



## Arquivos da arte moderna

Hal Foster

*O autor discorre sobre a “dialética do ver” em três momentos distintos da história: metade do século 19, com Baudelaire e Manet; virada do século 20, com Proust e Valéry; e o período que antecede a Segunda Guerra, com Panofsky e Benjamin.*

*Modernismo, memória, reificação*

Os “arquivos” de meu título não são os lugares empoeirados cheios de documentos desinteressantes do conhecimento acadêmico. Pretendo usar o termo como Foucault, significando “o sistema que governa a aparição de declarações”, que estrutura expressões particulares de um período específico.<sup>1</sup> Nesse sentido um arquivo não é só por si afirmativo nem crítico; simplesmente supre os termos do discurso. Esse “simplesmente”, entretanto, não é algo pequeno, pois se um arquivo estrutura os termos do discurso também limita o que pode ou não ser pronunciado em determinada época e lugar. Quero esboçar aqui algumas mudanças significativas nas relações arquivais obtidas na prática da arte moderna, no museu de arte e na história da arte no Ocidente, aproximadamente entre 1850 e 1950. Mais especificamente, quero considerar a “estrutura-memória” que esses três agentes coproduziram durante esse período e descrever uma “dialética do ver” com essa estrutura-memória (espero que esses termos se tornem mais claros à medida que prossigo).<sup>2</sup> Focalizarei três momentos específicos – talvez mais heurísticos do que históricos – e concentrarei cada momento numa associação específica de figuras e textos. De qualquer forma, todas as minhas figuras são homens, e todos os meus textos são canônicos, mas os homens não parecem

tão triunfantes em retrospecto, e os cânones se mostram mais equivalentes a escombros a revirar do que a barreiras a derrubar. Essa situação (que não precisa ser melancólica) distingue, política e estrategicamente, o presente da arte e da crítica de seu passado recente (o passado da crítica pós-moderna do modernismo), e parte de meu objetivo é apontar essa diferença.

Minha primeira dupla nessa dialética do ver é Baudelaire e Manet. “A memória”, escreve Baudelaire em Salão de 1846, “é o grande critério da arte; a arte é a mnemotecnica do belo”.<sup>3</sup> O que ele quer dizer é que uma grande obra numa tradição artística deve evocar a memória de importantes precedentes nessa tradição como base ou apoio (para Baudelaire isso significava a pintura ambiciosa pós-renascentista; ele depreciava a escultura). O trabalho, porém, não pode ser ofuscado por esses precedentes: deve ativar subliminarmente a memória de imagens tão importantes – atraí-las, disfarçá-las, transformá-las.<sup>4</sup> Como ponto positivo dessa “mnemotecnica do belo”, Baudelaire aponta a persistência da *Balsa da Medusa* (1819), de Géricault, em *Barca de Dante* (1822), de Delacroix. Esse tipo de subtextualidade de ilusões de óptica mnemônicas – distintas de qualquer tipo de pastiche de citações explícitas – é o que constitui uma tradição artística para ele, quase no sentido etimológico

Thomas Struth  
Musée du Louvre  
IV, fotografia, 1989  
184 x 217cm  
Fonte: [http://greg.org/archive/thomas\\_struth\\_louvre-IV.jpg](http://greg.org/archive/thomas_struth_louvre-IV.jpg)

de “tradição” como passagem de significados potenciais, e, sob essa luz, a memória é o meio da pintura para Baudelaire.<sup>5</sup>

Duas pequenas correções podem ser adicionadas aqui. Primeiro, em uma inversão que se tornou familiar desde que T. S. Eliot escreveu “Tradição e o talento individual” (1917), essas ilusões de óptica também podem ser retroativas: a *Balsa* pode retomar em *Barca* também, isto é, em elaborações mnemônicas deste. Nesse sentido, a tradição nunca é dada, mas sempre construída, e cada vez mais provisória do que parece. Essa condição provisória se tornou clara para nós, a ponto de, se os modernistas sentiam que a tradição era um fardo opressor, estarmos nós sujeitos a senti-la como uma insustentável leveza do ser – mesmo que alguns de nós continuem projetando nisso um peso que não existe mais, como se precisássemos disso como um objeto habitual de apego ou antagonismo. Segundo, o modelo de prática artística sugerido por Baudelaire como era já se configura como “arte-histórico” e já presume o espaço do museu como a estrutura de seus efeitos mnemônicos, como o lugar (mais imaginário do que real) em que uma tradição artística acontece. Colocada de outra forma, essa “mnemotecnica do belo” supõe uma alternância institucional entre ateliê e estúdio, onde tais transformações são feitas, e exposição e museu, em que se tornam efetivas para os outros (essa alternância é mais mediada, é claro, pelos vários discursos de críticos de salões, leitores de críticas, caricaturistas, fofocas, etc.). Em suma, no esquema de Baudelaire, a pintura é uma arte da memória, e o museu é sua arquitetura.<sup>6</sup>

Logo após essa intervenção de Baudelaire no discurso da metade do século 19 sobre memória artística, surge Manet. Como defendeu Michael Fried, ele de certa forma perturba o modelo de Baudelaire, pois sua

prática empurra a subtextualidade das ilusões de óptica mnemônicas em direção a um pastiche de citações explícitas. Mais explicitamente que seus antecessores, Manet expõe, ou melhor, propõe uma “estrutura-memória” da pintura europeia desde o Renascimento ou, pelo menos, um agrupamento alusivo a esse tema complicado. Segundo Fried, Manet é explícito em suas citações porque busca incluir um passado pós-renascentista na pintura europeia – através de alusões metonímicas à arte francesa, arte espanhola e arte italiana (suas alusões relevantes são a *O Anão*, Velázquez e Ticiano, entre outros, e seu *Velho Músico* (1862) é uma espécie de compêndio de referências).<sup>7</sup> Nesse sentido, Manet produz, talvez pela primeira vez, o efeito de uma arte transeuropeia, de uma quase totalidade de tal pintura – efeito que logo permitiu à pintura ser pensada como Pintura com P maiúsculo, e posteriormente levou à associação de Manet ao advento da arte modernista.

Um caso de teste óbvio aqui é *O Almoço na relva* (1863) não só em suas conhecidas evocações de mestres da Renascença como Rafael (um detalhe de seu desaparecido *Julgamento de Paris* é citado nas figuras principais através de uma gravura de Marcantonio Raimondi), mas também em sua singular combinação de gêneros tradicionais de pintura como o nu, a natureza-morta, o retrato e a paisagem, todos transformados em “pintura da vida moderna”. Para Fried, esse texto de imagens e combinação de gêneros cria uma intensificada *unidade* de pintura que é característica de Manet e seus seguidores, unidade que Fried valoriza desde as cenas neoclássicas adotadas por Diderot até a abstração alcançada por Frank Stella no final do modernismo: uma unidade *dentro* da pintura que promove uma autonomia *da* pintura. Claro que Baudelaire via as coisas de outra maneira: com sua ambivalente homenagem a Manet como o primeiro na “decrepitude”

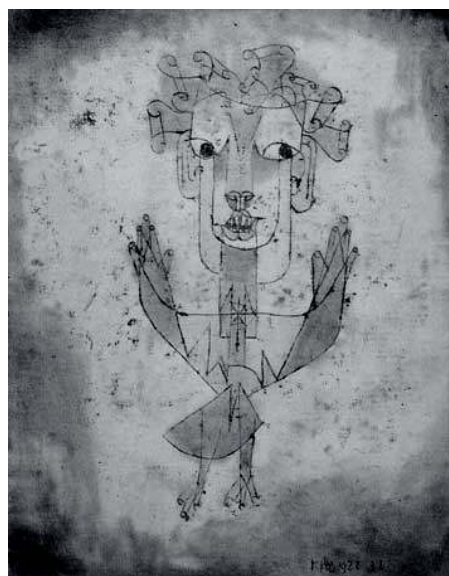
de sua arte, sugere que a estrutura-memória da pintura, sua continuidade como subtextualidade de ilusões de óptica, corre o risco de ser corrompida por Manet, talvez porque suas citações são muito explícitas, muito variadas, muito “fotográficas”.<sup>8</sup> No entanto, em vez de preferir uma leitura à outra, podemos reconciliar as visões de ambas se propusermos – numa maneira não tão paradoxal quanto parece – que a estrutura-memória da pintura pós-renascentista já está deslocada no exato momento em que é de alguma forma realizada.

Deixem-me destacar duas considerações mencionadas: que a arte moderna já é implicitamente concebida por Baudelaire e Manet em termos de história da arte, e que essa concepção depende de sua configuração museal.\* Novamente, esse museu é sobretudo imaginário, um Louvre estendido, baseado em traços mnemônicos, imitações de *workshop*, reproduções gráficas e por aí vai – um museu sem paredes antes de André Malraux o declarar ou, melhor, um museu com infinitas paredes, reais e fictícias. Ainda assim, essa estrutura-memória é também muito limitada, centrada quase totalmente na pintura e percorrendo um caminho geográfico estreito (principalmente de Paris a Roma, com algumas incursões pela Holanda e Espanha – pouco transeuropeia). Além disso, é ferrenhamente edípica, construída

em uma rede de oficinas patriarcais e grupos rivais de “David a Delacroix” e além.<sup>9</sup> São essas mesmas limitações, porém, que tornam essa pintura francesa do século 19 – as transformações de seus termos e os deslocamentos de seus desejos – tão eficaz formal, semiótica e mnemonicamente.

Em geral, essas condições ainda prevalecem no modelo do “Museu Valéry-Proust” que Theodor Adorno localiza, em seu ensaio homônimo de 1953, em direção ao final do século 19. No entanto, aqui, com Valéry e Proust, o momento seguinte nessa dialética do ver museal, estamos algumas décadas à frente de Baudelaire e Manet, e a visão desse museu de certa forma mudou. Para Adorno, Valéry representa a visão de que o museu é o lugar em que “matamos a arte do passado”.<sup>10</sup> “Museu e mausoléu estão conectados por mais do que uma associação fonética”, escreve o crítico alemão como se na voz do poeta-crítico francês. “Museus são como os túmulos familiares das obras de arte. Eles testemunham a neutralização da cultura.”<sup>11</sup> De acordo com Adorno, essa é a visão do produtor de arte no ateliê, que pode apenas considerar o museu um lugar de “reificação” e “caos”, o que se distingue da visão de Proust a respeito. No esquema de Adorno, Proust começa onde Valéry termina – com a “vida após a morte do trabalho” – que Proust enxerga do ponto de vista não do produtor de arte no ateliê, mas do observador de arte no museu. Para o observador idealista *à la* Proust, o museu é uma espécie de perfeição fantasmagórica do ateliê, um lugar espiritual em que a bagunça material da produção artística é destilada – onde, em suas palavras, “as salas, em sua sóbria abstinência de qualquer detalhe decorativo, simbolizam os espaços internos em que o artista se recolhe para criar a obra”.<sup>12</sup> Em vez de um lugar de verdadeira reificação, para Proust o museu é um lugar de fantástica reanimação, na verdade de idealização

Paul Klee  
Angelus Novus,  
aquarela,  
1920  
31,8 x 24,2cm  
Fonte: [http://  
designblog.uniandes.edu.co/  
blogs/dise2301/files/2009/01/  
1190051611\\_angelus-novus.jpg](http://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2301/files/2009/01/1190051611_angelus-novus.jpg)



espiritual. E em vez de um caos de obras, é palco da “competição entre trabalhos [que] é o teste da verdade” (aqui Adorno fala por ele).<sup>13</sup> Embora Proust considere essa “competição” benigna, é essencialmente a mesma luta edípica que sustenta a estrutura-memória já mencionada; é apenas mais argumentativa que a subtextualidade das ilusões de óptica sugerida por Baudelaire. Na verdade, Proust e Valéry representam versões mais extremas das posições associadas a Baudelaire e Manet: a primeira figura em cada dupla se foca na reanimação mnemônica do “belo”, enquanto a última figura deixa em primeiro plano sua reificação museal.

Além disso, de qualquer modo, os relatos de Valéry e Proust sobre o museu de arte não são mais opostos do que os modelos de memória artística de Baudelaire e Manet. Pelo contrário, cada uma dessas duplas aponta para uma *dialética da reificação e reanimação* que estrutura todas essas reflexões sobre arte moderna e museu moderno. Como vimos, Adorno usou a primeira noção, “reificação”, em relação a Valéry; Adorno a obteve, é claro, com Lukàcs, que a desenvolveu, não muito depois das declarações de Valéry e Proust, sobre discurso de Marx a respeito do fetichismo com relação a bens de consumo. Em seu grande ensaio “Reificação e consciência de classe” (1922), Lukàcs sugere que a reanimação espiritual do tipo mencionado insistentemente por Baudelaire e Proust seja uma compensação idealista da reificação capitalista; na verdade, reificação e reanimação formam uma das “antinomias do pensamento burguês” detalhadas por ele.<sup>14</sup> Essa antinomia (eu a chamei, mais otimistamente, de dialética) também permeia a “história da arte como disciplina humanística”, e essa é minha principal sugestão aqui: a história da arte nasce de uma crise – sempre implicitamente suposta, às vezes dramaticamente pronunciada –, de

uma fragmentação e reificação da tradição, que a disciplina é obrigada a remediar através de um projeto resgatador de reconstrução e reanimação. Não digo, como Karl Kraus já fez sobre a psicanálise, que a história da arte é a doença da qual acredita ser a cura. As crises de memória às quais a disciplina reage costumam ser reais; mas justamente porque são verdadeiras, a história da arte não as pode resolver, mas apenas mudá-las de lugar, adiá-las ou então endereçá-las, indefinidamente.<sup>15</sup>

Quero incluir, neste segundo momento, outra dupla de figuras, menos dialéticas do que as outras, porém mais centrais na história da arte: Heinrich Wölfflin e Aby Warburg.<sup>16</sup> Assim como seus quase contemporâneos Valéry e Proust, Wölfflin e Warburg herdaram a relação arquivada aqui a Baudelaire e Manet, a primeira a projetar uma totalidade da arte europeia e um caos de fragmentos museais. Sob esse ponto de vista, esse primeiro momento arquivado quase requisitou o tipo de modelos-termos sintéticos que esses historiadores da arte fundacionais propuseram em nosso segundo momento: falo dos “estilos” diacríticos de Wölfflin (sistema de atributos clássicos *versus* barrocos descritos em seu *Conceitos fundamentais da história da arte* (1915) e textos anteriores) e as “fórmulas pathos” de Warburg (poses e gestos emotivos na “vida após a morte da Antiguidade” traçadas em seu projeto de Atlas *Mnemosyne* e vários artigos). Mais precisamente, esses termos sintéticos aparecem para defender do museu como um caos de fragmentos no momento Baudelaire-Manet – para defender contra este a serviço de uma unidade formal e continuidade histórica que se mostram sempre ameaçadas, mas nunca perdidas.<sup>17</sup>

A serviço da unidade ou continuidade: quando Wölfflin discute “O porquê do desen-

volvimento” em *Conceitos fundamentais da história da arte*, esse “porquê” pode trair uma angústia de que a arte não demonstre mais um “desenvolvimento” do tipo que ele apontou em seu passado.<sup>18</sup> Warburg compartilhou dessa angústia, e ambos trabalharam nisso através de sua história da arte, como sua história da arte. Talvez eles esperassem que a ordem projetada ali encontrasse seu caminho em suas vidas; talvez isso não seja incomum entre historiadores (da arte). De qualquer forma, Wölfflin só publicou seu *Conceitos fundamentais* em 1915, apesar de tê-lo terminado bem antes, um atraso revelador, como disse Martin Warnke, pois Wölfflin definiu a obra “como um repositório de experiências sensoriais pré-guerra”, um arquivo de refinada sensibilidade destinado a ser destruído na Grande Guerra – de fato, uma estrutura-memória da arte europeia transcrita para preservação pedagógica.<sup>19</sup> Certamente quando Wölfflin o publicou, *Conceitos fundamentais* estava epistemologicamente morto antes de nascer, já que não se aplicava à arte avançada de forma alguma (1915 marca o advento da monocromia, da construção e do ready-made – todos resistentes aos termos do discurso de estilo de Wölfflin).<sup>20</sup> Novamente, Warburg sofreu essa mesma crise histórica, ainda mais profundamente. Como é sabido, ele foi internado numa instituição psiquiátrica após um surto, em outubro de 1918 (o que coincidiu precisamente com o colapso militar da Alemanha), e, especialmente como judeu, enfrentou a ameaça adicio-

nal de um fascismo emergente durante sua recuperação, em 1923. Certamente “a vida após a morte da Antiguidade” ganharia outro significado quatro anos após sua morte em 1929 com os nazistas.<sup>21</sup>

Atualmente, no entanto, nosso segundo momento nessa dialética do ver museal já se transformou em terceiro momento. Eu me referi à “história da arte como uma disciplina humanística”. Essa frase é familiar para historiadores da arte como o título de um ensaio de 1940 em que Erwin Panofsky define a disciplina em termos que também apontam para uma dialética da reificação e reanimação. “A pesquisa arqueológica é cega e vazia sem a recriação estética”, Panofsky escreve, “e a recriação estética é irracional e frequentemente guiada de forma errada sem pesquisa arqueológica. Mas, ‘apoiando uma sobre a outra’, ambas podem apoiar o ‘sistema que faz sentido’, isto é, uma sinopse histórica”.<sup>22</sup> Escrito em face do fascismo (que Panofsky aponta em sua conclusão), esse texto apresenta o historiador como humanista e vice-versa, e defende que “as humanidades... não estão diante da tarefa de prender o que de outra maneira escaparia, mas de dar vida ao que de outra maneira permaneceria morto”.<sup>23</sup> Isso também é um credo idealista: assim como Proust queria o ateliê reanimado no museu, seus materiais sublimados ali, Panofsky quer o passado reanimado na história da arte, seus fragmentos ali redimidos. Essa posição idealista precisa então ser contraposta pela posição materialista de Benjamin, que em “Teses sobre a filosofia da história”, também escrito ante o fascismo em 1940, que quase inverte a teoria de Panofsky: “Articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo ‘como de fato foi’”, escreve Benjamin. “Significa compreender uma memória quando ela aparece em momento de perigo.”<sup>24</sup> Em vez de reanimar e reordenar a tradição, Benjamin insiste

André Malraux e as placas fotográficas para o seu Museu sem parede, cerca de 1950, Paris Match  
 Fonte: <http://www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/Images/kuspit4-14-4.jpg>



que seus fragmentos sejam emancipados “de sua dependência parasítica do ritual” e levados aos propósitos presentes da política (como ele coloca em seu famoso ensaio de 1936, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”).<sup>25</sup>

Dessa forma, se Panofsky tenta *resolver* a dialética da reificação e reanimação em favor da reanimação, Benjamin procura *exacerbar* essa mesma dialética em favor da reificação ou em favor de uma condição comunista posta do outro lado da reificação. Vários esquerdistas nas décadas de 1920 e 1930 (Gramsci se destacava dentre eles) atenderam a esse chamado para lutar contra a “justiça obscura” do capitalismo, a qual, Siegfried Kracauer declarou em “O ornamento da massa” (1927), “racionalizar, em vez de muito, *muito pouco*”.<sup>26</sup> Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin também segue essa linha “esquerda fordista”: a destruição da tradição, aumentada pela reprodutibilidade técnica e produção de massa, é destrutiva e construtiva; ou, em vez disso, é inicialmente destrutiva e depois potencialmente construtiva. Naquela época, Benjamin ainda visualizava essa construção em potencial – os experimentos construtivistas na União Soviética – que varreria os fragmentos da velha cultura burguesa ou os reconstruiria radicalmente em nova cultura, proletária. Com a repressão stalinista da vanguarda no início da década de 30, entretanto, essa miragem já havia evaporado, e Benjamin nunca alcançou o outro lado da reificação. O que parecia iminente em seu “O autor como produtor” (1934) se havia tomado utópico meros quatro anos depois, em seu “Teses sobre a filosofia da história”. Como a figura alegórica desse ensaio, o *Angelus Novus* desenhado por Paul Klee e pertencente a Benjamin, ele sente os ventos da modernidade em suas asas, que, no entanto, se tornaram defeituosas: “Seus olhos estão fixados, sua

boca está aberta, suas asas estão abertas. Assim se pode imaginar o anjo da história. Seu rosto está virado para o passado. Onde percebemos uma cadeia de eventos, ele vê uma única catástrofe que torna a empilhar destroços sobre destroços e os joga diante de seus pés”.<sup>27</sup>

Até agora, coloquei três diferentes relações arquivais na prática artística moderna, no museu de arte e na história da arte em três momentos históricos diferentes: o primeiro associado a Baudelaire e Manet no meio do século 19, o segundo a Proust e Valéry na virada do século 20, o terceiro a Panofsky e Benjamin às vésperas da Segunda Guerra Mundial. De maneiras diferentes, a primeira figura de cada dupla projeta uma totalidade da arte, enquanto a segunda revela, conscientemente ou não, ser formada apenas por fragmentos. Novamente, para Benjamin, o principal agente dessa fragmentação é a reprodutibilidade técnica: em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, a reprodução tira a arte de contexto, destrói sua tradição e liquida sua aura. Mesmo permitindo nova totalidade ao museu, também o condena, e o cinema avança para suplantá-lo culturalmente. Dessa forma, o “valor cultural” da arte é erradicado e substituído pelo “valor de exibição” da arte, seu potencial para o mercado e para o museu. Mas, pelo menos potencialmente, esse valor também é desafiado e, em lugar desses velhos e novos rituais, Benjamin defende um refuncionamento político da arte. Tal é seu relato dialético da segunda relação arquivais que se transforma numa terceira, relato que demonstra como cada mudança arquivais é ao mesmo tempo capacitante e incapacitante, transgressora e importante.

No entanto, esse relato foi questionado, diretamente ou não, por outros autores. Mencionei Panofsky, mas Malraux pode ser mais pertinente aqui, pois ele dialogava com Benjamin à época do ensaio “A obra de arte na

era de sua reprodutibilidade técnica", o que foi importante para seu esboço inicial do *museu imaginário*.<sup>28</sup> Malraux vislumbrava a mesma transformação arquivada que Benjamin, mas chegou a conclusões diferentes. Em sua opinião, a reprodutibilidade técnica não apenas corrói a originalidade; também pode situá-la ou mesmo construí-la.<sup>29</sup> E embora a obra de arte reproduzida perca algumas de suas propriedades como objeto, ganha igualmente outras propriedades, como "a significação máxima do estilo".<sup>30</sup> Resumindo, onde Benjamin via a ruptura definitiva do museu forçada pela reprodutibilidade técnica, Malraux via sua expansão definitiva. Se para Benjamin a reprodutibilidade técnica destrói a tradição e liquida a aura, para Malraux provê meios de reorganizar os pedaços quebrados de tradição em uma metatradução de estilos globais – um novo museu sem paredes cujo tema é a família do homem. De fato, para Malraux é exatamente o fluxo de uma aura liquidada que permitiria a todos os fragmentos desaguar juntos no rio da história, ou o que ele chama de "vida persistente de certas formas, emergindo sempre como espectros do passado".<sup>31</sup> Aqui os túmulos familiares reificados no museu de Valéry tomam-se os espíritos parentes reanimados no museu de Malraux. Aqui também o anjo da história-como-catástrofe imaginado por Benjamin torna-se o humanista tecnocrático representado em Malraux, que trabalha no sentido de redirecionar crises locais para continuidades globais, de transformar caos imagético em ordem museológica.

Philip Guston  
A Day's Work,  
óleo sobre tela  
1970  
198 x 279cm  
Fonte: [www.artchive.com/artchive/g/guston/guston\\_days\\_work.jpg](http://www.artchive.com/artchive/g/guston/guston_days_work.jpg)



Claro que há outras vozes críticas a adicionar a esse terceiro momento, e eu não mencionei as inúmeras práticas modernistas nele estimuladas. Claramente existe também uma quarta relação arquivada a considerar, a que emerge com a sociedade de consumo depois da Segunda Guerra Mundial, a ser registrada de formas diferentes pelo *Independent Group* na Inglaterra, os situacionistas na França, artistas como Robert Rauschenberg e Andy Warhol nos Estados Unidos, e Gerhard Richter e Sigmar Polke na Alemanha.<sup>32</sup> A questão que quero levantar aqui, entretanto, se refere a nosso próprio presente: já existe outra relação arquivada, um quinto momento nessa dialética do ver, permitida pela informação eletrônica? Se sim, destrói a tradição e liquida a aura e tudo mais à la Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica ou, pelo contrário, permite a descoberta de mais afinidades estilísticas, a adoção de mais valores artísticos, à la Malraux sobre o *museu imaginário*? Ou se entrega a toda essa oposição, todos esses termos, toda essa dialética, de certa forma obsoleta e morta? Que epistemologia cultural uma reorganização digital pode sustentar para a prática artística, o museu de arte e a história da arte?

Não tenho conclusões no momento, apenas algumas impressões. De algumas maneiras, a dialética da reificação e reanimação continua, e com maior intensidade do que a anterior. Por um lado, à medida que uma reorganização digital transforma artefatos em informação parece fragmentar o objeto e absolutamente dissolver sua aura. Por outro lado, qualquer dissolução da aura só aumenta nossa demanda quanto a ela ou sua fabricação, em projeção compensatória que é agora bastante familiar. Sendo difícil produzir outra aura, a já estabelecida atinge valores estratosféricos (como Rem Koolhaas observou, não existe passado suficiente para retornar). Assim, em uma 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. Uma versão dessa projeção compensatória é agora parte da retórica comum do museu de arte: o arquivo eletrônico não se desvia do objeto do museu, muito menos o suplanta; é utilizado para nos levar de volta à obra de arte e aumentar sua aura. E, pelo menos no nível operacional, esse arquivo não entra em conflito com o protocolo básico da história da arte, pois ambos são de alguma forma iconográficos e, dessa forma pelo menos, ambos são colocados a serviço da referencialidade do objeto.

Deixem-me, porém, mudar de rumo e retornar mais uma vez a nossa primeira relação arquivada. Foucault também associou esse momento a Manet e ao museu (assim como a Flaubert e à biblioteca) na conhecida citação “toda pintura agora pertence à superfície quadrada e sólida da pintura e todas as obras literárias estão confinadas ao infinito murmúrio de palavras”.<sup>33</sup> De várias maneiras essa “superfície quadrada e sólida da pintura” é negada – transgredida e desacreditada – no museu sem paredes, e para Foucault, assim como para Malraux, a base desse museu imaginário de arte moderna é discursiva: é quase criado por *ideias* – as ideias de estilo, arte e museu. Benjamin não se contenta apenas com esse relato discursivo, já que ele deixa em primeiro plano o papel material não só da reprodução fotográfica, mas de um “valor de exibição”. Com esse termo ele quer dizer valor de troca conforme este penetra a instituição da arte e transforma a obra de arte e seu contexto. Claro que essa transformação foi explorada por vários movimentos em seu próprio presente, nosso terceiro momento arquivado. Consideremos a Bauhaus nesse aspecto. Em seu projeto de transformar a obra de arte, contestou as relações arquivadas de pintura e

museu que foram obtidas nos dois primeiros momentos; no entanto, essa contestação também facilitou a “extensão prática do sistema de valor de troca em todo o domínio de signos, formas e objetos”.<sup>34</sup> Assim, a Bauhaus transgrediu as velhas ordens da arte, mas simultaneamente também promoveu a nova soberania do *design* capitalista, a nova economia política do signo mercantilizado. E essa economia política domina instituições culturais e sociais como nunca antes.<sup>35</sup>

Alguns aspectos dessa transformação histórica nos são familiares, tais como a sobreposição da arte moderna com a revelação de mercadorias de suas origens (com o museu acompanhado pela exposição industrial de um lado e pela loja de departamento do outro), ou a conformidade da arte moderna, em suas categorias de objetos discretos feitos para exibição e compra, a valores de exibição e compra. Existem, porém, mais desenvolvimentos recentes para considerar nessa linha, tais como a extensão do valor de exibição na arte ter se tornado quase autônoma, a ponto de esmagar o que quer que esteja em exposição. De fato, *design* e exposição a serviço dos valores de exibição e de troca são priorizados como nunca antes: hoje o que o museu exhibe acima de tudo é seu próprio valor de espetáculo – que é o principal ponto de atração e maior objeto de reverência. E entre vários outros efeitos existe este: se o velho museu, como o imaginaram de Baudelaire a Proust e além, era o lugar para a reanimação mnemônica da arte visual, o novo museu tende a separar a experiência mnemônica da visual. Mais e mais, a função mnemônica do museu é repassada ao arquivo eletrônico, que pode ser acessado de quase qualquer lugar, enquanto a função visual é dada não apenas à forma de exposição de arte, mas ao prédio do museu como espetáculo, isto é, como imagem a ser circulada pela mídia a serviço da igualdade de marcas e capital cultural. Essa imagem é a forma primária de “arte” hoje.

Artigo originalmente publicado na revista *October*; n. 99, inverno, 2002: 81-96 e depois inserido no livro *Design and crime (and other diatribes)*, Londres/Nova York: Verso, 2002. Foi apresentado como palestra no Museu do Louvre, em Paris; Universidade da Califórnia, Berkeley; Universidade de Princeton; e no Clark Institute. O autor agradece aos organizadores e público desses lugares e a Eduardo Cadava por sua leitura cuidadosa.

FOSTER Hal, *Archives of Modern art in Design and Crime*, London and New York: Verso, 2002.

Hal Foster é crítico de arte, coeditor da revista *October* e professor do Departamento de Arte e Arqueologia da Universidade de Princeton. Autor de diversos livros, entre eles *Compulsive Beauty* (1993), *The Return of the Real* (1996), *Design and Crime (and Other Diatribes)* (2002) e *Prosthetic Gods* (2004). No Brasil, teve traduzido seu livro *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural* (Casa Editorial Paulista, 1996) e os ensaios "O artista como etnógrafo" (*Arte & Ensaios* 12, 2005) e "O retorno do real" (*Concinnitas* 8, 2005).

Tradução Louise D.D.

Revisão técnica Paulo Venancio Filho

### Notas

\* No original, o autor utiliza o neologismo *museal*, aqui mantido para melhor compreensão do texto no sentido por ele pretendido. (N.T.)

1 Michel Foucault, *The archaeology of knowledge*. Nova York: Harper Books, 1976: 129 [*A arqueologia do saber*: Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária]. No entanto, diferentemente de Foucault, pretendo colocar esses arquivos em uma perspectiva histórica; darei ênfase às mudanças verificadas de um para o outro.

2 Pego o primeiro termo emprestado de Michael Fried (ver nota 4) e o segundo de Susan Buck-Morss em *Dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1989 [*Dialética do olhar*: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002].

3 Charles Baudelaire, "The Salon of 1846", in Jonathan Mayne, ed., *The mirror of art: critical studies of Charles Baudelaire*. Garden City: Doubleday Anchor Books, 1956: 83.

4 Ver Michael Fried, "Painting memories: on the containment of the past in Baudelaire and Manet", *Critical Inquiry* 10, n.3, março de 1984: 510-542; também seu *Manet's Modernism, or the face of painting in the 1860s*. Chicago: University of Chicago Press, 1996. Estarei envolvido com "Painting memories" ao longo dos próximos parágrafos.

5 Prefiro o termo "sobrevivência" como continuação de tais significados, uma *Nachleben* ou "vida após a morte" no sentido de Aby Warburg (mais sobre isso abaixo). Christopher Pye indica-me que o Géricault e o Delacroix tematizam também a sobrevivência, e Eduardo Cadava, que um significado encoberto de "tradição", talvez relevante aqui, é uma traição.

6 Poderiam algumas das mnemotecnias que Frances Yates traçou da Antiguidade até o Renascimento em seu clássico *A arte da memória* (1966) ser continuadas no museu moderno?

7 Fried, "Painting memories": 526-530.

8 Baudelaire, carta de 1865 a Manet, in *Correspondance*, 2 v. Paris, 1973, v. 2: 497. Em alguns aspectos, Jeff Wall retoma a esse ponto crucial em Manet e o afirma como a dinâmica de sua própria prática pictórica.

9 Sobre essa estrutura edípica na pintura francesa do século 19, ver Norman Bryson, *Tradition and desire: from David to Delacroix*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984 e Thomas Crow, *Emulation: making artists in revolutionary France*. New Haven: Yale University Press, 1995.

10 Theodor W. Adorno, *Prisms*. Tradução de Samuel e Shierry Weber. Cambridge: MIT Press, 1981: 177. [*Prismas – Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998]

11 Id., *ibid.*: 175.

12 Id., *ibid.*: 179; Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* 2 v., Paris, v. 2: 62-63 [*À sombra das raparigas em flor*: Rio de Janeiro: Globo, 2006]. Essa breve reflexão sobre o museu aparece durante longa meditação a respeito de partidas e chegadas, descontextualizações e recontextualizações, e seus efeitos nos hábitos e na memória. "Nesse aspecto assim como em todos os outros", Proust escreve, "nossa época está infectada por uma mania de exibir as coisas apenas no ambiente que lhes pertence, portanto suprimindo o essencial, a ação da mente que as isolou daquele ambiente".

13 Id., *ibid.*

14 Georg Lukàcs, *History and class consciousness*. Tradução de Rodney Livingstone. Cambridge: MIT Press, 1986: 110 [*História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2001].

15 Sobre as crises de memória, ver Richard Terdiman, *Present past: Modernity and the memory crisis*. Ithaca: Cornell

- University Press, 1993. Em "Tradition's destruction: on the Library of Alexandria" (*October* 100, primavera de 2002, a ser lançada), Daniel Heller-Roazen defende que a perda mnemônica é fundamental para o arquivo (bibliotecas e museus) e não catastrófica; que a crise de memória é sua razão de ser natural. Mas essas crises também só ocorrem em pontos de pressão específicos na história (mais sobre isso abaixo).
- 16 O tardio trabalho de Alois Riegl – o Riegl de "O culto dos monumentos" – também pode ser útil aqui.
- 17 Além disso, no caso de Wölfflin especialmente, em nome do trabalho original, subjetividade singular, cultura nacional, etc.
- 18 Heinrich Wölfflin, *Principles of art history: the problem of development of style in later art*. Tradução de M. D. Hottinger, Nova York: Dover, 1950: 229 [*Conceitos fundamentais da história da arte*. Tradução de João Aze-nha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984]. Esse não é apenas o sentimento hegeliano de que a arte é "uma coisa do passado" e que a história da arte está atrasada por definição. O que está em questão aqui é a lógica redensiva inscrita na dialética da reificação e reanimação (mais sobre isso abaixo).
- 19 Martin Warnke, On Heinrich Wölfflin [Sobre Heinrich Wölfflin], *Representations* 27, verão de 1989: 176.
- 20 1915 é o ano em que Duchamp encontra seu termo *readymade* em Nova York, um modelo de arte que zomba do discurso estilístico, especialmente sua codificação de subjetividade singular e obra original; o ano em que Malevich mostra suas primeiras pinturas suprematistas, e Tatlin, seus primeiros relevos construtivistas, duas tentativas iniciais de demarcar o discurso estilístico de modo geral, especialmente sua codificação das formas de produção e recepção burguesas; e o ano em que Picasso volta ao desenho à la Ingres, isto é, a um tipo de pastiche pós-moderno *avant la lettre* que complica qualquer narrativa histórica de estilos (muito mais do que o ecletismo do século 19 que preocupava Wölfflin). No entanto, se o formalismo de Wölfflin podia alcançar a arte de vanguarda, alguns de seus legatários achavam que poderia ser adaptado à "pintura modernista", primeiro à francesa, depois à americana. Por exemplo, Greenberg e Fried extraíram uma "dialética do modernismo" de tal pintura que é explicitamente wölffliniana. Era movida pela mesma dinâmica de associação na percepção e solução de problemas na forma que Wölfflin viu em prática em sua história dos estilos, e também foi garantida na reanimação da arte e da visão contra a reificação – contra a reificação do "kitsch" (para Greenberg) e da "teatralidade" (para Fried), o que é dizer, da reproduzibilidade técnica e da cultura da mercadoria. Novamente, tudo a serviço da unidade formal e continuidade histórica. (Sobre a "dialética do modernismo", ver Fried, *Three american painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, Cambridge: Fogg Art Museum, 1965, republicado em *Art and objecthood*, Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- 21 Claro que não enfrentamos a guerra mundial nem a ameaça fascista que Wölfflin e Warburg enfrentaram, mas existem alguns paralelos com a crise de quase um século atrás: um desafio muito mais profundo à tradição eurocêntrica, uma transformação igualmente dramática das bases tecnológicas da sociedade, a maior extensão do império capitalista, e por aí vai – o suficiente para provocar renovada angústia acerca da estrutura-memória das práticas artísticas e discursos históricos hoje. Essa angústia é efetivamente tratada – não simplesmente exemplificada – em duas recentes intervenções na metodologia arte-histórica: *The judgment of Paris*, de Hubert Damisch, que traça um "juízo" específico da história da arte, e *The intelligence of art*, de Thomas Crow, que registra "inteligência" específica à arte; ver *The judgment of Paris*. Tradução de John Goodman, Chicago: University of Chicago Press, 1996, e *The intelligence of art*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999. De maneiras diferentes, ambos os autores estão preocupados com uma lógica transformacional não inerente à arte, mas particular a ela. Por isso, eles não veem a arte como autônoma, mas veem a história da arte como característica. E o espírito de Warburg paira sobre ambos os textos, explicitamente o de Damisch. Em relação aos modelos disciplinares hoje, Wölfflin com sua maneira formalista está além do limite; assim como Panofsky, pelo menos em seu comportamento iconográfico, em relação ao campo modernista. Riegl foi citado devido a seu interesse em formas marginais e períodos negligenciados, a serviço de cânone crítico durante a era de ouro do pós-modernismo; então já existe uma indústria posterior a Riegl. Warburg, entretanto, destacou-se por razões além do processo de eliminação. Certamente seus problemas pessoais se relacionam com nossos tempos traumatofílicos, assim como seu profundo interesse pela sobrevivência mnemônica da imagem, por mais problemática que sua quase fusão do mnemônico e do traumático possa ser. Mais importante é seu amplo método, que oferece interdisciplinaridade na história da arte quanto às questões psicanalíticas e antropológicas, e também estendem a disciplina.
- 22 Erwin Panofsky, *Meaning in the visual arts*, Chicago: University of Chicago Press, 1955: 19 [*Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009].
- 23 Id., *ibid.*: 24. Essa teoria se relaciona a uma preocupação hegeliana da disciplina: como a grande arte pode ser ao mesmo tempo "uma coisa do passado" e presente na consciência contemporânea. Sobre esse assunto, ver

- Michael Podro, *The critical historians of art*, New Haven: Yale University Press, 1982, especialmente a introdução.
- 24 Walter Benjamin, *Illuminations*. Edição de Hannah Arendt, New York: Schocken Books, 1969: 255.
- 25 Id., *ibid.*: 224.
- 26 Siegfried Kracauer, *The mass ornament*. Tradução e edição de Thomas Y. Levin, Cambridge: Harvard University Press, 1995: 81 [*O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009]. Warburg faz uma ponte entre a segunda e a terceira relação arquivais; e, para aprofundar a terceira, que associei com Benjamin e Panofsky, uma dupla formada por Kracauer e Warburg, que se complementam misteriosamente na relação entre o fotográfico e o mnemônico, deveria ser desenvolvida – mas Benjamin H. D. Buchloh já o havia feito brilhantemente em “Gerhard Richter’s *Atlas*: the anomic archive”, *October* 88, primavera de 1999: 117-145.
- 27 Benjamin, *Illuminations*: 257.
- 28 Sobre essa relação, ver Denis Hollier, “On paper”, in Cynthia Davidson, ed., *Anymore*, Nova York: Any Foundation, 2001. Ver também Rosalind Krauss, “Postmodernism’s museum without walls”, in Reesa Greenberg et al., *Thinking about exhibitions*, Nova York: Routledge, 1996. O “museu sem paredes” é a infeliz tradução de *le musée imaginaire*. Para uma crítica contemporânea dessa noção, ver Georges Duthuit, *Le musée inimaginable*, Paris: Librairie José Corti, 1956.
- 29 No entanto, isso também está implícito no ensaio “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, embora a maioria dos comentaristas ignore. “À época de sua origem, um retrato medieval da Madonna não poderia ser dado como ‘autêntico’”, Benjamin escreve em uma nota de rodapé. “Tomava-se autêntico durante os séculos posteriores e talvez de maneira mais impactante durante o último” (*Illuminations*: 243).
- 30 André Malraux, *The voices of silence*. Tradução de Stuart Gilbert, Princeton: Princeton University Press, 1978 [*As vozes do silêncio*. Tradução de José Júlio Andrade dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.]. “Tudo o que sobra de Aeschylus é sua genialidade. Isso ocorre também com figuras que em reprodução perdem seu significado como objetos e sua função (religiosa ou outra); nós as vemos apenas como obras de arte, e elas nos trazem para casa apenas o talento de seu feitor. Poderíamos quase chamá-las não de ‘obras’, mas de ‘momentos’ de arte. Por mais diversos que sejam, todos esses objetos (...) falam pelo mesmo esforço; é como se uma presença nunca vista, o espírito da arte, estivesse empurrando todos na mesma missão, de miniatura a retrato, de afresco a vitral, e depois, em certos momentos, abruptamente indicasse nova direção para avançar, paralela ou abruptamente divergente. Assim, graças a essa unidade relativamente engendradora imposta pela reprodução fotográfica a uma multiplicidade de objetos, desde estátuas a baixos-relevos, de baixos-relevos a selos, e desses às placas dos nômades, um ‘estilo babilônico’ parece emergir como real unidade, não mera classificação – como algo que lembra o estilo de vida de um grande criador. Nada transporta mais vívida e fortemente a noção de um destino dando forma aos fins humanos do que os grandes estilos, cujas evoluções e transformações parecem grandes cicatrizes deixadas pelo destino na face da terra” (112).
- 31 Id., *ibid.*: 13. Malraux não está sozinho nesse modo totalizante; esse foi um momento de grandes especulações sobre arte e arquitetura por Siegfried Giedion, Gyorgy Kepes, Henri Focillon, Joseph Schillinger e Alexander Dörner, entre outros.
- 32 O fato de minha narrativa de relações arquivais estar de alguma forma ligada às periodizações do espetáculo propostas por Guy Debord, T. J. Clark e Jonathan Crary não é acidental.
- 33 Michel Foucault, “Fantasia on the library” (1967), in *Language, counter-memory, practice*, Ithaca: Cornell University Press, 1977: 92-93.
- 34 Jean Baudrillard, *For a critique of the political economy of the sign*. Tradução de Charles Levin, St. Louis: Telos Press, 1981: 186 [*Para uma crítica da economia política do signo*. Tradução de Anibal Alves. São Paulo: Martins Fontes, 1972]. A visão mais enérgica dessa dialética continua sendo a de Manfredo Tafuri, *Architecture and utopia: design and capitalist development*. Tradução de Barbara Luigia La Penta. Cambridge: MIT Press, 1979. Sobre a “mediação” da arquitetura moderna, ver Beatriz Colomina, *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*, Cambridge: MIT Press, 1994.
- 35 De algumas maneiras, o museu contemporâneo (o Guggenheim é o carro-chefe dessa nova frota) reconcilia de forma perversa a oposição dialética primeiramente apresentada por Malraux e Benjamin. Por um lado, a versão do que Malraux imaginou, o museu virtual sem paredes, tornou-se realidade com o museu eletrônico, o museu *online*. Por outro lado, uma versão do que Benjamin previu, um cinema além do museu, é agora resgatada para dentro do museu na forma de desenhos de exposição calculados para fluir cinematicamente ou como páginas da *web*. Dessa forma, também, a instituição da arte continua a se conformar com novas estruturas de troca, a serem reformatadas em torno do paradigma visual-digital do *web site*. E vários artistas e arquitetos seguiram o exemplo afirmativa ou criticamente – embora o que possa constituir crítica nesse contexto ainda não esteja claro.