas para cada contexto de colecionismo; segundo porque sua inserção no Instagram mais ativa também não durou muito tempo.

O fato é que, mesmo sem ser fotografado – restrição que também passou a ser flexibilizada posteriormente –, o trabalho de Sehgal parece coincidir com a tendência da autorrepresentação de visitantes dos museus visto hoje em redes sociais, ou, ainda, ter influenciado esse processo de alguma forma. Ao convidar não-atores para

²⁷¹ Ibid, p. 369. Com curadoria de Stephanie Rosenthal e reunindo artistas como Allan Kaprow, Bruce Nauman, Dan Graham e Lygia Clark, a mostra explorava formas de percepção que acontecem com o movimento do visitante no espaço.

²⁷² BISHOP, Claire. No Pictures, please: the art of Tino Sehgal. Artforum, maio de 2005. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/200505/no-pictures-please-the-art-of-tino-sehgal-8831>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

²⁷³ BATYCKA, Dorian. "After a Lifetime of Rejecting Technology, Artist Tino Sehgal Falls in Love with Instagram." Hyperallergic, abril de 2019. Disponível em: < <https://hyperallergic.com/492739/after-a-lifetime-of-rejecting-technology-artist-tino-sehgal-falls-in-love-with-instagram/>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

encenar as situações construídas, que muitas vezes se misturam ao público, e a ponto de não sabermos diferenciar quem está representando e quem está assistindo, Sehgal criou maneiras muito eficientes de disseminar uma autoconsciência no espectador, ajudando-o a entender seu papel enquanto performer na arte de ver obras de arte.

Um de seus primeiros trabalhos a ativar uma percepção dos visitantes nesse sentido é *Kiss* (2002), no qual dois dançarinos reencenam imagens de beijos retratadas na história da arte: *O Beijo* de Auguste Rodin (1889), *O Beijo* de Constantin Brâncuși (1908), *O Beijo* de Gustav Klimt (1907–08), *Made in Heaven* (1990–91) de Jeff Koons e *La Cicciolina* são algumas das pinturas que ganham vida nas situações criadas por meio dos movimentos dos performers. Naturalmente que o trabalho só faz sentido quando a imagem original reverbera na memória do espectador. Ou seja: embora Sehgal rejeite e resista a toda forma de documentação, esse é o ponto de partida aqui: graças à extensa circulação dessas reproduções, que ganhou outra escala especialmente na era das redes, nem precisamos mais vê-las; pois somos capazes de identificá-las até mesmo onde não há imagem nenhuma.

Outro projeto interessado em explorar não só as ações do público no museu, mas também o registro visual, foi realizado por Jennifer Crowe e Scott Paterson em uma obra comissionada pelo Whitney Museum of American Art entre 2005 e 2006. Em *Follow Through* (2006), a dupla interferia e hackeava o formato dos audioguias, misturando as informações oficiais com uma série de instruções e exercícios convidando os visitantes a criarem jogos corporais ao observarem as obras da coleção permanente. O título remetia ao termo esportivo que se refere à conclusão de uma ação. Adaptada à percepção artística, a intenção era que a visão se complementasse com outro gesto mais físico e ativo. Enquanto isso, imagens do público respondendo

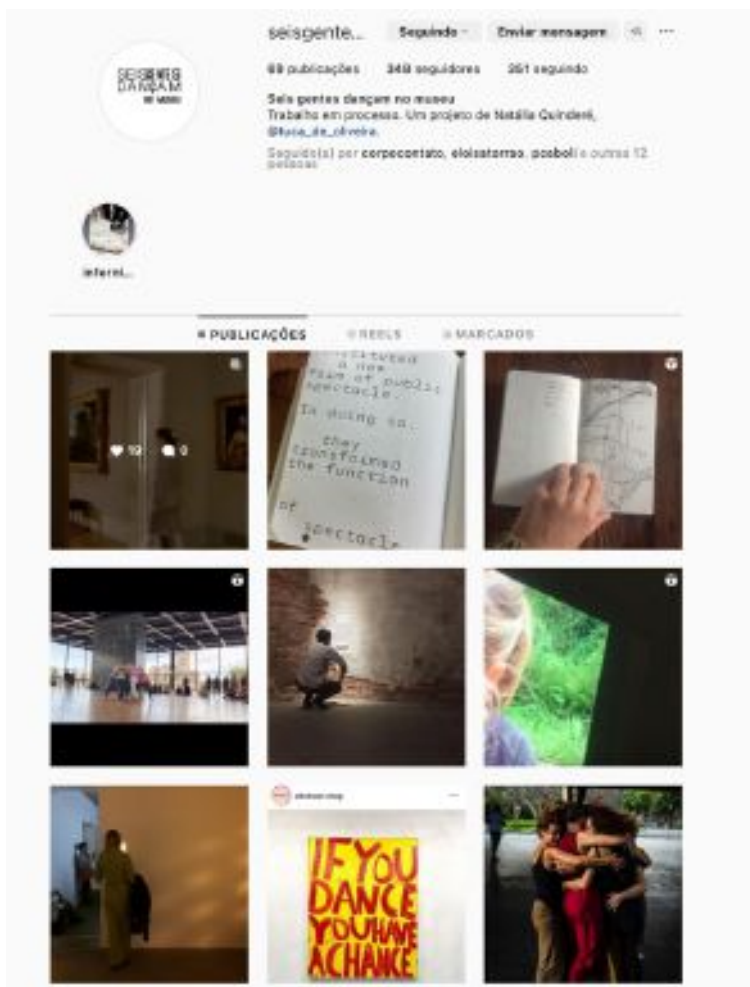
ou não às instruções eram captadas por câmeras de segurança, dando origem a um vídeo na conclusão da performance.²⁷⁴

Se o movimento é o foco de muitos desses trabalhos, a ação realizada por Natália Quinderé em “*Musée-Museum: 15 dias, 4 horas, uma obra-prima*” nasce de um gesto de imobilidade. Buscando reencenar uma situação similar à do personagem de *Mestres Antigos*, que contempla uma única obra durante 30 anos, a pesquisadora se propôs a criar situações semelhantes de observar um trabalho específico durante 15 dias e por quatro horas diárias. Um deles foi a pintura *Die Journalisten* (1925), de Hannah Höch, na Berlinische Galerie, em Berlim; o outro o vídeo *Hand Catching Lead* (1968), de Richard Serra, no Beaubourg, em Paris. No texto sobre o projeto, a pesquisadora conta que sua presença em posição estática causava um grande estranhamento tanto do público quanto dos guardas.²⁷⁵ Diz ter sido questionada se estava se sentindo bem, ou se por algum outro motivo não tinha percebido que o vídeo tinha apenas três minutos. Ao que concluiu, no final da ação, como os museu de hoje são mais voltados para o fluxo do que para se permanecer parado por mais de alguns minutos.

²⁷⁴ < <https://whitney.org/exhibitions/follow-through> >

²⁷⁵ O texto sobre o projeto, selecionado, em 2019, para a bolsa de curadoria oferecida pelo Goethe Institut/Instituto Francês do Rio de Janeiro, foi enviado por e-mail para autora em novembro de 2021.

Figura 71 – Instagram Seis gentes dançam no museu (@seisgentes_dancam_no_museu).



Fonte: Instagram

3.3 – A impossibilidade de ver: Vaticano e Hermitage

Em julho de 2021, quando as visitas aos museus na Europa voltavam a ser permitidas e as viagens a se normalizar minimamente, estive em Roma por alguns dias e visitei o Museu do Vaticano pela segunda vez na vida. Da primeira, 20 anos atrás, lembrava muito pouco além das longas horas em filas e da aglomeração na Capela Sistina. Ao menos isso tinha mudado: com as restrições da pandemia, o número reduzido de visitantes permitia uma distância maior entre as pessoas, e um pouco mais de tempo para ver o afresco de Michelangelo sem ser arrastado contra a sua vontade.

O Vaticano é um dos melhores exemplos de um museu atravessado por um modo de ver doutrinário nos mais variados sentidos: a começar pela forma pela qual usa a arte como um instrumento para a doutrinação cristã. Não parece algo tão eficiente assim nos dias de hoje – tanto a irrelevância da coleção de arte contemporânea quanto a perda de fiéis católicos no mundo mostram isso. Mas os mecanismos desse controle do olhar para alcançar tal objetivo ainda estão lá por toda parte. Assim se imaginava ser uma forma de atrair a atenção de um visitante para que visse o máximo possível de um acervo com cerca de 20 mil obras expostas em 54 galerias sobre os principais episódios da liturgia católica, criados pelos artistas mais importantes de cada período. Tudo isso ao longo de um percurso de 7,5 quilômetros – praticamente uma prova inicial de meia maratona, com raros espaços para se sentar no trajeto e poucas opções de cortar caminhos e decidir o que ver por conta própria.

Descrevo esse episódio por ter sido uma das primeiras experiências *in situ* em museus nos entre-ondas pandêmico. Voltar a visitar esses espaços presencialmente

ainda era uma novidade estranha e inicialmente difícil de acompanhar.²⁷⁶ Após tantos meses vendo obras apenas enquanto imagens, bidimensionalmente, a visão lateral – ou *glance*, como Leahy define – parecia atrofiada. Por outro lado, esse modo de ver era o mais interessante de se colocar em prática novamente, já que ninguém aguentava mais apenas “ver com os olhos” – a visão frontal e concentrada em um único ponto do *gaze*.

Mas o Vaticano não é o lugar propício para esse modo de ver distraído, que descobre coisas ao se caminhar livremente, pelo contrário. Ali, a ideia do olhar em movimento é aplicada de forma literal: como há um trajeto fixo a ser seguido, é preciso se mover o tempo inteiro. De preferência, locomovendo-se em um ritmo nem tão rápido, nem tão devagar, e fazendo escolhas estratégicas do que passar direto – o que também não deixa muitas opções para o olhar concentrado do *gaze*. Nem mesmo a Capela Sistina, tão aguardada, permite uma visão mais demorada, já que não há espaços para se sentar e chega-se até a galeria já sem energia.

Ficou claro, para mim, que aquele modelo de museu e as formas de acessá-lo provocavam todos os sintomas de exaustão possíveis – físicas e psicológicas. É o mais próximo que um passeio cultural pode chegar do *burnout*, o grande mal do mundo pós-pandêmico agravado pelo isolamento social ultramediado por telas.²⁷⁷ Depois dessa experiência, minha conclusão foi que o Museu do Vaticano era um museu impossível de ser visto. Com o olhar saturado de estímulos visuais e o corpo desabituaado a se portar nesses espaços no mundo pós-Covid 19, isso ficou ainda mais nítido.

²⁷⁶ Como estava morando na Alemanha desde janeiro de 2021, e os museus seguiram fechados entre novembro de 2020 e maio de 2021, fiquei de fato bastante tempo sem visitar instituições pessoalmente.

²⁷⁷ A revista *October* 176 (Spring 2021) dedicou uma edição ao tema e a influência na percepção artística.

Foi ali que percebi também outro uso da fotografia: ao invés de interferir na experiência, a câmera do celular era um caminho para conseguir olhar para algo com mais foco e atenção. Era quase um olho ciborgue capaz de cumprir o papel que as funções orgânicas não davam mais conta. Uma finalidade muito parecida, por sinal, do *skiascope*, de Gilman. No caso dos afrescos no teto, a câmera ganha outra função eficiente: pode-se fotografar detalhes das pinturas sem comprometer a cervical ao se olhar para cima a toda hora.

Figuras 72 e 73 – Imagens feitas no Museu do Vaticano em julho de 2021.



Fonte: Arquivo Pessoal/ Nathalia Lavigne

E o mais interessante era notar como as pessoas se adaptam ou criam formas de corromper as regras normativas daquele espaço – como, por exemplo, na figura acima, onde vemos uma visitante abaixada no chão utilizando uma das tomadas para carregar o celular. Ao mesmo tempo, ela usava o aparelho para fazer uma selfie com o afresco visto de baixo para cima, enquanto também descansava alguns instantes, já que se sentar no chão também não era permitido. Se cabe aos vigias controlar esses gestos, eles também parecem cansados de exercer esse controle – como o guarda olhando o celular [Fig. 73].

A impossibilidade de ver um museu como o Vaticano remete à experiência realizada pelo artista Bruno Moreschi no Hermitage, em São Petersburgo, como parte de sua tese de doutorado "Olhares mediados: aproximações empíricas e emancipadas em museus" (2019).²⁷⁸ A pesquisa envolvia diversas ações em instituições no Brasil e na Europa com a intenção de decodificar seus discursos de poder, explícitos e implícitos. Nesse experimento, como forma de confrontar as "estratégias de persuasão de olhares" do museu russo, ele escolhe realizar visitas às cegas durante quatro meses. Recusando-se a ver o museu presencialmente, o artista produz uma série fotográfica de olhos fechados. Como descreve: "Em nenhum momento enxerguei o que estava diante de mim. Sem nunca ver diretamente seu interior, estudei o museu a partir da produção cega de registros fotográficos, tendo como orientação visual apenas o foco automático da câmera que segurava."²⁷⁹

O ensaio visual é revelador em vários sentidos: primeiro pela composição das imagens – ângulos inusitados que captam detalhes, à princípio, irrelevantes, e por isso essenciais. Assim como em situações presenciadas no Vaticano, há diversas fotos

²⁷⁸ Uma de suas referências é uma passagem de *Arca Russa*, filme de Aleksandr Sokurov filmado no Hermitage em uma tomada única de 90 minutos. Em uma das cenas, o personagem principal é guiado por uma mulher cega, que se apresenta como a pessoa que mais conhece o museu mesmo sem enxergar.

²⁷⁹ MORESCHI, Bruno. *Olhares mediados: aproximações empíricas e emancipadas em museus*. Tese de Doutorado/ UNICAMP. (2019), p.222

feitas de baixo para cima mostrando detalhes de afrescos, lustres e muitos ornamentos dourados. Mas, com o foco desviado das obras, a ostensividade dos elementos arquitetônicos, escolhidos com a intenção de atrair o olhar e aumentar o poder de atração do visitante, se revela de forma mais nítida.²⁸⁰ Os protagonistas daquelas histórias oficiais – sejam os personagens de uma Rússia poderosa retratados nas pinturas, ou as obras-primas tão valiosas da coleção – são “facilmente decapitados nos novos enquadramentos de seus retratos a óleo.”²⁸¹

Ao terceirizar sua visão para as lentes da câmera, definindo-a como uma orientação visual, Moreschi leva ao extremo uma vivência tão comum nos dias hoje de ter o olhar remediado pelo celular, a ponto desse modo de ver ser o primeiro contato (e às vezes o único) com um determinado objeto. Não estamos nem falando aqui do automatismo da visão mediada por máquinas, outro interesse do artista que ele viria a desenvolver em trabalhos posteriores utilizando sistemas de inteligência artificial.²⁸² Nesse caso, interessa pensar no quanto um gesto, que se tornou banal, e ao qual se atribui a fragmentação da atenção, pode abrir possibilidades de um modo de ver que acontece primeiro com outros sentidos corpóreos, deixando a visão como a última etapa do processo.

²⁸⁰ Ibid, p.220.

²⁸¹ Ibid, p.227.

²⁸² Ver < <https://brunomoreschi.com/Recoding-Art>>

Figuras 74 e 75 – imagens de Bruno Moreschi no museu Hermitage.

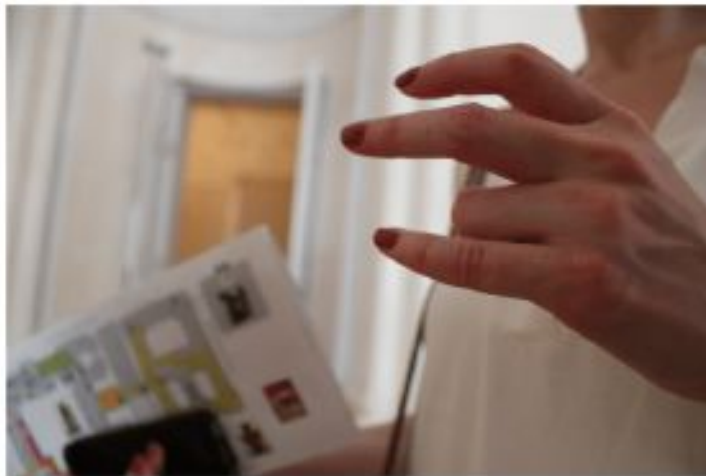


Fonte: MORESCHI, Bruno (2019)

É impossível não pensar no que esse experimento representaria no atual contexto pós-COVID 19. A recusa ao olhar no museu ganharia outros sentidos em um momento em que as pessoas voltam a ocupar esses espaços ainda com uma percepção fragmentada e bastante comprometida de como é o mundo fora das telas.

Curioso notar também a forma como as pessoas são retratadas no ensaio. Como não parecem notar que são fotografadas, e o fotógrafo também não as vê, trata-se de um raro registro de fato espontâneo. Afinal, a representação de visitantes nesses espaços poucas vezes é documentada fora de um ritual de encenação – seja a pose bem-comportada do passado ou a autorrepresentação dos *posers* do Instagram de hoje. Nas imagens de Moreschi, as pessoas são vistas em situações absolutamente banais, sem nenhum glamour.

Figuras 75 e 76 – imagens do ensaio de Bruno Moreschi no museu Hermitage, em 2016.



Fonte: MORESCHI, Bruno (2019)

É algo bem diferente das que encontramos na hashtag #HermitageMuseum – uma combinação de todas as extravagâncias possíveis. Há muitos retratos feitos de baixo para cima, com o visitante se colocando na cena com toda a imponência que

veem na arquitetura ao redor. O que também tem um dado interessante: em muitos desses registros, boa parte feitos na escada principal do Palácio de Inverno, as pessoas simulam uma pose de autoridade, colocando-se como protagonistas daquela história.

Figura 77- Imagens encontradas em uma busca na hashtag #HermitageMuseum.



Fonte: Instagram/2022

“a missão do museu é colecionar pessoas.”

Encerro este capítulo com algumas imagens do vídeo-ensaio *Immortality and Resurrection for All!* (2017), de Anton Vidokle, que finaliza uma trilogia feita pelo artista sobre o Cosmismo Russo.²⁸³ O texto é inspirado em um ensaio de Nikolai Fedorov de 1880, quando foram lançadas as teorias originais da escola de pensamento filosófico que defendia maneiras de alcançar a imortalidade, influenciando artistas e intelectuais da vanguarda russa entre o final do século 19 e início do 20.²⁸⁴ Os museus tinham um papel central para os cosmistas: eram vistos como espaços que fazem a ponte entre os dois mundos, o lugar onde a história da humanidade ali preservada poderia em algum momento voltar a viver.

A ideia de que “a missão do museu é colecionar pessoas”, citada no filme, é também um bom resumo do que buscamos fazer nesse ensaio visual. Ao reunir um arquivo de modos de ver que atravessam gerações, com um imaginário em comum que sobrevive e se repete ou se reinventa, esse não deixa de ser um exercício de ressurreição. Embora essas coleções sejam criadas mais pelas pessoas do que por instituições, imaginar o que seus olhares e gestos dizem sobre cada época é algo de extrema importância nesse momento em que os museus buscam repensar sua função social no presente e o papel que terão no futuro.

²⁸³ VIDOKLE, Anton. *Immortality and Resurrection for All!* (2017) <<https://vimeo.com/219162480>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

²⁸⁴ Algumas publicações recentes reúnem ensaios de teóricos de diversas áreas a respeito do movimento. Boris Groys é um dos autores que vem articulando um resgatado sobre Cosmismo Russo e sua importância para os dias de hoje. É dele a edição de *Russian Cosmism* (Cambridge: MIT Press; and London: e-flux, 2018). Anton Vidokle também comenta sobre o movimento na presente entrevista: <<https://www.exberliner.com/politics/interview-with-anton-vidokle/>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023]

Figuras 78, 79 e 80 – Imagens do vídeo-ensaio *Immortality and Resurrection for All!* (2017), de Anton Vidokle.



Fonte: *Immortality and Resurrection for All!* (2017), Anton Vidokle

O que podemos concluir, a partir dos argumentos apresentados e do conjunto de imagens selecionado, é que os modos de ver dos visitantes certamente estão hoje mais livres das amarras disciplinadoras que marcam a história dessas instituições. A influência da fotografia – especialmente a chamada fotografia social, definida por Nathan Jurgenson como um processo muito mais relacional, de autoexpressão e sociabilidade do que o produto de uma mídia – tem um papel forte nesse processo.²⁸⁵ A permissão de se fotografar nos museus também coincide com o período em que muitos deles passam a enfatizar a importância da interação social em seus novos espaços. Projetos de renovação do MoMa e da Tate Modern, anunciados em 2014 com a intenção de ampliar áreas voltadas para encontros, acontecem ao mesmo tempo que a permissão do uso de câmeras nas galerias.²⁸⁶

É difícil dizer o que começou primeiro: se a sociabilidade das redes influenciou a sociabilidade dos museus; ou, sendo esses espaços de socialização por natureza, a adesão ao formato dessas mídias foi por isso mais fluida e imediata. O fato é que as mudanças dos últimos anos, inclusive no caráter de fato *social* dessas plataformas, apresentam novos desafios em como as instituições utilizam esses formatos muitas vezes acriticamente. Um dos problemas, como apontado por Giselle Beiguelman, é o fato de muitas delas terem se apoiado tanto nessas ferramentas e ignorado que projetos para o digital envolvem investimentos e especializações bem mais complexos que alguns posts no Instagram.²⁸⁷

²⁸⁵ JURGENSON, Nathan. *The social photo: On photography and social media*. Londres: Verso Books, 2019.

²⁸⁶ Além do MoMA, mencionado acima, o novo projeto da Tate Modern, inaugurado em 2016, é também bastante significativo nesse sentido. Como escrevi em uma matéria na época, a fala do então diretor Chris Dercon anunciava a intenção de que a sala das turbinas unindo os dois prédios fosse usada como “um ambiente que favoreça o encontro, um lugar de atividades.” LAVIGNE, Nathalia. Tate Modern, 15, planeja expansão. Folha de São Paulo, Ilustríssima. 5/4/2015. Disponível em: <<https://feeds.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/214710-tate-modern-15-planeja-expansao.shtml>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

²⁸⁷ BEIGUELMAN, Giselle. Atropelados pela pandemia, museus rastejam na internet. Folha de São Paulo, 17 de abril de 2020. Disponível em:

Sem dúvida esta é uma crítica importante no que se refere à programação artística, mas o protagonismo que as redes passaram a exercer para instituições revela problemas de outra ordem, entre eles o abismo histórico entre os museus e o seu público. E foi nesse vácuo que plataformas como redes sociais se tornaram um terreno fértil para ampliar a recepção a outros saberes não especializados, onde cada um reproduz uma visão da arte à sua maneira.²⁸⁸ A dificuldade encontrada na pesquisa em busca de fotos dos visitantes nos acervos é um desses indicadores de como a recepção é um fator negligenciado na história das instituições. Enquanto isso, o arquivo involuntário e instantâneo das redes preenche esse vazio com uma infinidade de imagens organizadas por diversas categorias, facilitando a pesquisa em um primeiro momento.

Apesar de esse material ser um acervo em potencial, e deve ser olhado dessa forma, naturalmente que a solução para os museus passa por outras iniciativas além de incentivar que seus visitantes sigam fornecendo suas memórias para grandes corporações cujos interesses passam bem longe de qualquer lógica arquivista ou de preservação. Apesar de ferramentas como as hashtags operarem dentro dessa lógica, é sempre importante lembrar que esse não é o objetivo dessas plataformas. Nesse sentido, um caminho possível é tentar observar como as metodologias surgidas fora dos espaços institucionais podem ser aplicadas nos arquivos de instituições e, especialmente, armazenadas de formas menos suscetíveis à lógica de um presente eterno.²⁸⁹

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/atropelados-pela-pandemia-museus-rastejam-na-idade-da-pedra-da-internet.shtml> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

²⁸⁸ Um estudo mais aprofundado sobre o assunto é desenvolvido por Diogo de Moraes Silva sobre o que chama de “atos de recepção “fora de lugar” dos públicos das artes visuais.” Parte dessa pesquisa é exposta no artigo: Silva, Diogo de Moraes. “Artistas, curadores e instituições perdidos e assustados numa escuridão repleta de fantasmas demasiado reais: a hora do contrapúblico e das guerras culturais”. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

²⁸⁹ Um exemplo bem-sucedido nesse sentido são as maratonas de edição de verbetes da Wikipedia realizadas por instituições em diversas partes do mundo. No Brasil, o movimento Wiki aconteceu em

capítulo 4: #museunacionalvive? um memorial involuntário e um arquivo sem museu ²⁹⁰

Na noite em que acompanhamos o prédio do Museu Nacional do Rio de Janeiro ser consumido pelas chamas que destruíram quase a totalidade de sua coleção, no dia dois de setembro de 2018, era quase impossível fugir da imagem daquela tragédia. A cena hipnotizante do incêndio parecia onipresente: rodava em loop em canais de televisão, era destaque em todos os portais de notícias e viralizou nas redes sociais.

Mas o #LutoMuseuNacional, como a tragédia passou a ser evocada inicialmente nas redes, não durou muito: em poucos dias, o incêndio que destruiu a maior parte da coleção científica e histórica mais representativa da América Latina deixou de ser um assunto relevante. Na semana seguinte, as buscas no Google Trends por Museu Nacional caíram da nona posição para quase zero. O mesmo aconteceu um ano depois, quando a procura já era quase idêntica à anterior à tragédia.²⁹¹

Fundado em 1818 pelo rei João VI de Portugal, Brasil e Algarves, o Museu Nacional era não apenas o museu científico e histórico mais antigo e importante do

parceria com o Museu do Ipiranga, em São Paulo. MONTEIRO, Juliana. "Wikipédia e museus: uma parceria possível?." *PragMATIZES-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura* (2019): 62-73.

²⁹⁰ Uma versão deste capítulo foi publicada como um dos capítulos do e-book ("The Museum with Only Walls: An Involuntary Memorial to Rio de Janeiro's National Museum on Instagram", escrito com Giselle Beiguelman). Em *The Memorial Museum in the Digital Age* (ed. por Victoria Grace Walden). London: Reframe/Sussex University, 2022. Disponível em: https://reframe.sussex.ac.uk/the-memorial-museum-in-the-digital-age/?fbclid=IwAR1W8c-SxKi996OO3aO8BnXqCVdAlmmj1p6SxCrcsHLL_mIshvl2d6e2sw [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

²⁹¹ < <https://trends.google.com/trends/explore?date=2018-02-09%202019-02-09&q=%22Museu%20Nacional%22>>

Brasil, mas sua coleção era a quinta maior do mundo, com mais de 20 milhões de artefatos de diversas culturas e origens. Em poucas horas, itens como o dinossauro *Maxakalisaurus topai*; as coleções de entomologia, aracnologia e egiptologia; objetos indígenas e áudios de línguas originárias foram quase completamente perdidos.²⁹²

Figura 81 – Fachada do Museu Nacional após o incêndio e uma visitante posando nas ruínas.



Fonte: Instagram/@contraomundomoderno

²⁹² GRESCHKO, Michael Greschko, M. 'Fire Devastates Brazil's Oldest Science Museum', National Geographic, 6 de setembro de 2018. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/science/2018/09/news-museu-nacional-fire-rio-de-janeiro-natural-history/> (acesso em 2 de set. de 2022).

Além da cena do incêndio reproduzida das telas das tevês, uma grande variedade de imagens logo passaria a circular no Instagram: fotografias históricas do antigo Palácio Imperial na Quinta da Boa Vista; álbuns de família com fotos de crianças junto ao *Maxakalisaurus topai*; muitas selfies ou retratos encenados com as ruínas da fachada ao fundo [Fig..81]. Enquanto as postagens iniciais mobilizavam-se com críticas ou homenagens pela hashtag #lutomuseunacional, outra palavra-chave mais otimista e contraditória entraria em cena: a #MuseuNacionalVive, frase que se tornaria o nome da campanha de reconstrução do museu – o Projeto Museu Nacional Vive, uma cooperação da UNESCO no Brasil, Fundação Vale e Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Durante um ano, entre setembro de 2018 e 2019, analisamos as postagens reunidas no Instagram nessa hashtag: um total de 6.500 publicações aproximadamente naquela época. Nosso ponto de partida ao olhar para o grupo heterodoxo de imagens foi entender que tipo de memórias apareciam e, a partir delas, quais narrativas sobre o museu poderiam ser contadas no futuro. De que forma este “arquivo sem museu”, pensando em um sentido literal sugerido pelo ensaio de Hal Foster, poderia ser compreendido pelas imagens compartilhadas on-line? Como olhar para as fotos da fachada destruída ao fundo usadas como cenário para selfies e retratos de pessoas sorridentes, como se visitassem um sítio arqueológico ou outro lugar de memória cuja destruição aconteceu há muito tempo? Voluntariamente ou não, esses registros se tornaram parte importante da memória de um museu que deixou de existir.

Antes de tudo, é preciso deixar claro algo que nem sempre é tão óbvio: o Museu Nacional do Rio de Janeiro, ao menos o que conhecíamos, não existe mais. E aí que está a contradição da frase Museu Nacional Vive. Se, por um lado, é uma afirmação de que o museu continua em atividade, algo bastante compreensível; por outro lado, há um sentido memorialista inegável: uma homenagem a algo ou alguém

que vive apenas enquanto lugar ou ritual de memória. Um memorial, essencialmente. Por esse motivo, concentramos a análise na hashtag #museunacionalvive em razão do sentido intrigante de vivacidade que a frase evoca, ao mesmo tempo em que carrega uma destruição.

Em entrevista concedida ao jornal português *O Público* logo após o incêndio, Eduardo Viveiros de Castro afirmou que o prédio do museu deveria ser preservado como um *memento mori*, uma “memória dos mortos, das coisas mortas, dos povos mortos, dos arquivos mortos, destruídos nesse incêndio.”²⁹³ Professor do programa de pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ, ele defendeu que o antigo Palácio Imperial deveria ficar em ruínas, como um memorial. Não foi o que aconteceu, sabemos: o museu está sendo reconstruído e tem previsão de ser reinaugurado em 2027, com uma abertura parcial já em 2023 após a inauguração da fachada restaurada em setembro de 2022, no bicentenário da independência.²⁹⁴

Optamos por concentrar a análise das imagens encontradas na hashtag #museunacionalvive também pela noção memorialística que a frase evoca, sugerindo a ideia de um memorial espontâneo e colaborativo. Embora não seja esse o objetivo da campanha oficial, que insiste que o Museu Nacional continua existindo, as fotos compartilhadas com essa hashtag vão além dessa ideia. Nesse sentido, analisamos uma variedade dessas imagens pensando em possíveis categorizações desse museu imaginário, fantasmagórico e memorialístico criado pelo público.

²⁹³ COELHO, Alexandra. “Eduardo Viveiros de Castro: ‘Gostaria que o Museu Nacional permanecesse como ruína, memória das coisas mortas,’” *O Público*, 4 de Setembro de 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/09/04/culturaipsilon/entrevista/eduardo-viveiros-de-castro-gostaria-que-o-museu-nacional-per-manecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-1843021>. [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

²⁹⁴ FANTTI, Bruna. “Museu Nacional inaugura fachada restaurada quatro anos após incêndio.” *Folha de São Paulo*, 1º de setembro de 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/09/museu-nacional-inaugura-fachada-restaurada-quatro-anos-apos-incendio.shtml>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

O capítulo está dividido em duas partes: na primeira, analisamos a presença do Museu Nacional no Instagram por meio de suas contas oficiais – tanto a principal, @museunacional1818, quanto de departamentos de pesquisa criadas após o incêndio. Também atualizamos a pesquisa original realizada entre 2018 e 2019 com questões surgidas posteriormente quando o capítulo foi finalizado, em setembro de 2022. Já a segunda parte concentra-se nas postagens feitas pelo público, que assumem o papel de contracolecionadores e testemunho de mídia desse memorial digital imaginário.

A maioria das imagens foi coletada nos primeiros três meses após o incêndio, quando o tom memorialista ainda era predominante. Seguindo uma metodologia qualitativa, buscando notar alguns padrões, elaboramos três categorias curatoriais deste memorial imaginário: 'Museu em chamas'; 'O boom da memória de si'; e 'Matéria viva: um arquivo de vestígios'. Embora a análise através de metadados seja útil em muitos casos, dando informações mais precisas para esta quantidade de imagens, escolhemos um método qualitativo para alcançar uma melhor "compreensão crítica de como as mídias sociais são utilizadas de maneiras não padronizadas, identificando práticas que poderiam facilmente ser perdidas através de análises automatizadas."²⁹⁵ Dessa forma, através da codificação temática desta amostra, visamos identificar novas taxonomias sobre o Museu Nacional e a memória coletiva criada após sua destruição.

²⁹⁵ HIGHFIELD, Tim; LEAVER, Tama. "A methodology for mapping Instagram hashtags", *First Monday* 20 (1), 2015, pp. 1-11. Disponível em: <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/5563/4195> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

Figuras 82 e 83 – Imagens da hashtag #lutomuseunacional, que antecedeu a #museunacionalvive. À dir., uma das fotos do incêndio.



Fonte: Instagram / @eduardosalustio

4.1 musealização a posteriori: #museunacionalvive pelo museu nacional

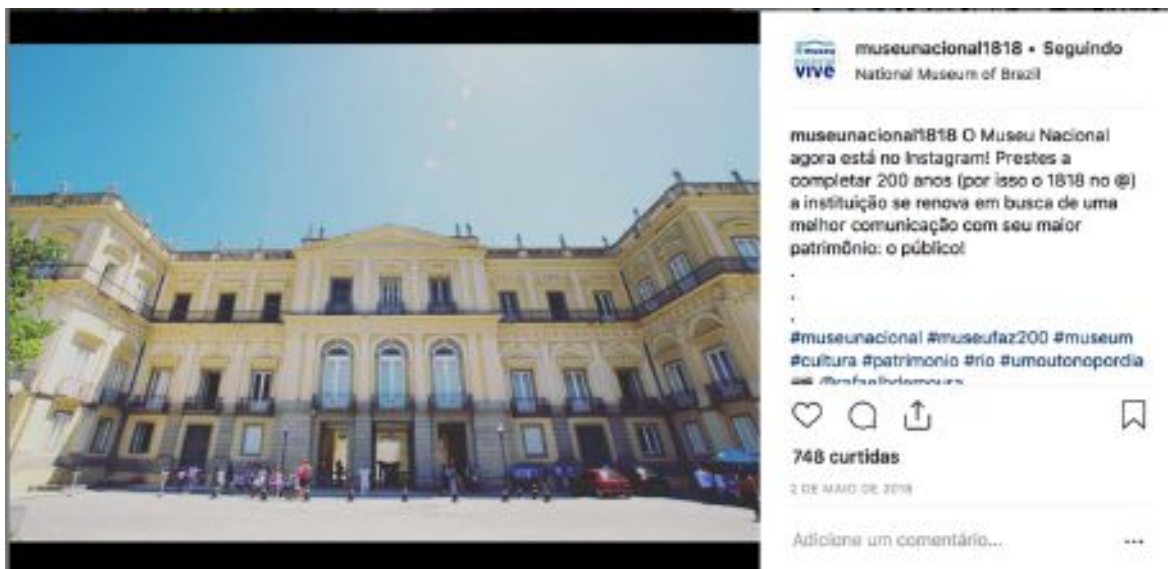
O primeiro post do Museu Nacional no Instagram data do dia dois de maio de 2018, quatro meses antes do incêndio. Na legenda de uma foto da fachada feita de baixo para cima, criando um efeito de imponência, a instituição anuncia sua entrada tardia naquela rede social quando estava prestes a completar 200 anos, no dia seis de junho. A publicação aparece com 748 curtidas, média que se manteve nos meses seguintes.²⁹⁶ Bem diferente do engajamento alcançado depois da tragédia.

O post que primeiro mencionou o incêndio teve mais de dez mil curtidas, enquanto o que anunciava a campanha #MuseuNacionalVive, de 11 de setembro, teve quatro mil. Além de ser bastante incomum o fato de o Museu Nacional não ter uma conta naquela plataforma até 2018, quando a importância dessa rede social já era difícil de ser ignorada por instituições de todos os portes no mundo todo, a entrada no Instagram e o aumento repentino do interesse após a tragédia revela algo curioso: a *musealização do museu*, nesse caso, passou a acontecer quando o museu já não existia mais: um caso extremo e literal do que Hal Foster chamou de arquivo sem museu.

Como vimos no segundo capítulo, com o crescimento da Web 2.0, a musealização do cotidiano atingiu também os museus, que passaram a ser alvo de uma documentação intensa e recorrente: seja por parte dos visitantes, ao fotografar

²⁹⁶ Como a captura da tela foi realizada após o incêndio, é provável que o número de interações já tivesse aumentado em relação ao momento inicial que o post foi feito.

Figuras 84 e 85 – No alto, primeira postagem no Instagram do Museu Nacional, em 2/05/18; abaixo, post sobre o bicentenário, de 06/06/18.



Fonte: Instagram/@ museunacional1818

e compartilhar as imagens desses espaços; ou das próprias instituições, que passaram cada vez mais a documentar a si mesmo, criando um arquivo de atividades constantes que se sucedem com uma agilidade incomparável. Mas se hoje uma das maiores funções dos museus é registrar seus próprios eventos (Groys, 2016), no caso do Museu Nacional esse movimento se deu de forma contrária. Ignorado como um lugar que “produz [...] exposições temporárias que demonstram o caráter transitório da ordem presente das coisas”²⁹⁷, ele só entrou nessa lógica do fluxo temporal quando deixou de existir.

Por outro lado, esse é também um exemplo que reforça a hipótese a respeito dos *museus posteriores* no Instagram, onde encontram outras maneiras autônomas de existir, e onde regras muito particulares são cocriadas colaborativamente. Um exemplo é a origem do nome Museu Nacional Vive. É impossível apontar quando a frase foi incorporada pela instituição como nome de uma campanha.²⁹⁸ Mas, certamente, o fato de o Museu Nacional adotá-la mantendo o símbolo de uma hashtag demonstra um interesse em estabelecer uma comunicação imediata e simbiótica com aquele ambiente, apropriando-se e ao mesmo tempo influenciando a forma de operação ali presente.

É difícil avaliar o resultado dessa influência, mas ao menos levando-se em conta os números o alcance não parece tão significativo se comparado ao de outros museus. Em setembro de 2022, na última busca realizada, a página do Museu Nacional no Instagram tinha 56 mil seguidores. É um quinto do total de seguidores do Museu do Amanhã, também no Rio de Janeiro, muito abaixo também em relação ao

²⁹⁷ GROYS, 2016, p. 3, tradução nossa. No original lê-se: “temporary exhibitions that demonstrate the transitory character of the present order of things.”

²⁹⁸ Lembro de começar a ver essa palavra-chave nos primeiros dias após o incêndio, surgindo de forma espontânea, mas como essa pesquisa ainda não estava sendo realizada naquela época não fiz a captura de tela. E como é possível editar a legenda, acrescentando a hashtag posteriormente, na pesquisa feita depois encontramos postagens inclusive anteriores ao incêndio com a #museunacionalvive.

< <https://www.instagram.com/p/BnPiOkbFVXn/>>

< <https://www.instagram.com/p/BZHxB3hnyv/>>

MAM-RJ, com 123 mil. Mais ainda se comparado ao Masp, nessa data com 795 mil; e a Pinacoteca do Estado, com 476. Ao mesmo tempo, não é um número tão baixo considerando a entrada tardia da instituição nessa rede social – especialmente porque a relação construída com o público aconteceu predominantemente de forma virtual. Afinal, exatos quatro meses depois o museu deixaria de existir, restando apenas uma presença longínqua na memória de quem o visitou na infância e nunca mais voltou.

Mas enquanto o público atualiza o imaginário do Museu Nacional na forma de #tbt, a narrativa da instituição parece contar uma história voltada para o presente, enfatizando uma programação de atividades que seguiu acontecendo independente da destruição do prédio e do acervo. O intuito dessa operação é claro e, em muitos sentidos, necessário: reforçar que o museu, vinculado à UFRJ, é também uma importante instituição de pesquisa.²⁹⁹ Um exemplo foi uma postagem feita nas semanas seguintes ao incêndio, com uma foto de um grupo de alunos e professores caminhando pelo jardim da Quinta da Boa Vista, onde algumas aulas foram realizadas naquele período. [fig. 86].

Outro fato interessante foi a criação de contas por departamentos de pesquisa específicos após o incêndio, entre elas a @malacologia_museu_nacional³⁰⁰ e @orthopteramnrj.³⁰¹ Ambos seguem uma linguagem semelhante à da conta principal do museu: são voltadas mais para divulgação de eventos, artigos acadêmicos e bastidores da pesquisa, sem uma preocupação de criar um formato mais claro para o perfil e imagens mais atraentes. O resultado é que ficamos sem entender para quem as contas se dirigem, com a impressão de que não pretendem atingir um público mais

²⁹⁹ O Museu Nacional é sede de programas de pós-graduação em Antropologia Social, Arqueologia, Botânica, Linguística e Letras Indígenas, Zoologia e Geociências.

<<https://www.museunacional.ufrj.br/dir/posgraduacao.html>>

³⁰⁰ <https://www.instagram.com/malacologia_museu_nacional/?hl=en>

³⁰¹ <<https://www.instagram.com/orthopteramnrj/>>

amplo além do próprio grupo envolvido ou outros que já estão mais familiarizados com o tema.

Figuras 86 e 87 - No alto, postagem divulgando aulas itinerantes pelo jardim do museu em 26 de setembro de 2018; abaixo; post inaugural do perfil do setor de Malacologia.



Fonte: Instagram / @ museunacional1818

No caso do perfil do setor de Malacologia, ramo da ciência que estuda os moluscos, o post introdutório parecia promissor: uma foto do primeiro pesquisador responsável pela área no Museu Nacional, com um texto sobre o início do departamento, [fig. 87]. Mas, logo depois, as demais publicações não seguem o mesmo tom informativo que seria necessário no ambiente diverso das redes. Talvez a frustração seja por imaginar o que inicialmente aquela primeira postagem prometia: uma contextualização do que eram aquelas coleções perdidas, com a possibilidade de usar o Instagram como um arquivo do que não existe mais, ao estilo de um gabinete de curiosidades virtual.³⁰²

A falta de um banco de dados digitalizado com imagens do que foi perdido pode ser um problema com a ausência desse material, mas esse não é o caso do Laboratório de Orthoptera, que estuda insetos como grilos, gafanhotos e esperanças, e cuja coleção havia sido digitalizada. Lamentavelmente, todo o acervo com "mais de 28.000 espécimes montados e mais de 10 mil espécimes em mantas entomológicas", até então um dos mais importantes do mundo, como informa o site do museu, se perdeu no incêndio.³⁰³ Entretanto, nenhum desses dados ou imagens aparecem no perfil no Instagram. Não sabemos do que se trata aquela área de estudo, sua importância, e em nenhum momento é mencionado o tamanho do estrago causado após o incêndio, dado que seria relevante apontar. Desde a postagem inaugural, a intenção parece ser utilizar o lema do #MuseuNacionalVive como uma mensagem de superação, reforçando uma positividade que não parece estar de acordo com a dimensão da tragédia.

³⁰² Jay David Bolter e Richard Grusin estão entre os autores recentes que associam os gabinetes de curiosidades aos arquivos digitais, citando o formato precursor dos museus como um exemplo de hipermediação. BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding new media*. Cambridge: The MIT Press, 2000, p. 35.

³⁰³ <<https://orthopteramnrc.com/colecao/>>

Claro que há razões objetivas para adotar esse discurso. Afinal, é preciso lembrar que o Museu Nacional pegou fogo um mês antes das eleições presidenciais de 2018, auge de uma polarização entre apoiadores e opositores ao ex-presidente Jair Bolsonaro, e tragicamente o episódio se tornou alvo do primeiro grupo, que tentou culpar a administração da UFRJ pelo ocorrido.³⁰⁴ Nesse contexto de falsas acusações, é natural que iniciativas como essa surgissem com o intuito de informar a sociedade que a instituição Museu Nacional envolve outras atividades além da coleção destruída, entre elas a pesquisa e o ensino – e essas seguiram acontecendo. Por outro lado, a propagação da mensagem positiva e o uso dessa hashtag como título de uma campanha institucional reforçam a continuidade das políticas de esquecimento no país (BEIGUELMAN, 2019), tornando menos provável uma discussão sobre a extensão da perda de pelo menos metade do acervo.

Finalizo a última versão deste texto três anos depois da pesquisa sobre a hashtag #MuseuNacionalVive ter sido concluída, em 2019. Casualmente, é também a mesma semana em que se comemora o bicentenário da independência – data inicialmente prevista para o museu reabrir uma parte do que está sendo reconstruído. Por conta de atrasos nas obras, o que foi inaugurado no dia dois de setembro de 2022, quatro anos após o incêndio, foi a fachada do Palácio de São Cristóvão, primeiro item do restauro a ser concluído.

É curioso assistir ao vídeo divulgado em seu perfil oficial, que já começa com a frase “O Museu Nacional Vive!” em tom afirmativo e celebratório.³⁰⁵ A filmagem parece misturar cenas feitas naquele momento com outras retiradas de uma

³⁰⁴ Soma-se a isso também a postura do governo federal de Michel Temer de divulgar dados imprecisos sobre os repasses de fundos à UFRJ, ao tentar se eximir da responsabilidade pela falta de recursos suficientes para a manutenção do museu, o que provocou o incêndio. Amaral, Luciana. "Após incêndio, governo Temer e UFRJ trocam acusações sobre falta de dinheiro em museu." UOL, 4 de setembro de 2018. Disponível em: < <https://www.bol.uol.com.br/noticias/2018/09/04/apos-incendio-uniao-e-ufrj-trocam-acusacoes-por-falta-de-recursos-de-museu.htm> > [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

³⁰⁵ <<https://www.instagram.com/p/CiBatGtp1la/>>

renderização em 3D, criando uma dúvida do que de fato é real no novo projeto. O movimento da câmera primeiro mostra o museu de longe, vai aos poucos se aproximando e depois se afasta novamente – formato semelhante ao efeito do Google Street View, reforçando a impressão de ser uma imagem computadorizada. O mais estranho, no entanto, é a legenda, ao dizer que "Nossa sede está de volta ao cotidiano da Quinta da Boa Vista!", dando uma falsa ideia de que um museu está aberto e voltou a funcionar normalmente.

Se em *O Museu Imaginário* André Malraux descreve a reprodução como algo que favorece a relação com os objetos físicos, argumentando que, por causa disso, as obras de arte sobrevivem e podem ser lembradas, com o Museu Nacional aconteceu o contrário. Olhando para as selfies com as ruínas ao fundo, ou para a vídeo institucional do museu anunciando a nova fachada, vemos uma inversão curiosa: em vez de um “museu sem paredes”, que amplia seu alcance para o mundo por meio das reproduções, o que parece ter sobrevivido é um *museu só de paredes*; um arquivo fantasmagórico e fictício de um referente que já não existe.

Figuras 88 e 89 - still do vídeo compartilhado pelo Museu Nacional anunciando a inauguração da fachada restaurada, quatro anos após o incêndio.



Fonte: Instagram/@museunacional1818

4.2 memento mori: #museunacionalvive como um memorial

Mesmo com o desaparecimento da memória tradicional, sentimo-nos obrigados a recolher assiduamente restos, testemunhos, documentos, imagens, discursos, quaisquer sinais visíveis do que foi, como se este dossiê fluorescente fosse chamado a fornecer alguma prova a quem sabe qual tribunal da história. (Nora, 1989, p. 13)

Se há uma característica que ainda podemos atribuir às redes sociais é o caráter de imprevisibilidade que ali impera. Ainda, sabemos bem, porque cada vez menos isso é possível com o crescente aperfeiçoamento dos sistemas de inteligência artificial, que limitam o escopo de nossas escolhas a um alcance mínimo, deixando pouco espaço para descobertas realmente aleatórias. Em 2018, entretanto, o Instagram ainda era uma outra rede social antes da era Meta, e o improvável parecia um elemento mais presente.

Foi um pouco essa lógica que imperou no caso da hashtag #MuseuNacionalVive: ninguém poderia prever que um movimento memorialista em homenagem ao Museu Nacional viralizasse nas redes sociais. Afinal, é importante lembrar que a instituição bicentenária andava bastante esquecida. Em 2017, seu número de visitantes foi de 192 mil – metade da quantidade de brasileiros que estiveram no Louvre, em Paris, naquele mesmo ano.³⁰⁶ Ou, para comparar com outra instituição local, como o controverso Museu do Amanhã, inaugurado em 2015

³⁰⁶ BARIFOUSE, R. (2018) 'Em 2017, mais brasileiros foram ao Louvre, em Paris, do que ao Museu Nacional' <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45402234>>

também no Rio de Janeiro, é um número ínfimo em relação ao 1,4 milhões de pessoas que visitaram o novo espaço em seu primeiro ano.³⁰⁷

Figuras 90 e 91 - primeiros resultados encontrados na hashtag #MuseuNacionalVive. Na publicação mais antiga, de 2017, a palavra-chave foi inserida após o incêndio.



³⁰⁷ Planejado como símbolo da renovação urbana da área portuária do Rio do Janeiro, o Museu do Amanhã é a antítese do Museu Nacional. A própria criação de um novo museu científico com um acervo imaterial, que teve um orçamento de 32 milhões de reais (estimado em 8 milhões de dólares) em 2017, enquanto o Museu Nacional recebeu apenas 445,5 mil reais no mesmo ano, é significativa de como a preservação do patrimônio é negligenciada no Brasil.



Fonte: Instagram

O que explica, então, que de um dia para outro tanta gente tivesse memórias tão vivas, e fizesse questão de compartilhá-las, sobre um museu do qual ninguém parecia lembrar? Talvez, justamente, o seu próprio esquecimento. A chamada cultura confessional é uma boa forma de entender a reação nas redes a esse episódio. Definida por Andrew Hoskins como a versão do século XXI do boom da memória, ela se baseia em uma “memória de si” caracterizada por uma incerteza constante sobre o passado e o que deve ser mantido para o futuro.³⁰⁸ Em paralelo a isso, há também um uso bastante ambíguo das mídias digitais: ora elas são entendidas como plataformas de comunicação, ora como arquivo. O resultado dessa falta de uma consciência midiática, segundo Hoskins, é a criação de uma autoimagem cinza e opaca. E “uma sociedade que não pode mais 'ver' a si mesma é uma sociedade sem memória” (2017, p.10).

³⁰⁸HOSKINS, Andrew. ‘Digital media and the precarity of memory’. Em Meade, L.; Harris, B.; Bergen, V. Sutton, J.; Barnier, A. Collaborative Remembering: Theories, Research, and Applications. Oxford University Press: Oxford, UK, 2017, pp. 371-385.

A falta de uma autoconsciência sobre nosso passado é um também um fenômeno característico da política do esquecimento na história brasileira.³⁰⁹ Só os casos de destruição de importantes acervos e instituições por incêndios já mereceriam um capítulo a parte. O mais conhecido foi o do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), em 1978, que queimou 950 obras em um tempo recorde de 40 minutos. Exemplos recentes incluem o do Museu da Língua Portuguesa em São Paulo, em 2016; e mais de um episódio de incêndio na Cinemateca Brasileira, que resultou na perda definitiva de 270 títulos.³¹⁰ A falta de projetos realizados para lidar com essas perdas reforça a fragilidade das políticas de memória no país, ao mesmo tempo que indica nossa incapacidade social e institucional de problematizar as memórias traumáticas.

A expressão memória traumática é utilizada pelo historiador Dominick LaCapra, que enfatiza, entre suas características, o embaçamento das fronteiras entre passado e presente, fazendo com que as experiências traumáticas "pareçam ou sejam sentidas como se fossem mais 'reais' e 'presentes' do que as circunstâncias contemporâneas."³¹¹ Isso cria uma tendência de que o passado seja reproduzido continuamente como um presente eterno. Ao reiterar-se, a memória traumática não se atualiza, impedindo a criação de narrativas alternativas e culminando em uma impossibilidade do luto.³¹²

É o que acontece, de certa forma, com a reiteração da frase Museu Nacional Vive, refletindo uma tendência à ocultação de conflitos presentes na história brasileira. Ao mesmo tempo, a grande contradição dessa hashtag é no que ela se

³⁰⁹ BEIGUELMAN, 2019.

³¹⁰ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1759367-cinemateca-admite-perda-de-270-titulos-em-incendio-no-comeco-do-ano.shtml> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

³¹¹ LACAPRA, Dominick (2016) 'Trauma, History, Memory, Identity: What Remains', *History and Theory* 55. Disponível em: 10.1111/hith.10817 [Acesso em 11 de setembro de 2022], p. 377, tradução da autora. No original: "making it seem or feel as if it were more "real" and "present" than contemporary circumstances."

³¹² *Ibid.* p. 378

transformou enquanto afirmação-negação: seu sentido memorialístico de uma homenagem a algo ou alguém que deixou de existir, e (sobre)vive apenas na nossa memória.³¹³

É por esse caminho que buscamos rastrear as imagens encontradas nessa palavra-chave, categorizando-as posteriormente em três grupos do que entendemos como um memorial imaginário on-line, como discutimos a seguir: (1) 'Museu em chamas', (2) 'O boom da memória de si', e (3) Matéria viva: 'Um arquivo de vestígios.'

museu em chamas

Uma busca no google pela na frase “museum on fire” é reveladora: a combinação das palavras “museu” e “incêndio” nos leva imediatamente às cenas do Museu Nacional em chamas, que ainda predominam nos resultados encontrados quatro anos depois.³¹⁴ De forma parecida, uma busca na hashtag #incendiomuseu, no Instagram, logo conduz à palavra-chave #incendiomuseunacional, com 604 publicações. O que torna essas imagens ainda tão presentes, se a proporção da tragédia parece ter desaparecido do debate público?

Até hoje, pode-se encontrar as primeiras imagens que começaram a transmitir a cena do incêndio. Difícil uma imagem resumir tão bem a desolação daquele dia quanto essa publicação de alguém lembrando o momento em que soube do incêndio, três anos depois: uma televisão no fundo de um bar, entre engradados de cervejas vazias e uma bandeira do Brasil, com as cenas hipnotizantes do prédio queimando transmitidas na tela [Fig. 93]. Era possível passar horas assistindo aquele

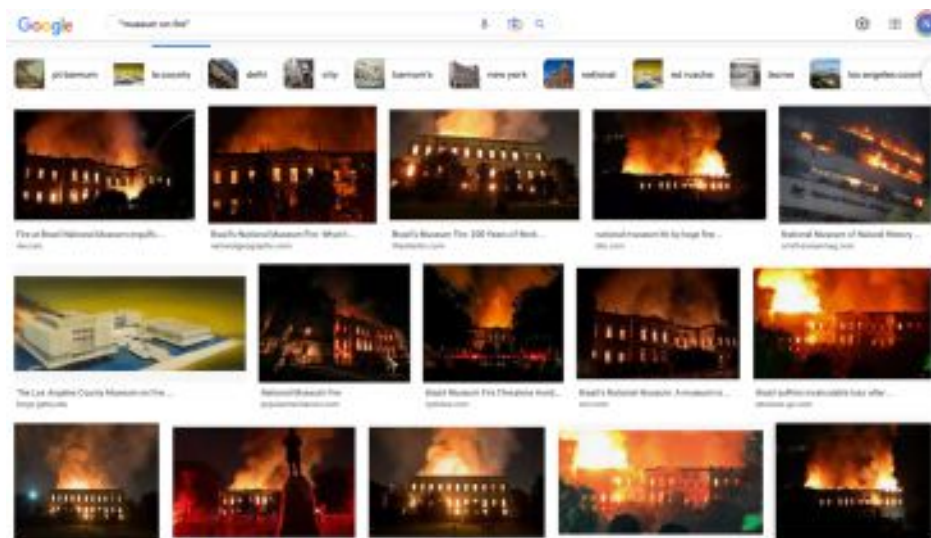
³¹³ Difícil não associar com a frase #MarielleVive, igualmente transformada em uma popular hashtag em homenagem à vereadora e ativista Marielle Franco, brutalmente assassinada em março daquele mesmo ano.

³¹⁴ Busca realizada em setembro de 2022.

espetáculo surreal e hipnotizante, intercalando a imagem das telas de tevê e do celular em um “presente digital perpétuo,” vendo 200 anos de história derreterem sem um futuro pela frente ou qualquer reparação possível.³¹⁵

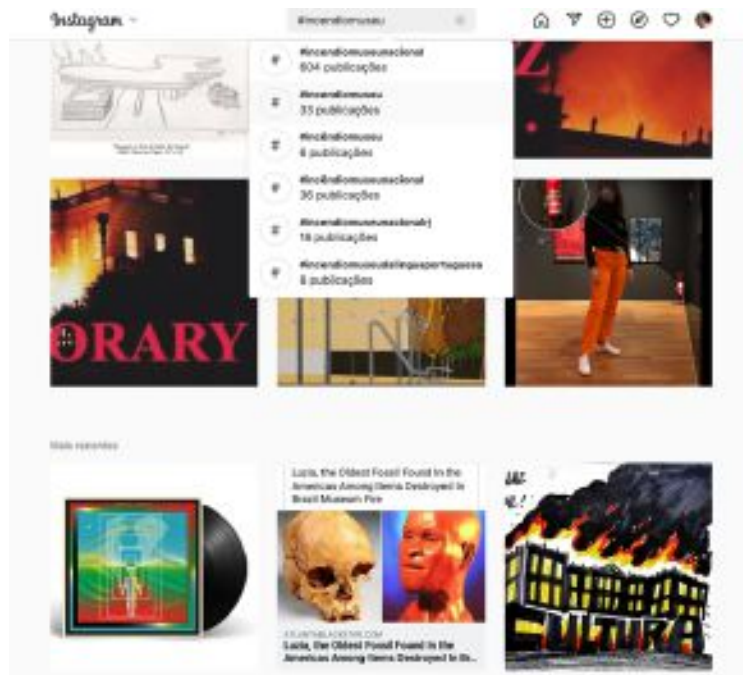
Aquele não era o primeiro incêndio de museus no Brasil, mas foi “talvez o primeiro *telememoricídio* da história, registrado e replicado até a exaustão, na internet e na televisão”, como definiu Giselle Beiguelman.³¹⁶ E a repetição dessa cena é um dos sintomas de como a memória traumática opera: uma reiteração que impossibilita tanto o luto quanto uma avaliação de como outra tragédia semelhante pode ser evitada.

Figura 92 - No topo, busca feita no Google Images em setembro de 2022; acima, imagem encontrada na hashtag #MuseuNacionalVive em setembro 2018.



³¹⁵ HOSKINS, 2017.

³¹⁶ BEIGUELMAN, 2019, p. 215. Atualizado pela autora, o termo *memoricídio* foi criado por Mirko Grmek em 1991 no contexto das guerras dos Balcãs, mas divulgado principalmente por Ivan Lovrenovic no ensaio "The Hatred of Memory" (1994), para o The New York Times. Entendida como a intenção de destruir todos os vestígios da existência cultural de uma nação em um determinado lugar, esta parece uma ideia oportuna para o momento histórico que vivemos, mesmo em um contexto tão diferente. Embora existam poucas semelhanças entre o incêndio do Museu Nacional e as guerras balcânicas dos anos 1990, um discurso semelhante contra a memória pode ser notado em muitos dos processos de apagamento da história brasileira, acentuados nos últimos quatro anos.



Fonte: Google e Instagram.

O telememoricídio cria também outro tipo de testemunha, identificada especialmente após o atentado ao World Trade Center, em 2001: o *testemunho da mídia*. Paul Frosh e Amit Pinchevski diferenciam esse tipo de testemunha comparando-a com a figura que surge nos debates sobre o Holocausto: “Enquanto, no primeiro, as testemunhas finais e autorizadas são geralmente entendidas como aqueles que estavam lá, no último somos assombrados pela possibilidade de que sejam os telespectadores distantes [...] – que foram as verdadeiras testemunhas do evento.”³¹⁷ Após o 11 de setembro, considerado como um evento da mídia no momento em que aconteceu, todo mundo parece ter se tornado não apenas

³¹⁷ FROSH, Paul; PINCHEVSKI, Amit, eds. *Media witnessing: Testimony in the age of mass communication*. New York: Palgrave, 2009, p. 3, tradução da autora. No original lê-se: “Whereas in the former the ultimate, authoritative witnesses are generally understood to be those who were there, in the latter we are haunted by the possibility that it is the distant television viewers [...] – who were the event’s true witnesses.”

testemunha, mas produtor de depoimentos. Como os testemunhos tradicionais, a eles lhes cabe o papel de repetir suas versões sobre a tragédia para que ela não se repita.

É o que acontece, de certa forma, com as lembranças do Palácio de São Cristóvão em chamadas compartilhadas a cada dia dois de setembro na forma de #tbt. E, entre a ausência de políticas públicas de memória mais efetivas e a positividade artificial adotada pelo museu com a campanha #MuseuNacionalVive, são nessas lembranças individuais que a memória sobre o Museu Nacional se faz presente.

Por fim, vale notar que as buscas pela frase “museum on fire” apontam outros precedentes curiosos para o imaginário do museu em chamas, permeado tanto por fatos reais, como a famoso incêndio que destruiu o Barnum's American Museum, em meados do século XIX, ou no imaginário artístico.³¹⁸ Uma das imagens ali encontradas é da pintura *The Los Angeles County Museum on Fire* (1965–68), do artista americano Ed Ruscha.³¹⁹ A cena em que retrata a destruição do museu de Los Angeles também se repete no desenho *Museum on Fire* (1968), e refere-se tanto a um descontentamento específico com o novo prédio projetado por William Pereira quanto ao movimento artístico daquele período, que se distanciava cada vez mais das instituições de arte.³²⁰

É um pensamento que encontra precedentes em “On the Museum” (1919), texto de Kazimir Malevich escrito em 1919 no contexto da vanguarda russa pós-

³¹⁸ Dois incêndios destruíram completamente este que foi um dos primeiros museus públicos americanos, funcionando em Nova York entre 1841 e 1865. Criado pelo showman P.T. Barnum, era uma mistura bizarra de teatro, zoológico e freak show. É considerado uma das origens de uma nova cultura popular americana, que nascia com o desenvolvimento urbano das grandes cidades, e onde não havia qualquer restrição ao politicamente incorreto. Essa história é recriada pelo projeto The Lost Museum, com um amplo arquivo sobre esse museu, incluindo recriações em 3D dos espaços e da coleção.

<<https://lostmuseum.cuny.edu/about.php>>

³¹⁹ <<https://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/worksofart/the-los-angeles-county-museum-on-fire/>>

³²⁰ <<https://www.moma.org/collection/works/84124>>.

revolucionária, no qual o artista apresenta uma das declarações mais conhecidas contra os museus. Quando as velhas instituições russas corriam o risco de serem atacadas e destruídas em guerras civis, ele argumentou que incinerar o passado era a única maneira de abrir o caminho para uma nova forma de arte verdadeiramente viva, criada a partir de suas cinzas que "poderia ser acomodada na prateleira de um químico."³²¹

Embora seja difícil comparar estes dois contextos diferentes – para a vanguarda russa, queimar a arte do passado era parte de um projeto revolucionário de criar uma nova cultura, enquanto a política do esquecimento na história brasileira não tem nenhum programa, exceto a institucionalização do memoricídio e equivalentes – é interessante observar o argumento de Malevich dizendo que "nossos museus vivos" poderiam ser encontrados em qualquer outro lugar, exceto nestes espaços.

Nesse sentido, se deparar com as imagens do Museu Nacional em chamas em uma hashtag que nos diz que o "Museu Nacional Vive" enuncia uma percepção de que ele continua vivo de outras formas, como um lugar de memória ritualizado a cada aniversário do incêndio.

³²¹MALEVICH, Kasimir. "On the Museum." Em *Avant-Garde Museology: e-flux classics*, ed. Arseny Zhilyaev. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, 268-273, p. 270.

Figura 93 – Post feito em setembro de 2021, relembrando a fotografia da noite do incêndio.



Fonte: Instagram @carocastellitti.

Figuras 94 e 95 – Imagens encontradas no primeiro ano após o incêndio.



Fonte: Instagram/ @iquesv e /@marcelotabachi.

Figura 95 – No alto, Christopher Pearse Cranch, *Burning of Barnum's Museum*, July 13th, 1865, 1865. Chromolithograph



Fonte: Eno Collection Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, The New York Public Library.

Figura 96 - *The Los Angeles County Museum on Fire*, 1965–68, Ed Ruscha, óleo sobre tela.



Fonte: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C. © Ed Ruscha. Photography by Lee Stalworth

o boom da memória de si

Na noite do incêndio, um grupo de estudantes do curso de museologia na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) postou uma chamada nas redes sociais pedindo que as pessoas enviassem fotografias do Museu Nacional de seus arquivos pessoais.³²² Paralelamente, talvez motivada por essa postagem, muita gente começou também a publicar no Instagram imagens antigas feitas no museu.

Algum tempo depois, a segunda leva de postagens que surgiu era de selfies tiradas em frente ao museu apenas com a fachada do Palácio Imperial ao fundo. Algumas eram fotos encenadas de alguém que olhava para as ruínas da fachada de fundo fingindo surpresa, como se estivessem testemunhando a tragédia naquele momento ou visitando outro lugar de memória cuja destruição ocorreu há muito tempo [Fig. 81]. O filtro vintage do Instagram usado em algumas das fotos ajuda a confundir o índice temporal, reforçando a tendência de reencenar o passado para melhor entendê-lo.

É preciso um olhar mais atento para essas imagens antes de classificá-las como parte de uma cultura narcisista e vazia como muitos costumam associar à dinâmica das redes. Enquanto os rostos sorridentes usando as ruínas como pano de fundo podem sugerir um envolvimento superficial ou mesmo desrespeitoso com a tragédia, muitos dos textos nas legendas têm um tom de homenagem memorialístico de fato sincero. Uma delas escreve: “O fim da História terminou mas não p quem tem

³²² Entrei em contato com o grupo mais de uma vez ao longo da pesquisa para saber o que haviam reunido e como pretendiam organizar o material, mas não obtive resposta. MORI, Leticia. “Museu Nacional: Como fotos pessoais podem ajudar a resgatar a memória destruída pelo fogo.” BBC Brasil, 4 de setembro de 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45403524> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

ela na memória” [sic]; enquanto outra afirma: “#museunacionalvive espero que não te deixem morrer mesmo.”

Figuras 97 e 98 – Imagens encontradas na hashtag #MuseuNacionalVive.



Fonte: Instagram, @piresbrb e @cristianocardoso_foto

Novamente, a cultura confessional descrita por Hoskins nos ajuda a olhar para esse fenômeno. Seja ao compartilhar fotos antigas de infância, ou ao fazer selfies nas ruínas do museu, gestos como esses indicam uma tentativa de inscrever a memória pessoal na história como uma forma de melhor assimilá-la. E um espaço como o Instagram acaba sendo bastante propício para isso.

Desde que a selfie foi escolhida em 2013 pelo dicionário Oxford como a palavra do ano, muito tem sido escrito sobre tipo de imagem diretamente associada ao uso de redes sociais. No livro *The Social Photo: On Photography and Social Media* (2019), Nathan Jurgenson define a selfie como “a fotografia social que tiramos de nós mesmos”, uma manifestação autêntica desta nova prática cultural e forma de ver na qual a fotografia é menos entendida por sua evolução técnica e “mais como um desenvolvimento mais amplo em autoexpressão, memória e socialidade.”³²³

Esses três aspectos definem bem as selfies feitas nas ruínas do Palácio. O primeiro, na forma como se fotografam e se expressam, buscando seu melhor ângulo na câmera; o segundo, no tom memorialístico das legendas; e o último, ao comunicar a preocupação com a memória do Museu Nacional à sua comunidade social.

³²³JURGENSON, Nathan. (2019) *The social photo: On photography and social media*. London; New York: Verso Books. P. 10, tradução nossa.

Figuras 99 – Imagem encontradas na hashtag #MuseuNacionalVive.



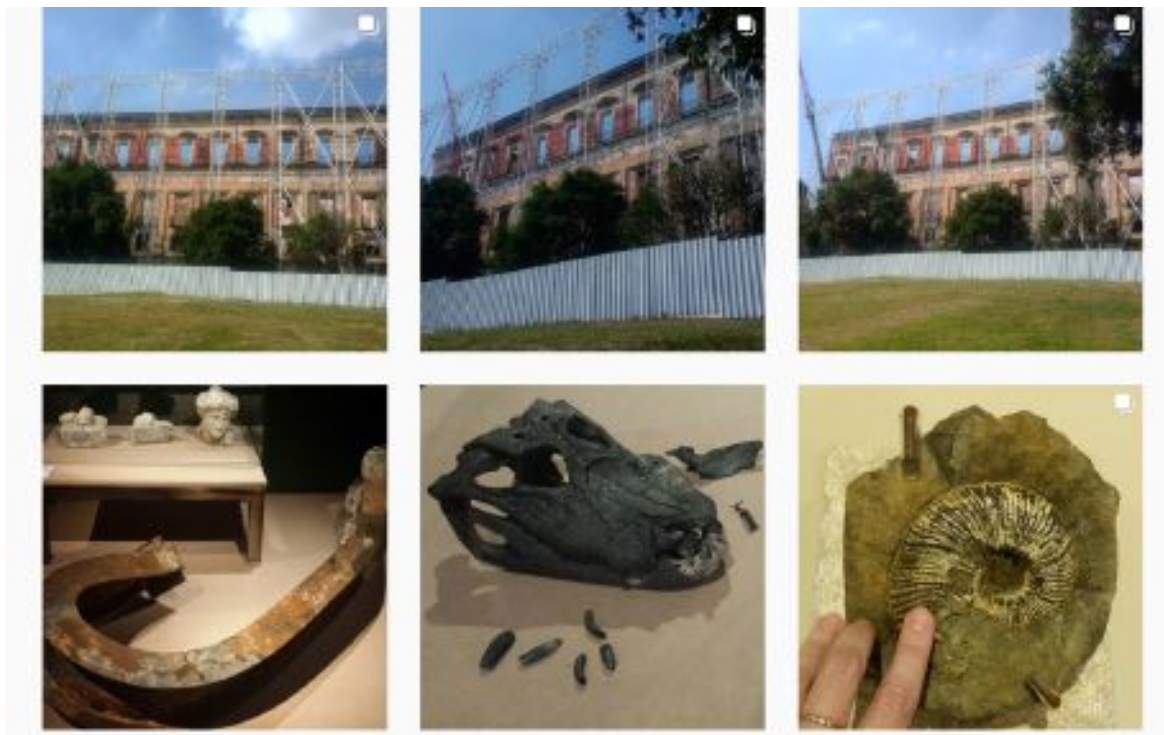
Fonte: Instagram/@dradriscilaladeira

matéria viva: um arquivo de vestígios

O papel da materialidade e sua importância para evocar a memória é um dos temas mais debatidos nos Estudos da Memória nas últimas décadas. O aparecimento da “teoria das coisas” (*thing theory*), trazida por Bill Brown no início dos anos 2000, é visto por muitos autores como uma resposta à “desmaterialização dos objetos na mídia digital,” como argumenta Andreas Huyssen.³²⁴ Ainda nos anos 1980, Arjun Appadurai também já chamava atenção para a vida social dos objetos, cujas

³²⁴ HUYSEN, Andreas. (2016) ‘Memory things and their temporality’, *Memory Studies*, 9(1), pp. 107–110. P. 107, tradução nossa.

Figuras 100 e 101 – No alto, imagem encontradas mostrando o prédio em ruínas; abaixo, post de uma funcionária que fez uma tatuagem do prédio do museu.



Fonte Instagram / @fatinha_morado e @museunapele

trajetórias nas relações em sociedade muitas vezes não são tão distintas de pessoas – que, como sabemos, podem ser igualmente trocadas e comercializadas.³²⁵ De diversas formas, esse debate contribuiu para o desenvolvimento de outras abordagens sobre a matéria. Isso levou a um interesse crescente por objetos físicos, em vez de um desejo de substituí-los por uma representação virtual.

O historiador Pierre Nora enfatiza a "materialização dilatada" da memória ao falar da descentralização dos produtores do arquivo em nosso tempo, estendendo a qualquer um o papel de "preservar cada indicador de memória."³²⁶ Ele cunhou o famoso termo *lieux de mémoire* (lugar de memória) para descrever qualquer coisa que possa "parar o tempo, bloquear o trabalho de esquecer, estabelecer um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial."³²⁷

Embora Nora inclua nessa definição lugares não-materiais, como aniversários, sua menção a uma materialização em sinais visíveis traz uma compreensão interessante sobre esses contextos.³²⁸ Se a memória está na ordem do intangível, a lembrança só pode acontecer em alguma forma concreta – mesmo que seja uma data no calendário. O conceito de lugar de memória também está diretamente atrelado à aceleração da história e à ruptura do presente em relação ao passado e ao futuro. Como consequência, a única maneira de acessar o passado é por meio de sua reconstrução, o que acontece principalmente sob a forma de vestígios.

No caso dos museus, a maior parte das mudanças implementadas nas últimas décadas indica uma transformação no sentido de olhar cada vez mais para o espaço físico e digital como campos complementares. O interesse pela cultura material ainda

³²⁵ KOPYTOFF, Igor; APPADURAI, Arjun. "The Social Life of Things: commodities in cultural perspective." Cambridge University Press, 1988.

³²⁶ NORA, Pierre (1989), p.19. Em 'Between memory and history: Les lieux de mémoire'. *Representations*, pp.7-24.

³²⁷ Ibid, p. 19, tradução nossa. No original: "stop time, to block the work of forgetting, to establish a state of things, to immortalize death, to materialize the imaterial."

³²⁸ Ibid, p. 13.

prevalece no âmbito digital no que diz respeito à maneira como as obras são compartilhadas nas redes. Como Kylie Budge atesta em “Objetos em Foco”: Museum Visitors and Instagram” (2017), após desenvolver pesquisas sobre uma exposição no Museum of Applied Arts and Sciences (Sydney, Austrália), entre todas as imagens analisadas através de uma hashtag e duas geotags, 40% foram closes dos sapatos que estavam na mostra. A partir desse resultado, ela concluiu que “apesar do fascínio da tecnologia e de todas as coisas do mundo digital, as pessoas ainda são atraídas a estar na presença e a pensar sobre o objeto tridimensional.”³²⁹

Imagens de fragmentos das coleções do Museu Nacional começaram a surgir na hashtag #museunacionalvive no início do trabalho de resgate, mas aumentaram significativamente quando parte deste material foi exibido em uma exposição com mais de cem itens resgatados dos escombros.³³⁰ Também chamada de *Museu Nacional Vive – Arqueologia de um Resgate*, a mostra, realizada no Centro Cultural do Rio de Janeiro entre fevereiro e abril de 2019, teve um papel significativo na alimentação da hashtag.

Naquele momento, a palavra-chave já era dominada por postagens do próprio museu ou de visitantes da exposição, anunciada como o evento que marcava o “reinício do Museu Nacional.”³³¹ O que reforçava ainda mais o estranhamento de ver aquele conjunto – peças fragmentadas; réplicas de originais queimados e qualquer coisa que tenha sobrevivido – ilustrando o discurso de que o museu ainda vive. Se o resgate é o tema principal, como não o associar à noção de perda e morte; a um lugar de memória?

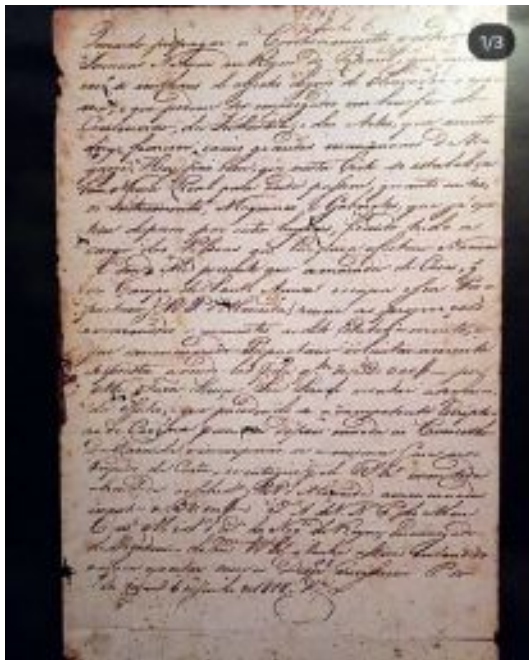
³²⁹ BUDGE, Kylie (2017), p. 81. "Objects in focus: Museum visitors and Instagram." Curator: The Museum Journal 60.1 pp. 67-85. Tradução nossa. No original: "despite the allure of technology and of all things in the digital realm, people are still drawn to being in the presence of and dwelling on the three-dimensional object."

³³⁰ A exposição também incluiu peças que tinham sido mantidas em outros edifícios ou emprestadas.

³³¹ < <https://conexao.ufrj.br/2019/02/museu-nacional-vive-arqueologia-do-resgate/>>

A reiteração dos fragmentos nas fotos postadas nos faz lembrar novamente a afirmação de Nora ao dizer que o desaparecimento das memórias tradicionais nos leva a coletar vestígios ou "quaisquer sinais visíveis do que foi."³³² E os fragmentos ganhavam um sentido duplo ao ser retratado nas fotografias, uma outra forma de vestígio de algo que aconteceu e permanece no passado.³³³ Ao serem reiteradamente fotografados, esses restos reforçam as propriedades físicas dessa memória como "algo diretamente estampado do real, como uma pegada ou uma máscara da morte."³³⁴

Figuras 102 e 103 – à esq., imagem do decreto de fundação do Museu Nacional; à dir., foto de vigas retorcidas; ambas encontradas entre fevereiro e abril de 2019



Fonte: Instagram

³³² NORA (1989), p. 13.

³³³ BARTHES (2000), p.117.

³³⁴ SONTAG (2005), p. 120.

Uma imagem representativa nesse sentido é a do decreto de fundação do Museu Nacional de 6 de junho de 1818, mostrando sua missão de “divulgar o conhecimento e os estudos das ciências naturais no Brasil, que contém milhares de objetos dignos de observação” [Fig. 102]. Em contraposição, outra imagem mostra uma viga torcida pelo fogo e fragmentos das estátuas que ficavam no topo do palácio [Fig. 103]. Mesmo que esse não fosse o discurso criado pela exposição, a combinação dessas imagens unidas por uma mesma hashtag cria uma narrativa reveladora dos momentos marcantes da história do museu – de seu início promissor ao seu fim violento.

Outro destaque da mostra foi uma réplica em papel machê de um trono de madeira entalhada doada pelos embaixadores do Rei Adandozan (1718-1818) ao Príncipe Regente D. João VI em 1811. A peça foi feita por um estudante de 13 anos ao saber que o original havia sido destruído, junto com os cerca de 700 itens da coleção africana totalmente perdida no incêndio.³³⁵ A escolha de um material frágil para materializar o objeto é interessante pela sensação de efemeridade que remete à forma como essa memória foi tão facilmente apagada. O gesto do menino de criar a réplica de uma peça que não existe mais também reforça a ideia de "materializar o imaterial" (NORA, 1989) como uma forma de responder ao nosso impulso de arquivar quaisquer sinais do passado.

³³⁵Embora não fosse tão uma coleção significativa em quantidade como outras coleções americanas, era a mais antiga do país, contendo objetos incorporados de muitas áreas diferentes do continente africano ARAÚJO, Lucia. ‘The Death of Brazil’s National Museum’, *The American Historical Review*, 124(2), 2019, pp.569-580., p. 575.

Figura 104 – Réplica em papel machê de peça da coleção africana destruída pelo incêndio.



Fonte: Instagram

O fato de esse novo objeto ter sido incluído posteriormente na coleção também aponta um movimento interessante sobre como o futuro acervo vai reunir memórias que falam sobre sua destruição.³³⁶ Como demonstram outras imagens encontradas, a réplica em papel machê do trono do Rei Adandozan incorpora uma

³³⁶ LISBOA, Vinícius. “Exposição sobre Museu Nacional tem peça refeita por estudante”. Agência Brasil, 27 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-02/exposicao-sobre-museu-nacional-tem-peca-refeita-por-estudante> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

característica central dos memoriais, que estão sempre “entre o efêmero e o permanente, entre a dissolução da memória pessoal e as histórias oficiais endurecidas.”³³⁷

Se a réplica em papel machê pertence ao efêmero, há outro exemplo oposto da tentativa de “materializar o imaterial” de forma permanente, talvez o caso mais interessante entre as maneiras como o Museu Nacional (sobre) Vive enquanto vestígio material: o projeto Museu na Pele. Como o nome indica, trata-se de uma iniciativa de funcionários que se reuniram para tatuar o desenho da fachada ou as iniciais do Museu Nacional.³³⁸ Como contam em seu perfil no Instagram (@museunapele), a ideia surgiu como uma maneira de lidar com o luto, especialmente no caso de pesquisadores destituídos de seus objetos de estudo.³³⁹ No primeiro ano após a tragédia, 150 pessoas se voluntariaram para receber as impressões do Museu Nacional em sua própria pele.

Há muitos caminhos para analisar o que representa essa marca de um arquivo no próprio corpo, sendo este o meio escolhido como um lugar de impressão – algo bastante discutido por Derrida no ensaio “Mal de Arquivo”, ao falar da circuncisão ou outros escritos feitos diretamente na epiderme. Para nós, interessa pensar nesse *arquivo do arquivo*: como a representação do que seria um gesto de memória individual e muito particular, como são as escolhas dos desenhos de uma tatuagem, ganhou uma esfera social e colaborativa, a partir do momento em que o projeto ganhou uma página no Instagram. É certo que, nesse caso, mais do que nunca, a “estrutura técnica do arquivo *arquivante*” influenciou também “a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro”,

³³⁷ WILLIAMS, 2007, p.1.

³³⁸ Analisamos esse exemplo nessa parte por não ser um projeto atrelado à instituição, embora tenha sido criado por funcionários do Museu Nacional, que obtiveram apoio de empresas de tatuagem para que fosse realizado de forma voluntária. <<https://www.instagram.com/p/BpU2TQmnsuw/>>

³³⁹ <<https://www.facebook.com/watch/?v=414530659185612>>

como afirmou Derrida.³⁴⁰ Afinal, são os registros fotográficos dessas tatuagens, mais do que elas próprias, os vestígios do Museu Nacional que ainda podem garantir que sua história sobreviva por mais tempo.

Figura 105 – Detalhe das tatuagens com os desenhos em homenagem ao Museu Nacional.



Fonte: Instagram/@museunapele

Figura 106 – Imagem de arte urbana com o desenho do crânio de Luzia.



Fonte: Instagram/ @artedobrunobarbi>

³⁴⁰ DERRIDA (2001), p.29.

um arquivo de sobras, um museu fictício

A onipresença da fotografia na cultura contemporânea, combinada ao uso das mídias sociais como arquivo, oferece um novo contexto para os museus, que passam a dividir com o público um papel semelhante de arquivistas e produtores de memória. Nosso ponto de partida ao olhar para o grupo heterodoxo de imagens na hashtag #museunacionalvive foi entender que tipo de memórias predominavam ali e quais narrativas sobre o museu poderiam ser contadas no futuro, ou mesmo que outras definições de "museu" e "memorial" poderiam ser trazidas a partir desse material.

Os fragmentos são provavelmente o tipo de imagem que desempenha o papel mais significativo no grupo analisado: seja pelos restos do acervo musealizados na exposição *Arqueologia de um Resgate*, pelas ruínas do edifício, ou pelas fotografias que retratam o espaço museológico como vestígios de memórias coletivas.

Aspecto intrínseco da fotografia, o vestígio é também um conceito importante para André Malraux. Um dos motivos para seu interesse pela estética da ruína está relacionado ao contexto do pós-guerra, quando o ensaio "O Museu Imaginário" foi concluído. Ao escrever sobre reproduções de obras de arte, ele considerava o fragmento como uma possibilidade de recriar um objeto a partir de perspectivas inteiramente novas. Esse é um dos argumentos que tornou seu texto tão atual no debate sobre a maior circulação de imagens com a emergência de novas tecnologias.

No entanto, essa recriação fragmentária de um objeto – assim como o valor simbólico atribuído às obras de arte – existe apenas como ficção, um dos sentidos para a noção de imaginário. Nesta perspectiva, pode-se olhar para as imagens das ruínas do Museu Nacional, ou dos restos do seu acervo, como uma possibilidade simbólica de restaurar o que já não existe por meio de imagens, mesmo que em um sentido ficcional.

Finalizo este capítulo três anos depois da maior parte da pesquisa da pesquisa original ter sido concluída e com a impressão de que o tema está longe de se esgotar. Haveria muito mais o que se investigar sobre as versões posteriores do Museu Nacional encontradas nas redes utilizando outras metodologias, abarcando tendências que, pelos critérios aqui utilizados, não foram abordadas. Por se tratar de uma pesquisa apenas qualitativa, decidimos focar na hashtag #MuseuNacionalVive também por uma razão de viabilidade, já que o número de publicações ali reunidas ainda era possível de ser analisado. Mas, antes disso, também fizemos um rastreamento de outras hashtags mais numerosas e diversificadas, como era a #MuseuNacional e #LutoMuseuNacional, que apontavam outros caminhos e versões para esse memorial digital colaborativo.³⁴¹

Quatro anos depois da maior tragédia científica e cultural do país, a hashtag #MuseuNacionalVive, hoje dominada por campanhas do próprio museu, já não revela muita coisa sobre o memorial involuntário criado pelo público naquele momento. Ainda assim, as contradições dessa frase seguem presentes, soando como uma homenagem a um museu que morreu, e (sobre)vive em algum lugar distante do nosso imaginário.

³⁴¹ Foi nessa busca mais genérica, naquele primeiro momento, que encontrei uma certa onda nostálgica imperial ganhando força, por exemplo. E é bastante provável que a presença mais forte desse movimento após o incêndio, pegando carona nos discursos de homenagem ao museu nas redes, influenciaria o projeto *non sense* anunciado pelo então governo federal, em março de 2021, de transformar o Museu Nacional, há 130 anos vinculado à UFRJ, em um Palácio Imperial e um Memorial da Monarquia. COLETTA, Ricardo Della; SALDAÑA, Paulo. “Governo quer transformar Museu Nacional em Palácio Imperial e deixar acervo fora.” Folha de São Paulo, 26 de março de 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/03/governo-quer-transformar-museu-nacional-em-palacio-imperial-e-deixar-acervo-fora.shtml> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

capítulo 5: humboldt forum: um museu desmusealizado

“Querido palácio, não se preocupe, eles vão construir você de novo”, dizia uma frase pichada nas ruínas do Palast der Republik, em uma foto de 2004 [Fig. 107]. Um dos monumentos mais importantes da antiga República Democrática Alemã (DDR) que ainda restavam em Berlim após a reunificação da cidade, seu destino permaneceu incerto por quase 15 anos desde a queda do Muro, em 1989. Uma contaminação de fibras de amianto foi a razão oficial para o fechamento do prédio em 1990, culminando, posteriormente, em uma decisão do parlamento em 2002 para que fosse destruído. Entre 2006 e 2008, a antiga sede da Câmara do povo (*Volkshammer*) e palco de diversos eventos culturais, um dos mais importantes monumentos da antiga DDR que restou em Berlim após a reunificação da cidade, foi inteiramente demolida.³⁴²

Em seu lugar, ao contrário da previsão escrita nas antigas estruturas de aço, o palácio que seria reconstruído era outro. O prédio que hoje abriga o Humboldt Forum é em parte um *fac símile* do Berliner Schloss (ou Berliner Stadt), edifício ainda mais emblemático que acompanha a história da cidade desde o século XV, tendo assumido diversas funções ao longo de seis séculos. Três de suas fachadas (ao norte, oeste e sul) reproduzem a arquitetura em estilo barroco de quando o palácio era a residência da dinastia real Hohenzollern, reconstruído pelo arquiteto Andreas Schlüter no início do século XVIII a pedido do rei prussiano Friedrich I. A referência ao passado imperial

³⁴² BOSE, Friedrich von. “The Making of Berlin’s Humboldt-Forum: Negotiating History and the Cultural Politics of Place ” *Darkmatter: An International Peer-Reviewed Journal* 11 (2013).

alemão foi um dos motivos pelos quais o Berliner Stadt foi demolido pelo governo da Alemanha oriental em 1950, após ter sido incendiado durante os bombardeios da Segunda Guerra (1939-45).

Figuras 107 e 108 - Imagens encontradas em buscas realizadas nas hashtag #HumboldtForum, #BerlinerSchloss e variações.



Fonte: Instagram

É esse também um dos vários problemas envolvendo o Humboldt Forum, inaugurado em dezembro de 2020 em uma cerimônia on-line, em meio a diversas manifestações contrárias ao projeto reforçadas naquele ano [Fig. 108]. Se a reconstrução do palácio imperial prussiano em pleno século 21 e o apagamento da história da Alemanha Oriental já seriam polêmicas suficientes, a nova instituição

ainda precisou lidar com outras controvérsias que se intensificaram nos últimos tempos. Um dos mais ambiciosos projetos já realizados na Europa, com custo de 680 milhões de euros e seguindo os moldes dos museus universais do século 19 estranhamente transportados para os dias de hoje, ele abriga os acervos do Museu de Arte Asiática de Berlim, do Museu Etnológico e da Coleção Científica da Universidade de Humboldt – as chamadas coleções de arte não-ocidentais –, todas elas com itens envolvendo um histórico controverso de saques e apropriações.³⁴³ Lidar com esse passado colonial é o maior desafio do Humboldt Forum, que já nasceu com a missão de *desmusealizar a si mesmo* como forma de responder a tantas contradições.

Um intervalo de 17 anos separa as imagens que abrem este capítulo. Ao longo de quase duas décadas, muita coisa mudou tanto no contexto local e global quanto nos debates sobre museus desde que o projeto do Humboldt Forum foi anunciado. Em 2002, a Alemanha ainda era um país recém-reunificado, e os traumas do passado recente após 18 anos de uma cidade e nação divididas ao meio, somados à memória do Holocausto, que voltou a ser discutida nos anos 1980 e 1990, não deixavam muito espaço para que outros temas fossem problematizados com a devida atenção. Entre eles, o debate sobre seu passado colonial e sua atuação no oeste da África iniciada após a Conferência de Berlim (1884-1885). Embora tardia e menos longeva do que a relação de países como França, Espanha e Portugal com suas colônias, a participação da Alemanha nessa nova onda imperialista (1884-1919) causou estragos igualmente profundos e por muito tempo ignorados.³⁴⁴ Somado a isso, a emergência das

³⁴³ BOMMERS, Lara. Berlin's controversial Humboldt Forum is finally complete—but 'the work inside begins now', German Culture Minister says. *The Art Newspaper*, 19 de setembro de 2022. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/2022/09/19/berlins-controversial-humboldt-forum-is-finally-complete>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

³⁴⁴ A exposição “German Colonialism – Fragments Past and Present”, realizada pelo Deutsches Historisches Museum em 2016, é citada como um dos eventos que contribuíram para disseminar o tema do colonialismo alemão no discurso público. <

discussões trazidas com a inauguração do Musée du quai Branly, em Paris, em 2006, colocou em evidência uma série de desafios similares que o novo museu teria por abrigar uma coleção de arte-não ocidental e muitos itens com procedência desconhecida.³⁴⁵

As duas fotografias na página anterior, encontradas no Instagram, introduzem a metodologia e o objetivo deste capítulo: investigar as narrativas sobre o Humboldt Forum que circulam especialmente nessa rede. Para isso, analisamos imagens encontradas em uma busca pela hashtag #HumboldtForum e reproduções usadas pelo museu em outros canais de comunicação ou nos espaços expositivos. Nesse sentido, nossa investigação busca comparar de que maneira a *desmusealização do museu* está presente no imaginário produzido coletivamente e nos discursos institucionais, que parecem seguir o princípio de uma “reflexividade estratégica”, como define Friedrich von Bose.³⁴⁶ Ou, em uma versão menos sutil, há quem chame essa abordagem de “deglutição crítica,” como nomeiam os membros do Coalition of Cultural Workers Against the Humboldt Forum (CCWAH), referindo-se à monopolização por parte do museu do próprio discurso crítico a ele.³⁴⁷

<https://www.dhm.de/en/exhibitions/archive/2016/german-colonialism/> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

³⁴⁵ Inaugurado em 2006 e abrigando mais de 370 mil objetos e 700 mil peças iconográficas, o Musée du quai Branly incorporou coleções de arte não-europeias já existentes sob outros moldes: o musée de L’Homme e o musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie. Embora tenha sido idealizado nos anos 1990 já no contexto da Nova Museologia, levando-se em conta debates sobre o pós-colonialismo e multiculturalismo, o quai Branly é também um dos maiores alvos na discussão sobre medidas de repatriação, que coloca em voga a própria constituição de museus etnográficos no presente e a razão de sua existência no futuro. CLIFFORD, James. “Le Quai Branly en construction”. *Le débat – Le moment du Quai Branly*. Paris, n. 147, p. 29-39, nov.-dez. 2007.

³⁴⁶ BOSE, Friedrich von. “Strategische Reflexivität: Das Berliner Humboldt Forum und die postkoloniale Kritik.” *Historische Anthropologie* 25, no. 3 (2017): 409-417.

³⁴⁷ BUABBUD, Noëlle. “Nightmare at the Museum: An Inter-view with Coalition of Cultural Workers Against the Humboldt Forum.” *Berlin Art Link*, 5 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://www.berlinartlink.com/2021/02/05/interview-coalition-cultural-workers-against-humboldt-forum/> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

O caso do Humboldt Forum é revelador para pensar na ideia de desmusealização. A começar pelo seu nome: ao recuperar a ideia de *fórum*, há uma intenção de romper com o imaginário do *museu-templo*³⁴⁸ e se apresentar como um espaço aberto “ao debate e às trocas”; “um fórum em um sentido literal” e “mais do que apenas um museu”, como definiu o diretor-geral Hartmut Dorgerloh na abertura, transmitida em uma *live* no Youtube.³⁴⁹

O curioso é que esse mesmo discurso é o contrário de seu projeto arquitetônico. Difícil imaginar uma combinação mais nítida de suntuosidade e imponência, similar ao que se entendia como um museu-templo, pela combinação da arquitetura barroca e influências neoclássicas da parte contemporânea do projeto, idealizada pelo arquiteto italiano Franco Stella. A cereja do bolo, digamos, é a cruz no topo da cúpula, símbolo máximo do cristianismo que levantou outra enxurrada de críticas quando foi instalada. Naturalmente que o museu também tomou a frente desse debate, publicando um artigo onde levanta os pontos controversos sobre a cruz, assumindo um tom de neutralidade.³⁵⁰

A cruz, por sinal, foi o estopim para a articulação do grupo CCWAH, criado no verão de 2020 pouco depois do ícone religioso do cristianismo ser instalado no prédio. Embora tanto a cruz como a cúpula não fizessem parte da versão do palácio reconstruído por Andreas Schlüter, tendo sido adicionadas já em meados do século XIX a pedido do monarca Friedrich William IV, ambas apareciam na versão renderizada do projeto de Stella, arquiteto italiano vencedor do concurso para

³⁴⁸ A distinção entre o museu templo e o museu fórum foi apresentada inicialmente em 1971 por Duncan F. Cameron, como comentamos a seguir neste capítulo. CAMERON, Duncan F. “The museum, a temple or the forum”. In G. Anderson (Ed.) *Reinventing the museum: The evolving conversation on the paradigm shift* (2nd ed., pp. 48-60). Altamira Press. (Reprinted from “The museum, a temple or the forum,” 1971, Curator: The Museum Journal.)

³⁴⁹ < <https://www.youtube.com/watch?v=D53KVJ-jxo4> >

³⁵⁰ GOLDENBAUM, Laura. The crux of the cross. *Humboldt Forum Magazine*. 25 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.humboldtforum.org/en/magazine/article/die-sache-mit-dem-kreuz/?dossier=1>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

projetar o Humboldt Forum. Mas as críticas questionam o fato de esse elemento carregado de simbologias não ter sido mencionado no projeto original aprovado pelo Parlamento alemão em 2002 – sendo, por isso, uma decisão não democrática. O fato de também ter sido financiada por uma instituição privada prussiana, cujo fundador teve seu nome inscrito no globo, acentuou ainda mais a polêmica.³⁵¹

De que forma a instituição se apropria dos discursos críticos, disseminados em grande parte em espaços coletivos como as redes sociais, como forma de neutralizá-los? Como avaliar se essa “reflexividade estratégica” produz resultados eficientes além de uma autocrítica que apenas busca se inserir em demandas momentâneas? Que outras narrativas museológicas podem-se encontrar nos ambientes que, em tese, fornecem espaço para fóruns democráticos de discussões, como o espaço das redes? Essas são algumas das questões levantadas neste capítulo final, retomando tópicos apresentados ao longo da tese.

Na primeira parte, introduzimos o que chamamos de *desmusealização* no contexto sobre as novas definições de museu e de uma nova onda de crítica institucional disseminada especialmente pelo coletivo Decolonize This Place, com grande atuação no ambiente das redes, em paralelo aos protestos do #BlackLivesMatter e do movimento do Urban Fallims.

Em “Uma abertura de portas fechadas”, partimos de alguns discursos apresentados pela instituição na cerimônia de abertura, em dezembro de 2020, para associar à ideia de um museu-fórum, presente no nome da instituição, enquanto em “Memórias em disputa” analisamos a conta do Humboldt Forum no Instagram desde sua criação, em abril de 2019, até a abertura do espaço físico do novo museu, em julho de 2020. Na quarta parte (“#HumboldtForum: Metanarrativas possíveis”), seguindo uma

³⁵¹BUABBUD, Noëlle. “Nightmare at the Museum: An Interview with Coalition of Cultural Workers Against the Humboldt Forum”. *BerlinArtLink*, 5 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://www.berlinartlink.com/2021/02/05/interview-coalition-cultural-workers-against-humboldt-forum/> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

metodologia semelhante à utilizada no capítulo sobre o Museu Nacional, criamos subdivisões temáticas a partir das metanarrativas sobre esse museu ali construídas. Entre elas, discuto um experimento criado no perfil @archiveswithoutmuseum, em que propus uma aproximação entre o Humboldt Forum e o Museu Nacional a partir da ideia de “zonas de contato” discutida pelo antropólogo James Clifford.³⁵² Por fim, a última parte inclui um diário visual das visitas ao museu realizadas ao longo de um ano, no período em que estive como pesquisadora-visitante ao Humboldt Lab, da Humboldt Universität zu Berlim. O material reúne apenas fotos feitas por mim e impressões narradas em textos curtos, no formato de um diário escrito posteriormente, a partir de um arquivo revisitado.

³⁵² CLIFFORD, James, *Routes. Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997, 192.

5.1 museus em xeque: do protagonismo à desmusealização

Em *Key Concepts of Museology* (2010), editado por André Desvallées e François Mairesse, os autores apresentam em um dos verbetes uma definição precisa para a palavra *musealização*.³⁵³ Trata-se, segundo eles, da "operação de tentar extrair, física ou conceitualmente, algo de seu ambiente natural ou cultural e dar-lhe um status museal."³⁵⁴ Citando os processos de separação dos objetos de seu contexto original definidos por André Malraux em "O Museu Imaginário", o texto termina com outra afirmação fundamental para o tema deste capítulo. É o ato de musealizar, que nasce em diálogo com a invenção das ciências modernas e a disseminação de seus processos racionais, que "faz com que o museu deixe de ser um templo para fazer parte de um processo que o aproxima do laboratório".³⁵⁵

Tal definição nos ajudou a formular os três tipos de musealização discutidos na tese. O primeiro, originando-se nas discussões dos Estudos da Memória a partir dos anos 1980, quando a "musealização do cotidiano" (Huyssen, 2001) entra no vocabulário sobre o boom da memória e a febre do arquivo, com a apropriação de algumas práticas museológicas em situações corriqueiras da vida; o segundo, quando

³⁵³MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André. "Key concepts of museology." International Council of Museums: Armand Colin (2010).

³⁵⁴Ibid, p. 50, tradução da autora. No original lê-se: "Musealisation is the operation of trying to extract, physically or conceptually, something from its natural or cultural environment and giving it a museal status."

³⁵⁵ Ibid, p. 52, tradução da autora. No original lê-se: "Not contemplating, but seeing: the scientific museum not only displays beautiful objects, it invites the visitor to think about their meaning. The act of musealisation leads the museum away from being a temple to make it part of a process which brings it closer to the laboratory."

Figuras 109 e 110 – À esq., imagem encontrada na hashtag #HumboldtForum; à dir., story postado no perfil do CCWAH.



Fonte: Instagram

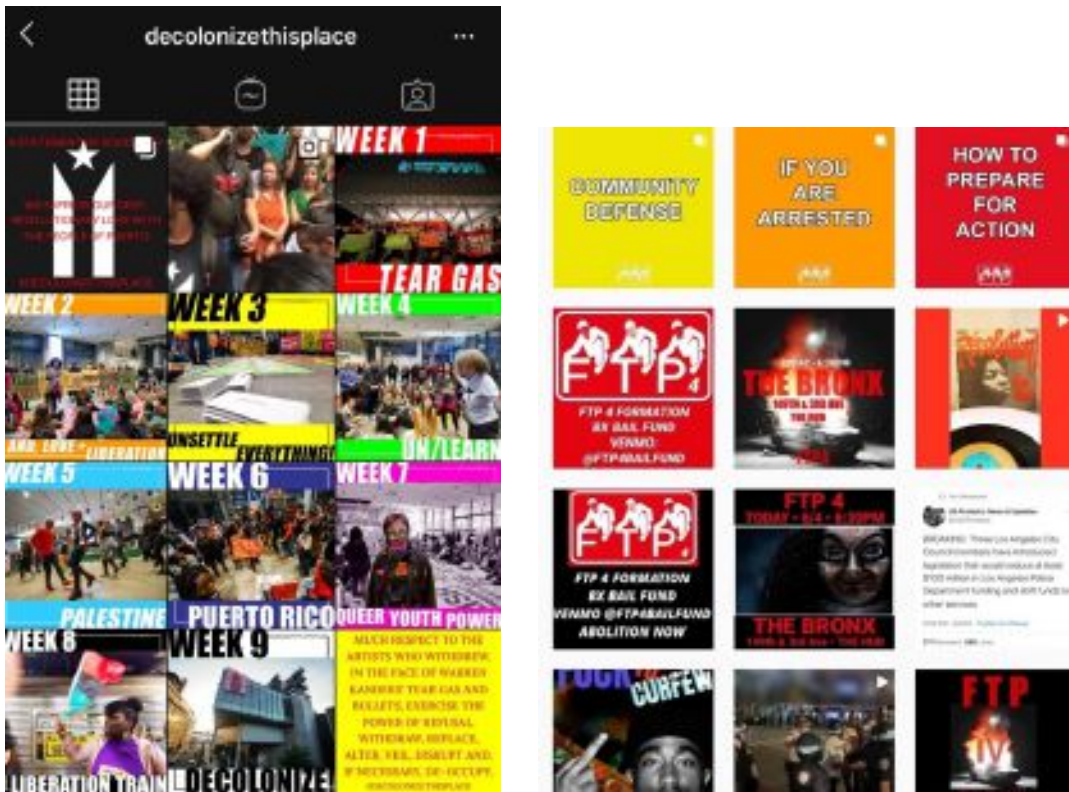
os museus também se tornam alvo desses processos, ao incentivar que o público se engaje na *musealização do museu*, documentando suas obras e espaços expositivos; e o terceiro, quando um discurso crítico sobre o papel dessas instituições no contexto de hoje ganha um alcance maior, culminando no que chamamos de *desmusealização* – seja por parte do público ou dos próprios museus, que parecem cada vez mais assumir uma postura de (auto)crítica institucional.

Embora a crítica aos museus tenha outros antecedentes na arte do século 20, discutimos esse fenômeno a partir de um movimento que ganhou mais força nos últimos anos, com o crescimento das discussões sobre a virada decolonial em diversas áreas das ciências, com destaque para os debates sobre memória e museus. Partimos de um marco temporal recente: o surgimento do coletivo Decolonize This Place, criado em Nova York em 2016 e com uma forte atuação em espaços de arte, onde aplicam a derivação Decolonize This Museum. Definindo-se como um grupo “orientado para a ação pelas lutas indígenas, libertação negra, Palestina livre, trabalhadores globais assalariados, contra a gentrificação e o patriarcado”³⁵⁶, eles têm em seu histórico a participação prévia no movimento *Occupy Wall Street*, iniciado em Nova York em setembro de 2011. Daquela época, herdaram alguns métodos característicos: um deles são os discursos utilizando a multidão como microfone vivo, repetindo o que foi falado pelas lideranças; o outro, parte de uma mesma estratégia de horizontalidade, é o uso das redes como espaços políticos de ativismo.³⁵⁷

³⁵⁶ < <https://www.instagram.com/decolonizethisplace/> >

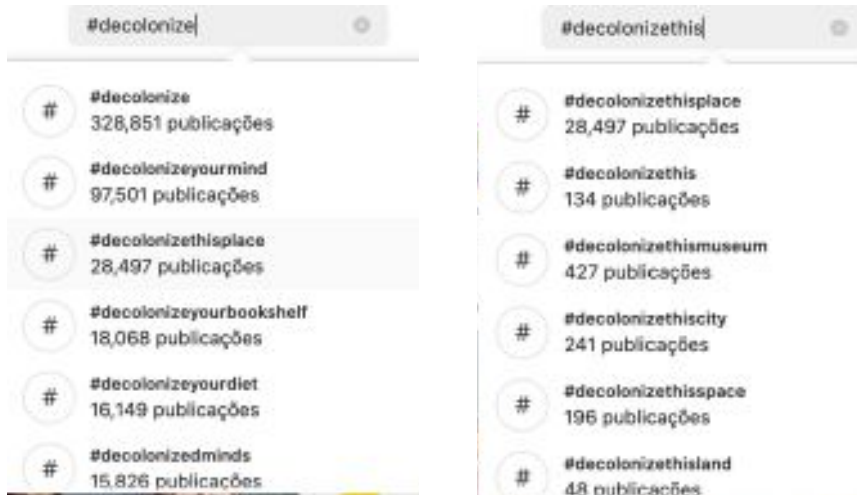
³⁵⁷ Tanto o Occupy Wall Street quanto as revoluções da Primavera Árabe marcaram a início de um ativismo artístico (ou artivismo) que usa as redes sociais como espaços de visibilidade, onde a política passa a ser vista como um campo de disputas estéticas e uma batalha de imagens. Claro que há também antecedentes de ativismos on-line no surgimento da internet, algo que vai além escopo deste texto. BEIGUELMAN, Giselle. "Redes reais: arte e ativismo na era da vigilância compartilhada." *Rapsódia* 12 (2018): 65-78.

Figuras 111 e 112 – Instagram do Decolonize This Place.



Fonte: Instagram /imagens capturadas em junho de 2019

Figuras 113 e 114 – Busca realizada pela hashtag #decolonize e as primeiras opções sugeridas, à dir., a mesma busca com #decolonizethis. Fonte: Instagram/ agosto de 2022



Acompanhei diversas ações do Decolonize This Place entre março e abril de 2019 durante a Bienal do Whitney, em Nova York, quando sua atuação no controverso episódio sobre Warren Kanders teve resultados concretos, com a renúncia do então vice-presidente do conselho do museu norte-americano depois de nove semanas de protestos.³⁵⁸ As manifestações aconteciam tanto nos arredores do museu quanto nas áreas internas, parecendo, algumas vezes, fazer parte da própria programação, com um tema bastante político naquela edição. A estratégia de infiltração incluía também folhetos de divulgação no mesmo design do material feito pelo Whitney, distribuídos aos visitantes ainda na entrada. E muitas imagens dessas ações circulavam intensamente em suas redes, especialmente no Instagram, atraindo a atenção de outras partes do mundo.

Os principais membros do grupo Decolonize This Place são o palestino-americano Amin Husain e a indiana-americana Nitasha Dhillon – além de ativistas, os dois também são artistas e acadêmicos. Em um artigo publicado em 2018 na revista *October*, assinado pelo MTL Collective, um dos braços originais do coletivo, eles defendem o que chamam de “liberação instituição.”³⁵⁹ Além do combate à chamada filantropia tóxica, pedem a transformação estrutural desses espaços – da devolução de obras saqueadas à diversidade do conselho, impactando nos poderes de decisão. Sua atuação é apresentada como uma quarta onda de crítica institucional, apontando

³⁵⁸ Warren Kanders se tornou o grande assunto daquela Bienal quando foi divulgada a ligação do seu grupo Safariland com a indústria bélica, incluindo armamentos usado pelos Estados Unidos em manifestações na fronteira norte-americana com o México. Após meses de protestos pedindo sua saída do museu, entre eles a ameaça de artistas participantes de retirar seus trabalhos da exposição, o caso culminou na sua renúncia no final de julho. LAVIGNE, Nathalia. "Bienal do Whitney traz à tona filantropia tóxica." *Revista Select*, setembro de 2019. Disponível em <<https://www.select.art.br/bienal-do-whitney-traz-a-tona-filantropia-toxica/>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

³⁵⁹ MTL Collective. "From institutional critique to institutional liberation? A decolonial perspective on the crises of contemporary art." *October* 165 (2018): 192-227.

como diferença o fato de usarem táticas de movimentos sociais, buscando diálogo com outros setores da sociedade.³⁶⁰

Figura 115 – Um dos protestos realizados pelo Decolonize This Place durante a Bienal do Whitney, em Nova York, em março de 2019.



Fonte: Arquivo pessoal/Nathalia Lavigne

³⁶⁰ O artigo também apresenta um resumo bem completo sobre as três outras ondas anteriores da Crítica Institucional desde os anos 1960, apontando problemas reconhecidos posteriormente por nomes como Andrea Fraser sobre o pouco alcance que o movimento obteve em outros setores da sociedade por uma “autolimitação discursiva.” A chamada quarta onda da Crítica Institucional, que incorpora a onda de protestos no início dos anos 2000, é definida por Gerald Raunig e Gene Ray em *Art and Contemporary Critical Practice: Reingenting Institutional Critique* (2009).

O nome Decolonize This Place, como explicam, surge de um contexto específico de um protesto contra uma exposição com fotos de Israel e da Faixa de Gaza chamada *This Place*, realizada em 2015 no Brooklin Museum. A mostra, realizada em paralelo a outra sobre arte e ativismo (*Agiprop!*), foi vista por eles como uma tentativa de *brandwashing* do Estado de Israel – termo que também ajudaram a popularizar.³⁶¹ Aleatória ou não, a escolha do nome serviu bem ao formato horizontal das redes, ressoando com facilidade nesses ambientes também pelo fato de o termo *this place* poder ser usado em diversos sentidos.

Em uma busca realizada em agosto de 2022, era possível encontrar cerca de 28.253 mil publicações na hashtag #decolonizethisplace nessa rede social [Fig. 113]. Se no início a palavra-chave era mais usada pelo próprio grupo para compartilhar imagens de suas ações e material de divulgação, hoje o nome virou sinônimo de postagens variadas. Algumas são publicadas até por instituições. É o caso do museu etnológico alemão GRASSI SKD, que utiliza essa hashtag em diversas postagens – entre elas uma publicação sobre os bronzes de Benin que pertencem à coleção – e, ao contrário do Humboldt Forum, eles optaram por não exibir os objetos enquanto o processo de restituição estivesse já em andamento.³⁶²

Naturalmente que o discurso decolonial é central no movimento. No mesmo artigo, o MTL Colletive/Decolonize This Place contextualiza sua abordagem sobre esse tema, baseada nas teorias de Eva Tuck e K. Wanye Yang, Franz Fanon, Angela Davis e Walter D. Mignolo. Citam, ainda, a rebelião Zapatista como influência, especialmente por ter sido “o primeiro movimento revolucionário da era pós-Guerra Fria além dos

³⁶¹ O termo *brandwashing* é usado para se definir o uso da arte tanto por empresas quanto por Estados-nações mal-vistas por alguma razão – seja no caso de empresas que trabalham com produtos controversos, como da indústria farmacêutica, como no caso da Sackler, ou de armamentos, como a Safariland, de Warren Kanders.

³⁶² <<https://www.instagram.com/p/ChZJoYyslwo/>>

limites do estado-nação”, inspirando outros pelo mundo em defesa de territórios indígenas autônomos.³⁶³

Embora não haja uma relação direta entre o Decolonize This Place e o Humboldt Forum, esse contexto é importante para entender o alcance que as manifestações contra a nova instituição alemã ganhariam no resto do mundo por meio das redes, disseminadas em grande parte por grupos que surgem com algumas estratégias semelhantes. Entre os exemplos estão o Coalition of Cultural Workers Against the Humboldt Forum (CCWAH) já mencionado, que também atua em diálogo com outras iniciativas, como a Berlin Postkolonial, No Humboldt 21, Decolonize Berlin Alliance, AfricaAvenir e Barazani. A imagem na abertura deste subcapítulo [Fig. 110] ilustra o slogan da coalizão quando foi criada – “Tear it down and turn it upside down” (Derrube e vire de cabeça para baixo), inspirando-se na polêmica sobre a cruz para propor uma virada de eixo conceitual do Humboldt Forum com a intenção de “reverter a lógica de suas reivindicações neocoloniais e trazer à tona as questões enterradas e problemáticas de sua própria fundação”, como escrevem.³⁶⁴

O lema #tearitdown, usado nas hashtags em suas postagens, é também claramente um diálogo com a onda de protestos contra monumentos – o chamado *Urban fallism* ou “derrubacionismo urbano”, movimento iniciado na África do Sul em 2015 que se popularizou em ressonância com as manifestações do #BlackLivesMatter após a morte de George Floyd, em maio de 2020.³⁶⁵ Ou seja: como bem resumiu o meme abaixo, enquanto em Birmingham (EUA) e em outros lugares do mundo os

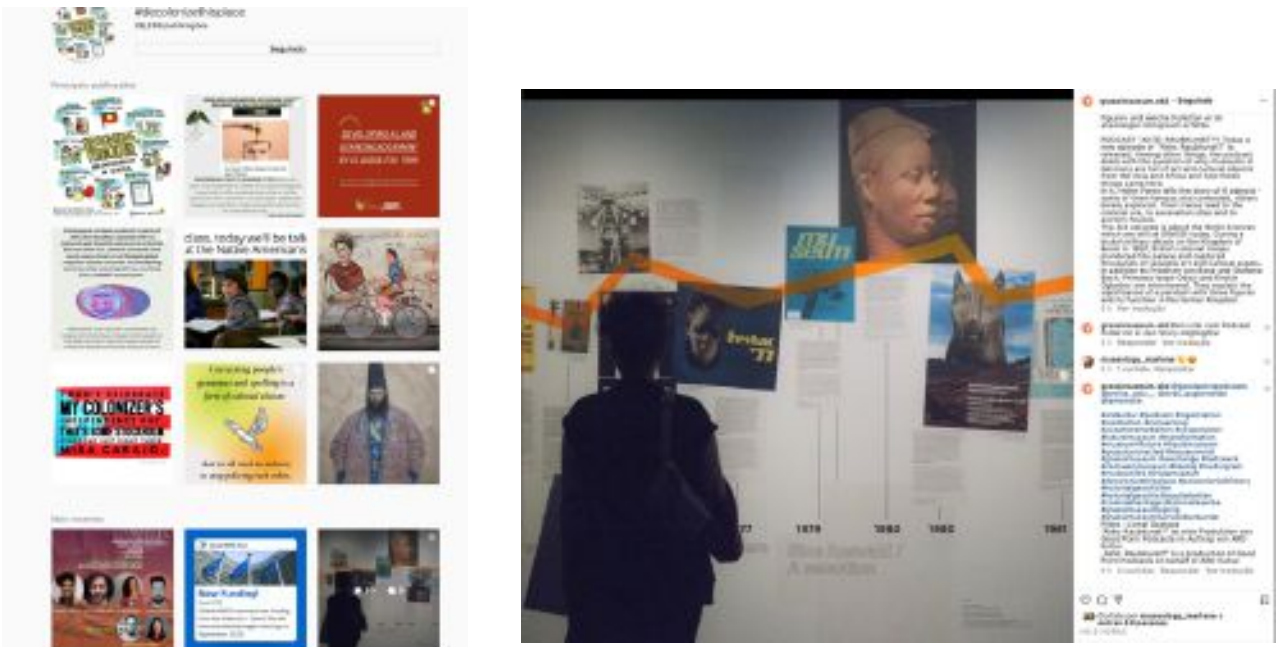
³⁶³ Ibid., p. 197, tradução nossa. No original: “For nearly twenty-five years, in the face of state repression, the Zapatistas have defended and sustained an autonomous indigenous territory that has become an inspiration and physical meeting place for radical movements around the world.”

³⁶⁴ < <https://ccwah.info/about/>>

³⁶⁵ Neste artigo, Giselle Beiguelman contextualiza as táticas ativistas daquele ano relacionando-as com movimentos anteriores – entre eles a noção de contra-monumento, discutida nos 1990, apontando relações com o contexto brasileiro. BEIGUELMAN, Giselle. “Ataques a monumentos enunciam desavenças pelo direito à memória.” *Folha de São Paulo*, 12 de junho de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/ataques-a-monumentos-enunciam-desavenças-pelo-direito-a-memoria.shtml> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

monumentos eram alvo de protestos ou literalmente derrubados por multidões, em Berlim erguia-se um que trazia de volta ao imaginário urbano a memória de um passado imperial e colonialista, tudo o que vinha sendo problematizado particularmente naquele ano.³⁶⁶

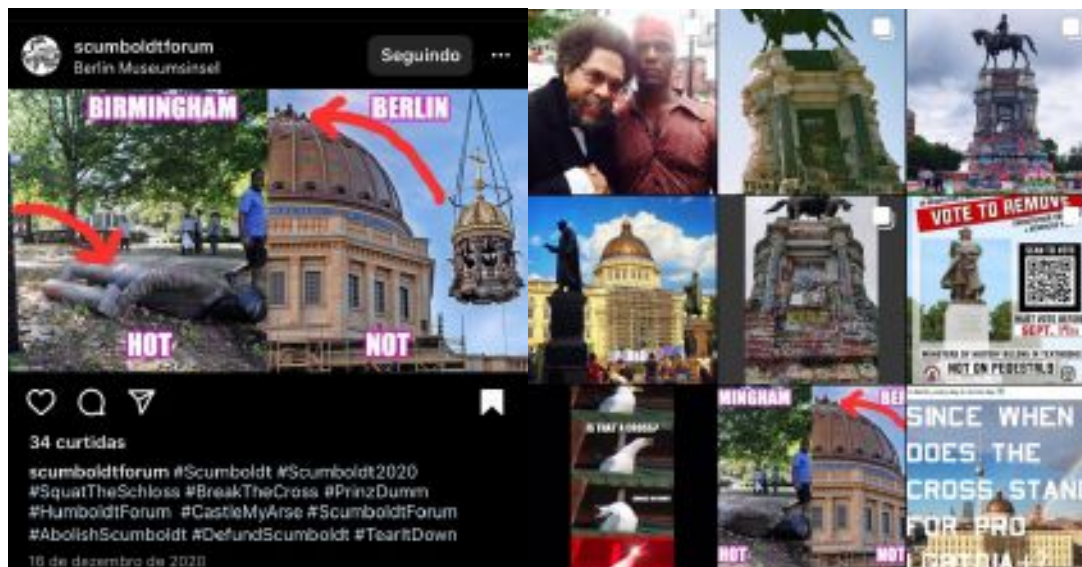
Figuras 116 e 117 – à esq., resultado de uma busca feita na hashtag #decolonizethisplace em agosto de 2022; à dir., post do museu GRASSI SKD utilizando a palavra-chave.



Fonte: Instagram

³⁶⁶ A imagem usada no meme é de um dos episódios de protestos em Birmingham, Alabama, onde a estátua de Charles Linn, fundador da cidade que estava na Marinha Confederada, havia sido derrubada. Posteriormente, o prefeito da cidade decidiu por sua remoção definitiva do espaço público, oferecendo-a para qualquer museu confederado que se interessasse. BURCH, Audra “D. S. Birmingham Mayor Orders Removal of Confederate Monument in Public Park”. *The New York Times*, 2 de junho de 2020. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2020/06/02/us/george-floyd-birmingham-confederate-statue.html>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

Figuras 118 e 119 – Perfil de memes com críticas ao Humboldt Forum, criada em dezembro de 2020.



Fonte: Instagram

Embora nenhuma dessas discussões tenham surgido agora, 2020 foi um período central para que ganhassem um maior alcance. Um exemplo é a proporção inédita que as manifestações do #BlackLiveMatters tiveram nos Estados Unidos, reunindo, em um único dia, meio milhão de pessoas em 550 espaços pelo país. Considerando o total estimado nas semanas seguintes ao assassinato de Floyd – entre 15 e 26 milhões –, foi possivelmente a maior onda de protestos da história norte-americana.³⁶⁷ Tudo isso em plena pandemia de COVID-19, quando o país era líder no número de mortes e contaminação no mundo.

³⁶⁷ BUCHANAN, Larry; BUY, Quoctrung; PATEL, Jugal K. "Black Lives Matter May Be the Largest Movement in U.S. History". The New York Times, 3 de julho de 2020. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/03/us/george-floyd-protests-crowd-size.html>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

O marco pode ter sido inédito, mas, antes disso, o movimento já era considerado “uma terceira fase do Movimento dos Direitos Civis no país, depois da Reconstrução (1865-77) e da era dos Direitos Civis (1954-68)”, como defende Nicholas Mirzoeff em *The Appearance of Black Lives Matter* (2017).³⁶⁸ Apropriando-se do termo “espaços de aparição” usado por Hannah Arendt ao se referir à *pólis* como um lugar de discurso e ação, ele questiona o caráter hierárquico e excludente desses espaços, onde muitos jamais apareciam – algo que o Black Lives Matter vai confrontar “ao articular o espaço racializado com espaços de conexão em protesto contra a violência”, criando, com isso, “um espaço decolonial de aparição” não codificados pela supremacia branca.³⁶⁹

Assim como o Occupy Wall Street e toda a onda de sublevações que veio a seguir – a Primavera Árabe, o 15M espanhol, as Jornadas de Junho no Brasil – o Black Lives Matter é central para entender qualquer prática de arte e ativismo utilizando as redes sociais. Com a diferença que o movimento, criado em 2012 por Alicia Garza, Patrisse Cullors e Opal Tometi, em resposta ao assassinato de Trayvon Martin por George Zimmerman, manteve-se relevante e se fortaleceu nos últimos anos, ao contrário dos demais mencionados. E um dos motivos é a articulação bem desenhada entre os espaços urbanos e o espaço das redes – uma estratégia de “co-presença digital”, como define Mirzoeff –, fazendo com que outras comunidades surgissem: ou na forma de grupos formados além das plataformas digitais, ou na interlocução com outros movimentos on-line a partir da horizontalidade da hashtag.³⁷⁰

Descentralizado e sem hierarquia, o #BlackLivesMatter é uma causa que se desmembra facilmente em outras palavras-chave locais e pontuais. Nos primeiros anos, isso se dava mais no Twitter – como foi o caso de #Ferguson, usada 21.6

³⁶⁸ MIRZOEFF, Nicholas. *The Appearance of Black Lives Matter*. [Name] publications, 2017, p. 11.

³⁶⁹ *Ibid*, p. 18.

³⁷⁰ MIRZOEFF (2017), p.90.

milhões de vezes entre junho de 2014 e maio de 2015, quando a onda de protestos na cidade norte-americana ganhou uma dimensão global pelo assassinato de Michael Brown.³⁷¹ Em junho de 2020, o próprio DTP também se voltou para esse enfoque, criando uma série de peças visuais destacando os abusos da polícia norte-americana contra os manifestantes.

Figuras 120 e 121 – Material criado pelo Decolonize This Place sobre os protestos de 2020 do #blacklivesmatter.



Fonte: <<https://decolonizethisplace.org/>>

Todo esse cenário teve um impacto direto nas discussões sobre decolonização das instituições de arte naquele ano, refletido nas redes no dia seguinte após a morte de Floyd, quando os feeds de notícia foram inundados com quadrados negros marcados com a hashtag #blackouttuesday. O manifesto de luto logo se tornou um

³⁷¹ Ibid.

protesto contra o racismo nas mais diversas formas e em qualquer lugar de mundo, aderido por milhões de pessoas, e se estendeu também aos museus. A cobrança por um posicionamento mais enfático sobre o tema atingiu em cheio instituições como o Metropolitan Museum of Art, que só se posicionou por escrito sobre o episódio tempos depois, e o Getty Museum, cujo presidente se desculpou pela instituição não haver mencionado a campanha diretamente.³⁷² Em outros casos, um comentário protocolar de apoio nas redes sociais sem iniciativas concretas, como fez o British Museum com uma mensagem do diretor Harwig Fischer “em solidariedade à comunidade negra e ao Black Lives Matter” não foi suficiente, gerando mais polêmicas. O post no Instagram foi bombardeado de comentários exigindo atitudes mais claras sobre as devoluções de obras saqueadas presentes na coleção, enquanto alguns (poucos) seguidores criticaram o posicionamento e escreveram que deixariam de seguir o perfil [Fig. 122].³⁷³

Outro exemplo foi uma postagem feita pelo Whitney Museum, de Nova York, no dia 26 de agosto daquele ano, informando sobre o cancelamento da exposição *Collective Actions*, gerando uma imensa onda de críticas nos comentários especialmente sobre a falta de pagamento a artistas negros que participariam da mostra. Casos como esses reforçam o uso do Instagram também como uma infraestrutura central de como esse debate acontece no mundo da arte, como argumentam Lachlan MacDowall e Kylie Budge.³⁷⁴ Ou seja: se a infraestrutura do Instagram teve antes um papel determinante no movimento de *musealização do museu*, como discutimos no segundo capítulo, o movimento de *desmusealização* que

³⁷² CHARR, Manuel. "How Have Museums Responded to the Black Lives Matter Protests?" *Museum Next*, 10 de junho de 2020. Disponível em: <<https://www.museumnext.com/article/how-have-museums-responded-to-the-black-lives-matter-protests/>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

³⁷³ < https://www.instagram.com/p/CBDR_nBHeIA/?utm_source=ig_web_copy_link>

³⁷⁴ MACDOWALL, BUDGE (op. Cit), p. 148.

ganha forma especialmente a partir de 2016 também encontra nessas plataformas um ambiente importante para se disseminar.

Figura 122 – Post do Museu Britânico em apoio ao #BlackLivesMatter.



Fonte: Instagram

Foi também nesses últimos anos que entrou em discussão a nova proposta do International Council of Museums (ICOM) para a definição do que é um museu. Aprovado em 2022 após um processo colaborativo com contribuições de profissionais de diversas partes do mundo, o novo texto reflete uma reformulação dessas instituições a partir de novos paradigmas – ou mesmo uma “reapropriação simbólica”, como definiram Yves Bergeron e Michèle Rivet.³⁷⁵ Antes de se chegar a essa versão, entretanto, um grande impasse marcou a última assembleia-geral do ICOM, em 2019, quando alguns dos membros não concordaram com o texto então apresentado, que os defina como “espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos

³⁷⁵ BERGERON, Yves; RIVET, Michèle. "Introduction. Decolonising museology or “re-formulating museology”." ICOFOM Study Series 49-2 (2021): 15-28.

para o diálogo crítico sobre passados e futuros.”³⁷⁶ Embora não tenha sido este o texto final aprovado, alguns desses termos iriam ecoar nos discursos institucionais do Humboldt Forum.

Considerando esse contexto, é difícil prever outro momento mais conturbado para que a nova instituição fosse inaugurada. Em paralelo a isso, foi também nesse período, em março de 2021, que teve início na Alemanha o processo de restituição dos bronzes de Benin, concluído em dezembro de 2022. A iniciativa alemã de devolver as peças abrigadas em museus do país para a Nigéria segue uma tendência iniciada pela França em 2017, quando o presidente Emanuel Macron fez um anúncio semelhante.³⁷⁷ O processo conduzido na Alemanha, entretanto, contribuiu ainda mais para acentuar as polêmicas sobre o Humboldt Forum na esfera pública pelo fato de a instituição abrigar o acervo do Museu Etnológico de Berlim, onde há muitas outras peças de procedência desconhecida.

Por tudo isso, o Humboldt Forum se tornou um interessante estudo de caso de um museu cuja criação acontece simultaneamente a um processo de *desmusealização*. Envolvendo, inclusive, a recusa em adotar esse nome, utilizando a nomenclatura de fórum. A seguir, veremos como a nova instituição incorpora esse discurso a partir de um antigo debate sobre o que se entende por museu-fórum e museu-templo, analisando outros exemplos de seus canais de comunicação.

³⁷⁶ FRASER, John. "A discomfoting definition of museum." *Curator: The Museum Journal* 62, no. 4 (2019): 501-504.

³⁷⁷ ROGERS, Thomas; LASSA, Rahila e MARSHALL, Alex. How Germany Changed Its Mind, and Gave the Benin Bronzes Back, *The New York Times* <<https://www.nytimes.com/2022/12/20/arts/benin-bronzes-nigeria-germany.html>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

5.2 o museu-fórum e uma abertura de portas fechadas

Todo este século obcecado por catedrais nos deixará apenas uma: o museu que reunirá as suas pinturas. (André Malraux, 1965, p.67).

A primeira inauguração oficial do Humboldt Forum foi no dia 16 de dezembro de 2020. O novo centro cultural, entretanto, continuou fechado, como estavam todos os demais na Alemanha naquele momento. Era o início da segunda onda pandêmica na Europa, e não havia previsão de quando os espaços físicos seriam reabertos novamente. Considerando as diversas mudanças de data anteriores em razão dos atrasos nas obras, decidiu-se que haveria uma inauguração, mesmo que apenas virtualmente. A *live* de abertura foi anunciada da seguinte forma no site da instituição:

“Para celebrar a abertura como planejado originalmente, o Humboldt Fórum convida para uma **prévia exclusiva** no dia 16 de dezembro, das 19h às 20h CET: com uma **variedade de vozes** e contribuições do programa para **estender o Fórum ao espaço digital**. O formato artístico criará um **fórum interativo e vibrante com quatro linhas narrativas e perspectivas**. A transmissão ao vivo estará disponível via humboldtforum.org e via YouTube em alemão e inglês e também estará disponível para visualização em vídeo após o evento.”³⁷⁸

Não fosse o contexto muito particular de uma pandemia global, não faria muito sentido inaugurar um museu enquanto sua sede continuava fechada.

³⁷⁸ < https://www.humboldtforum.org/wp-content/uploads/2020/12/2_20201216_HF_Programme-Digital-Opening.pdf > [acesso em 19 de fevereiro de 2023] Tradução nossa, marcações idem.

Especialmente nesse caso, onde a “variedade de vozes” defendida enquanto proposta institucional se relaciona, em grande parte, às disputas de narrativas apresentadas naquele lugar e sua história bastante específica. Os termos adotados nesse comunicado também reforçam a estranheza na adaptação da linguagem para descrever o evento: o que seria uma “prévia exclusiva” de uma transmissão aberta no Youtube? Ainda mais estranho é ver a mesma expressão ao lado de outras como “fórum interativo e vibrante.” Ou seja: mantem-se a ideia de “exclusividade” de uma abertura, que em condições normais seria restrita a um certo número de pessoas, enquanto também se busca um ambiente interativo e com múltiplas vozes? A contradição dos termos reflete a proposta maleável do Humboldt, buscando uma neutralidade que tenta responder a agendas e propostas distintas, incorporando discursos dos que os criticam – “reflexividade estratégica” (Bose, 2017) para uns, “deglutição crítica” (CCWAH, 2021) para outros, como já citado.

Cabe observar também a narrativa em torno da ideia de *fórum*. Na fala introdutória do diretor-geral Hartmut Dorgerloh, ele justifica o termo adotado no nome da instituição:

"Estou muito feliz com a ideia de que vamos ser um **fórum**, um espaço **aberto a todos**, onde qualquer um pode vir, olhar em volta, se surpreender, falar com os outros. Queremos promover a diversidade de encontros entre culturas, queremos **conectar** vários aspectos e **mudar perspectivas** [...]. Esse é um espaço aberto, uma **plataforma** internacional para questionamentos abertos, esse é o Humboldt Forum."³⁷⁹

Ao final, Dorgerloh volta-se para a câmera e, dirigindo-se ao espectador, conclui que naturalmente esse processo só iria de fato acontecer quando o centro

³⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=D53KVJ-jxo4>. Tradução nossa. Entre 3min e 6 min.

cultural abrisse de verdade. “Apenas com vocês, o público, que o Humboldt Forum será um lugar **vívido**.”³⁸⁰

O debate sobre o que se entende e se define por museu tem diversos precedentes históricos. Uma grande parte do que se discute ainda hoje foi trazida pela Nova Museologia (*la nouvelle muséologie*), surgida primeiro na França e se internacionalizando no final dos anos 1980.³⁸¹ É quando entra em cena uma maior preocupação com o papel social e interdisciplinar dessas instituições – embora parte dessa discussão tenha se iniciado nas décadas anteriores, reverberando um movimento antimuseu das novas vanguardas.

Outro precedente é a distinção entre a ideia do “museu-templo” e o “museu-fórum”, trazida por Duncan F. Cameron. Como resume o então diretor do Brooklyn Museum, em Nova York, em um texto publicado originalmente em 1971: “O fórum é onde as batalhas são travadas, o templo é onde os vencedores descansam. O primeiro é processo, o segundo é produto.”³⁸² Tal definição acaba gerando também o que ele descreve, de forma irônica, como uma “crise de identidade” ou um “estado avançado de esquizofrenia” vivido por instituições, quando o próprio uso da palavra *museu* passa a ser evitado em novos espaços culturais surgidos nessa época, quando muitos passam a adotar a nomenclatura de *centro*. Citando como exemplo Ontario Science Centre, inaugurado em 1969 em Toronto – e anteriormente chamado de museu – ele menciona o texto de um folheto distribuído aos visitantes que diz muito sobre um imaginário disciplinador associado a essas instituições:

Faça uma lista de tudo o que aprenderam sobre lugares públicos, especialmente museus.

Coisas como:

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ MAIRESSE, DESVALLÉES (2010), p. 55.

³⁸² CAMERON (1971), p. 21, tradução nossa. No original: “the forum is where the battles are fought, the temple is where the victors’ rests. The former is process, the latter is product.”

Não toque em nada
Não fique muito empolgado
Não tire fotos
Não ria alto
Tem sua lista? Ótimo
Agora rasgue-a em pedacinhos e jogue fora.³⁸³

Esse novo formato que passa a surgir – em geral, centros culturais com uma abordagem mais científica ou ecológica, trazendo um discurso em defesa de uma democratização do acesso – vai impactar também instituições de todos os tipos.³⁸⁴ O risco desse processo, como aponta Cameron, é de uma sobreposição forçada entre os dois modelos – templo e fórum –, não permitindo que o efeito processual do segundo aconteça:

Muitas instituições não conseguem decidir se desejam ser um museu, um templo, ou se desejam se tornar um fórum público. Alguns tentaram trazer o fórum para dentro do templo [...] Infelizmente, a ideia de trazer o fórum – lugar de confronto e experimentação – para dentro do templo é inibir e, com efeito, castrar a atuação no fórum.³⁸⁵

³⁸³ Ibid., p.12, tradução nossa.

³⁸⁴ Embora seja fora do escopo do tema aqui analisado, vale mencionar outro precedente histórico importante do formato de museu-fórum aplicado nessa época, como é o caso do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) (1963-1968). Cristina Freire comenta sobre a influência desse pensamento na estruturação da nova instituição, que se dá muito a partir do encontro do CIMAM (Congresso do Comitê Internacional para Museus e Coleções de Arte Moderna) que Zanini esteve em 1969. Em um texto publicado em 1976, ele iria reforçar o papel dos museus tanto de se articular com os meios de comunicação da sua época quanto de usar sua infraestrutura para atuar como um “centro operativo” comunicacional. Na prática, isso se deu incorporando o conceito de rede enquanto um “princípio operativo”, estabelecendo relações pessoais e bem definidas com artistas e instituições em diversas partes do mundo, especialmente a América Latina e o Leste Europeu. FREIRE, Cristina. "Museus em Rede: A dialética impecável de Walter Zanini/A Network of Museums: The Impeccable Dialectic of Walter Zanini." *Art Journal* 73, no. 2 (2014): 20-45; ZANINI, Walter, "Os Museus e os novos meios de comunicação," *Jornal o Estado de S. Paulo*, 1976.

³⁸⁵ CAMERON (1971), p. 20. No original: “Many institutions cannot decide whether they wish to be a museum, as a temple, or wish to become the public forum. Some have tried to bring the forum inside the temple [...] Unfortunately, the idea of bringing the forum - the place for confrontation and experimentation - inside the temple is to inhibit and, in effect, to castrate the performance in the forum.”

O que Cameron descreve é bem parecido com a impressão que temos com o Humboldt Forum. Além da questão arquitetônica bastante óbvia – difícil ignorar a imponência do castelo barroco reconstruído com uma cruz sobre a cúpula, e toda a ideia de *templo* que o prédio evoca com esses símbolos – o discurso adotado no pronunciamento do diretor ou no material de comunicação reforçam uma “crise de identidade” similar ao de uma instituição que repete palavras-chave que o associam ao formato *fórum* de museu, ignorando todo o conjunto que contraria esse conceito – da arquitetura às coleções.

Outro ponto importante reforçado por Cameron refere-se à necessidade de usar todos os tipos de mídias de massa disponíveis para atingir um número maior de pessoas, levando-se em conta que “Mais da metade do público em potencial não virá ao fórum ou ao museu.”³⁸⁶ Nesse sentido, o formato do Humboldt Forum parece ter encontrado um bom contexto para reforçar o conceito de fórum, adaptando-o ao uso de suas plataformas digitais – embora isso tenha sido bastante ao acaso. Certamente que a *live* de abertura foi idealizada pelas circunstâncias pandêmica de interdição dos espaços físicos. Não fosse isso, dificilmente haveria uma transmissão ao vivo como aquela, encenada com ares de cerimônia de Oscar e transmitida para uma audiência global. Mas aquele evento parece ter sido o contexto ideal para que o novo espaço reafirmasse sua proposta. Como demonstram as escolhas das palavras grifadas nos comunicados acima, há uma intenção clara de pensar o museu como uma plataforma de comunicação – função cada vez mais esperada dessas instituições, e que a pandemia parece ter redefinido ainda mais.

Por fim, para citar um exemplo mais recente desse debate, o antropólogo Arjun Appadurai retoma essa disputa no ensaio “Museums and the savage sublime”

³⁸⁶ Ibid, p.23. No original: “More than half of the potential audience will not come to either the forum or museum.”

(2020).³⁸⁷ O título é como o teórico indiano-americano se refere à experiência conflitante de grande parte dos museus etnológicos ocidentais, cujas histórias são marcadas por conquistas e explorações, e que lutaram “desde os seus primórdios para ser um fórum para a ampliação do conhecimento e para a transformação de curiosidades em experiências populares do Sublime Selvagem.”³⁸⁸ A ambivalência entre os dois termos tem origem em alguns mal entendidos na forma como os museus modernos tentaram redefinir a função desses espaços – especialmente ao introduzir a ideia de que podem ser ambientes de pesquisa e ensino e ao mesmo tempo de entretenimento. O resultado dessa confusão, em sua opinião, é um fortalecimento de uma ideia de sagrado que tanto se tentou romper:

Não obstante os esforços recentes dos museus modernos para se tornarem mais interativos, amigáveis, sociáveis e acolhedores, a verdade é que ruídos, comentários altos, explorações lúdicas dos espaços do museu, piadas sobre sinalização, vulgaridades sobre objetos icônicos são estritamente desencorajados. Nesse sentido, os museus continuam a se pensar como igrejas, nas quais um poderoso clero fornece sacramentos e vislumbres da divindade aos humanos comuns, que por um breve período de tempo são encerrados no espaço do Sublime Selvagem ou do mais elevado Sublime Kantiano.³⁸⁹

³⁸⁷ APPADURAY, Arjun. “Museums and the savage sublime.” In *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*, ed. Von Oswald, Margareta, and Jonas Tinius, Leuven University Press. 45-48.

³⁸⁸ Ibid., p. 45, tradução nossa. No original: “the museum has struggled from its beginnings to be a forum for the broadening of knowledge and for the transformation of curiosities into popular experiences of the Savage Sublime.”

³⁸⁹ Ibid., p. 51, tradução da autora. No original lê-se: “Notwithstanding the recent efforts of modern museums to become more interactive, user-friendly, sociable, and welcoming, the truth is that noise, loud commentary, playful explorations of museum spaces, jokes about signage, vulgarities about iconic objects, are strictly discouraged. In this regard, museums continue to think of themselves as churches, in which a powerful clergy provides sacraments and glimpses of the divine to ordinary humans, who for a brief period of time, are lifted into the space of the Savage Sublime or the more elevated Kantian Sublime.”

A partir desse debate, analisaremos a seguir como o Humboldt Forum utilizou a infraestrutura de suas plataformas digitais, dando ênfase no Instagram e ao período em que o espaço físico do museu ainda não havia sido inaugurado. Como uma instituição que se define enquanto um “espaço aberto a todos”, interessada em “conectar vários aspectos e mudar perspectivas”, atua naquele ambiente? A análise se restringiu a um total de 161 postagens – desde quando o perfil foi criado, em dois de abril de 2019, até 20 de junho de 2021, quando prédio foi aberto. Com isso, buscamos observar de que forma a ideia de um “fórum aberto” foi utilizada, e qual o impacto disso na percepção do público/seguidores.

5.3 memórias em disputa: humboldt forum no instagram

As primeiras postagens no Instagram do Humboldt Forum, perfil iniciado no dia dois de abril de 2019, exibiam uma imagem fragmentada de um caderno com uma observação em destaque. A frase “DIES BEZWEIFLE ICH! (que pode ser traduzida como *eu duvido disso*) foi escrita por um estudante que discordava do que era dito pelo professor em uma aula da Friedrich-Wilhelms-Universität (atual Humboldt-Universität) em 1885.³⁹⁰ Como explica o texto do post, a observação de Frederick Blanck em suas anotações pode ser vista como um gesto de agenciamento em um contexto altamente hierárquico, como era o sistema universitário naquela época. O caderno pertence hoje à Humboldt-Universität, cuja coleção também integra o centro

³⁹⁰ < <https://www.instagram.com/p/BvvcEuGFahl/> >

cultural. Embora enigmática e nada atraente enquanto imagem, a postagem é uma escolha simbólica importante para estreitar seu perfil naquela rede social. Indica, nas entrelinhas, o papel que “o mais novo marco de Berlim”, como se apresentavam inicialmente, se propõe a exercer: o de deixar que outros discursos sejam ouvidos, inclusive os que o criticam, e outras memórias sejam narradas sem distinção hierárquica.

As publicações seguintes nesse primeiro momento destacam itens das coleções que passariam a ser abrigadas pela nova instituição: uma figura em ouro-cobre representando um Cacique da civilização Quimbayan da Colômbia moderna (entre 600 e 1000 d.C), pertencente ao acervo do Museu Etnológico; a foto de uma caverna budista do século V ou VI encontrada na Ásia Central em 1902, inteiramente reconstruída no Humboldt Forum no núcleo dedicado à coleção de Arte Asiática e “onde os visitantes poderão caminhar por ela e se maravilhar com este antigo local de peregrinação”, como descrevem; a imagem de uma plumagem asteca trazida de uma expedição por Alexander von Humboldt em 1803/04.³⁹¹ Os textos, primeiro na versão em inglês e depois em alemão, trazem sempre um histórico das peças e informações vagas sobre procedências. Neste último post, alguém faz uma pergunta questionando esse aspecto: “E como exatamente o Humboldt obteve essa prestigiosa obra de arte? Ele apenas a arrancou do chão? Se ele comprou, de quem? E como? Se foi um presente, quais foram suas circunstâncias?” O comentário é ignorado pelo perfil, que responde apenas a outra questão perguntando se aquele objeto pertence ao museu.

³⁹¹ < <https://www.instagram.com/p/BvvcVqtF1X5/>>; <<https://www.instagram.com/p/BvvcVqtF1X5/>>

Figuras 123 e 124 – Recorte das primeiras postagens do museu no Instagram: à dir., a que está hoje; à esq., a primeira versão posteriormente deletada (detalhe abaixo).

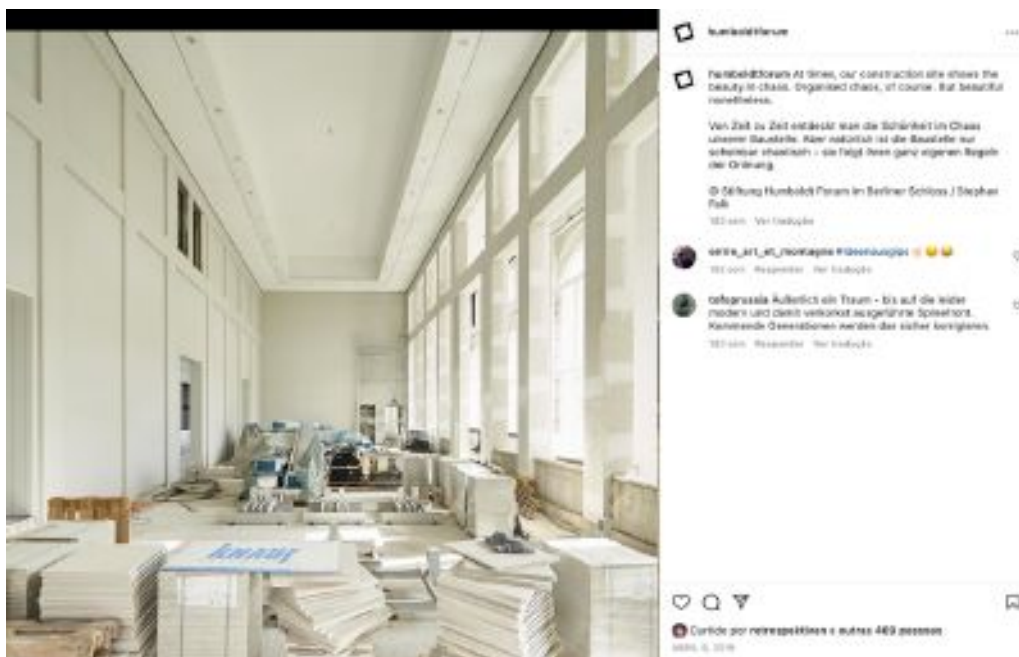


Fonte: Instagram

Mais adiante, a sequência de itens dos acervos é interrompida, dando lugar a cenas do prédio em construção – tema que iria dominar o conteúdo do perfil por bastante tempo: um detalhe da cúpula de 60 metros vista de baixo para cima; um canteiro de obras com itens ordenados e organizados; fotos das estátuas de deuses romanos que restaram do palácio original antes de ser demolido, agora restauradas e exibidas novamente. Nessas postagens, os comentários são, em geral, de entusiastas da reconstrução do Berliner Schloss, alguns deles feitos por perfis que defendem abertamente o legado prussiano. Nota-se comentários de perfis como @tofoprussia, que aparece reiteradas vezes em imagens da arquitetura do prédio em construção [Fig. 126].

Figuras 125 e 126 - Postagens no perfil do Humboldt Forum e comentários de seguidores.



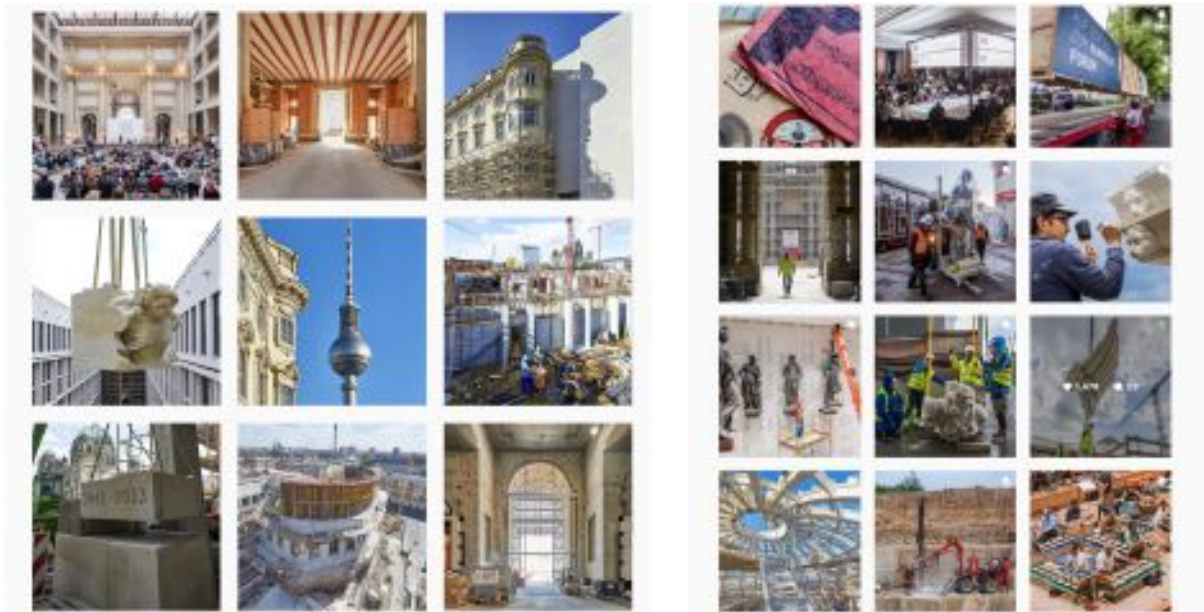


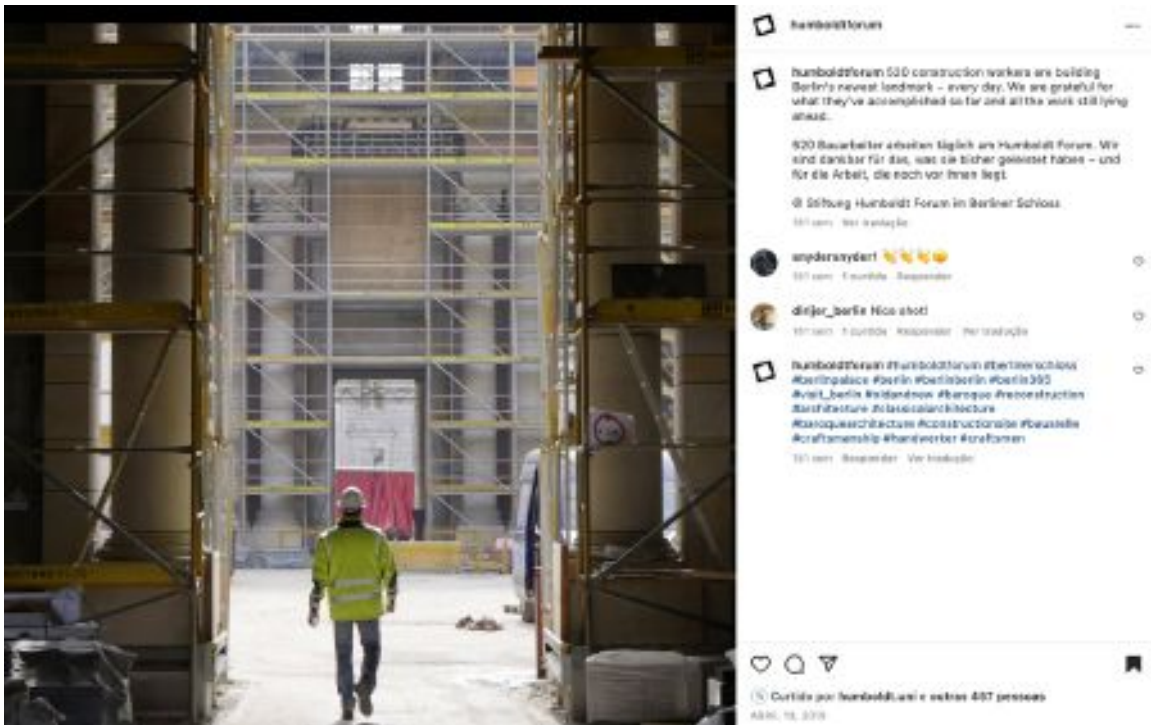
Fonte: Instagram

Nessa sequência temática, predominam fotos no clima bastidores das obras – como essa de alguém da equipe técnica no topo de um guindaste posando ao lado das estátuas, indicando sua proporção monumental de três metros e 1,5 toneladas cada uma no exato momento em que são instaladas [Fig. 129]. A legenda informa que as peças colossais são “sobreviventes da oficina original de Andreas Schlüter (1660-1714) e resgatadas da destruição antes da demolição do Berliner Schloss em 1950”, e que serão colocadas no Salão de Esculturas do novo prédio, enquanto réplicas ficarão na parte externa onde estavam originalmente.³⁹²

³⁹² <<https://www.instagram.com/p/BwZuUqKFZky/>>

Figuras 127, 128, 129 e 130 - Postagens mostrando construção do prédio.





Fonte: Instagram

Há um certo tom de heroísmo sugerido pela imagem: por mais que o protagonista seja um trabalhador da construção civil, sua pose parece a de alguém que tenta corrigir uma injustiça histórica, salvaguarda de uma memória que tentaram destruir. No caso, referem-se ao então governo da República Democrática Alemã (DDR), que decidiu demolir o palácio em 1950. Um comentário resume essa outra leitura possível sugerida pelo ar de imponência do retratado na foto, como se complementasse as informações da legenda: “Então a lição é: nunca dê nada nas mãos de socialistas ou afins... não queremos uma cultura destruída, queima de livros nem "iconoclasmo."³⁹³

³⁹³ No original, em inglês: "So the lesson is: never give anything in the hands of socialists or like minded.....we don't want a destroyed culture, burning of books nor „Bildersturm“.

Nessa sequência, vemos diversas fotos parecidas, dando destaque aos funcionários da construção civil – 520 no total, como informa o museu em outro post, empenhando-se diariamente para construir “o mais novo marco de Berlim.”³⁹⁴ Embora a intenção fosse fazer uma homenagem a esses trabalhadores, um outro imaginário distinto parece ser evocado nesse conjunto de imagens: o dos “descobridores” de sítios arqueológicos posando ao lado de seus “achados”, quase sempre homens e com um ar de imponência inescapável. Não precisa ir muito longe para achar tais referências: no Pergamon, na mesma ilha dos museus em Berlim onde está o Humboldt Forum, há diversas fotografias similares – como essa de Baron Max von Oppenheim (1860-1946), “advogado e explorador Oriental”, de acordo com a legenda, que descobriu as ruínas de uma capital Aramaica no início do primeiro milênio a.C., durante sua viagem pelo norte da Síria em 1899.

³⁹⁴ < <https://www.instagram.com/p/BwcUw4clAcD/> >

Figuras 131 e 132 – Imagens no Pergamon Museum retratando Baron Max von Oppenheim (1860-1946) e texto informativo.



Fonte: acervo pessoal/Nathalia Lavigne

Outro exemplo ainda no conjunto bastidores das obras é a postagem mostrando a instalação de uma pedra com as asas da deusa romana Fama. Erguida a 30 metros do chão, a moldura ornamental a ser colocada nas fachadas barrocas aparece segurada pelos trabalhadores em uma sequência de três fotos. A primeira, com um deles fotografado de baixo para cima, tem um ar de monumentalidade evidente – o que certamente contribui para incitar um debate nos comentários, tanto com críticas ou elogios à reconstrução do Berliner Schloss. Reproduzo, abaixo, um trecho da sequência:

ruhrpoettchen_1970

Muito lindo! 🏠👉 Tenho acompanhado com curiosidade a reconstrução ao longo dos anos de longe e por vezes no local. aguardo ansiosamente o dia em que tudo estará pronto.

brutalismo.berlim

É uma ideia embaraçosa e kitsch reconstruir um palácio do século XVIII do zero. Mostra falta de gosto e nenhum respeito.

stephan.georg.schaefer

É realmente uma pena para a Alemanha ter apagado sua própria história deste lugar e substituído por essa coisa de nostalgia (para dizer o mínimo). Eu fico muito doente vendo isso.

Kingchrissofnarnia

@stephan.georg.schaefer não é uma pena que o governo da RDA tenha explodido o castelo danificado após a guerra e, assim, apagado até a história alemã deste lugar para construir "socialismo real existente" nele?

stephan.georg.schaefer

@kingchrissofnarnia É sempre uma questão do que você quer retratar. Eu ficaria feliz em deixar exatamente esse espinho visível na história alemã. Mas isso é uma questão de atitude.

jack.cool.111

Desculpe, mas o prédio todo é feio

brutalismo.berlim

@jack.cool.111 🍌🍌🍌🍌³⁹⁵

Esse choque de narrativas vai ser uma constante na maior parte das postagens onde há referências à destruição de ambos os palácios. Em novembro de 2019, quando se comemoraram os 30 anos da queda do Muro de Berlim, parte da programação do festival “30 Years Peaceful Revolution - Fall of the Wall” usou a

³⁹⁵ Tradução realizada com o recurso do próprio Instagram, sem alterações ou revisões o texto original. Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/BwWc5ORFrB-/> >

fachada oriental do Humboldt Forum para uma projeção em 3D, com imagens e gravações sonoras de eventos históricos daquele ano. Por alguns instantes, a parte contemporânea do novo edifício foi sobreposta com a fachada do Palast der Republik, em uma sequência sobre as primeiras eleições democráticas da DDR, realizadas em 1990, quando foi definido o processo de reunificação da Alemanha.³⁹⁶ O resgate desse período histórico tão marcante, combinado à projeção de imagens do prédio no mesmo lugar de origem, contribuíram para ativar uma disputa de memória nos comentários do post. O trecho reproduzido abaixo do debate entre um estudante de musicologia e literatura alemã e um austríaco professor de alemão, como se apresentam em seus perfis no Instagram, reflete pontos importantes sobre como a reconstrução do Berliner Schloss é percebida de diferentes formas por uma nova geração, considerando o contexto distinto de cada país:

sheyak

Demolir o Palácio da República foi e é revisionista histórico. Projeções tolas também não ajudam a justificar o miserável Stadtschloss (avançar ao passado) e o desnecessário Fórum Humboldt.

markus_de_rivo_tardo

@schejak Sem o castelo, Berlim não seria o que é hoje, mas provavelmente ainda um depósito insignificante em solo arenoso em algum lugar da periferia europeia. Além disso, isso dá a Berlim uma chance urgentemente necessária (em vista dos muitos edifícios do pós-guerra, alguns dos quais foram erguidos à custa de edifícios históricos desnecessariamente demolidos) de recuperar pelo menos um pouco de uma paisagem urbana estética para os padrões europeus. LG de Viena, onde - em contraste com um número surpreendentemente grande de cidades alemãs - graças a Deus o rico patrimônio histórico foi tratado com mais cuidado após a guerra.

sheyak

@markus_de_medelico

³⁹⁶ <<https://www.instagram.com/p/B4knFnnlYKk/>>

Que besteira. O castelo nunca pareceu tão ao estilo Disney como está a ser construído hoje. Construir tal miséria não é uma contribuição positiva para a estética da paisagem urbana. Certamente que a miséria da Praça Potsdamer de hoje, da Praça Alexander e a construção em volta do Portão de Brandenburgo deveriam ter sido poupadas. Mas um regresso feio a uma versão de conto de fadas da arquitetura feudal? Eu te imploro. Pode não ter chegado à Áustria, mas depois da Segunda Guerra Mundial e dos crimes da era nazi, poderia e não pode haver uma ligação ininterrupta com a arquitetura do passado. Os traços e fragmentos da guerra e da história também devem ser vistos na paisagem urbana. Arquitetura moderna como a Filarmónica, a Ópera Alemã, a icónica torre de TV e o Palácio da República mostram como se faz. Pelo contrário, a Ópera Estatal Unter den Linden, que é boa como um museu na melhor das hipóteses, mas o seu palco e o espaço por trás são completamente inadequados para encenar óperas apropriadas e a sua acústica são piores do que a de qualquer prefeitura. Mas o turista acha fofo! "Isso não pode ser realmente!"

markus_de_rivo_tardo

@schejak Concordo com você, o castelo certamente parece um pouco com a Disney no momento, mas também é muito novo e, por isso, este fenómeno vai mudar com o tempo também. Em Viena, os edifícios históricos foram danificados durante a guerra (especialmente B. Ópera Estatal e Catedral de Santo Estêvão) u. a. Equipamento de revestimento portanto restaurado tão rapidamente para perceber a construção de uma identidade austríaca também visível na paisagem urbana. Assim, o património existente foi integrado com sucesso num estado agora democrático - e é exatamente esse o problema em Berlim, onde até hoje, aparentemente se sente esmagado com o herdeiro ambivalente "Prússia". Talvez isto seja também porque, depois de 1945, Berlim se tornou a capital de uma ditadura, para a qual dificilmente houve um testemunho melhor do que o Palácio da República, e, portanto, um processamento histórico adequado na Alemanha Oriental foi aberto [...]. Finalmente, sobre a apropriação de edifícios antigos para a produção cultural: nunca estive na Ópera Estatal de Berlim, mas penso que tanto os edifícios antigos como os novos podem proporcionar um enquadramento adequado para a cultura [...].

marcel_wandsbek

@schejak o Palácio da República era uma obra de arquitetura miserável e também obstinada. A subsequente romantização e iconização é Disney e boba mesmo para um edifício que só abriu as suas portas há 14 anos. Se você também sabe que os custos são parcialmente responsáveis pelo empobrecimento das áreas rurais da RDA, você só pode ficar feliz em se livrar desse lastro da república e obter um museu contemporâneo que lida com temas atuais como o colonialismo.

marsubi2020

@markus_de_rivo_tardo 🍌🍌🍌³⁹⁷

Mais do que discutir o conteúdo dos assuntos levantados, interessa comentar sobre como esse debate acontece, retomando um ponto trazido anteriormente: de que forma o Humboldt aplica sua proposta de fórum no Instagram, cuja infraestrutura fornece, em tese, um ambiente propício para ouvir e amplificar uma “variedade de vozes”, tal como defendem nos comunicados institucionais? Um último exemplo pode dar algumas indicações dessas respostas. Não houve qualquer adesão do museu em seu feed em apoio aos protestos do Black Lives Matter em meados de 2020, mas na mesma época, quando certamente a vigilância sobre o posicionamento sobre esses temas estava maior, foi postada uma foto no novo Palácio em reconstrução com um arco-íris ao fundo e a legenda “Em Berlim, todo dia é #pride day.”³⁹⁸ Como se vê nos comentários, a publicação foi recebida por muita gente como um exemplo de *Pinkwashing*, termo usado para marcas que tentam se engajar em causas políticas como estratégia de marketing para melhorar sua imagem [Fig. 133]. Mas houve também diversas outras vozes: de quem tentou defender a relação do orgulho gay com o museu pelo fato conhecido, mas pouco falado, de que Alexander von Humboldt, um dos irmãos cientistas homenageados em seu nome, era

³⁹⁷ Tradução realizada com o recurso do próprio Instagram, sem alterações ou revisões do texto original. Disponíveis em: <<https://www.instagram.com/p/B4knFnnIYKk/>>

³⁹⁸ A inclusão da hashtag apenas na primeira palavra já indica um posicionamento pouco convicto, talvez evitando se associar à causa e a data do Orgulho LGBTQI+ na palavra-chave em questão.

homossexual – embora tampouco seja um ponto mencionado no post. Ou também de quem simplesmente achou errado associar a foto de um arco-íris à causa LGBTQI+: “Não, por favor, não...o arco-íris não tem nada a ver com homossexuais”, escreveu @samuelmuller1871, cuja data no perfil faz referência ao ano de fundação do Império Alemão; quando a guerra contra a França foi vencida, Otto von Bismarck se tornou o imperador e a dinastia Hohenzollern, que viveu no Berliner Schloss, iniciou seu período de reinado.³⁹⁹

Embora esta tenha sido a postagem com maior interação entre as analisadas nesse período, chama atenção como as seguintes parecem evitar temas que levem discussões sensíveis como essas. Há uma única postagem que menciona o histórico colonial da instituição, por exemplo: a foto da obra *Statue of Limitations* (2020), de Kang Sunkoo – escultura em bronze representando uma bandeira negra a meio mastro vista pela metade, enquanto a outra parte fica na Nachtigalplatz, no bairro africano de Berlim.⁴⁰⁰ A legenda é um pouco sucinta ao contar a história e ao que ela se refere: informa apenas que a obra comissionada “é a resposta artística de Kang Sunkoo à história colonial e ao Humboldt Forum.” Já os comentários parecem ignorar do que se trata a imagem, criticando em grande parte o fato do interior do prédio não ter sido construído como o palácio original, especialmente a presença de uma escada-rolante: “Escada rolante dentro de um castelo... sério??? e depois essa “arte” preta feia ainda por cima... Desculpe, não é possível! Parece mais um shopping que Berlim conseguiu de novo... que pena”, escreve o perfil @buzzer778.

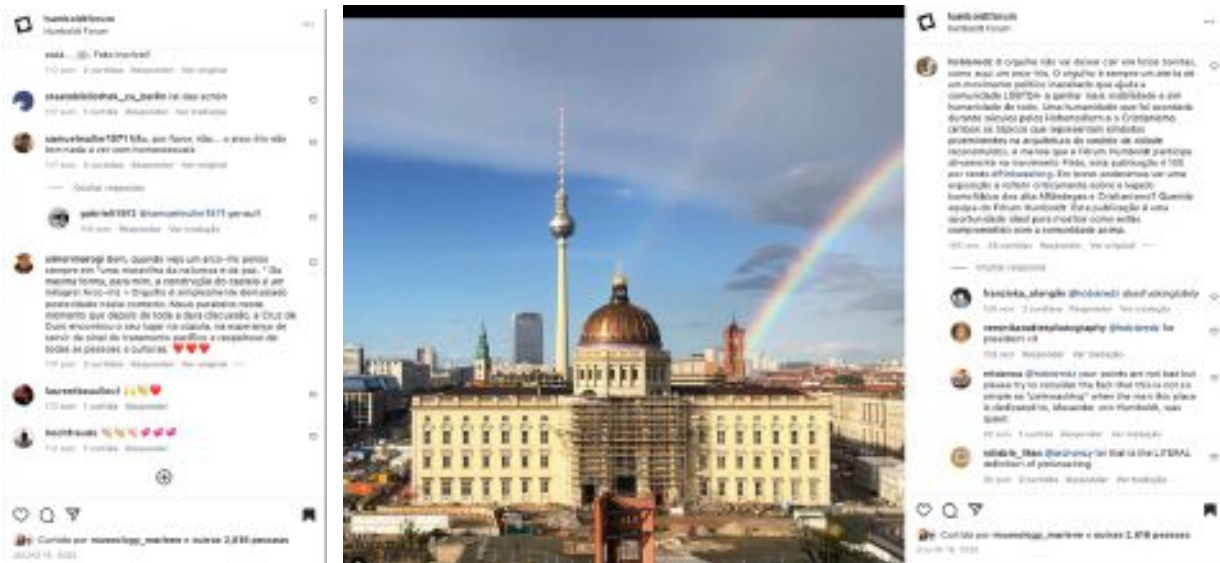
Ao mesmo tempo que comentários como esses são um reflexo da guerra semiótica e cognitiva que tomou conta das redes sociais, onde a interpretação de

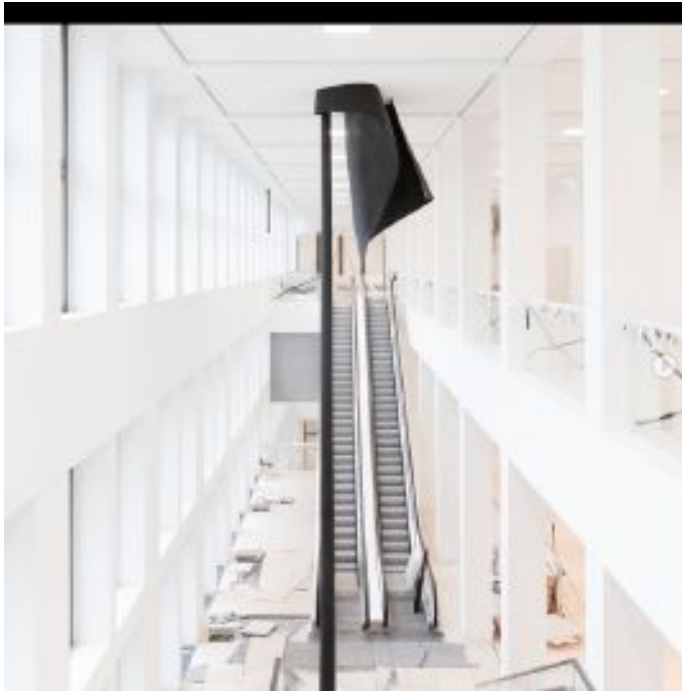
³⁹⁹ GESSAT, Rachel. “1871: Fundação do Império Alemão” DW. Disponível em: < <https://www.dw.com/pt-br/1871-fundação-do-império-alemão/a-407943>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023]. <https://www.dw.com/pt-br/1871-fundação-do-império-alemão/a-407943> [acesso em 19 de fevereiro de 2023]

⁴⁰⁰ < <https://www.humboldtforum.org/en/programm/dauerangebot/art-in-architecture/statue-of-limitations-38458/>>

texto e imagem ganha caminhos próprios e pouco comprometidos com a realidade, é um grande desafio para uma instituição como o Humboldt Forum se posicionar nesse ambiente. Por um lado, o que discussões como essas demonstram é que o *fórum* de alguma forma se concretiza: há, sem dúvida, uma pluralidade de vozes sendo ouvidas em um ambiente cuja arquitetura ainda tem características de um espaço público, embora cada vez menos. Mas o que as escolhas da instituição demonstram em grande parte das postagens é que os assuntos mais sensíveis passaram a ser evitados. Até porque, nos tempos atuais, figuras como Frederick Blanck, que questiona a ideia de autoridade e hierarquia como fez em seu caderno de anotações, podem ser as mesmas que defendem posicionamentos conservadores perigosos. Cabe a um museu-fórum dos dias de hoje lidar com isso também.

Figuras 133, 134, 135 e 136 – Imagens e publicações no perfil do @humboldtforum.





humboldtforum

markusbeesch O Imperador teria gostado de uma escada iclante 🤔

120 views · 3 curtidas · Responder · Ver original

bezer770 Escada rolante dentro de um castelo... sério?? e depois essa "arte" preta fica ainda por cima... Desolado, não é possível! Parece mais um shopping que Berlim consegue de novo... que pena

120 views · 3 curtidas · Responder · Ver original

— Ver respostas (0)

keines_gartenanlagen Deve dizer que isto desce para o lado inferior, não importa qual seja o significado.

120 views · 1 curtida · Responder · Ver original

lago.karli Frau mich schon auf meinem ersten Besuch.

120 views · 1 curtida · Responder · Ver tradução

silverstarberlin ❤️

120 views · Responder

ramis2001 Para que não tenham recorrido pelas originais por dentro.

120 views · 3 curtidas · Responder · Ver original

— Ver respostas (2)

Curtido por fredvrenbosc e outras 696 pessoas

MAR 19, 2020



Fonte: Instagram

5.4 #humboldtforum: metanarrativas possíveis

Nesta seção, apresentamos um recorte curatorial de possíveis núcleos temáticos a partir do conjunto encontrado por meio de buscas na hashtag #HumboldtForum. A ideia original era observar como contradiscursos ali se disseminavam, buscando itens que contrariassem a massificação dos dados tanto no sentido visual ou discursivo. Ou seja: imagens ou frase-imagens disruptivas, que fugissem da homogeneização e do império da semelhança que naturalmente ali se impõem nessa rede, e uma *desmusealização* do museu que vá além da autocrítica institucional, como acontece nesse caso.

O conceito de metanarrativa aqui utilizado refere-se à ideia desenvolvida pela teórica de novas mídias e curadora Christiane Paul. Para ela, elementos da narrativa tradicional aparecem em diversos projetos criados a partir de bancos de dados, mas na forma de uma "metanarrativa", em que a linguagem característica de um certo sistema determina outras possibilidades de organizar as informações.⁴⁰¹ Dessa forma, os dados e as formas de tagueamento funcionam como um tipo de "legenda" das imagens informacionais. No caso do Instagram, as hashtags são uma maneira de verificar as metanarrativas organizadas a partir de diferentes tipos de imagens compartilhadas.

Acompanhei regularmente esta tag entre julho de 2019 e julho de 2021, mas as postagens originais datam de muito antes, com registros desde 2012. Nessa época, antes do início da reconstrução do palácio, o terreno primeiro ficou ocupado por um

⁴⁰¹ PAUL, Christiane. Digital art/Public art: Governance and Agency in the Networked Commons. *First Monday*, January 2006, Vol.11 (7). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5210/fm.v0i0.1616> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

enorme painel com a imagem de como seria o novo projeto, como vemos na imagem abaixo.

Figura 137 – Fotografia de 2010 encontrada na hashtag #Humboldtforum.



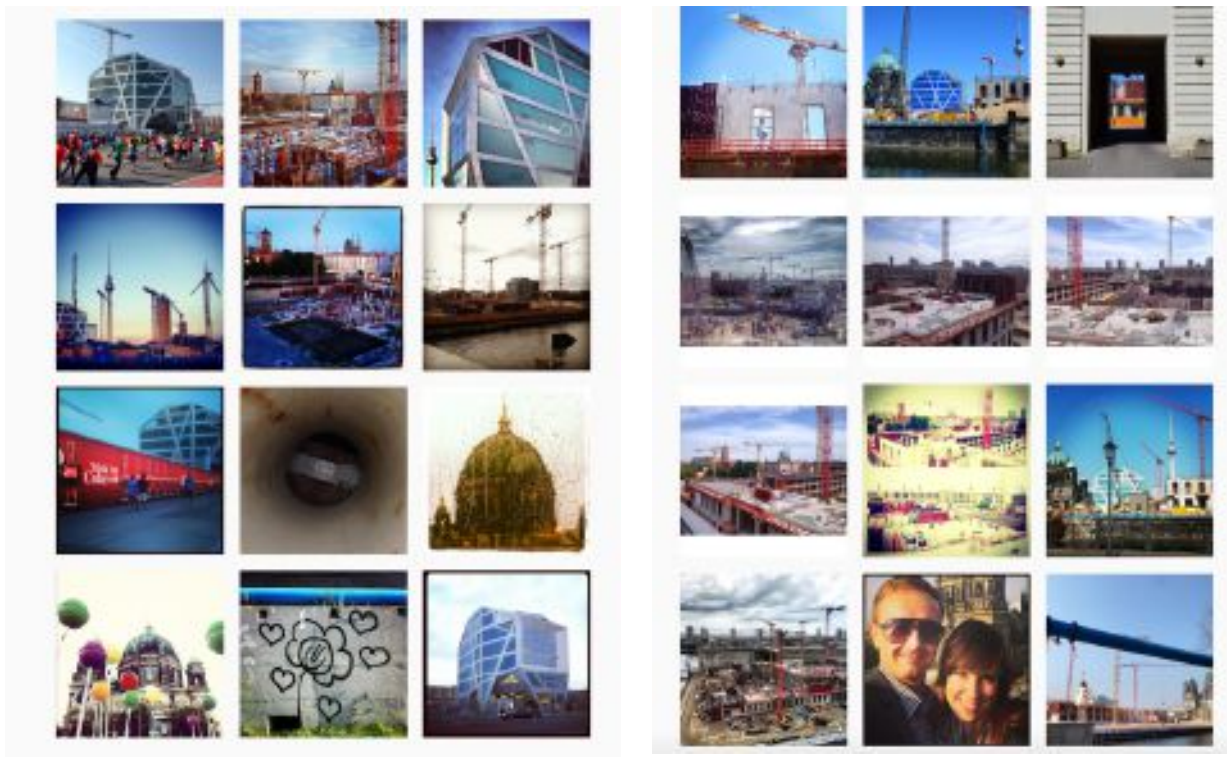
Fonte: Instagram/ @oliverzwink.

Pouco depois, em 2013, foi construído um espaço de exposição que funcionou no local até 2020. Chamado de Humboldt-Box, o prédio em formato pentagonal assimétrico, com 28 metros de altura, foi criticado pela arquitetura controversa ocupando um lugar de memória tão importante.⁴⁰² Apesar disso, ele conseguiu atrair

⁴⁰² HEINKE, Lothar, "Der Großklotz vom Schlossplatz" *Tagesspiegel*, 11 de Junho de 2011 2011. Disponível em: <<https://www.tagesspiegel.de/berlin/der-grossklotz-vom-schlossplatz-4367689.html>> [acesso em 23 de janeiro de 2023]

uma atenção significativa do público na cidade – não por acaso, aparece também reiteradas vezes nesse recorte inicial. Quase sempre, a estranha estrutura em formato pentagonal azul-turquesa é vista cercada por andaimes e outros elementos típicos de um canteiro de obras – o que nos indicou a pensar na categoria inicial *(Des)construções permanentes*. Nesse núcleo, a intenção é aproximar diversos momentos de uma paisagem há séculos marcada por construções e desconstruções – culminando em uma nova fase que teve início, justamente, com um espaço erguido para funcionar temporariamente, como foi o Humboldt-Box.

Figuras 138, 139, 140 e 141 – Seleção de imagens encontrada na hashtag #Humboldtforum.



1. (des)construções permanentes



Fonte: Instagram.

Cabe destacar como o início do conjunto encontrado é também um registro arqueológico do próprio Instagram: muitas fotos ainda eram postadas apenas no formato quadrado, configuração original daquela rede. A tonalidade é bastante distinta da que vemos hoje, com filtros que deixavam as imagens mais contrastadas – o que, combinado ao design da Humboldt-Box, reforça o efeito artificial de uma paisagem que parece pertencer a outro tempo: ora com cenas futuristas, ora que remetem a um passado distante.

Encontramos nesse conjunto uma fotografia de 2015 postada por Michael Wesely, cujo trabalho se propõe a borrar as fronteiras da dimensão temporal das imagens. O artista desenvolve câmeras especiais para captar fotos com tempo de exposição de meses ou anos, deixando a passagem do tempo como vestígio. Quase *um instante em duração*, ao contrário do “instante decisivo” associado à fotografia. Uma dessas séries foi feita acompanhando a reconstrução da Potsdamer Platz (1997-99), outro importante lugar de memória em Berlim pós-reunificação.⁴⁰³

Uma série parecida foi comissionada a Wesely para acompanhar a construção do Humboldt Forum – na foto abaixo, vemos o registro de uma das câmeras instaladas em frente ao terreno, onde permaneceu de 2013 a 2020. O resultado, visto na segunda foto abaixo, oferece algumas leituras simbólicas importantes.⁴⁰⁴ Se na série anterior da Potsdamer Platz as imagens já indicavam uma “reunificação mais ilusória que o real”⁴⁰⁵, como afirma Guilherme Wisnik, referindo-se ao projeto que nascia com a missão de demarcar a imagem de uma Alemanha unificada, no caso do Humboldt Forum a névoa na fachada tem a função de deixar visível as memórias

⁴⁰³ Guilherme Wisnik discorre em mais detalhes e profundidade sobre o processo realizado por Wesely em sua tese de doutorado. WISNIK, Guilherme. "Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea." PhD diss., Universidade de São Paulo, 2012.

⁴⁰⁴ Nesse caso, abrimos uma exceção de incluir a imagem do resultado que não foi encontrada no conjunto da hashtag, apenas a primeira. A foto foi retirada da seguinte reportagem: <<https://www.bz-berlin.de/berlin/michael-wesely-zeigt-das-wachsen-des-humboldt-forums-in-einem-fotokunstwerk>>

⁴⁰⁵ WISNIK, 2012, p. 217.

fantasmagóricas de uma reunificação sobre a qual os problemas são mais visíveis, com fraturas impossíveis de serem sintetizadas em uma única versão final. Por isso, as imagens das obras, tão presentes nessa hashtag, parecem representar tão bem a história e as múltiplas narrativas criadas sobre esse museu.

Figuras 142 e 143 – Fotos de Michael Wesely de série sobre o Humboldt Forum.





Fonte: Michael Wesely: Humboldt Forum (2013-20).

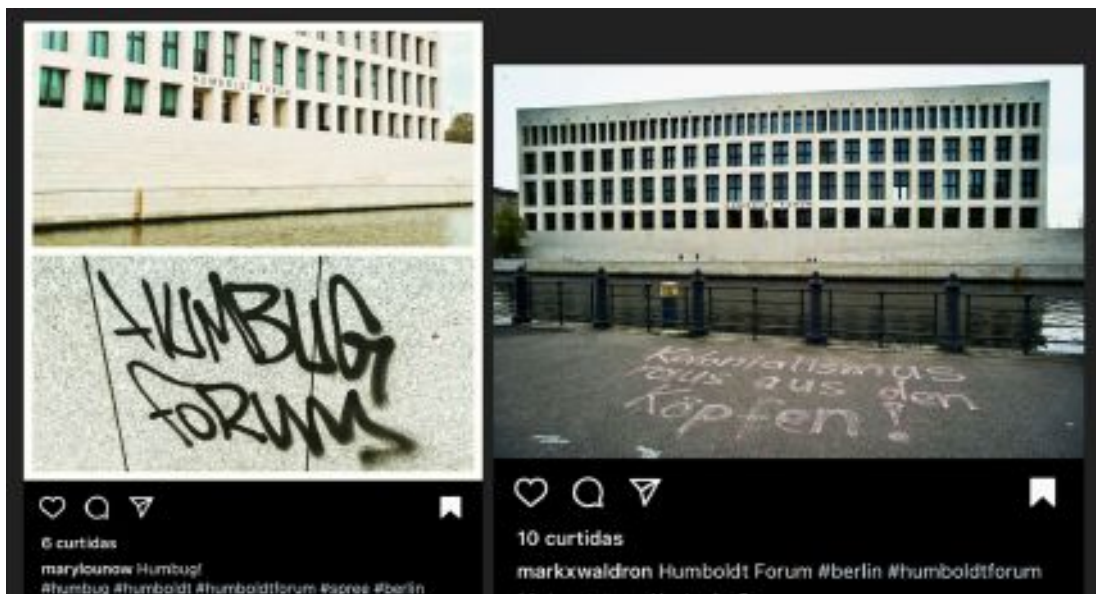
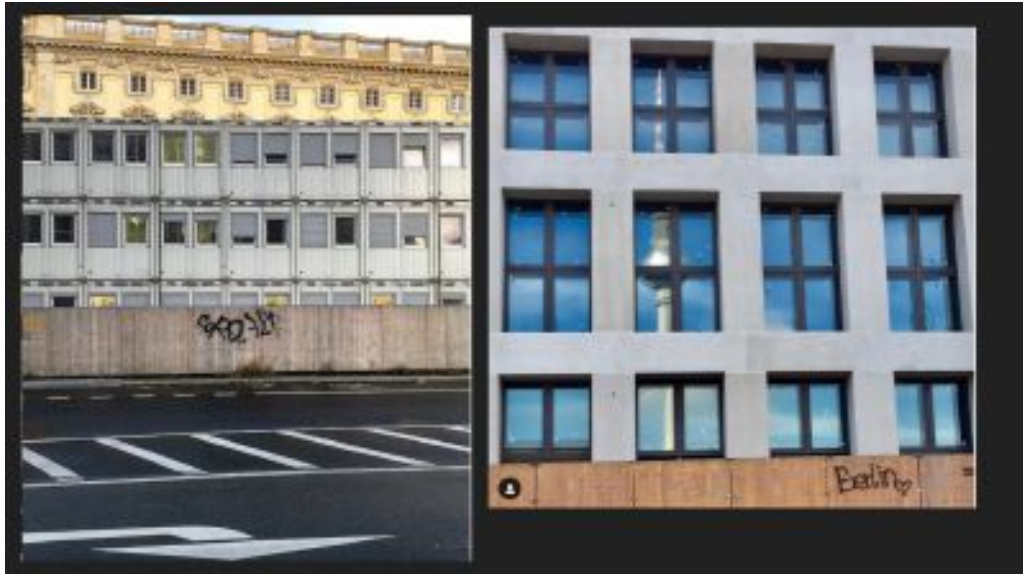
A segunda categoria aqui proposta –*Manifestações urbanas por escritos coletivos* – tem como tema inscrições textuais no espaço público: fotos de pichações, cartazes e frases contestatórias de protesto que ocorrem naquele local são frequentemente encontradas nessa hashtag. Pode-se pensar, inclusive, em uma continuação temática do primeiro núcleo: afinal, grande parte desses escritos aparecem nos tapumes das obras ou locais temporariamente abandonados, elementos constantes naquela paisagem por muitos anos.

Encontramos registros de diversos períodos. Entre elas, a foto que abre este capítulo, com a pichação nas ruínas do Palácio da República, afirmando que ele seria reconstruído novamente. O prédio pode não existir, mas as homenagens a essa memória no espírito *Ostalgie* circulam ali com frequência, infiltrando-se na palavra-chave do novo museu – como na segunda imagem vista acima à esquerda, onde vemos a frase “Lenin Love” inscrita possivelmente nos arredores do Humboldt Forum.

Ou outras compartilhadas pelo próprio museu, como essa abaixo, de um evento em homenagem aos 40 anos da queda do Muro de Berlim, onde imagens históricas da DDR foram projetadas na fachada.

Figuras 144, 145, 146, 147 e 148 – seleção temática de imagens encontradas na hashtag #Humboldtforum.





Fonte: Instagram

Outro dado interessante nesse conjunto é pensar na relação entre as manifestações públicas utilizando frases de protesto e a própria hashtag, cuja origem remete à ideia de *tag* – uma assinatura visual estilizada. Antes das redes sociais, afinal, eram nos espaços urbanos que escritos anônimos se propagavam, refletindo ideias coletivas de uma determinada época e contexto. Alguns autores já escreveram sobre a influência do Instagram nas artes de rua como o graffiti, apontando relações entre protocolos dessa rede social e dinâmicas adotadas mais recentemente por essas práticas (Lachlan John MacDowall, Poppy de Souza, 2017).⁴⁰⁶ Artistas contemporâneos também desenvolveram trabalhos combinando ambos os recursos. É o caso da série “Pedro Paulo Bate em Mulher” (2016), de Anita Boa Vida, manifesto contra um então candidato à prefeito no Rio de Janeiro, suspeito em episódios de agressão à mulher, que se iniciou como uma pichação no muro do Tribunal Regional Eleitoral e ganhou força como uma hashtag nas redes. Em certo momento, a frase ganhou uma independência, mobilizando um grupo de mulheres mais amplo e culminando com a ação de uma pessoa qualquer que se fotografou ao lado do candidato segurando um cartaz com os mesmos dizeres – evento que acabou ganhando as páginas do noticiário, inserindo-se em outro canal midiático.⁴⁰⁷

Menciono esse caso pois há alguns pontos em comum entre as estratégias de infiltração midiática adotadas por Anita Boa Vida, prática com uma vasta tradição na arte brasileira, com as imagens de protesto ao Humboldt Forum que permeiam essa hashtag. Uma delas [Fig.145] faz um trocadilho entre as palavras Humboldt e *Humbug*, que significa *farsa* em alemão, escrevendo-a no muro de onde vemos a fachada do museu e como uma tag ao lado de #humboldtforum. Dessa forma, a

⁴⁰⁶MACDOWALL, Lachlan John, DE SOUZA, Poppy. “I’d double tap that!!’: street art, graffiti, and Instagram research.” *Media, culture & society* 40, no. 1 (2018): 3-22.

⁴⁰⁷ GRILLO, Marco. “Grupo de mulheres espalha cartazes contra Pedro Paulo”. O Globo, 8 de março de 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/grupo-de-mulheres-espalha-cartazes-contra-pedro-paulo-18831918> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

imagem e a legenda combinam uma crítica que se insere tanto no espaço urbano quanto no espaço das redes, criando um sentido de permanência para um registro que em pouco tempo desapareceria.

Como muitas das manifestações críticas ao Humboldt Forum aconteceram durante a pandemia, uma das características era a ocupação do espaço externo com elementos que se destacassem visualmente, reverberando depois enquanto imagem nas redes. A sequência mostrada acima poderia ser um desses exemplos, mas, na realidade, trata-se de um trabalho comissionado pela própria instituição ao coletivo Mil M2, como descobri posteriormente ao ler a postagem.⁴⁰⁸ As ações consistiam em trazer perguntas que questionassem a proposta da instituição, estampando-as no espaço público e em entrevistas a visitantes e transeuntes. Entre elas: “Por que não é tudo isso restituído?”; ou simplesmente “Por que?”, na fachada abaixo do letreiro; “Onde estão as mulheres” – que na foto ganhou a curiosa composição de uma mulher com um véu fotografando a frase; “Onde está o rei”, referindo-se à dinastia prussiana; “Quando a arte roubada vai ser devolvida?”, onde vemos uma família de origem africana posando com o prédio ao fundo.

Nesse caso, também há uma lógica de infiltração, mas promovida pela própria instituição. O que nos traz, novamente, ao debate sobre a “reflexividade estratégica” que acaba por ser também uma “deglutição crítica”, como afirmou o CCWAH. O argumento do coletivo refere-se à maneira como o a instituição acaba exercendo um papel de certa maneira também colonial ao interferir na forma como os discursos críticos a ela vão se disseminar. Isso se dá, especialmente, pelo fato de receberem uma grande parte do financiamento público cultural de Berlim, e acabam utilizando seu poder também financeiro para convidar outros grupos a desenvolverem trabalhos em conjunto. Por isso, criaram a campanha “Eu me recuso a participar”,

⁴⁰⁸ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CU-XIz-oHfC/>>

com a mesma frase escrita em diversas línguas [Fig. 150]. Em um desses cartazes visto abaixo, a justificativa é “porque o discurso decolonial acontece em outros lugares” [Fig. 153] – entre eles o próprio espaço que mantém junto ao coletivo Barazani, a poucos metros do Humboldt Forum.

Em um texto publicado no livro *(Post) Colonialism and Cultural Heritage* (2021), o historiador da arte britânico Neil Macgregor comenta sobre a dificuldade do novo museu em superar os discursos autorreferentes sobre a história daquele lugar e da Alemanha – o que se agrava ainda mais combinado à tradição *do Deutungshoheit* (soberania de interpretação), em que a definição do sentido de um objeto é muito associada à figura curador. Para Macgregor, essa ideia não se sustenta na era das mídias sociais. Ele retoma a discussão sobre a cruz – e a problemática inscrição gravada na cúpula, onde se lê que todos devem se curvar ao nome de Jesus – como exemplo para pensar em que esfera e por quem os significados sobre o palácio são definidos hoje: “A inscrição hoje significa alguma coisa? Ou é apenas um elemento formal do antigo edifício? Alguém poderia realmente argumentar que essas palavras não têm significado – que são simplesmente letras vazias?”, questiona Macgregor, que integrou a direção do Humboldt Forum entre 2015 e 2018.⁴⁰⁹

De fato, para a grande maioria do público nada disso parece ter muita importância. O que se reflete no tipo de imagem que predomina na hashtag #HumboldtForum: fotos do palácio que reforçam seu aspecto monumental, similar à página da instituição, bem distante de uma ideia de pluralidade de vozes sobre como aquela história poderia ser contada. Ou, mesmo quando há um discurso crítico ali

⁴⁰⁹ MACGREGOR, Neil; BLOM, Neil, “A House of Many Stories: But Who is to Tell Them?.” (Post) Colonialism and Cultural Heritage. International Debates at the Humboldt Forum. Berlim: Hanser, p. 215, trad. nossa. No original: “Does that inscription today mean anything at all? Or is it merely a formal element of the old building? Could anybody really argue that those words have no meaning – that they are simply empty letters?.”

presente, a indiferenciação entre o que vem de fora ou já foi apropriado pela instituição contribui para esvaziar a força do argumento. Por isso a importância de se pensar em outras metanarrativas entre o que é compartilhado ali e logo se torna invisível pela massificação dos dados e homogeneização das imagens. Nesse sentido, o lema “Tear it down and turn it upside down” criado pelo CCWAH [Fig. 152] é uma imagem simbólica importante ao propor uma mudança de eixo conceitual que resulte em uma transformação mais profunda além da *reflexividade estratégica* – invertendo também a inscrição textual gravada na cúpula, que não tem nenhum propósito nos dias de hoje.

Figuras 149, 150, 151, 152 e 153 – imagens encontradas no perfil @co_againsthumboldtforum.





cc_agnstthumboldforum
cc_agnstthumboldforum #delundthumboldforum
#thumboldforum #agreufr #ocun #barzanberlin
#berlin2020 #zscanzkewin
7 views · No replies
kaschneider_1
11 likes · 14 replies · 1 response





co_againsthumboldtforum

co_againsthumboldtforum #refusetoparticipate #wontparticipate #humboldtforum #beatdown #militarisedown #efundhumboldtforum #decolonizeberlin Accwah #barzani
79 seen · Ver tradução

modernchekichki 🙌🙌🙌🙌🙌
79 seen · Responder

simoneayini ❤️
79 seen · Responder

Currido por savvycontemporary e outras 144 pessoas
28.AB.21 17:00

Fonte: Instagram

5.5 convergências e zonas de contato #humboldtforum e #museunacionalvive



Nesta última categoria de metanarrativas possíveis, discuto sobre uma proposta que desenvolvi como um desdobramento da pesquisa sobre a hashtag #MuseuNacionalVive. Quase ao mesmo tempo em que finalizei a primeira versão daquele capítulo, em outubro de 2019, comecei a escrever o projeto de pesquisa para a bolsa DAAD na Alemanha em que o Humboldt Forum seria um estudo de caso. Tive a ideia de aproximar imagens de arquivo das duas instituições, ambas com uma origem imperial controversa, criando um perfil no Instagram. Chamei de “Arquivos Sem Museu: Convergências e Zonas de Contato”, pensando em uma narrativa visual

que reforçasse uma história em comum entre um museu que deixou de existir e outro prestes a ser inaugurado em meio a um contexto delicado.⁴¹⁰

Trago o conceito de “zona de contato” do ensaio “Museum as Contact Zones” (1997), do antropólogo James Clifford, no qual o autor apresenta uma definição de museus como “locais de possibilidades híbrida e negociação política, locais de exclusão e luta”; onde deveria haver uma “colaboração ativa e compartilhamento de autoridade.”⁴¹¹ Clifford se baseia na ideia de Mary Louise Pratt apresentada no livro *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992), onde ela discorre sobre encontros coloniais marcados por relações assimétricas envolvendo práticas de coerção e conflito – e como cada sujeito se constitui nesse contexto de “transculturação.” Esse contato, adaptado para o ambiente dos museus, também envolve uma negociação em algum grau sempre conflituosa. Como afirma:

Ao pensar em sua missão como trabalho de contato – descentralizado e atravessado por negociações culturais e políticas que estão fora do controle de qualquer comunidade imaginada - os museus podem começar a lidar com as dificuldades reais do diálogo, da aliança, da desigualdade e da tradução.⁴¹²

Em “The Making of Berlin’s Humboldt-Forum: Negotiating History and the Cultural Politics of Place” (2013), Friedrich von Bose também parte da ideia de Clifford ao argumentar que o mesmo preceito foi utilizado nos debates sobre o Humboldt Forum em um sentido um tanto distorcido. Ou seja: em sua ambição de ser um espaço de diálogo e de multiperspectividade, outras palavras-chave apropriadas tanto da Nova Museologia quanto das discussões pós-coloniais, as “zonas de contato” ali propostas terminaram por neutralizar o conflito presente nessas negociações.

⁴¹⁰ < https://www.instagram.com/archives_without_museums/ >

⁴¹¹ CLIFFORD, 1997, p. 210 e 212.

⁴¹² Ibid., p. 213, tradução nossa. No original: “By thinking of their mission as contact work—decentered and traversed by cultural and political negotiations that are out of any imagined community’s control— museums may begin to grapple with the real difficulties of dialogue, alliance, inequality, and translation.”

Bose retoma alguns desses pontos em “Strategische Reflexivität: Das Berliner Humboldt Forum und die postkoloniale Kritik” (2017), ao nomear esse processo “reflexividade estratégica.” O termo se refere à adaptação de um vocabulário dos debates pós-coloniais como forma de responder às críticas e se mostrar consciente dos problemas que precisa lidar enquanto instituição, mas que termina por resultar em um esvaziamento dos significados ou mesmo uma inversão do que foi pensado originalmente:

“Em um certo sentido, uma reinterpretação dos termos está ocorrendo aqui: Conceitos e termos que foram formulados em um confronto crítico com as poderosas práticas de representação museológica são reaplicados de tal forma que são adequados para fugir à crítica originalmente associada a eles.”⁴¹³

Essa neutralização dos conflitos se revelou de forma ainda mais clara após a inauguração, como apontam Irene Hilden, Harriet Merrow e Andrei Zavadski em “Present Imperfect, Future Intense: The Opening of the Humboldt Forum” (2021).⁴¹⁴ Eles chamam atenção para a frase usada na coletiva de imprensa definindo o Humboldt Forum como um “lugar de discórdia” (*ein Ort der Auseinandersetzung*), mas localizando esses conflitos apenas no passado. Ou, especialmente, apontam para a maneira superficial como o apresentador comenta sobre um vídeo-ensaio da escritora e ativista Priya Basil – que, embora comissionado pela instituição, é bastante crítico ao projeto como um todo, definindo-se como “uma forma moderna de feudalismo.”⁴¹⁵

⁴¹³ BOSE, 2017, p.416, tradução nossa. No original: Es findet hier in gewisser Weise also eine Begriffsumdeutung statt: Konzepte und Begriffe, die in kritischer Auseinandersetzung mit machtvollen musealen Repräsentationspraktiken formuliert worden sind, werden so umfunktioniert, dass sie sich dazu eignen, sich der mit ihnen ursprünglich verbundenen Kritik zu entziehen.

⁴¹⁴ HILDEN, Irene; MERROW, Harriet; ZAVADSKI, Andrei. “Present Imperfect, Future Intense: The Opening of the Humboldt Forum.” Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage, 2 de fevereiro de 2021. Disponível em: < <https://www.carmah.berlin/reflections/present-imperfect-future-intense/> > [acesso em 19 de fevereiro de 2023]

⁴¹⁵ BASIL, Priya. *Locked In and Out*. Video-essay. Disponível em: <<https://www.humboldtforum.org/en/programm/digitales-angebot/digital-en/locked-in-and-out-22554/>>

Nesse sentido, se em termos discursivos as “zonas de contato” foram esvaziadas, de que maneira seria possível reutilizar essa ideia por outros métodos? Foi partindo desse debate que busquei pensar em um jogo de aproximações entre imagens no perfil criado no perfil @archiveswithoutmuseums, experimentando um diálogo visual entre o Humboldt Forum e o Museu Nacional. Utilizando tanto imagens encontradas no próprio Instagram ou nos acervos disponíveis on-line, e misturando registros e arquivos de origens distintas no ambiente das redes, as fotos propõem uma narrativa que aponte tanto as relações de poder desiguais quanto as semelhanças de práticas coloniais reproduzidas em um país colonizado.

O início dessa história é, mais uma vez, pelo incêndio. A primeira foto escolhida é especialmente intrigante por conter dois tipos de testemunhos: o de quem vê a tragédia diante dos seus olhos e o de quem a registra, transformando-nos também em testemunhos de mídia do mesmo evento. Em seguida, vemos a foto de uma mulher no palácio de São Cristóvão com a fachada em ruínas, colocando-se na cena com uma expressão de espanto como se presenciasse a tragédia naquele momento – um *mise-en-scène* do testemunho, poderíamos pensar. Finalmente, a terceira imagem – repetindo a mesma linguagem de fragmentar a foto em nove postagens – traz um registro do Humboldt Forum em construção. A partir daí, são intercaladas três fotos dos arquivos de cada instituição – seja com a intenção de criar uma dúvida entre construção e ruína ou de reforçar uma ideia de monumentalidade que aparece em ambas – inclusive nas imagens do palácio de São Cristóvão. Vistas fora de contexto, e com o efeito de alguns filtros, era quase possível identificá-las equivocadamente como um sítio arqueológico ou um lugar de memória de outros tempos.

Figuras 154 e 155 - Imagens postadas no perfil @archives_without_museums.





Fonte: Instagram

Posteriormente, comecei a incluir imagens de outros arquivos além do Instagram, o que me trouxe algumas considerações éticas. Para além da questão sobre direitos autorais, que não é foco do argumento aqui tratado, falo das implicações de se colocar no ambiente das redes fotografias coloniais mesmo quando a intenção é trazer esse material a público para problematizá-las. Um exemplo concreto com o qual me deparei foi um conjunto de imagens categorizadas como “Botocudos”, busca que passei a fazer nos arquivos do Museu Nacional, disponibilizados na Wikimedia Commons, e na coleção digital do Museu Etnológico de

Berlim.⁴¹⁶ Do primeiro, encontrei o registro do que é descrito como “O primeiro craneo (sic) de Botocudo conhecido na Europa” que havia sido levado do Brasil e faziam parte da coleção do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Reproduzi a imagem do desenho junto com trechos do texto, com informações de onde havia sido encontrado e descrições permeadas por discursos racistas.⁴¹⁷ Entre elas a própria nomenclatura *Botocudo* – termo genérico usado por colonizadores portugueses para indígenas com alargamentos labiais, deixando uma longa história de significados pejorativos para o nome.

Busquei, depois disso, o que havia no arquivo digital do Museu Etnológico de Berlim com essa mesma palavra. Entre os resultados, encontrei um conjunto de fotografias de uma família indígena da etnia Nak-Nanuk, do tronco linguístico Krenak, que participou da Exposição Antropológica Brasileira de 1882, no Museu Nacional.⁴¹⁸ Trata-se da primeira experiência de zoológico humano no Brasil, um dos episódios mais problemáticos da história dessa instituição.⁴¹⁹ As imagens são de Joaquim Ayres, também responsável por capturar o grupo em uma expedição pela região do Rio Doce para serem levados ao Rio de Janeiro. A sugestão para que participassem daquela mostra foi do então presidente da província do Espírito Santo, que enviou a família de indígenas ao ler no jornal um pedido do então diretor do Museu Nacional, Ladislau Netto, para que as pessoas mandassem itens variados para as seções de antropologia, arqueologia e etnologia. Lamentou não ter objetos para contribuir, mas afirmou que teria uma família completa de Botocutos, acompanhados de intérpretes.

⁴¹⁶ < [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Museu_Nacional_\(Rio_de_Janeiro\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Museu_Nacional_(Rio_de_Janeiro))> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

⁴¹⁷ < <https://www.instagram.com/p/CQtElrmH5fN/>>

⁴¹⁸ < https://recherche.smb.museum/?language=de&question=Botocudo+Joaquim+Ayres&limit=15&controls=none&collectionKey=EM*>

⁴¹⁹ A história é contada em detalhes do presente artigo: VIEIRA, Marina Cavalcante: "A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro", *Horizontes antropológicos* 25 (2019): 317-357.

O que mais chama atenção são as legendas impressas sobre as fotos. Em três delas, retratando as mulheres, todas sem nome e tratadas apenas por sua etnia, vemos: “A botocuda na exposição”; “Selvagem Botocuda” e “Botocudas civilizadas”, ilustrando uma fotografia com as indígenas vestidas. Como olhar para essas imagens hoje – de que forma as reproduzir e em qual contexto – é uma das grandes questões no debate sobre o papel do arquivo e da fotografia em perpetuar práticas de violência. A discussão foi trazida recentemente por Azoulay em *Potential History: Unlearning Imperialism* (2019). Sua escolha em reproduzir imagens nesse livro que lembram desenhos é uma das maneiras de lidar com a “recusa em ser fotografado”; “uma tentativa de rastrear esses dados fotográficos subjacentes, de responder ao potencial que existe.”⁴²⁰ No caso das imagens dos Botocudos, a violência é ressaltada pela combinação entre imagem e texto, aprisionando-os em classificações racistas nas duas formas.

Figura 156 – Três mulheres indígenas expostas na Exposição Antropológica Brasileira de 1882, realizada no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Fotos de Joaquim Ayres, 1924.



Fonte: Catálogo online do Museu Etnográfico de Berlim.

⁴²⁰ AZOULAY (2019), p. 31.

Figura 157 – Captação com a circulação de uma das imagens nas hashtags #Krenak e #decolonizethisplace.



Fonte: Instagram

Inicialmente, repostei uma dessas fotos no perfil. Escrevi um texto contando esse histórico, marcando-a com hashtags com os nomes corretos das etnias e outras palavras-chave como #decolonizethisplace e #decolonizethismuseum. Pouco depois, apaguei a postagem. Preocupou-me o fato de reproduzi-las naquele ambiente sem ter a real dimensão do alcance e do risco de terminar por reforçar os estereótipos racistas ali presentes.

Embora parecesse um recurso usar a construção de narrativas por hashtags para renomear e recontar aquela história, percebi que esse é um processo mais complexo que deve ser feito envolvendo outros agentes – preferencialmente pessoas indígenas e artistas que pensem outras formas de representação além da

fotográfica.⁴²¹ Ainda assim, a ideia de usar o Instagram para conectar as reminiscências e buscar possíveis conexões entre o Museu Nacional e o Humboldt Forum serviu como um ponto de partida para traçar um paralelo entre diferentes tipos de museus etnográficos e coloniais marcados por políticas de memória controversas. Enquanto a destruição do primeiro revela um descaso com o patrimônio histórico no Brasil, a criação de um museu etnográfico nos moldes do século XIX levanta questões sobre o papel dessas instituições em abrigar coleções das chamadas “artes não-europeias” e as maneiras problemáticas como ainda narram tais histórias.

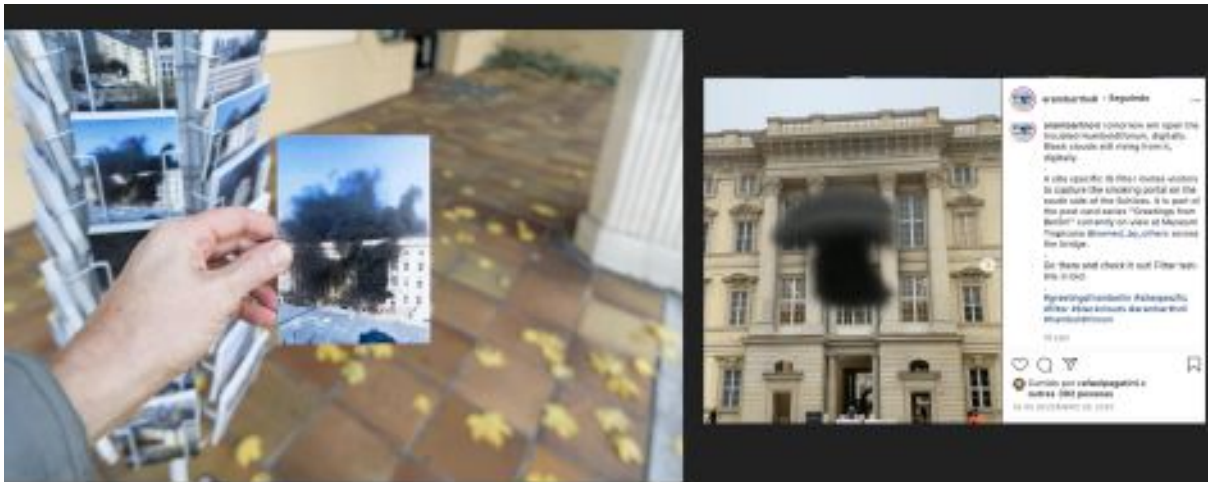
Mas o paralelo mais inesperado foi, na realidade, obra do acaso: um incêndio que também atingiu o prédio do Humboldt Forum em abril de 2020, seis meses depois do Museu Nacional. O fogo, causado pela explosão de um gás de cilindro, foi rapidamente controlado e não causou nenhum dano significativo, mas as imagens da nuvem de fumaça vistas em diversos pontos de Berlim também circularam à exaustão nas redes sociais. Foi também na hashtag #HumboldtForum que me deparei com um trabalho do artista Aram Bartholl a partir desse episódio. Em “Greetings from Berlin” (2020), ele criou um conjunto de cartões-postais com frames dos vídeos mostrando o prédio em chamas, além de um filtro de realidade aumentada criado para o

⁴²¹ Nessa direção, cabe mencionar projetos realizados no Brasil, como o *Retomada da Imagem* (2021), uma iniciativa colaborativa com grupos representados convidados a transformar antigas narrativas coloniais presentes no acervo do Museu Paranaense (MUPA), o terceiro museu mais antigo do Brasil. Os artistas indígenas Denilson Baniwa e Gustavo Caboco, juntamente com pessoas dos grupos Kanhgág, Xetá e Mbyá-Guarani, fizeram uma imersão trabalhando na coleção de fotografias etnográficas que retratam povos indígenas. A maior parte deste material é constituída por imagens tiradas durante expedições etnográficas na primeira metade do século XX, carregadas de perspectiva científica europeia e padrões coloniais em sua classificação. Interessados em ver as narrativas destas imagens através de um ponto de vista que contempla o retratado em vez dos autores, Baniwa e Caboco entrevistaram em categorias anteriores, acrescentando novas informações ao antigo arquivo técnico, e refazendo as cenas das antigas fotografias a partir de suas perspectivas. Ou, ainda, a exposição *Xingu* (2022-23), realizada pelo Instituto Moreira Salles, que também propõem uma revisão da história de imagens produzidas por viajantes europeus, incluindo a maneira como foram documentadas, com a colaboração de diversos pesquisadores e lideranças indígenas.

Instagram no qual era possível visualizar as nuvens de fumaça ao apontar a câmera para a fachada do novo palácio.

Na descrição da série, o artista chama atenção para como aquele incêndio “acrescentou a primeira camada significativa de história autêntica a uma reconstrução histórica”, que poderia ter sido “o início da transformação de folheados estéreis de um não-lugar em um local de história.”⁴²² Ele lamenta que as evidências físicas do fogo no piso do prédio, que poderiam cumprir esse papel, tenham sido removidas. Nesse caso, a não-reflexividade sobre o alcance simbólico desse incêndio também parece ter sido estratégica.

Figura 158 – Aram Bartholl, “Greetings from Berlin!” (2020): série de cartões postais e um filtro de realidade aumentada para ser usado no Instagram, gerando um efeito de fumaça ao apontar a câmera para a fachada do Humboldt Forum.



Fonte: Instagram e <<https://arambartholl.com/>>

⁴²² <<https://arambartholl.com/greetings-from-berlin/>>

Ao escolhermos o Humboldt Forum como um estudo de caso para pensar um *museu desmusealizado*, nossa intenção era observar como a sua inauguração coincidiu com um momento recente de revisionismo histórico no qual os museus, especialmente os etnológicos, se viram diretamente implicados. Buscamos analisar alguns de seus canais de comunicação para observar como esse discurso era propagado – tanto por parte da instituição quanto do público –, especialmente considerando de que forma um *museu-fórum* poderia utilizar esses ambientes para amplificar um diálogo a uma “variedade de vozes” ao “estender o Fórum ao espaço digital”, como foi divulgada a cerimônia de abertura on-line. Não foi muito o que se observou nas postagens e comentários de sua conta no Instagram, que, de forma geral, pareciam encontrar mais eco nas narrativas nostálgicas envolvendo a reconstrução do palácio ou a destruição do Palast der Republik, enquanto assuntos mais sensíveis sobre o histórico colonial da instituição passaram a ser evitados. Já a ideia de criar metanarrativas com base no conteúdo encontrado na hashtag #HumboldtForum é parte de uma metodologia experimental para pensar em outras maneiras de desmusealizar este museu, amplificando o sentido narrativo que se perde na aleatoriedade do banco de dados – ou é nesses ambientes apenas sugerido.

De forma similar, apresento, no próximo subcapítulo, uma narrativa sobre o Humboldt Forum a partir de outro arquivo pessoal: minhas próprias fotografias que fiz ao longo de um ano e meio durante as diversas visitas ao espaço. Trata-se de um relato *a posteriori* na forma de um diário que também poderia ser um perfil no Instagram, embora o formato remeta mais aos primórdios desta rede e seja muito diferente do que vemos hoje.

5.6 DIÁRIO VISUAL DE VISITAS

20 de julho de 2021

Dia 1: Uma abertura de portas abertas



Primeiro dia de portas abertas do museu que não é bem um museu, seis meses depois de uma inauguração em formato de *live* no Youtube.⁴²³ Certamente foi um fato inédito na história dessas instituições: uma abertura encenada, enquanto o prédio continuou fechado no pico da segunda onda pandêmica na Alemanha. Pensando que a história desse lugar é pura virtualidade, a experiência não foi tão estranha assim.

⁴²³ <<https://www.youtube.com/watch?v=D53KVJ-jxo4>>

São tantas imagens de outras épocas que essa primeira visita me pareceu uma continuação dos tours virtuais. O senso de desorientação temporal é agravado pela arquitetura genérica dos espaços internos, com cara de aeroporto ou shopping center.

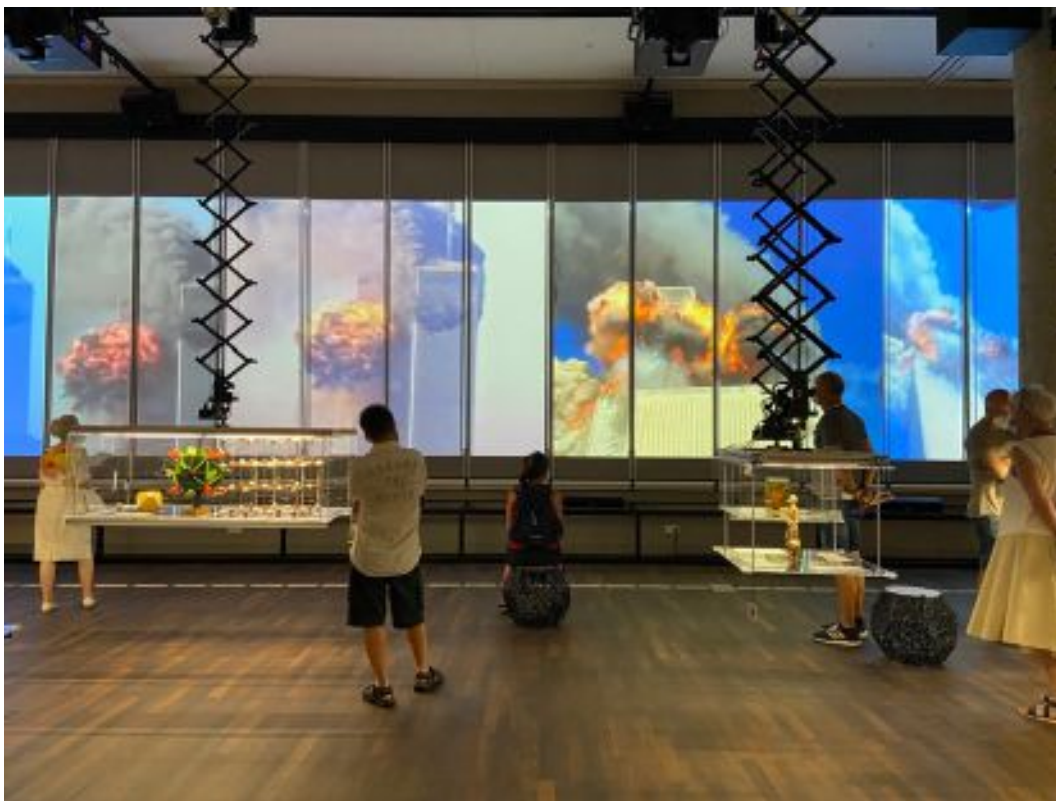
Alguns desses pontos com o nome de *Geschichte des Orte* (História do lugar) estavam na chatíssima exposição *Berlim Global* (o que esperar de uma mostra que se anuncia como “diversa, cativante e interativa?”). Dá para ignorar boa parte dos totens interativos infantilizantes e ir direto às fotos antigas do que já foi aquele(s) palácio(s). Mesmo com toda a problemática por trás disso, tem horas que ainda consigo embarcar no jogo de atravessar esses portais do tempo/espço imaginários.

É fácil se perder no salto temporal de certas legendas. Uma delas, que apresenta uma antiga sala de chá da realeza prussiana onde convidados como Alexander von Humboldt faziam leituras ao público, tem o estranho título de “As liberdades vão e voltam” (é para achar natural?). O breve texto começa falando sobre a Revolução de 1918-19, passa pelo Nazismo e encerra com o início e a derrocada do Palácio da República, derrubado em 2008 por ser um “símbolo da ditadura,” como explicam superficialmente.

Fui embora com a leve impressão de que precisaria de muitas outras visitas, reais ou virtuais, para assimilar aquele lugar tão deslocado do presente.

13 de agosto de 2021

Dia 2: Uma imagem hipnotizante sobre mundos que desabam



Escrevo esse diário de visitas mais de um ano depois que grande parte delas aconteceu. Não foi algo planejado inicialmente, mas hoje consigo entender que é um jeito de organizar meu próprio arquivo e entender as (des)musealizações que eu também produzi ao longo de um ano e meio. A pasta no meu celular com fotos do Humboldt Forum tem quase 300 imagens. Foi difícil me achar ali nas minhas próprias memórias, quase sempre tão excessivas, desnecessárias e aleatórias como é o conjunto de qualquer hashtag.

Essa foto eu fiz na exposição *After Nature*, organizada pelo Humboldt Labour, espaço permanente da universidade ocupando uma área de 600 metros quadrados entre os 40.000 do espaço expositivo do Humboldt Forum. A expografia usa caixas de vidro suspensas do teto, uma referência aos gabinetes de curiosidade que armazenavam as coleções da Humboldt Universität originalmente. As estruturas pendentes servem para elevar as caixas quando a sala é usada para outras atividades. Para nós, elas parecem uma possível citação aos painéis de vidro de Lina Bo Bardi. Faz sentido, pensando que a proposta da mostra é aproximar os objetos de categorias tão distintas da coleção da universidade.

Há uma forte proposta didática ali em cena, mas o conteúdo excessivo de textos e vídeos às vezes torna a experiência fragmentada em termos de atenção. Nesse dia, o único momento em que o público pareceu notar os vídeos sobre os clusters de excelência da universidade exibidos no enorme telão foi quando surgiram as imagens hipnotizantes das torres gêmeas em chamas no 11 de setembro. Impossível não virar para ver de novo aquela mesma cena tão familiar e fascinante, gravada para sempre em nosso imaginário.

Estranho olhar para os prédios desabando no lugar onde outros dois já vieram abaixo no último século. Quantos mundos que desapareceram estão por trás daqueles instantes?

10 de setembro de 2021

Dia 3: O direito a sonhar



O mundo mais fantasmagórico ali presente sabemos bem qual é: o do *sonho comunista*, que não deixou muita história concreta naquele lugar desde que as últimas estruturas do Palácio da República foram removidas, em 2008. Mas essas *histórias ausentes* estão lá por toda parte. Na mesma exposição *Berlin Global*, que revisei um mês depois, há a reconstrução de um foyer com as 16 pinturas monumentais comissionadas para o novo Palast, inaugurado em 1976. O nome dado àquela sala é o mesmo do projeto original: *Are communists allowed to dream?*, pergunta atribuída a Lenin e respondida por cada artista de forma muito diferente, algumas “irradiando melancolia e reflexão”, como informam no site. As imagens nos monitores são possivelmente de um dos últimos discursos do então primeiro-ministro da DDR Erich Honecker, contribuindo para o tom melancólico da cena.

8 de outubro de 2021

Dia 4: Fadiga no museu e o anti-forum



Primeira visita ao Humboldt Forum agora com as exposições permanentes do Museu Etnológico e do Museu de Arte Asiático finalmente abertas. Comento sobre elas em outro relato mais adiante. Desse dia, escolhi essa imagem que diz muito sobre o típico efeito de *fadiga de museus* comum nas descrições de visitantes nos primórdios dessas instituições. Minha impressão é que esse cansaço físico e mental só aumentou nos tempos pandêmicos que vivemos em 2020 e 2021. E um projeto que reproduz o modelo dos *museus universais*, como é o caso do Humboldt Forum, é um prato cheio para causar esse efeito.

Não vi o que esse grupo fez antes ou depois do momento em que fiz a foto. Chamou-me atenção a forma como alguns ocuparam o banco para se deitar –

embora com metade do corpo para fora, uma posição nada confortável –, enquanto outros aproveitavam a pausa para olhar o celular. Possivelmente eram estudantes, mas sem dúvida estavam em um mesmo grupo – o que me fez pensar, vendo a imagem depois, o quanto aquele é um espaço sem propósito. Não parece um lugar de descanso – nem mesmo está claro se é para se sentar –, muito menos um ponto de socialização, que faria sentido na proposta de um *museu-fórum*. Curiosamente, o grupo forma um círculo, um formato propício para o debate. Mas, nesse caso, estão todos de costas uns para os outros, cansados e ensimesmados.

27 de outubro de 2021

Dia 5: Ainda sobre um mundo que desapareceu, ou nunca existiu



Faço aqui um breve desvio de rota para comentar sobre essa foto que encontrei em uma visita a outro *museu-fórum* – o Zeitgeschichtliches Forum Leipzig, cidade que teve um papel central na revolução pacífica de 1989 e uma das mais importantes da antiga DDR. A imagem compõe a exposição permanente *Democracia e Ditadura depois de 1945* e aparece junto a outros símbolos sobre o antigo palácio e manifestações de protesto contra sua demolição final, em 2008. Ao menos é assim que comentam sobre o grafitti inscrito no que ainda restava do prédio naquele momento, onde se lê “A DDR nunca existiu.”

Pareceu-me uma frase ambígua e complexa para ser lida apenas dessa forma. Dependendo do contexto, por que não poderia ser também um manifesto de quem quer enterrar aquela história junto com as últimas estruturas do Palast der Republik?

Ao rever essa imagem tempos depois, fiz uma pesquisa e descobro que aquele grafitti ficou conhecido e é citado até hoje. É o título de um livro de 2017 (*“Die DDR hat’s nie gegeben”: Studien zur Geschichte der DDR 1945 bis 1990*, algo como *A DDR nunca existiu”: Estudos sobre a história da DDR de 1945 a 1990*) e de uma exposição recente de uma artista pertencente à terceira e última geração da Alemanha Oriental. *“O país em que nasci não existe mais e, no entanto, minha identidade está intimamente ligada a ele”*, afirma Anne Arndt na frase de apresentação, indicando o sentido em que a frase é utilizada.⁴²⁴

Pergunto-me por que aquela foto não aparece no Humboldt Forum entre os diversos materiais que fazem referência à história do antigo palácio. Talvez porque a ideia de que *a DDR nunca existiu* ganharia ali um sentido estranhamente literal.



⁴²⁴ < <https://www.museum-morsbroich.de/ausstellungen/grafiketage/die-ddr-hat-es-nie-gegeben/> >

14 de novembro 2021

Dia 6: Um barco para sempre atracado entre quatro paredes



Fui ver finalmente as novas exposições dos museus Etnológico e de Arte Asiática. Os dois acervos antes ficavam em Dahlem, no subúrbio de Berlim, e a decisão de trazê-los para o Humboldt Forum pareceu na época uma “boa ideia”, como lembra um dos curadores.⁴²⁵ Na prática, foi o que tornou o novo centro cultural altamente problemático: não bastasse a reconstrução do Palácio de Berlim e todo o imaginário de uma Alemanha imperial ali evocada, o rastro dessa história envolvendo saques e destruições no chamado *mundo não-ocidental* agora estaria ali em grande destaque, dividindo o espaço nobre da *museuminsel* com as coleções de arte europeia visitadas por milhares de turistas todos os anos.

⁴²⁵ Trilling, Daniel. Has the Humboldt Forum got it horribly wrong? Apollo Magazine, 21 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://www.apollo-magazine.com/humboldt-forum-berlin-ethnographic-collections/> [acesso em 19 de novembro de 2022]

Como já havia passado mais de um mês da inauguração das novas mostras, tive tempo de acompanhar todas as polêmicas e alguns constrangimentos que surgiram após a abertura. O caso mais comentado tinha sido o do barco da ilha Luf – transportado para Berlim em 1904 após um verdadeiro massacre do exército alemão, episódio até pouco tempo não mencionado pelo Humboldt Forum.⁴²⁶ Em maio daquele ano, um livro tinha sido lançado contando em detalhes a história daquele barco e da destruição local causada por colonizadores alemães, que ocuparam a ilha hoje pertencente à Papua-Nova Guiné entre 1884 e 1919. Foi só depois da polêmica levantada pela imprensa sobre a ausência de menções a esse contexto histórico e procedência que o museu comissionou um vídeo para entrevistar descendentes de pessoas que construíram o barco.⁴²⁷

O barco magnífico (Das Prachtboot), título do livro do historiador Götz Aly, é de fato impressionante. Avistamos a peça no módulo “Oceania: Pessoas e o Mar – Um Mar de Ilhas” primeiro de uma galeria no piso superior, onde, vista de cima, sua dimensão monumental de 15,2 metros é o que logo se destaca. Na visita guiada que fiz nesse dia, a educadora enfatizou a complexidade que foi movê-lo de Dahlem para o novo museu. Aberturas de quatro a seis metros foram deixadas no hall de entrada para dar passagem ao objeto, que atravessou a cidade durante a noite em uma caixa de 16 metros de comprimento, 2,5 metros de altura e 1,40 metros de largura. E dentro dela o barco ficou por quase dois anos, retirado apenas quando toda a construção do prédio foi totalmente concluída, em 2020.

Não lembrava de todos esses dados informados na visita e fui pesquisar melhor ao escrever esse relato. Encontro o *press-release* sobre a nova instalação da

⁴²⁶ Grenier, Elizabeth; Hucal, Sarah "Humboldt Forum tackles colonial issue", DW, 22 de setembro de 2022. Disponível em: <<https://www.dw.com/en/humboldt-forum-tackles-colonial-issue-with-new-museums/a-59249590>>. Acesso em 20 de novembro de 2022

⁴²⁷ < <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/ethnologisches-museum/collection-research/the-outrigger-boat-from-the-island-of-luf/>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

peça, em 2018, com uma riqueza de informações técnicas e nenhuma linha envolvendo sua “história agitada”, como chamam. Nada mais do que dados genéricos sobre quando e como foi construído, e a curiosa informação de que ele não chegou a ser utilizado para navegação pois “a ilha diminuiu de população e os homens restantes não foram capazes de lançá-lo ao mar.”⁴²⁸ Nenhuma menção aos motivos da súbita diminuição dos habitantes.

Alguém do grupo perguntou à guia como seria para retirar o barco do museu depois de todo esse trabalho para instalá-lo. Sua resposta também foi um pouco vaga. Possivelmente porque removê-lo dali, quem sabe para levá-lo de volta algum dia ate seu lugar de origem, não seja uma possibilidade considerada por ninguém.

⁴²⁸ https://www.humboldtforum.org/wp-content/uploads/2020/05/20180529_Grossobjekte_en.pdf [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

11 de dezembro de 2021

Dia 7: Uma beleza terrível



Um som incômodo e difícil de reconhecer ecoava por todas as galerias da exposição *Schrecklich schön* – algo como terrivelmente belo, em português. É um bom título para tratar das muitas faces do marfim, usado há mais de 40 mil anos e desde os tempos coloniais envolvido em um comércio global altamente exploratório. Descobrimos, entre essa vasta história, que hoje restam apenas 400 mil elefantes nas florestas e savanas da África, enquanto no início do século 20 havia entre três e cinco milhões. Que mesmo com uma proibição internacional do comércio desse material em vigor desde 1989, ainda há uma forte circulação em um mercado negro, e até 20.000 elefantes africanos são mortos anualmente em razão dessa demanda insaciável.

Essa foi a primeira exposição temporária do Humboldt Forum. Entre as que visitei, mesmo em relação às mostras permanentes, era a que melhor representava a que o novo museu se propõe. Capaz de atrair a atenção de públicos muito diferentes: de crianças que podiam tocar uma presa de mamute, animal extinto há mais de quatro mil anos, à interessados em ciência naturais ou mesmo em linguística. Uma parte da mostra mapeava os múltiplos usos da palavra *ivory* na literatura, com muitas referências de cunho racista. Quem quisesse só contemplar as belezas do material também saía satisfeito – como, por exemplo, o busto de uma Vênus de mais de 30 mil anos todo esculpido em marfim, com traços impressionantemente realistas e talvez o retrato mais antigo do mundo.

E de repente o encantamento era subitamente quebrado na sala ao lado com um conjunto 28 cartões postais mostrando cenas bizarras de retratos encenados onde homens africanos são vistos posando com as presas de elefantes. A imagem acima é de um trabalho do artista Oliver van den Berg, que reencenou uma dessas fotos na entrada do Altes Museum, em Berlim, usando quatro trabalhadores da área cultural.

A essa altura da visita já conseguíamos identificar de que se tratava o som aterradorizante. Vem de uma das últimas salas da exposição, onde um vídeo mostra os últimos suspiros de um elefante agonizando, instantes que parecem intermináveis. É a imagem mais forte de toda a exposição, a que fica na memória sem precisar de nenhum outro registro.



13 de agosto de 2022

Dia 8: Tome asiento, We love Berlin



Voltei ao HF pela primeira vez na temporada verão 2022. Por coincidência, vejo que estive lá no mesmo dia 13 de agosto no verão passado. Estava uma tarde tão quente, e confesso que incluí a visita para passar um tempo no ar-condicionado, mas descubro chegando lá que o prédio estava fechado para alguma obra temporária. Por isso via-se tanta gente na área externa, onde bancos coloridos em cores extravagantes convidavam os visitantes a *tomar asiento*, com a mesma frase escrita em letras garrafais e línguas diferentes. *Muy internacional, aber nicht viel*. No

tempo que passei ali não escutei outra língua além do alemão nas conversas alheias que consegui ouvir.

Passei na lojinha para ver uns postais para a casa nova. Comprei um com a foto de um ponto de observação do muro, em 1969, onde se lê “We love Berlin” do outro lado.

16 de setembro de 2022

Dia 9: Um museu que não existe



Já vim a esse lugar tantas vezes e cada vez tenho a mesma sensação de ainda preciso vir de novo. E não é porque eu goste. Na verdade, gosto bem pouco, se é que importa dizer isso a essa altura. Talvez porque eu não entenda, e vou embora sempre achando que se vier mais uma vez posso entender melhor.

Depois que descobri onde estão as visitas on-line no site (com o nome maravilhoso de *A special place*), parei de fazer os tours presenciais, que me pareceram todos pouco frutíferos. Talvez porque as guias (eram todas mulheres e de fora da Alemanha, mas não de fora da Europa) pareciam falar de tantos outros lugares (palácios, dinastias, impérios, guerras, ditadura comunista) que não vemos ali.

Os imaginários são tão variados e distantes que é difícil se localizar naquele tempo-espaço. Até porque não é fácil entender o propósito daquele lugar no tempo e espaço de hoje.

A sensação é que falam de um museu que não existe. E talvez não exista mesmo: não tem nome de museu, não tem coleção própria e boa parte do prédio é uma réplica de um palácio do século XV em sua versão do século XVIII.

Qualquer lugar pode ser especial por carregar uma história pregressa. Ainda mais em Berlim, onde outro dia fecharam uma das principais estações de trem para desativar uma bomba da Segunda Guerra encontrada embaixo da terra. A comparação parece distante, mas nem tanto: um museu não tem o mesmo efeito destrutivo que o de um artefato de guerra de quinhentos quilos, mas também pode trazer à tona discursos bem inflamáveis.

Nesse dia era a abertura da última parte das exposições etnográficas sobre a África e as Américas. Do lado de fora, um grupo da rede Huaca, associação de pessoas de Abya Yala, protestava contra a exibição de um conjunto de restos humanos de culturas originárias. Um dos manifestantes me entregou um panfleto com um trecho do código penal alemão e outro do código de ética do ICOM condenando a exibição desse tipo de material.

Ainda não tinha visto a nova parte da mostra, mas o mesmo manifestante me contou que lá também tinha um vídeo dele e de outros integrantes do coletivo Decolonize M 21, uma intervenção crítica devidamente autorizada pelo museu.⁴²⁹ Mas não era essa postura que grupos contrários ao HF criticavam – a deglutição que faziam de quem o criticava?

Os fantasmas e as contradições estão por toda parte nesse não-museu.

⁴²⁹ < <http://www.kunstimkontext.udk-berlin.de/project/decolonize-m-21-intervention-im-humboldt-forum/> >

19 de novembro de 2022

Dia 10: Algo para lembrar de um museu quebra-cabeça



Minha despedida do Humboldt Forum termina como terminam as visitas aos museus, em geral. E mesmo na era dos *museus do fotografável* isso não mudou muito: todas as saídas quase sempre levam às lojas de souvenirs. Comprando-se ou não, não há por que evitar esse destino. Museus e lojas de departamento nasceram ao mesmo tempo e compartilham muitas vezes as mesmas funções: ambos estão exibindo, categorizando e definindo gostos e comportamentos. No meio de tudo isso, também tentam nos vender alguma coisa, cada um a seu modo e a seu público.

Fui diversas outras vezes na loja desse museu-fórum com cara de museu-templo. Como nunca fiz isso antes de forma tão regular, cada vez me surpreendia ao notar a rápida e constante atualização dos itens ali exibidos. Parecia uma exposição à parte e sempre distinta, com núcleos temáticos que surgiam de acordo como uma ala

do museu ou exposição inaugurados e objetos diferentes em cada uma dessas seções.

Um crítico do *The Guardian* já tinha chamado atenção para o campo de batalha ideológico ali representado: de um lado o *team Prússia*, com postais do Stadtschloss e outros itens levemente celebratórios dos anos de glória imperial; do outro o *team Ostalgie DDR* e toda a sorte de objetos retrô em estilo soviético.⁴³⁰ Mas também tem lugar para um grupo mais neutro, como é do *team* irmãos Humboldt, representado em broches com os dizeres *Wilhelm&Alexander&Ich*; ou mesmo na parte de itens da universidade Humboldt, distante dessa batalha de versões.

Fiz uma pequena coleção de souvenirs ao longo dessas visitas, cada um de uma seara diferente. Uma fita durex com ornamento barroco, um porta-ovo no formato de uma galinha (um clássico da DDR, soube depois) e cartões-postais diversos. Cogitei comprar um quebra-cabeça com o tema do Palast der Republik, talvez o item mais estranho que vi ali. Ao mesmo tempo, não poderia ser uma metáfora melhor do que o Humboldt Forum representa: a história de muitos imaginários presentes enquanto fragmentos, à espera de alguém que tente compor uma única imagem com partes tão distintas e desassociadas.

⁴³⁰ WAINWRIGHT, Oliver. "Berlin's bizarre new museum: a Prussian palace rebuilt for €680m." *The Guardian*, 9 de setembro de 2021. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2021/sep/09/berlin-museum-humboldt-forum>>. [acesso em 19 de fevereiro de 2023].



14 de dezembro de 2022

Dia 11: O espectro de um museu



No fim ainda voltei mais uma vez ao HF. Faltava ver uma parte das exposições permanentes que tinham sido inauguradas em setembro e vinha adiando.

Estava com o resto de um filme na polaroid na mochila e tentei fazer umas fotos do lado de fora, enquanto ainda tinha alguma luz no meio da tarde no mês mais escuro do inverno. Nem era inverno oficialmente nesse dia, mas fazia um frio atípico para meados de dezembro, com o termômetro marcando -4 e sensação térmica de quase -8. Pelo visto, a temperatura interfere no processo químico da revelação instantânea, já que a imagem só começou a surgir no papel fotográfico quando entrei no museu, depois de uns 10 minutos. Já era tarde: o monumento de Marx e Engel só

apareceu pela metade, dois borrões fantasmagóricos com seus espectros assombrando a fachada do Humboldt Forum.

Fiz a foto porque foi a primeira vez que vi o monumento de volta à sua posição original de quando foi inaugurado, em 1986: ocupando o centro da praça que leva seu nome, de onde antigamente via-se o Palast der Republik ao fundo. Na imagem não identificamos que a fachada leste do HF emula o estilo arquitetônico do antigo palácio. Só vemos um contorno vago de uma construção qualquer, e quase conseguimos imaginar como seria olhar até hoje para uma parte daquele prédio metade construção, metade ruína.

considerações finais

Ao longo dos cinco ensaios aqui apresentados, procurou-se refletir sobre como os modos de ver os/nos museus vem se alterando especialmente na última década, período que coincide com o surgimento do Instagram. Se a linguagem que usamos normalmente para falar sobre os museus é por si só repleta de imagens⁴³¹, o que acontece quando os espaços de arte se transformam imediatamente em imagens consumíveis e colecionáveis em uma proporção e alcance antes nunca vistos? O ensaio “O Museu Imaginário”, de André Malraux, foi nosso fio condutor no sentido de pensar os processos de metamorfose em jogo no contexto atual, em que os museus são cada vez mais vistos e experienciados em outros ambientes, como o das redes sociais. O que chamamos de musealização/desmusealização refere-se também a um caminho percorrido entre a documentação fotográfica de seus espaços e visitantes, consequência do processo de superprodução de memória inaugurado na virada do século, combinada à criação de novas narrativas criadas coletivamente, o que vem transformando o próprio entendimento do que é arte e do que é um museu.

Finalizo esta tese sete anos depois de uma pesquisa que começou em 2016 como um projeto de mestrado, transformado em doutorado direto em 2017. Ao longo da escrita mais recente, foi ficando claro como o objeto de estudo inicial – imagens de arte e do museu no Instagram – é hoje inteiramente distinto do que era naqueles anos. O maior desafio foi entender de qual momento estamos falando. Por esse motivo, foi preciso atualizar algumas das análises feitas anos atrás, mantendo questões que ali eram importantes, mas sem deixar de trazê-las para o olhar de hoje.

Sabíamos desde o início dos desafios de se escrever sobre um fenômeno tão contemporâneo em uma pesquisa acadêmica mais extensa, como é uma tese de

⁴³¹ TROELENBERG, Eva-Maria; SAVINO, Melania, eds. *Images of the art museum: Connecting gaze and discourse in the history of museology*. Vol. 3. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2017.

doutorado. E desde sempre uma frase dita por Giselle Beiguelman, orientadora desta pesquisa, *de que a tese não deveria ser sobre o Instagram*, mas sobre as imagens de museus produzidas para as redes, me conduziu a olhar para a transformação no campo da arte que aconteceu concomitantemente ao surgimento dessa plataforma, em uma direção além do que apenas se manifestava nesses arquivos instantâneos e nebulosos.

Quando a escrita estava chegando ao fim, passei a organizar o enorme banco de imagens acumuladas ao longo dos anos de pesquisa, processo que me trouxe algumas respostas importantes. Havia criado pastas temáticas, como a de pessoas no museu (e suas respectivas categorias) e a do Humboldt Forum, mas encontrei muito mais fotos no rolo da câmera referentes à pesquisa que ainda não tinha organizado de forma tão sistemática. E outras tantas no computador, links de museus enviados por e-mail – sem falar no arquivo de imagens salvas no próprio Instagram, onde fotos da pesquisa estavam misturadas a posts de receita, referências para cortes de cabelo e outras aleatoriedades ali guardadas.

Ao longo desse trabalho intenso de revisitar memórias tão variadas, me dei conta de como esse processo é a origem e ao mesmo tempo *é a pesquisa*. Era o que o Instagram parecia oferecer inicialmente: um espaço para organizar o arquivo de imagens de museus (o tema aqui tratado, nesse caso, mas poderia ser outro) que foi se acumulando e um jeito de fazer esse material dialogar com o mundo. Entretanto, é claro que essa função só se manifestava quando esse diálogo ainda acontecia com uma diversidade maior de pessoas: fossem elas quem também estivesse envolvido no mesmo processo de contracolecionismo, como reconheci nos perfis de Ted Sandling e Let's Talk About Art, mas fosse também qualquer um que pudesse se interessar em ver outras narrativas sobre museus surgindo independentemente às versões narradas nesses espaços.

Em 2023, definitivamente, o Instagram não é mais o ambiente para usos como esses. Desde o surgimento de recursos como os Stories – ainda em 2016, mas popularizando-se em anos posteriores – que as postagens no feed foram progressivamente diminuindo.⁴³² Antes disso, claro, a introdução da lógica algorítmica em detrimento à ordem cronológica, também adotada em 2016, já havia rareado consideravelmente as chances de se deparar com algo novo além de um “acaso” devidamente rastreado pelos sistemas de inteligência artificial, cada vez mais aprimorados no pior sentido possível. A confirmação final de um processo que já vinha acontecendo foi a notícia divulgada em julho de 2021 de que o Instagram não era mais um aplicativo para o compartilhamento de fotos, voltando sua atenção mais claramente ao entretenimento e ao vídeo, nas palavras de seu chefe.⁴³³

Esses não foram formatos abordados nessa pesquisa por uma escolha de enfoque que priorizou a imagem estática, mais próxima do que se entende como fotográfica – embora a imagem digital não seja, tecnicamente, uma fotografia. Manter esse recorte era importante para seguir a linha narrativa de uma transformação que começa com o surgimento dessa técnica e seu impacto na formação de novos museus e colecionismos.

Muito se fala sobre a ideia de que fotografamos para esquecer. Principalmente na era digital, produzimos e acumulamos um sem-número de imagens sem sentido, que provavelmente nunca mais iremos ver novamente. É uma realidade, mas e se não fosse? Digo, será que não nos cabe transformar uma realidade que se impôs também por uma escolha nossa? Se nos tornamos agentes ativos e participativos na produção de memória contemporânea, talvez seja necessária uma postura menos passiva também no que se refere ao modo como armazenamos

⁴³² < https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_Instagram>

⁴³³ BRADSHAW, Tim. Instagram boss says it is ‘no longer a photo-sharing app’, *Financial Times*, 1 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.ft.com/content/a204cff9-3a1d-4441-a6e3-28cf6d4a8f99>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

nossos arquivos instantâneos – que hoje podem estar no Instagram, mas certamente muito em breve não estarão mais ali. E pensar onde e como eles podem se materializar no futuro também é parte desse agenciamento.

Nesse sentido, foi durante a escrita da parte final do último capítulo, o diário visual das visitas ao Humboldt Forum que pude colocar em prática de uma maneira mais experimental as questões sobre um museu (des)musealizado aqui elaboradas. O diário, afinal, não é bem um diário, e sim relatos escritos *a posteriori*: um exercício de revisitar meu próprio conjunto de fotos feitas ao longo de um ano e meio e descrever o museu a partir dali, inserindo narrativa onde a desordem e a aleatoriedade do banco de dados vão se impondo e tratando de eliminar. Se o arquivo começa antes de tudo com um gesto de separação, como afirmou Michel de Certeau em *A Escrita da História*, resgatar essa ideia parece uma boa alternativa para lidar de uma forma menos involuntária e instantânea com os arquivos que produzimos diariamente.⁴³⁴

táticas de desaparecimento, a rede depois da rede
e o futuro off-line

Antes de uma conclusão final, apresento uma ideia que surgiu como um desdobramento desta pesquisa a ser investigada futuramente. Trata-se de um tema abordado na curadoria da exposição *Táticas de Desaparecimento*, realizada nos Paços das Artes, no primeiro semestre de 2021, em um dos períodos mais críticos da pandemia de COVID-19.⁴³⁵ A situação em si foi peculiar: a curadoria de uma mostra realizada no espaço físico, mas que, por força das circunstâncias, precisei

⁴³⁴ CERTEAU, Michel, de. A Operação historiográfica. Em *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

⁴³⁵ Informações disponíveis aqui: < <https://www.pacodasartes.org.br/exposicoes/futura/8fe8ca76-882a-4e9e-977b-18e1cf060a58/temporada-25-anos> > [acesso em 19 de fevereiro de 2023].]

acompanhar remotamente já da Alemanha.⁴³⁶ Lá, ao contrário do Brasil, os museus permaneceram fechados por um bom tempo – entre eles o Humboldt Forum, cuja abertura aconteceu apenas em julho daquele ano. Tudo isso parecia a concretização extrema e literal dos assuntos aqui abordados, em que o imaginário das imagens online se tornou a única realidade possível.

Naquela exposição, apresentei um conjunto de trabalhos influenciados pela dinâmica das redes sociais, mas que se materializavam sob outros formatos não necessariamente digitais. A mostra tratava de uma noção de desaparecimento refletindo de que forma tal prática pode ser interpretada como uma atitude estratégica no atual contexto histórico e político. Em tempos de discursos autoritários e mecanismos de vigilância de tecnologias cada vez mais presentes, resistir a formas de controle sobre corpos e identidades torna-se, muitas vezes, uma atitude tática necessária.

Partindo de uma expressão usada pelo autor Hakim Bey no livro *Zona Autônoma Temporária (TAZ)*, que se referia à criação de estruturas clandestinas capazes de ocupar um determinado sistema para interferir em seu funcionamento, desaparecendo em seguida, busquei pensar como essa ideia era abordada por seis artistas (Aleta Valente, Maryam Monalisa Gharavi, Nino Cais, Regina Parra, Sallisa Rosa e Thiago Honório) sob aspectos bem variados, incluindo as contradições que evoca. Muitas das obras de fato tinham origem no ambiente das redes sociais, onde utilizavam estratégias de infiltração similares ao que defende Hakim Bey – seja ao reproduzir como paródia uma linguagem ali disseminada à exaustão, ou ao ocupar esses espaços de forma transitória. Outras lidavam com a invisibilidade como resposta a uma superexposição e vigilância imperceptíveis e cada vez mais presentes;

⁴³⁶ A exposição estava prevista para 2020 e precisou ser adiada em razão da pandemia. Como já tinha a viagem para a Alemanha agendada, não foi possível estar presente.

ou tratavam de identidades criadas e desfeitas do dia para a noite como forma de resistência a políticas de controle e apagamentos.

Um dos trabalhos que mais interessavam para as questões abordadas nesta tese era a obra *BIO*, da americana-iraniana Maryam Monalisa Gharavi. Durante um ano, entre 2014 e 2015, a artista e poeta usou o espaço de sua “bio” no Twitter como um exercício de escrita diária. Contrariando os princípios do acúmulo e disputa por visibilidade particular às redes, ela deletava a postagem anterior a cada dia. É possível que a performance não tenha sido notada por ninguém. A ideia surgiu quando Monalisa Gharavi descobriu que ali os dados dos usuários não eram lidos por algoritmos e armazenados como nas postagens, ao menos não naquela época. Ao final, ela também apagou sua conta naquela rede social, sem deixar nenhum registro on-line da performance no formato original.⁴³⁷

Estratégias de recusa como essa reunidas na mostra – seja uma recusa à representação visual ou à forma como o conteúdo é arquivado nessas plataformas – refletem sintomas de um esgotamento do modelo no qual a internet passou a operar nos últimos anos. Em *Scorched Earth: Beyond the Digital Age to a Post-Capitalist World (2022)*, livro mais recente de Johnatan Crary, a abertura já anuncia de forma categórica um pensamento que ganhou força especialmente durante o período pandêmico:

“Se houver um futuro habitável e compartilhado em nosso planeta, será um futuro off-line, desacoplado dos sistemas destruidores do mundo e das operações do capitalismo 24 horas por dia, 7 dias por semana [...] Se tivermos sorte, um futuro de curta duração a era digital terá sido superada por uma cultura material híbrida baseada em modos antigos e novos de viver e subsistir cooperativamente. Agora, em meio à intensificação do colapso social e ambiental, há uma percepção crescente de que a vida cotidiana ofuscada em

⁴³⁷ LAVIGNE, Nathalia. “Cancelamentos Possíveis”. Revista Select, outubro de 2020. Disponível em: <https://select.art.br/maryam-monalisa-gharavi-cancelamentos-possiveis/> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

todos os níveis pelo complexo da internet ultrapassou um limiar de irreparabilidade e toxicidade.”⁴³⁸

Se em publicações anteriores do autor os impactos dos modelos de visualidade contemporâneas apareciam de forma tangencial para abordar as mudanças no regime de percepção e atenção inauguradas pelo capitalismo industrial no século 19, dessa vez Crary se dedica especificamente ao “*internet complex*” de hoje. O termo é usado por ele para designar o conjunto envolvendo plataformas digitais, protocolos e infraestrutura física inseparáveis do capitalismo 24/7, título de seu livro mais conhecido. Logo no ensaio inicial, onde traça um histórico da internet, ele descarta qualquer princípio democratizante e igualitário que marcou os discursos sobre os primórdios da web, destacando o caráter de “dissolução da sociedade” presente nesses sistemas, que só se reforçou com o tempo.⁴³⁹

Em muitas passagens, Crary descarta uma possibilidade de adaptação ao atual modelo. Defende que o termo “letramento tecnológico” se tornou um “um eufemismo para compras, jogos, vigilância e outros comportamentos monetizados e viciantes.”⁴⁴⁰ Ele é a favor de uma “recusa radical”, atitude que só pode ser desenvolvida “quando os desejos e esperanças se agarram à vida em um mundo físico compartilhado”. Apenas assim, referindo-se especialmente ao impacto sobre as novas gerações, “que uma pessoa cresce capaz de recusar e pode sentir inimizade em

⁴³⁸ CRARY, Jonathan. *Scorched Earth*. Londres: Verso, 2022, p.8, tradução nossa. No original: “If there is to be a livable and shared future on our planet, it will be a future offline, uncoupled from the world-destroying systems and operations of 24/7 capitalism [...] If we’re fortunate, a short-lived digital age will have been overtaken by a hybrid material culture based on both old and new ways of living and subsisting cooperatively. Now, amid intensifying social and environmental breakdown, there is a growing realization that daily life overshadowed on every level by the internet complex has crossed a threshold of irreparability and toxicity.”

⁴³⁹ Ibid., p. 11.

⁴⁴⁰ Ibid., p. 25, tradução nossa. No original: “a euphemism for shopping, gaming, binge watching and other monetized and addictive behaviors.”

relação aos poderes e instituições que atacam e sufocam essas esperanças.”⁴⁴¹ Mesmo que não apresente uma solução objetiva de como essa recusa pode ser concretizada – e sabemos que sair das redes não é exatamente uma opção para profissionais autônomos que dependem do regime de visibilidade ali obtido para conseguir trabalhos, apenas para mencionar um exemplo –, seu argumento reflete a gravidade da atual situação de “terra arrasada” em que nos encontramos. Os impactos ambientais também têm grande espaço no livro: quando fala sobre a necessidade de uma transição para um eco-socialismo ou um “pós-capitalismo sem crescimento”; ou sobre a relação direta entre o desenvolvimento do capitalismo pós-industrial com a destruição em massa de ecossistemas variados – especialmente no Sul Global, para onde o lixo tecnológico com toneladas de materiais tóxicos é enviado sem muito controle de governos locais.

Outro ensaio recente igualmente categórico sobre o esgotamento desses sistemas foi publicado no e-book *Extinction Internet – Our Inconvenient Truth Moment* (2022), de Geert Lovink. Para o diretor e fundador do Institut of Network Cultures, chegamos ao fim “de uma era de possibilidades e especulações”, e a ideia de adaptação também não pode mais ser considerada no atual contexto.⁴⁴² Em suas palavras: “Parece que outra internet não é mais possível. O usuário como programador está condenado a continuar vivendo como um zombi, deslizando e rolando os dedos pelas telas sem ter consciência de sua própria atividade.”⁴⁴³ Mas qual a saída de emergência para esse cenário no qual as plataformas parecem ter

⁴⁴¹ Ibid., p.46, tradução nossa. No original: “It is only when desires and hopes cling to life in a shared physical world, no matter how broken, that a person grows capable of refusal, and can feel enmity toward the powers and institutions that assault and smother those hopes.”

⁴⁴² LOVINK, Geert, *Extinction Internet. Our Inconvenient Truth Moment*. Institute of Network Cultures: Amsterdam, 2022. Disponível em: < <https://networkcultures.org/wp-content/uploads/2022/11/ExtinctionInternetINC2022Miscellanea.pdf> > [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

⁴⁴³ Ibid., trad. nossa, p. 42. No original: “It feels like another internet is no longer possible. The user-as-programmer is condemned to live on as a zombie, mindlessly swiping and scrolling, no longer aware of their own activity.”

encerrado qualquer possibilidade de imaginação coletiva, mas sem se render ao “romantismo do offline?” Lovink também não apresenta respostas, mas deixa claro que o fim é indiscutível e necessário para que um novo caminho seja imaginado e reinventado.

Para finalizar, retomando os temas discutidos nesta tese, é importante levar em consideração que, se as redes sociais foram um dos principais espaços onde as *(des)musealizações* se disseminaram, alcançando outros públicos por meio de normas e narrativas distintas, essas certamente não são mais um *contexto alternativo* como um dia pareceu. Episódios recentes como o já chamado Capitólio brasileiro, evento lamentável de ataque à democracia orquestrado abertamente nesses ambientes dominados por discursos de ódio, deixaram explícito como se tornou difícil falar em democratização ao olhar para essas plataformas em 2023.⁴⁴⁴

Resta saber onde outros modelos de inteligência distribuída podem existir nesse momento no qual é urgente vislumbrar uma *rede depois da rede*, e quais conhecimentos prévios ali desenvolvidos são possíveis de se aplicar em outros espaços de fato mais igualitários e inclusivos. Parece claro que as verdadeiras redes não estão mais na internet, certamente não nas redes sociais. Se é que algum dia estiveram.

Finalizo a escrita ainda às voltas com a organização do meu banco de imagens. Além das diversas subcategorias, resolvo tentar agrupar em uma única pasta todas as fotos feitas em museu que estão na minha galeria do celular. Percebo que é quase impossível: não há muito como produzir sentido e algum senso narrativo a partir

⁴⁴⁴ Um perfil no Instagram criado para receber informações sobre os criminosos que invadiram os prédios da praça dos Três Poderes revelou como muitos dos envolvidos se articulavam naquela rede, usando-a também para divulgar abertamente imagens dos atos de vandalismo: <<https://www.instagram.com/contragolpebrasil/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

dessa miscelânea de imagens de obras, legendas, textos de parede, pessoas, selfies. Ao menos não sem jogar fora muita coisa – o que é, afinal, o papel do arquivo – ao mesmo tempo que tal procedimento parece contrariar o propósito do banco de dados, onde a recusa à ordem é o que dita as ordens.⁴⁴⁵

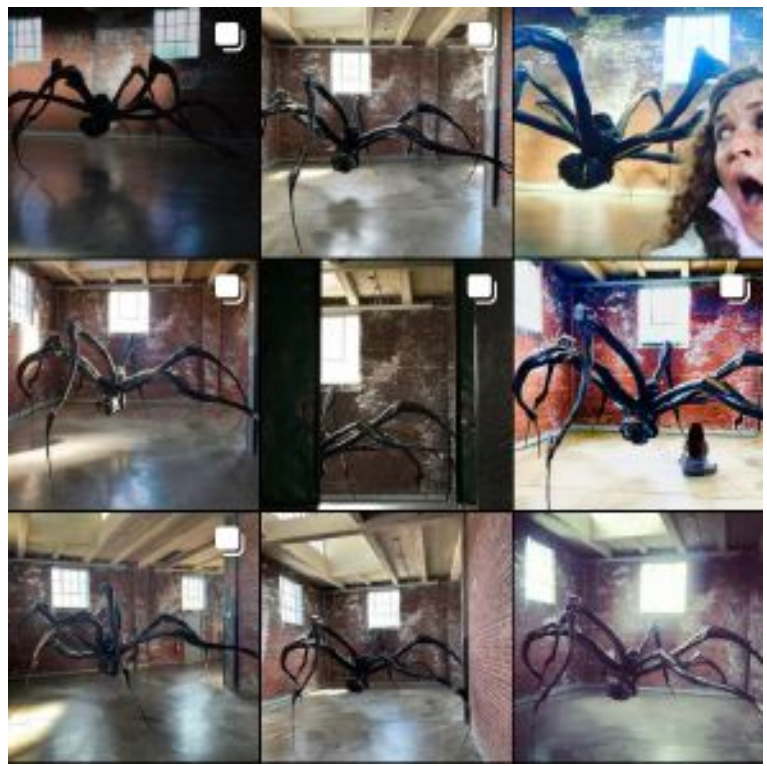
Mas essa mesma busca serviu para achar registros que já não lembrava, como dessa que talvez tenha sido a primeira foto de uma obra feita e postada no Instagram no ano que criei minha conta nessa plataforma, em 2012. Foi durante uma visita ao DIA Beacon, nos arredores de Nova York – um ótimo exemplo de um *museu do fotografável*, onde as condições ideais de iluminação e galerias planejadas para as esculturas minimalistas monumentais já tornam aquele espaço uma imagem em si. A sala onde está uma das famosas aranhas de Louise Bourgeois (*Crouching Spider*, 2003), com paredes de tijolos vermelhos e pequenas janelas no formato grid, é especialmente impactante.

Encontro no site daquele museu a seguinte frase da artista: “Todos os dias você tem que abandonar seu passado ou aceitá-lo, e então, se você não pode aceitá-lo, você se torna um escultor.”⁴⁴⁶ Poderíamos adaptá-la para diversas outras práticas. Fotografamos – ou escrevemos, ou colecionamos – para não abandonar o passado, aceitando-o ou não.

⁴⁴⁵ MANOVICH (2007), p.44.

⁴⁴⁶ < <https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/louise-bourgeois-exhibition> > [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

Figuras 159 e 160 – No alto, primeira imagem de uma obra fotografada em um no museu encontrado no meu celular e postada no Instagram em dezembro de 2012. Abaixo, registros da escultura de Louise Bourgeois em busca realizada na hashtag #diabeacon.



Fonte: Instagram

bibliografia

APPADURAY, Arjun. Museums and the savage sublime. Em *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*, ed. Von Oswald, Margareta e Jonas Tinius, Leuven: Leuven University Press, 2020, pp. 45-48.

APPADURAI, Arjun; KOPYTOFF, Igor. *The Social Life of Things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

ARAÚJO, Lucia. The Death of Brazil's National Museum, *The American Historical Review*, 124(2), 2019. pp.569-580.

AZOULAY, Ariella Aïsha. *Potential History: Unlearning Imperialism*. London and New York: Verso, 2019.

BARDI, Pietro Maria. Um museu fora dos limites. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Ed.). *Boletim 6 do Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Masp, 2016. pp. 8-11.

_____ *Habitat*, São Paulo, n. 5, out./dez. 1951, pp. 60-61.

BARTHES, Roland. *Camera Lucida*. London: Vintage Books, 2000.

BATTRO, Antonio M. From Malraux's imaginary museum to the virtual museum. Em PARRY, Ross, ed. *Museums in a digital age*. London; New York: Routledge, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *The Intelligence of Evil or The Lucidity Pact*. Oxford: Berg, 2005.

_____ *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUER, Joachim, ed. *Das Museum der Zukunft: 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*. Regensburg: transcript Verlag, 2020.

BEIGUELMAN, Giselle. *Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana*. Coleção Outras Palavras, vol. 8. São Paulo: ECidade, 2020.

- _____ (Org); MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Futuros Possíveis: arte, museu e arquivos digitais*. São Paulo: Peirópolis: Edusp, 2014.
- _____ *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- _____ *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*. São Paulo: Edições Sesc, 2019, pp. 312-331.
- _____ Redes reais: arte e ativismo na era da vigilância compartilhada. *Rapsódia* 12, 2018, pp. 65-78.
- _____ Ataques a monumentos enunciam desavenças pelo direito à memória. *Folha de São Paulo*, 12 de junho de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/ataques-a-monumentos-enunciam-desavencas-pelo-direito-a-memoria.shtml> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].
- BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, em *One-Way Street and Other Writings*. Londres: Penguin Books, 2009.
- _____ Unpacking my Library. Em *One-Way Street and Other Writings*. Londres: Penguin Books, 2009.
- BENHARD, Thomas. *Mestres Antigos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BENNET, Tony. *The birth of the museum: History, theory, politics*. Londres: Routledge, 2013.
- BERGER, John. *Ways of seeing*. Londres: Penguin, 2008.
- BERGERON, Yves; RIVET, Michèle. Introduction. Decolonising museology or re-formulating museology. *ICOFOM Study Series* 49-2, 2021, pp. 15-28.
- BISHOP, Claire. Black box, white cube, gray zone: Dance exhibitions and audience attention. *TDR/The Drama Review* 62.2, 2018, pp. 22-42.

BISHOP, Claire; COLUMBUS, Nikki. Free Your Mind. In *Das Museum der Zukunft*, Regensburg: transcript-Verlag, 2020, pp. 69-78.

_____ No Pictures, please: the art of Tino Sehgal. *Artforum*, maio de 2005. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/200505/no-pictures-please-the-art-of-tino-sehgal-8831>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

BOLTER, Jay David e GRUSIN, Ricard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

BOSE, Friedrich von. The Making of Berlin's Humboldt-Forum: Negotiating History and the Cultural Politics of Place. *Darkmatter: An International Peer-Reviewed Journal* 11, 2013.

_____ Strategische Reflexivität: Das Berliner Humboldt Forum und die postkoloniale Kritik. *Historische Anthropologie* 25, no. 3, 2017, pp. 409-417.

BOURDIED, Pierre. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público* / Pierre Bourdieu, Alain Darbel; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

BUCCI, Eugênio. *A superindústria do imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível*. São Paulo: Autêntica Editora, 2021.

BUDGE, Kylie. Objects in focus: Museum visitors and Instagram. *Curator: The Museum Journal*, 2017, 60.1 pp. 67-85.

CAMERON, Duncan F. The museum, a temple or the forum. Em G. Anderson (Ed.) *Reinventing the museum: The evolving conversation on the paradigm shift* (2nd ed., pp. 48-60). Lanham: AltaMira Press, 2012. (Reimpressão de "The museum, a temple or the forum," 1971, *Curator: The Museum Journal*).

CARDOSO, João Sousa. As estátuas também morrem. *Buala, Cultura Contemporânea Africana*. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/afroscreen/as-estatuas-tambemmorrem>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

CARLEY, Tara C. Hashtag Archiving, em *Uncertain archives: Critical keywords for big data*. Thylstrup, Nanna Bonde, Daniela Agostinho, Annie Ring, Catherine D'Ignazio, and Kristin Veel, eds. MIT Press, 2021, pp. 271-278.

CASTELLS, Manuel. Museus na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço. Em: *Revista Musas* (5): ano VII, 2011, pp. 8-21.

CERTEAU, Michel de. A Operação historiográfica. Em *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CESARINO, Leticia. *O Mundo do Averso – Verdade e Política na Era Digital*. São Paulo: Ubu, 2022.

CLIFFORD, James. *Routes. Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, MA:Harvard University Press, 1997.

_____ Le Quai Branly en construction. *Le débat – Le moment du Quai Branly*. Paris, n. 147, p. 29-39, nov.-dez. 2007.

COSTA, Lúcia Militz da. *A Poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Editora Ática, 2003. p. 72-3.

COULDRY, Nick; MEJIAS, Ulises A. *The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism*. Redwood City: Stanford University Press, 2019.

CRARY, Jonathan. *Scorched Earth*. Londres: Verso, 2022.

_____ *Suspensions of perception: Attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge: The Mit Press, 2001.

_____ *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CRIM, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2005.

DIDI-HUBERMAN, George. *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*. Paris: Louvre Editions, 2013.

_____ The Album of Images According to André Malraux. *Journal of visual culture*, v. 14, n. 1, 2015, p. 3-20.

_____ O saber-movimento (o homem que falava com borboletas). Em *Aby Warburg e a Imagem em Movimento*. Ed. MICHAUD, Philippe-Alain. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto e Museu de Arte do Rio, 2013, pp. 17- 29.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DROTNER, KIRSTEN; SCHRODER, Kim Christian (org). *Museum communication and social media: The Connected Museum*. New York e Londres: Routledge, 2013.

ERWITT, Elliott. *Museum watching*. Nova York: Phaidon Incorporated Limited, 1999.

FABRIS, Annateresa (1998). Redefinindo o Conceito de Imagem. *Rev. bras. Hist.*, São Paulo, v.18, n. 35.

FOSTER, Hal. The archive without museums. *October* 77, 1996, pp. 97-119.

_____ Museus sem fim. *revista piauí*, Edição 105, junho 2015. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/museus-sem-fim/>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias, em Mirzoeff, Nicholas., ed., *The Visual Culture Reader*. 2nd ed. London: Routledge, 2002, pp. 229-236.

FREIRE, Cristina. Museus em Rede: A dialética impecável de Walter Zanini/A Network of Museums: The Impeccable Dialectic of Walter Zanini. *Art Journal* 73, no. 2 (2014): pp. 20-45.

FROSH, Paul; PINCHEVSI, Amit, eds. *Media witnessing: Testimony in the age of mass communication*. New York: Palgrave, 2009.

GEISMAR, Haidy. Instant archives? Em *The Routledge Companion to Digital Ethnography*, pp. 357-369. London: Routledge, 2017.

_____. *Museum object lessons for the digital age*. London: UCL Press, 2018.

GESSAT, Rachel. "1871: Fundação do Império Alemão" DW. Disponível em: <
<https://www.dw.com/pt-br/1871-fundação-do-império-alemão/a-407943>> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

GRAHAM, Beryl. Exhibition Histories and Futures: The Importance of Participation and Audiences. Em PAUL, Christiane (Org). *A Companion to Digital Art*, West Sussex: Willey Blackwell, 2016, pp. 575-596.

GRASSKAMP, Walter. *The book on the floor: André Malraux and the Imaginary Museum*. Los Angeles: Getty Publications, 2016.

_____. The Museum in Print: André Malraux's Musée Imaginaire and André Vigneau's Photographic Encyclopaedia of Art. Em *Images of the Art Museum*, pp. 301-316. De Gruyter, 2017.

GRAU, Oliver (ed.); COONES, Wendy; RÜHSE, Viola (org). Museum and Archive on the Move. Em *Museum and Archive on the Move*, pp. 9-22. Berlim, Boston: De Gruyter, 2017.

GROYS, Boris. *In the flow*. London, New York: Verso Books, 2016.

GUERRA, Catarina Rebelo de Morais. *Os museus como construções virtuais. Dissertação de Mestrado*. Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa [Orientadoras: Helena Barranha e Susana S. Martins], 2015.

HENNING, Michelle. "With and without walls: photographic reproduction and the art museum." *The International Handbooks of Museum Studies*, 2013, pp. 577-602.

HIGHFIELD, Tim; LEAVER, Tama. A methodology for mapping Instagram hashtags, *First Monday* 20 (1), 2015, pp. 1-11. Disponível em: <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/5563/4195> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

HOSKINS, Andrew. Digital media and the precarity of memory. Em Meade, L.; Harris, B.; Bergen, V. Sutton, J.; Barnier, A. *Collaborative Remembering: Theories, Research, and Applications*. Oxford University Press: Oxford, UK, 2017, pp. 371-385.

_____. Digital network memory. Em: Erll, A. and Rigney, A. (eds.) *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Series: Media and cultural memory (6). Walter de Gruyter: Berlin, Germany, 2009, pp. 91-106.

_____. The restless past: an introduction to digital memory and media. Em *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*. Ed. Andrew Hoskins. London: Routledge, 2017.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

_____. En busca del tiempo futuro. In: *Medios, política y memoria*, Revista Puentes, año 1, N° 2. Argentina, diciembre, 2000. Pp. 12-30.

_____. Memory things and their temporality, *Memory Studies*, 9(1), 2016, pp. 107–110.

_____. *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. London: Routledge: 1995.

JOSELIT, David. *After Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2013.

JURGENSON, Nathan. *The social photo: On photography and social media*. Londres: Verso Books, 2019.

KRAUSS, Rosalind, Posmodernisms Museum Without Walls, *Thinking about Exhibitions*, ed. Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W. e Nairne, Sandy. Routledge, 2005. pp. 241-245.

KLONK, Charlotte. *Spaces of experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven & London: Yale University Press: 2009.

LACAPRA, Dominick (2016) 'Trauma, History, Memory, Identity: What Remains', *History and Theory* 55. Disponível em: 10.1111/hith.10817 [acesso em 19 de fevereiro de 2023], p. 377.

LAVIGNE, Nathalia; BEIGUELMAN, Giselle. The Museum with Only Walls: An Involuntary Memorial to Rio de Janeiro's National Museum on Instagram. Em *The Memorial Museum in the Digital Age* (ed. Victoria Grace Walden). London: Reframe/Sussex University, 2022.

LAVIGNE, Nathalia. Overdose de lives e museus virtuais causam cansaço e vertigem. *Folha de São Paulo*, 17 de abril de 2020.

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/overdose-de-lives-e-museus-virtuais-causam-cansaco-e-vertigem.shtml>>

LEAHY, Helen Rees. *Museum bodies: the politics and practices of visiting and viewing*. London: Routledge, 2012.

LEPECKI, Andre, Afterthought: Four Notes on Witnessing Performance in the Age of Neoliberal Dis-Experience, em *Singularities: Dance in the Age of Performance*, London: Routledge, 2016, ch.6.

LOVINK, Geert, *Extinction Internet. Our Inconvenient Truth Moment*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2022.

LOVINK, Geert e RASCH, Miriam Rasch, eds. *Unlike us reader: Social media monopolies and their alternatives*. Vol. 8. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2013.

MACDONALD, Sharon. Doing Diversity, Making Differences. *Doing Diversity in Museums and Heritage: A Berlin Ethnography 1*, 2022, 13.

MACDOWALL, Lachlan; BUDGE, Kylie. *Art After Instagram: Art Spaces, Audiences, Aesthetics*. Thames, Oxfordshire: Routledge, 2022.

McLUHAN, Marshall. *O meio é a mensagem*. Rio de Janeiro: Record (1969).

MACGREGOR, Neil; BLOM, Philipp. "A House of Many Stories: But Who is to Tell Them?" –(Post) Colonialism and Cultural Heritage. *International Debates at the Humboldt Forum*. Berlin: Hanser Corporate, 2021.

MAIRESSE, Francois; DESVALLÉS, André. Key concepts of museology. *International Council of Museums: Armand Colin*, 2010.

MALEVICH, Kasimir. On the Museum. Em *Avant-Garde Museology: e-flux classics*, ed. Arseny Zhilyaev. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, 268-273.

MALRAUX, André, *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 1965.

MANOVICH, Lev. Database as Symbolic Form. Em *Database Aesthetics: Art in the Age of Information Overflow*, ed. VESNA VICTORIA, 39-60. University of Minnesota Press, 2007. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctts7q7.6>.

_____. Instagram and contemporary image. (2017). Disponível em:

[http://manovich.net/index.php/projects/instagram an Introduction andcontemporaryimage](http://manovich.net/index.php/projects/instagram%20an%20Introduction%20and%20contemporary%20image) [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A Problemática da Identidade Cultural nos museus: de

objeto (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista*, n. 1, p. 209. 1993.

MIRZOEFF, Nicholas. *The Appearance of Black Lives Matter*. [Name] publications, 2017.

MITCHELL, William John Thomas. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2005, p. 32.

_____ The future of the image: Rancière's road not taken. *Culture, Theory & Critique* 50, no. 2-3 (2009): 133-144, 2009.

MIRZOEFF, Nicholas. *The Appearance of Black Lives Matter*. [Name] publications, 2017.

MOHOLY-NAGI, Laszlo. *Painting, Photography, Film*. Lund Humphries: Londres, 1969.

DE MORAES, Juliana Martins Rodrigues. O conceito de coreografia em transformação. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas* 1, no. 34 (2019): 362-377.

MONTEIRO, Juliana. "Wikipédia e museus: uma parceria possível?." *PragMATIZES-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura* (2019): 62-73.

MORESCHI, Bruno. *Olhares mediados: aproximações empíricas e emancipadas em museus*. Tese de Doutorado/ UNICAMP.

NORA, Pierre. Between memory and history: Les lieux de mémoire. *representations*, 1989, pp.7-24.

_____ Memória: da liberdade à tirania. *Revistas Musas*, n. 4, 2009.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: The ideology of the gallery space, expanded edition*. Berkeley and London: University of California Press. o t t o m s (1999).

OLIVEIRA, Olivia de. "Os antimuseus e antiescolas de Lina Bo Bardi e Paulo Freire". *Concreto e Cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. São Paulo: MASP e Cobogó (2015): 85-91.

PAUL, Christiane. Digital art/Public art: Governance and Agency in the Networked Commons. *First Monday*, January 2006, Vol.11 (7).

_____ From Archives to Collections. Digital Art In/Out of Institutions. Em Viola Rühse, Wendy Coones e Oliver Grau (ed.). *Museum and Archive on the Move: Changing Cultural Institutions in the Digital Era*. Berlin: Walter de Gruyter, 2016.

_____ (org) *A Companion to Digital Art*. Malden, MA: John Wiley & Sons, 2016.

PREZIOSI, Donald; FARAGO, Claire (Org.) "General introduction: What are museums for?" Em *Grasping the World: The Idea of the Museum*, London: Ashgate, 2003, pp. 1-10.

_____ Collecting/Museums, em SHIFF, Richard & NELSON, Robert S. (orgs.). *Critical Terms for Art History*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1996, pp. 281-291.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SAAD CORRÊA, Elizabeth; BERTOCCHI, Daniela. O Algoritmo Curador: O Papel Do Comunicador Num Cenário De Curadoria Algorítmica De Informação. Artigo apresentado no XXI Encontro Anual da Compós, Juiz de Fora, Brazil, Compós, 2012.

SANTAELLA, Lúcia e Nöth, Winfried. *Imagem – Cognição, semiótica, mídia*. Iluminuras: São Paulo, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. *Temas e dilemas do pós-digital: a voz da política*. São Paulo: Paulus, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A Virada Testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora Unicamp, 2022.

SCHÄFFNER, Wolfgang, La revolución telefónica de la imagen digital, em *Nomadismos Tecnológicos: Dispositivos Móviles, Usos Masivos y Prácticas Artísticas* (ed. Giselle Beiguelman e Jorge La Ferla). Madrid: Fundación Telefónica, 2010.

SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Rosetta Books, 2005.

STEYERL, Hito. "In Defense of the Poor Image". *E-flux Journal*, 2009 (10). Disponível em:

<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

STORRIE, Calum. *The delirious museum: a journey from the Louvre to Las Vegas*. London, New York: Y.B. Tauris, 2006.

SZÁNTÓ, András. *The Future of the Museum: 28 Dialogues*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2020.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. Cosac Naify: São Paulo, 2005.

VIEIRA, Marina Cavalcante: A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro, *Horizontes antropológicos* 25 (2019): 317-357.

WALSH, Peter. Rise and Fall of the Post-Photographic Museum: Technology and the Transformation of Art. Em *Theorizing Digital Cultural Heritage*, ed. Fiona Cameron and

Sarah Kenderdine. Cambridge, MA, and London: MIT Press, 2007 of Arkansas Press, 2006.

WILLIAMS, Paul. *Memorial museums: the global rush to commemorate atrocities*. Oxford, New York: Berg, 2007.

WECHSLER, Diana. Uma Metamorfose de la mirada. *El Museo Imaginário*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em [:https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03072012-142241/publico/tese_completa_revisada_Wisnik.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03072012-142241/publico/tese_completa_revisada_Wisnik.pdf) [acesso em 19 de fevereiro de 2023].

ZALWSKA, Maria, Selfies from Auschwitz: Rethinking the relationship between spaces of memory and places of commemoration in the digital age, *Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media* 18, 2017, pp. 95-116.