

# O Museu como ensaio contemporâneo: reificação, reanimação, metamorfose e sobrevivência

Tatiana da Costa Martins

Professora Adjunta da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.  
Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

[tatianacm@oi.com.br](mailto:tatianacm@oi.com.br) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9891-7313>

## RESUMO

Nosso tema abordou dois aspectos do Museu Imaginário de André Malraux. O álbum fotográfico como metodologia para História da Arte e a vida póstuma do objeto de arte no Museu. O primeiro aspecto fez eclodir a reflexão sobre a reprodutibilidade da arte associando Malraux a Walter Benjamin. O segundo aspecto apontou para as conseqüências da vida póstuma do objeto de arte no Museu e sua correspondência com o conceito de sobrevivência (Nachleben) de Aby Warburg. Como objetivo, o artigo se voltou para levantamento das fontes relativas à discussão e analisou os ensaios e teorias que a subsidiam revelando estratégia crítica. O resultado estabeleceu critérios, pautados na análise e interpretação dos discursos, que orientaram uma reflexão sobre a arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVES: Andre Malraux; Museus; objetos de arte; sobrevivência

## ABSTRACT

Our theme addressed two aspects of the Museum without Walls of André Malraux. The photo book as methodology for art history and the posthumous life of the art object in the Museum. The first aspect started

the reflection on the reproducibility of art associating Malraux to Walter Benjamin. The second aspect pointed to the consequences of posthumous life of the art object in the Museum and the concept of the afterlife (Nachleben) by Aby Warburg. As a goal, the article turned to mapping of sources relating to the discussion and reviewed the essays and theories revealing critical strategy. The result established criteria, based on the analysis and interpretation of speeches that guide a reflection on contemporary art.

KEYWORDS: Andre Malraux; Museums; art objects; afterlife

### Considerações gerais

O Museu constitui-se espaço de recepção e visibilidade da obra artística. A força dessa afirmação é análoga à certeza da autonomia da produção artística como pressuposto da modernidade. O Louvre, Museu público e exemplar, é horizonte de expectativa da modernidade que despontava. Institucionalmente, o Museu de belas artes (Louvre) tem origem, no século XVIII. A transformação da linguagem artística daquele momento é incontestável e decisiva, pois se reveste de valores universais e, em alguma medida, racionais. A arte assume para si, em meados do século XIX, a autonomia constitutiva de campo de conhecimento e, não sem motivo, seu objeto - a obra de arte - se converte em objeto de pesquisa, ganhando, nos Museus, novo tratamento, qual seja: "Começa-se a discutir a classificação da coleção em função de sua origem (lugar, época, escola...). A história da arte encontra suas prerrogativas: a discussão, os debates estéticos ganham amplitude". (RASSE, 1999, p.55). Porém, tais características ainda ficam circunscritas aos especialistas e connaisseurs e são normatizadas pela noção preponderante de Estilo. Restrito ainda a um grupo privilegiado, o sistema da arte determina a circulação dos objetos pautados, àquela época, numa divisão entre arte oficial e circuito independente. No século XX, a divisão entre os circuitos oficial e independente começa a esmaecer e os Museus de arte moderna colocam-se como espaços decisivos para a produção artística, sua legitimação e conseqüente circulação. É a partir desse panorama sucinto e diacrônico que apresentamos o ensaio Museu Imaginário, publicado originalmente em 1947.

O Museu Imaginário versa sobre a recepção da arte nas salas do Museu – que altera a natureza do objeto artístico – e a disseminação das imagens fotográficas dos objetos artísticos reproduzidas em livros e catálogos – que incide sobre a noção de estilo e perfaz novas narrativas de arte. E, a partir, dessa dupla chave de leitura apresentamos nossa questão.

O objeto artístico no Museu perde sua essência. Trata-se de uma assertiva relativamente consensual de autores da primeira metade do século XX. Resta-nos refletir se a metamorfose do objeto no Museu pode ser lida positiva ou negativamente. Para a análise e aprofundamento da questão, apresentaremos o contexto literário e filosófico, de Marcel Proust, Paul Valéry e Theodor Adorno, no qual se decreta a morte do objeto artístico sob a guarda do Museu, destino que até então parecia incontornável. E, daí, suas consequências para os juízos e análises sobre trabalho de arte e as narrativas constitutivas dessa História. A radicalidade do veredicto sobre a morte do objeto de arte – a perda da sua essência – apoia-se na crítica à categorização excessiva tanto da História da Arte quanto seu substituto no Museu.

A fotografia, no ambiente do Museu Imaginário, abre-se como dimensão de leitura e recepção da arte. Em acepção contemporânea, podemos supor que a inteligibilidade do modo ‘reprodução fotográfica’ das imagens constitutivas do álbum (livro e/ou catálogo de arte) assume o comportamento de dispositivo – rede que se estabelece entre elementos, segundo Michel Foucault – do qual engendra o pensar arte acionado pelo modo de ver arte. Neste ponto, faz-se necessário apontar a convergência entre a tese de Malraux e o pensamento de Walter Benjamin acerca da reprodutibilidade técnica da arte.

O Museu Imaginário permanece atual e potente quando entendemos serem fundamentais os diversos registros da circulação do objeto de arte para sua substanciação. O grau de visibilidade de um trabalho de arte incorporado à sua trama pode se transformar em narrativa e nisto consiste o traço metamorfoseante que Malraux percebe.

Tratado o tema e encaminhada a problematização, levantamos a hipótese de que a morte do objeto de arte no Museu não significa seu fim, mas indica preferencialmente sua sobrevivência. Assim, confrontamos a sobrevivência da arte no Museu na acepção de Malraux com a sobrevivência (Nachleben) de Aby Warburg, segundo interpretação de Geoges Didi-Huberman, buscando, finalmente, compreender a permeabilidade entre esses conceitos.

## **MUSEU E FOTOGRAFIA: MODO DE EXPOR/MODO DE CIRCULAR**

Este Museu de tudo é Museu/como qualquer outro reunido;/como Museu, tanto pode ser/caixão de lixo ou arquivo./ Assim, não chega ao vertebado que deve entranhar qualquer livro:/depósito do que aí está,/se fez risca ou risco. (João Cabral de Melo Neto, O Museu de tudo)

Em 1947, o autor publica o Museu Imaginário, ensaio sobre o objeto de arte e os possíveis modos de fruição, endereçando a pergunta sobre o lugar do objeto de arte e sua recepção. Com isso, a afirmação acerca da natureza do objeto de arte, balizada pelas categóricas definições da tradicional História da Arte, deixa de ser rigorosa e taxionômica para se desdobrar para o contemporâneo campo da imprecisão.

O ensaio Museu Imaginário contribui para o campo disciplinar História da Arte na medida em que desconstrói a visualidade do objeto artístico. Suas colocações transgridem a noção de cultura ocidental - referência para universal historiografia da arte daquela época - porque compõe um ambiente de transitividade para o oriente e porque relativiza a divisão entre objetos artísticos conceituados como Maiores ou Menores. A hierarquia classificatória passa à desimportância e o instrumento do historiador e crítico para a construção da narrativa da arte revela-se irrevogavelmente recepção da imagem. Sobre o ensaio de Malraux, Douglas Crimp analisa: “Pois Malraux descobre na noção de estilo o princípio homogeneizador, a essência da arte de fato, a qual é distorcida, de modo assaz interessante, através do suporte da fotografia”. (CRIMP, 2012, p.50). Para inferir

que a observância do modelo universalizante da arte passa a ser questionada pela substituição, pelo menos em sentido instrumental, das obras por sua reprodução fotográfica.

Todas as obras a que damos o nome de arte, ou pelo menos todas as que se submetem ao processo de reprodução fotográfica, têm lugar na grande superobra – a arte como antologia –, criada não por homens e mulheres em meio a suas contingências históricas, mas pelo Homem em sua própria essência. O Museu Imaginário é o testemunho desse conhecimento confortador. E, simultaneamente, é a fraude com a qual a história da arte está mais profundamente comprometida, mesmo que com frequência de maneira inconsciente (MALRAUX, 2011, p.52).

É irrefutável o efeito da acepção do modelo antologia fotográfica para a relativização da História da arte tida em sua feição tradicional.

Detalhando melhor o sentido das imagens no Museu Imaginário, podemos supor que Malraux considera o álbum de fotografia como dispositivo para a inteligibilidade da coleção de arte de disposição interna e referente à subjetividade. Sua proposta correlaciona diversos aspectos poéticos e conceituais que ressoam ainda no modo de exibir, circular, entender e apreciar trabalhos de arte no registro contemporâneo.

A fotografia, inicialmente um meio modesto de difusão destinado a dar a conhecer as obras-primas incontestadas àqueles que não podiam comprar gravuras, parecia vir confirmar os valores adquiridos. Mas reproduz-se uma quantidade cada vez maior de obras numa quantidade cada vez maior de exemplares, e a natureza dos métodos de reprodução age sobre a selecção das obras reproduzidas. A difusão é alimentada por uma prospecção cada vez mais subtil e cada vez mais extensa. Muitas vezes, substitui a obra-prima tradicional pela obra significativa, o prazer de admirar pelo de conhecer. (MALRAUX, 2011, p. 86)

Malraux deixa entrever nessa passagem expressão análoga à tese de Walter Benjamin no célebre ensaio A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica, publicado em 1935, cunhada na assertiva: “Na fotografia, o valor de exposição começa a expulsar do primeiro plano, em toda a extensão, o valor de culto”. (BENJAMIN, 2012, p. 19). Relatos que demonstram, sem ajuizamento de valor, a incontornável transformação no modo de recepção da arte. A fotografia é ela mesma reproduzível e, portanto, veículo (suporte/transporte) para nova

metodologia que perfaz visualidades impermanentes, incertas e recortadas. O método interpretativo balizado na antologia pressupõe que o valor de exposição tende a aniquilar a vocação cultural dos objetos de arte.

As questões de que tratam os ensaios de Malraux e Benjamin são Museu, arte, cultura e sua reprodutibilidade. Apesar da semelhança no ponto de partida entre as concepções de Malraux e Benjamin, faz-se necessário apontar a radicalidade da divergência entre eles. Benjamin convoca a falta (fissura) provocada pela reprodutibilidade da obra:

Mesmo na reprodução mais perfeita falta algo: o aqui-e-agora da obra de arte – sua existência única no lugar em que está. Mas é nessa existência única, e somente nela, que transcorre sua história. Essa existência compreende não só as alterações que a obra sofreu ao longo do tempo na sua estrutura física como também as sucessivas relações de posse pelas quais passou. Os vestígios das primeiras somente podem ser identificados por análises químicas ou físicas, e não se manifestam nas reproduções; os das segundas são objeto de uma tradição cuja reconstituição precisa remontar ao ponto de partida do original. (BENJAMIN, 2012, p.14).

Malraux entende positivamente a diluição da autenticidade, primeiro, porque considera a fotografia (objeto) e o álbum fotográfico (narrativa) do ponto de vista instrumental, referendando para o historiador, principalmente, um modo especial de recepção do objeto artístico: a fotografia colorida como substituto daquela realidade assume a ausência como engendradora da imaginação. Segundo, o autor expressa a qualidade metamorfoseante do objeto no Museu como característica suprema ao ponto de compreendê-la também na imagem reproduzida. Malraux observa:

Em 1850, quantas estátuas estavam reproduzidas? Os nossos álbuns encontraram na escultura – que a monocromia reproduz mais fielmente do que reproduz um quadro – o seu domínio privilegiado. Conhecia-se o Louvre (e algumas de suas dependências), que cada um recordava como podia; hoje, dispomos de mais obras significativas, capazes de colmatar as falhas da memória, do que as que um grande Museu é capaz de conter (MALRAUX, 2011, p.13).

Hal Foster reforça a importância do pensamento de Walter Benjamin para a criação da imagem de Malraux, rodeado pelas reproduções fotográficas, formando seu Museu Imaginário. Para Malraux, conforme Foster concebe: “em

sua opinião, a reprodutibilidade técnica não apenas corrói a originalidade; também pode situá-la ou mesmo construí-la” (FOSTER, 2012, p.189). A arte sobressai vitoriosa com a sua reprodutibilidade técnica – a fotografia colorida – já que, como instrumento para leitura, promove outras propriedades para a significação plena do estilo: “Resumindo, onde Benjamin via a ruptura definitiva do Museu forçada pela reprodutibilidade técnica. [...] para Malraux é exatamente o fluxo de uma aura liquidada que permitiria a todos os fragmentos desaguar juntos no rio da história.” (FOSTER, 2012, p.190).

Porém, Douglas Crimp percebe certo limite na proposta de Malraux ao identificar o caráter artístico que a fotografia passa a assumir e, com isso, a radicalidade dessa acepção é colocada em xeque pelo efeito de categoria de arte natural à elevação do status de arte. Limite indicado, mas relativizado, pois a heterogeneidade do campo de visão da fotografia permanece como condição de possibilidade da antologia da arte.

A reprodução fotográfica – mnemotécnica de André Malraux – faz originar, no campo da arte, outras configurações narrativas. As combinações entre as imagens – aproximação, dedução, sobreposição, etc – permitem leituras diversas, dentre as quais o anacronismo – experiência temporal da sobrevivência (Nachleben) – que explicitaremos adiante. As obras nos registros fotográficos ressaltam a difusão democrática da arte recolocando o modo de apresentação do modelo da antologia como saída para qualquer impasse típico da lógica causa/efeito porque pode ser expresso a partir de diversos jogos de sentido e significado.

## **AS VIDAS PÓSTUMAS DO OBJETO ARTÍSTICO**

Quadro nenhum está acabado,/disse certo pintor;/se pode sem fim  
continuá-lo,/primeiro, ao além de outro quadro/que, feito a partir de tal  
forma,/tem na tela, oculta, uma porta/que dá a um corredor/que leva a  
outra e a muitas outras.  
(João Cabral de Melo Neto, A lição de pintura)

A recorrência ao tema do arquivo foucaultiano é constante na contemporaneidade, ao ponto de remetê-lo à dimensão de teoria. Nos estudos sobre arte, esta questão ganha diversos contornos, inclusive, o estético. Observamos, contudo, para o presente artigo a explicitação do traço epistemológico do tema do arquivo. Para Hal Foster, o termo possui o seguinte significado “sistema que governa a aparição de declarações” (FOSTER, 2012, p. 185) do qual se infere que o termo estrutura expressões particulares de um período específico. Sem se reverter em crítica ou determinar as categorias, o arquivo, nessa acepção, apresenta os termos do discurso, na vertente positiva e também na negativa, daquilo que não pode ser dito ou incorporado a uma época histórica. Estabelecido minimamente o parâmetro conceitual, convocamos uma rede de relação, de abordagem crítica e histórica, que enseja o seu modo de ver. A título de exercício inicial, a efetivação do quadro metodológico indicado está refletida na relação entre objeto artístico e seu destino, o Museu. Não se trata da análise de práticas museológicas, refere-se preferencialmente ao estatuto conceitual dos sistemas de circulação. Considerando a trama dos enunciados como ponto de partida, o Museu (substantivo) constitui um marco discursivo que engendra, segundo Foster, “dialética do ver museal” (FOSTER, 2012, p.185). O Museu consiste, portanto, em uma estrutura memória que passa a ser articulada pela imersão, relativamente pulverizada, de artistas, críticos e ensaístas que produzem discursivos e enunciados.

Estabelecemos o ponto de partida para a questão nas linhas iniciais do Museu Imaginário: “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” (MALRAUX, 2011, p.9). Andre Malraux faz notar certa qualidade do objeto do Museu: sua metamorfose. Muito foi dito da recepção da arte como modelo antológico; também frisamos os traços característicos da reprodutibilidade técnica como fechamento, posição pessimista de Benjamin, e como abertura, aspecto positivo da leitura de Malraux. Ao lado da ausência - produtora de sentido para o ensaísta francês - dos objetos repleta de substitutos dessa realidade, entrevemos outra afecção do Museu Imaginário: em sua trans-



mutação, o objeto sobrevive. Para referendar esta posição, retomamos a célebre polêmica, conduzida por Theodor Adorno, sobre a morte do objeto artístico quando extraído do seu local de origem e recepcionado pelo Museu e as consequências de sua vida póstuma.

Discussão representativa do papel do Museu originada no início do século XX tem entre seus interlocutores Marcel Proust, Paul Valéry, Theodor Adorno e Andre Malraux. Em 1953, com o artigo Museu Valéry-Proust, Theodor Adorno problematiza a cultura, tomando como referência para sua reflexão o Museu – já consolidado em meados do século XX como instituição de memória e cultura. Sua estratégia o leva a compor um quadro que se fundamenta na decretação da morte do objeto de Museu balizado pelas posições de Paul Valéry e Marcel Proust.

Para o filósofo da Escola de Frankfurt, há entre os termos Museu e mausoléu uma forte ligação, numa primeira leitura, a fonética, e em aprofundamento:

Ela designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos que por necessidade do presente. Museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética (ADORNO, 1998, p.173).

A posição de Adorno implica uma radical crítica à atividade principal do Museu, concernente à caracterização e formação das coleções. O objeto do Museu tem em sua essência o traço da violência porque foi extraído do seu contexto original. Assim, para Adorno, a descaracterização do objeto como elemento negativo prevalece sobre a positividade do Museu que daria a ver todos os tipos de obra a quem não as possuísse. A crítica de Adorno incide também sobre o valor expositivo, pois reconhece a falência das tentativas de expografia que tentam restituir o cenário original. A morte do objeto do Museu – retirado do seu contexto – está decretada.

As apreciações de Valéry e Proust convergem para a qualidade mortífera do Museu. Em ambos os autores, encontramos as notas características da atribuição negativa do Museu em relação a seus objetos. Porém, os aspectos divergentes residem na suposição de que os escritores produzem seus discursos a partir de lugares distintos e dos quais resultam as especificidades das suas sobrevidas.

Assim, Valéry marca sua premissa considerando o ponto de vista do produtor da obra de arte cujo destino repousa necessariamente no Museu; enquanto que Proust assume o papel de espectador do Museu. Ora, a partir dos dois espaços constitutivos do sistema de arte, os autores decretam a morte do objeto. Paul Valéry caracteriza a morte pela cristalização do objeto que jaz sem vida na vitrine: “O Museu exerce uma atração constante sobre tudo o que os homens fazem. O homem que cria, o homem que morre alimentam-no. Tudo acaba na parede ou dentro da vitrina...”. (VALÉRY, 2008, p. 34). A obra perde sua essência. E, na passagem seguinte, concordamos com Adorno sobre a posição de Proust:

A transição associativa em direção ao Museu e deixada implícita no romance: o quadro daquela estação de trem pintada por Claude Monet, pintor que Proust admirou apaixonadamente, encontra-se agora na coleção do Jeu de Paume. Proust compara, sem muitas palavras, a estação ao Museu. Ambos estão afastados do contexto superficial dos objetos da atividade prática, e a isso poderíamos acrescentar que ambos são portadores de um simbolismo de morte: a estação, do antigo simbolismo da viagem; o Museu, daquele que se refere a obra, l'univers nouveau et périssable o universo novo e perecível criado pelo artista (ADORNO, 1998, p.177).

A concepção de Museu de Proust está inserida em seu livro-projeto *Em busca do tempo perdido* de 1908. Como material moldável e poético, o autor apresenta seu entendimento sobre o que é Museu a partir da analogia com uma estação de trem. De acordo com Adorno: “Proust compara, sem muitas palavras, a estação ao Museu. Ambos estão afastados do contexto superficial dos objetos da atividade prática” (ADORNO, 1998, p.177), nisto reside a essência da formação da coleção museológica. No que o autor conclui: “e a isso poderíamos acrescentar que ambos são portadores de um simbolismo de morte” (ADORNO, 1998, p.177). A caracterização do Museu acontece quando o escritor narra uma viagem

ao Balneário de Balbec. Passa-se de estação a outra estação de trem sem poder lhes atribuir a condição de lugar. Pertencem à cidade, mas são elas mesmas territórios de despedidas:

A propósito do salão de vidro da Gare Saint-Lazare, diz que ele "estendeu sobre a cidade dividida um desses imensos céus repletos de dramas ameaçadores, parecido com certos céus de Mantegna ou Veronese, de uma modernidade quase parisiense, sob o qual podem ocorrer somente atos terríveis e solenes, como a partida de um trem ou a colocação de uma cruz" (PROUST, apud ADORNO, 1998, p.177).

Assim, "a estação, do antigo simbolismo da viagem; o Museu, daquele que se refere à obra, o universo novo e perecível criado pelo artista" (ADORNO, 1998, p.177). Porém, em seguida, compreendemos com Adorno as condições decorrentes da sua sobrevivência: "O romancista Proust começa quase no ponto onde o lírico Valéry silencia: na vida póstuma das obras". (ADORNO, 1998, p.179).

Para Valéry, a vida póstuma do objeto no Museu caracteriza-se pela reificação, em Proust, pela reanimação.

A reanimação espiritual intuída por Proust seria uma compensação idealista da reificação capitalista. Hal Foster entende que, para Proust o "Museu corresponde a uma perfeição fantasmagórica do ateliê, um lugar espiritual em que a bagunça material da produção artística é destilada" (FOSTER, 2012, p.185), isto é, o Museu é o lugar da idealização espiritual. Desse modo, afirmamos que Proust se concentra na reificação mnemônica e Valéry se identifica com a reificação museal. O ponto de partida da concepção de Museu dos escritores é decorrente da fruição estética das obras, a cultura, seu ponto de chegada.

Douglas Crimp indica, a partir do artigo de Adorno, a trajetória do objeto artístico e as implicações para cultura:

no qual são analisadas as experiências opostas, porém complementares, de Valéry e de Proust no Louvre; exceto que Adorno insiste em que essa mortalidade museal é decorrência obrigatória de uma instituição prisioneira das contradições da cultura à qual pertence. As quais, logo, são extensivas a todos os objetos nelas contidos. (CRIMP, 2015, p.42)

Convém indicar a conclusão a que chega Adorno. Não seria desimportante mencionar que a afirmação contida no início do artigo: “Os Museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura” (ADORNO, 1998, p. 173), não se realiza. Ele compreende que a morte do objeto consiste, na realidade, em uma espécie de retorno (reificação e reanimação segundo Foster):

O processo que hoje delega ao Museu a responsabilidade sobre toda e qualquer obra de arte, mesmo a mais recente escultura de Picasso, é irreversível. Esse processo não apenas é reprovável, como deixa prever um estado no qual a arte, ao consumir a sua própria alienação em relação aos objetivos humanos, "retorna de novo a vida", conforme um verso de Novalis. (NOVALIS, apud ADORNO, 1998, p.183).

Para ele, crítico da Indústria Cultural, a perda da essência da arte deve ser reavaliada frente às instituições culturais. E, não sem pesar, estabelece valor de perda para a cultura.

### **A SOBREVIVÊNCIA ENFIM...**

A expressão vida póstuma do objeto ressoa em ensaios notórios e fundamentais para a compreensão de cultura, Museu e arte. A associação dos termos Museu e mausoléu, alicerçada por Adorno, nos convida a estendê-la a Malraux e supô-la em contato com a tese de Aby Warburg de que as imagens sobrevivem e anacronizam a história. Evidentemente, devemos considerar a composição dos termos através de seu lastro para a História da Arte. Reificação e reanimação do objeto, Valéry e Proust, e a metamorfose de Malraux não estruturam um método historiográfico como o faz a sobrevivência (Nachleben) de Warburg. No entanto, incidem sobre tais noções o caráter dinâmico do objeto de arte e as camadas temporais com as quais se tornam possíveis os jogos de sentido e significado. Buscando aprofundar o sentido de correspondência entre as expressões, destacamos que a sobrevivência em Warburg constitui-se de método historiográfico que subsidia a pesquisa no campo da História da arte e que ocorre preferencialmente sobre as imagens. Warburg, em sua inquietação, desloca as categorias interpretativas da disciplina histórica para deixar sobressair àquilo que escapa à natureza do método em confronto com a fonte primária:

Até aqui, a insuficiência das categorias universais para pensar a evolução impediu a história da arte de pôr seus materiais à disposição da 'psicologia histórica da expressão humana' a qual de resto, ainda está para ser escrita (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p.34).

Aby Warburg pensa a sobrevivência (Nachleben) como modelo para enfrentamento da História Universal, assertiva e definitiva, em sua interpretação evolutiva da arte. O historiador alemão defende uma história das imagens que possuiria um tempo específico que não decorre da diacronia, causa da periodicidade das épocas da arte e dos estilos. Resumidamente, as formas que consubstanciam o tempo específico da história das imagens são: latências, aparições e ressurgências, caracterizadas como sobrevivência. O tempo específico da história das imagens é ele mesmo a sobrevivência, qualidade de uma tessitura impura, que coloca em funcionamento as formas da impureza para que ele possa contrariar estilos e periodicidade positivos. Através do impuro e incerto, qualifica-se nova disposição interpretativa que se torna constitutiva da imagem, esta, por sua vez, pertencente às obras de arte.

Didi-Huberman entende que:

O modelo da Nachleben, portanto, não concerne apenas a uma busca dos desaparecimentos: busca, antes, o elemento fecundo dos desaparecimentos, o que neles deixa marcas e, por conseguinte, torna-se passível de lembrança, retorno ou até 'renascimento'. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.72, grifo do autor.)

A História da Arte e o Museu de Arte, complementares e essencialmente semelhantes como formuladores de narrativas para a arte, têm seus fundamentos na concepção diacrônica e evolutiva das formas artísticas. A conclusão a que chegam estes autores sobre a vida póstuma do objeto de arte (Malraux, Adorno, Valéry e Proust) significando, em certo sentido, a sobrevivência (Warburg), permite um desvio positivo para a morte do objeto artístico. Constatada a sobrevivência do objeto, coloca-se então que seus modos: reificação, animação, metamorfose e sobrevivência são peças fundamentais através das quais nos é permitido analisar o estado dos trabalhos de arte na atualidade. No fim, todos esses modos estão em ato nas aparições do trabalho/objeto artístico.

Paul Valéry narra, não sem perplexidade e talvez com admiração, as condições das obras no Museu:

Sinto que me torno detestavelmente sincero. Que fadiga, digo a mim mesmo, que barbárie! Tudo isso é desumano. Tudo isso não é, de modo algum, puro. É um paradoxo dessa aproximação de maravilhas independentes mas adversas, e mesmo as mais inimigas uma das outras, que se assemelhem ao máximo. Civilização alguma, voluptuosa ou razoável, poderia sozinha ter edificado essa casa da incoerência. Algo de insensato resulta dessa vizinhança de visões mortas. Elas se enciúmam umas das outras e disputam entre si o olhar que lhes aporta a existência. Elas solicitam de toda parte a minha indivisível atenção; elas enlouquecem o ponto vivo que arrebatava toda a máquina do corpo na direção daquilo que o atrai... (VALÉRY, 2008, p.32).

Malraux identifica, com certo maravilhamento, o ambiente de repouso das obras subtraídas de sua função:

E o Museu suprime de quase todos os retratos (mesmo sendo eles de um sonho), quase todos os modelos, ao mesmo tempo que extirpa a função às obras de arte: não reconhece Paládio, nem santo, nem Cristo, nem objeto de veneração, de semelhança, de imaginação, de decoração, de posse; mas apenas imagens de coisas, diferentes das próprias coisas, e retirando desta diferença específica a sua razão de ser. (MALRAUX, 2011, p.10).

E, diferentemente, de Valéry, que assiste à “vizinhança de visões mortas” (VALÉRY, 2008, p. 31), Malraux enxerga “um confronto de metamorfoses” (MALRAUX, 2011, p.10).

O traço positivo da vida póstuma do objeto que Malraux identifica na sobrevivência via metamorfose alia-se à reificação e reanimação entendidas a partir das conclusões de Valéry e Proust. Existe uma espécie de sobrevivência (Nachleben) na interpretação de Malraux: “a vida persistente de certas formas, emergindo sempre como espectros do passado” (MALRAUX, 2011, p.177) que ecoa na afirmação de Foster (2012, p. 192): “Aqui os túmulos familiares reificados no Museu de Valéry tornam-se os espíritos parentes reanimados no Museu de Malraux”. As correspondências são pertinentes porque estabelecem meios que permitem a elaboração dos enunciados sob os quais reunimos saberes.

Em suma, o objeto de arte no Museu não perece, ele emerge para a vida e ressignifica sua potência.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Museu Valéry Proust. In: \_\_. Prismas. São Paulo: Ática, 1998, p. 173-174.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (org.). Benjamin e a obra de arte. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do Museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DÉOTTE, Jean-Louis. Le musée, l'origine de l'esthétique. Paris: Harmattan, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Lebensfähige Reste: a sobrevivência anacroniza a história. In: A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p.67-74.

DIDI-HUBERMAN, Georges. As formas sobrevivem: a história se abre. In: A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 31-42.

DUNCAN, Carol. Civilizing Rituals: inside public art Museums. Nova York: Library British, 1995.

FOSTER, Hal. Arquivos da Arte Moderna. Revista Arte e Ensaios 22. Rio de Janeiro: PPGAV-UFRJ, 2012. p.183-193. Disponível em: <[http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_Hal\\_Foster.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Hal_Foster.pdf)> Acesso em: jan. 2017.

GLICENSTEIN, Jérôme. L'Expositions como site de l'art In: L'art: une histoire d'expositions. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

MALRAUX, André. Museu Imaginário. Lisboa: Edições 70, 2011.

MELO NETO, João Cabral de. Museu de tudo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

O'Doherty, Brian. No interior do cubo branco. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

POULOT, Dominique. Museu e museologia. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

RASSE, Paul. Le musée contre l'espace public In: Les musées à la lumière de l'espace public. Paris: L'Harmattan, 1999.

VALÉRY, Paul. O problema dos Museus. São Paulo: Revista ARS/USP. nº 12. vol. 6. 2008. p. 30-35. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n12/v6n12a03.pdf>>. Acessado em: jan 2017.

Artigo submetido em: 16 de Janeiro de 2017

Artigo aceito em: 15 de Fevereiro de 2017