

O Tempo do Arquivo: a decadência do museu e a poética da história

Kevin Hetherington

The Open University

Tradução : Elane Abreu, André Keiji Kunigami, Maria Fantinato

I. Sobre a derrocada do museu?

A despeito das intenções dos fundadores de muitos dos grandes museus dos séculos XVIII e XIX e das sucessivas gerações de diretores e curadores desde então, o museu tem sido tratado com um elevado grau de suspeita por seus críticos, tanto na esquerda quanto na direita, que passaram a vê-lo como um espaço de morte cultural e artística, decadência ou traição dos próprios ideais que ele se propõe a conservar para os seus futuros visitantes. Podemos destacar Theodore Adorno como o pensador prototípico desse estado de coisas (1967). Epítome do sério e criticamente engajado pessimista cultural de meados do século XX, ele certamente tinha pouco apreço por museus, apesar de não ser um defensor declarado de seu fechamento. Seu amigo e contemporâneo, Walter Benjamin, em sua abordagem tipicamente mais ambivalente e complexa sobre a cultura do passado, também igualou os museus, em seu grandioso e incompleto projeto das *Passagens*, ao mausoléu e à tumba (1999). Para ele a questão era a apresentação da história como recepção artística - apesar das duas não poderem ser separadas uma da outra. Devemos nos perguntar por que razão a metáfora da morte paira sobre esse espaço. (Sherman, 1994; Maleuvre, 1999).

Neste artigo, estou interessado na instituição moderna do museu ocidental. Muitos museus tiveram seu começo no século XIX e persistem até hoje influenciando, além dos centros Europeus e Norte Americanos, o desenvolvimento subsequente de outros museus pelo

mundo. Não existe uma problemática única que defina o museu, assim como temos que reconhecer que eles são variados em tipo, em escala e no alcance de suas ambições. Entretanto, todos estão, em alguma medida, enredados em questões espaço-temporais de arquivamento. Questões essas referentes ao colecionamento e à coerência que é dada a uma extensão de artefatos, que podem ser catalogados, estocados, estudados e expostos a um público visitante, de forma a proteger a sua integridade removendo-os das corrosivas condições da vida cotidiana e das incertezas do mercado e conservando-os para futuras gerações. Consequentemente, todos os museus se comprometem com a cronologia temporal das coisas do passado, suas utilizações e recepções no presente e sua existência para o futuro. Todos os museus estão impregnados, portanto, de questões filosóficas da história - e isso é válido não somente para aqueles nos quais a história é uma parte explícita da narrativa que pretendem contar.

O seu compromisso com o passado, assim como com o futuro, transforma o presente do museu – enquanto este se movimenta no tempo – em um disputado espaço de luta por reconhecimento, acesso e oportunidade. Por mais nobres, filantrópicos e cívicos que tenham sido muitos dos objetivos originais dos fundadores dos museus, eles não impediram a instituição de se localizar nas relações de poder e de trazer à tona questões tanto sobre o apagamento das memórias culturais quanto sobre a sua preservação. Nos últimos anos, os museus tornaram-se um assunto de interesse geral, deslocando a discussão das margens radicais do debate acadêmico. O espaço do museu contemporâneo é, portanto, um espaço altamente contestado: situa-se no centro das questões de políticas da diferença diversidade, recepção pós-colonial, e das lembranças de eventos históricos traumáticos, ao mesmo tempo que serve a grupos cada vez mais diversos de frequentadores - consumidores urbanos que trocaram os antigos cadernos de rascunhos por celulares, e que atravessam suas portas buscando tanto ser entretidos quanto instruídos.

Adorno teria odiado a atual situação. Antes mesmo da experiência do museu tal como a conhecemos ter-se tornado tão explicitamente parte da indústria cultural, Adorno já suspeitava profundamente dessa instituição burguesa. A exemplo de sua desconfiança, o ensaio *Museu Valéry Proust* (1967) parte de duas reflexões diferentes sobre os museus extraídas de dois prestigiosos escritores franceses, em princípios do século XX – o poeta Paul

Valéry e o romancista Marcel Proust – ambos os quais viam o museu como um espaço trágico, no qual as enobrecedoras intenções da alta arte teriam sido perdidas. Adorno apresenta Valéry como um crítico cultural tipicamente conservador para o qual os museus são espaços de decadência e traição, pois deslocam os grandes trabalhos artísticos dos seus contextos originais – sagrados ou seculares – minando, assim, o verdadeiro significado e o potencial revelador da arte. Valéry não foi o primeiro, nem o último a adotar essa posição. Podemos rastrear essa postura em pessoas como Quatremé de Quincy, nos primeiros anos do século XIX – quando este era Intendente Geral das Artes Públicas, no governo Bourbon, depois do período revolucionário de Napoleão Bonaparte, cujo regime havia estabelecido o Louvre e o princípio do museu moderno. Em contraste, Quatremé de Quincy queria fechar os museus e demonstrou uma hostilidade categórica ao Louvre e à sua posição na cultura francesa (Bann, 1984; Duncan, 1995; Maleuvre, 1999).

Desde o começo, museus como o Louvre não eram somente celebrados na sociedade, mas também acusados por críticos de descontextualizarem a arte e minarem sua experiência (Maleuvre, 1999). A versão política mais radical desse argumento da separação entre arte e experiência, visão essa que sustenta a crítica ao museu, expressa a crença de que nele nós vemos o triunfo da experiência cotidiana (*Erlebnis*) sobre uma compreensão mais séria do mundo (*Erfahrung*) e, através desse processo, há uma estetização da subjetividade - algo que tende a fabricar uma compreensão fetichista no interior da sociedade de consumo (Blanchot, 1997; Sherman, 1994; Maleuvre, 1999).

Adorno nunca foi um conservador. Espera-se, portanto, que ele simpatize mais com o posicionamento de Proust do que com o de Valéry. Na visão de Adorno, Proust, em contraste com Valéry, aceita que os museus removam a arte do seu contexto estético significativo. No entanto, para Proust, como indica Adorno, é a lembrança individual da arte encontrada em museus que propicia, por consequência, o seu significado, e não as qualidades da arte em si. Adorno sugere que Proust entende a visita ao museu de forma análoga a uma visita a estação de trem – ambas estão fora do corriqueiro, ambas são propensas a serem lembradas e, ademais, em seus escritos, as duas experiências sinalizam diretamente questões sobre a mortalidade (tais como o fim de uma jornada, a vida póstuma do artefato (1967: 178)). Para Valéry, ao ser colocada em um museu, a obra de arte já não pode mais ser apreciada, na

medida em que sua individualidade ou singularidade fora traída. Já para Proust, como comenta Adorno, esse papel do museu é de pouca relevância, pois o significado da arte escapa do terreno da apreciação estética e penetra, ao contrário, aquele da memória, recepção e consciência. Ambos vêem o museu sinalizando a morte da obra de arte, mas enquanto para Valéry isso é uma perda completa, Proust tem uma visão mais positiva: o apagamento da obra de arte no museu é o que a traz para a vida, por meio das forças criativas da memória e da recordação (Adorno, 1967: 182).

Adorno vai adiante para perguntar qual dessas é sua posição preferida, e termina não somente por rejeitar ambas, mas, no seu típico estilo intransigente, também renega qualquer posição intermediária entre as duas. Para Adorno, Valéry simplesmente fetichiza a obra de arte em si, enquanto Proust é acusado de subjetivismo (Adorno, 1967:183). Enquanto pode-se detectar em Adorno um lastro de simpatia com a posição Proustiana, pois os dois vêem o museu com um reconhecido espaço de tragédia que está de alguma forma relacionado com o caráter da experiência na modernidade, Adorno não pode colocar-se em proximidade a um ponto de vista tão otimista (e certamente também afasta-se de um que possa ter qualquer marca de uma posição fetichista). Contudo, ao invés de apontar para o fim do postulado do museu - é tarde demais para tal, ele acredita - Adorno sugere que nossa postura seja a de ir lá, não para usufruir da experiência do museu (Huysen, 1995), mas simplesmente para contemplar, do modo mais sério possível, uma ou duas obras de arte importantes. Apesar de ser um espaço trágico da morte da recepção estética, ainda é possível encontrar dentro de suas paredes e efetivamente contemplar, ele acredita, algumas expressões da arte autônoma – arte independente do fetichismo da mercadoria que resiste à experiência do museu e à indústria cultural.

Benjamin, ao contrário, ele mesmo um colecionador ao longo de sua vida, era mais ambíguo na sua postura em relação aos museus. Mais próximo de Proust - autor que traduziu e cujas idéias sobre a memória influenciaram seu pensamento significativamente - sua abordagem arquivista ao coletar e apresentar fragmentos do passado, era, de muitas maneiras, semelhante à de um curador. De fato, ele apresenta o colecionador como o parente contemporâneo do alegorista, que é capaz de decifrar as mensagens fantasmagóricas que a sociedade capitalista comunica através de sua cultura material de mercadorias (1985a; 1999).

Esta ambivalência está à mostra no seu *Projeto das Passagens*, onde ele trata o museu tanto como uma casa dos sonhos na qual encontramos a relação entre o passado e o presente filtrada pelas lentes da cultura da mercadoria, quanto como um espaço no qual o reconhecimento desse fato e a lembrança do que ele mascara mantêm-se como uma possibilidade. Como ele sugere, no século XV, este papel de lugar do espetáculo era assumido pela catedral, o século XVII tinha o palácio real, e o museu é o equivalente enquanto espaço de encantamento fantasmagórico no século XIX. (1999: 406). Para Benjamin, a principal tarefa consiste em encontrar no museu um modo de desenredar as oportunidades positivas de recepção da história ao invés de endossar o modo fetichista e fantasmagórico de representar o passado (Asendorf, 1993; Maleuvre, 1999).

Em sua análise, Benjamin elide o museu junto com alguns outros espaços do consumismo do século XIX, incluindo os interiores ou salões burgueses, as feiras mundiais e lojas de departamento. Ele também o compara com os espaços subterrâneos de Paris, especialmente as catacumbas e os esgotos (1999; #L: 407ff). A primeira lista de aproximações é clara e figurou de forma proeminente na leitura do trabalho benjaminiano sobre cidades e cultura da mercadoria nas décadas recentes (Frisby, 1985; Gilloch, 1995). Ao mesmo tempo, os museus estão repletos de grandes obras de arte e artefatos que membros da classe burguesa podem comprar e acumular em suas casas, um modo de exibição encontrado em espaços mercadológicos - como as grandes feiras mundiais e as lojas de departamento, cujos modos de exposição também influenciaram as formas de espetáculo nos museus (Bennett, 1995). De modo semelhante a muitos museus do final do século XIX, as galerias de arte em casas particulares foram deliberadamente planejadas com referência aos salões das grandes casas burguesas (Klonck, 2009). Enquanto produziam uma organização doméstica familiar que expressava idéias de proximidade, conforto e um reconhecimento das conquistas da classe burguesa, os museus nessa época, como Charlotte Klonck recentemente mostrou, estavam essencialmente preocupados em cultivar, através da recepção da arte, a subjetividade interior do visitante por meio de uma experiência individualizada, e buscavam promover idéias burguesas da percepção individual nesse processo (Lowe, 1982; Susman, 2003). Museus tornaram-se o espaço público do interior privado - a consciência histórica entendida através da recepção das grandes obras de arte do passado sendo, portanto, gradualmente substituída por um interesse nas disposições de artefatos de valor (apesar de classificados por

alguns como “bibelôs”) como uma expressão de bom gosto pessoal e posição de *status* (Klonck, 2009: 59; Saisselin, 1985).

Benjamin estava ciente do papel do museu na promoção de tais representações fantasmagóricas e de seus poderes ilusórios – ele sugere o termo *kitsch* como o epítome do gosto burguês (Benjamin, 1999; Olalquiaga, 1999). De fato, sua análise da relação do fetichismo da mercadoria com as casas de sonhos da cultura do consumo tornou-se um marco para posteriores estudos das instituições culturais (Saisselin 1985; Asendorf, 1993; Maleuvre, 1999). Como a tão falada casa dos sonhos, o museu é, para Benjamin, o espaço que o capitalismo usa para criar ilusões que encobrem o caráter mercadológico da produção cultural e da arte. Ele vê o museu, diferentemente da loja de departamentos, como o espaço da versão mais elegante (Benjamin 1999: 403), no qual o interior burguês torna-se o luxuoso, completo, a-histórico mundo dos sonhos do fetichismo da mercadoria. Sua tarefa, nossa tarefa - ele sugere - é encontrar formas de acordar desse sonho. Essas idéias nos são hoje familiares por serem discutidas nos recentes estudos do pensamento de Benjamin e não pretendo estender-me exatamente nesse assunto aqui (Buck-Morss, 1989; Cohen, 1995; Hetherington, 2007). A questão mais específica na qual estou interessado é por que comparar o museu com o cemitério e com espaços subterrâneos tais como catacumbas e esgotos.

Nas formulações do seu *Projeto das Passagens*, onde discute o museu e sua relação com outros espaços, Benjamin começa pela menção aos efeitos que a descoberta e a relação com as escavações das ruínas de Herculano e Pompéia, no final do século XVIII, provocaram na cultura burguesa. Para Benjamin, essas heróicas ruínas clássicas são a *mise-en-scène* do enobrecimento cultural burguês, e também o seu ponto de fragilidade em questões de consciência histórica já que podem ser desafiadas – “detonadas” é a metáfora que ele propõe em outro lugar - pelos efeitos de choque das imagens dialéticas imaginadas através da fotografia, que revelam a verdade escondida nas ilusões fantasmagóricas da história (Benjamin, 1973a; 1985b; 1999; Wolin, 1982; Buck-Morss, 1989; Cadava, 1997).

Para Benjamin, na sua apresentação da história por meio daquilo que Stephen Bann descreveu como uma poética histórica (1984), a cultura burguesa do século XIX retinha um engajamento com as ruínas do passado com o intuito de reforçar suas idéias sobre si mesma enquanto uma classe dotada de significação histórica; mas essa evocação, evidentemente,

negava o problema da história como local de luta e transformação. Conforme Benjamin nos sugere neste trecho, tratava-se de uma visão ambivalente sobre o caráter deste passado arruinado. Herculano e Pompéia não eram apenas resíduos do passado clássico por meio do qual a burguesia buscava se enobrecer mas, em sua recepção no final do século XVIII, eram envoltos num repertório de imagens e eventos que providenciavam o *mise-en-scène* também da revolução francesa e dos subsequentes eventos napoleônicos. Recordamos, aqui, a conhecida referência de Marx sobre como essa classe se relaciona com o passado e com a construção do seu próprio lugar na história na sua famosa citação no início do 18 de Brumário de Louis Bonaparte: “Os homens criam sua própria história, mas eles não a criam simplesmente como desejam; eles não a criam sob circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas sob circunstâncias dadas, encontradas e herdadas diretamente do passado”¹ (Marx, 1978: 9). O trecho mais famoso desta obra, e que é visto como aquilo que ilustra de forma mais nítida o desprezo de Marx pelo modo com que a classe burguesa se apropria da cultura e da história, bem como sua avaliação do conservadorismo da tradição, está expressa na próxima frase: “A tradição de todas as gerações dos mortos pesa como um pesadelo sobre os cérebros dos vivos”.² (1978: 9) Contudo, o importante e significativo para Benjamin é o que Marx disse em seguida: “e somente quando eles parecem envolvidos em revolucionar eles mesmos e as coisas, em criar algo que nunca antes existiu, é precisamente em tais períodos de crise revolucionária que eles conjuram ansiosamente os espíritos do passado a seu serviço e tomam emprestados os seus nomes, gritos de guerra e trajes na intenção de representar a nova cena da história mundial, desta vez honradamente disfarçada e tomada de empréstimo”³ (1978: 910). Esta referência aos usos do imaginário clássico e costumes-- formas de ilusão e disfarce, mas também parte de uma poética histórica-- pode ser entendida como uma descrição da compreensão da história do museu do século XIX, com sua ênfase nos artefatos europeus, na pintura histórica, nas esculturas dos grandes mestres, na concepção

1“Men make their own history, but they do not make it just as they please; they do not make it under circumstances chosen by themselves, but under given circumstances directly encountered and inherited from the past”

2“The tradition of all the generations of the dead weighs like a nightmare on the brains of the living.”

3 “and just when they seem involved in revolutionizing themselves and things, in creating something that has never before existed, it is precisely in such periods of revolutionary crisis that they anxiously conjure up the spirits of the past to their service and borrow names, battle cries and costumes from them in order to act out the new scene of world history in this time honoured disguise and this borrowed history.”

da arquitetura clássica, assim como os modos de historiografia e seu destaque aos heróis, batalhas e eventos transformadores do mundo. Um mundo em que uma classe social é imaginada como representando a culminação de um processo histórico que entroniza o fim da história na figura burguesa sentada na sua sala de visita confortável.

O que podemos dizer é que o museu do século XIX, como repositório destes ideais culturais do passado, foi construído por meio de um cronotopo em que o passado viria a ser realizado em formas distintas, cambiantes e até contraditórias de uma poética histórica (Bakhtin, 1981; Bann, 1984). As duas características principais do cronotopo do museu do século XIX são uma narrativa temporal organizada na base da cronologia e uma narrativa espacial organizada pela linguagem de classe—não somente a classe social, mas também a classificação como um modo de ordenar uma totalidade histórica finita e fechada.

A cronologia significa progresso. Isso não era aparente desde o princípio da história do museu, já que muitas coleções foram fundadas baseadas na noção de que as realizações mais finas na arte se manifestaram na Grécia e em Roma. A questão é como não ficar aquém deste legado, como conseguir se representar heroicamente como herdeiros do grande e ordenado passado. Somente com a passagem do tempo é que a burguesia tornou-se confiante das suas realizações industriais e artísticas, e a noção de que o moderno era melhor ganhou consistência. A grande exposição internacional de 1851 foi, talvez, o momento decisivo desta transformação. O evento também exemplificava questões de classe.

O antepassado do museu moderno no século XVI e XVII era o gabinete de curiosidades— algo que para nossos olhos modernos pareceria como uma coleção heterogênea de coisas aglutinadas sem ordenamento coerente. Abarrotado de conchas, relíquias históricas, animais míticos, moedas e outras curiosidades, o que lhe dava coerência era um interesse na natureza infinita do mundo natural e o desejo de colecionar espécies que refletiam sua diversidade (Hooper-Greenhill, 1992). Itens exóticos que desafiavam os limites do conhecimento---criaturas místicas tanto quanto seres reais -- qualquer coisa que promovesse ideais do conhecimento como infinito eram aninhados nestas coleções como objetos valorizados (Hetherington, 1999). O museu moderno, por contraste, abomina a idéia de um mundo sem fronteiras e infinito. Por meio de sua ordem de representação, busca impor a idéia de totalidade neste universo de conhecimento, e então dividir essa totalidade em

classes que podem ser representadas e conhecidas. O problemático para esta postura classificatória é sempre o objeto fronteiroço. Por exemplo, a comitiva que foi encarregada de ordenar e classificar artefatos no bojo da Grande Exibição de 1851 começou estipulando que quatro classes de objetos seriam suficientes para garantir o princípio organizador da exposição (Miller, 1995). Entretanto, quando um membro apresentou seu guarda-chuva e indagou qual deveria ser a classe daquele objeto, um debate foi deflagrado e isso ocasionou o aumento do número de classes para 29. Essa “balcanização da mercadoria” como Thomas Richards a chama (1991: 32) é um elemento chave na problemática da ordem classificatória da totalidade, pois aquilo que está de fora tem que ser incluído numa nova classificação. O objeto fronteiroço é inerentemente problemático em qualquer esquema de classe. E isso não somente afeta a classificação dos artefatos que estão exibidos, mas também as fronteiras entre as áreas de conhecimento. Conforme Chris Whitehead tem demonstrado, no século XIX, os museus, mais que as universidades, tinham papel de destaque na demarcação altamente contestada e política sobre a classificação de disciplinas acadêmicas. Nestes debates, que incluíam as comissões da realeza, se discutiam que classe de artefatos deveriam ser exibidos nos museus e galerias com o intuito de auxiliar no estabelecimento e também na diferenciação entre as disciplinas de história natural, história da arte, arqueologia e antropologia (Whitehead, 2009).

Neste processo de ordenamento, Stephen Bann sugere que as exposições dos museus, com exceção daquelas poucas que eram criticamente auto-reflexivas e irônicas na sua aproximação, tinham tipicamente duas formas de apresentar a história: i) exposições metonímicas que colocavam uma ênfase na classificação da arte de acordo com as diferentes escolas que se sucediam ii) exposições-sinédoque onde a classificação do pertencimento temporal das coisas era organizado de acordo com um período histórico---tal como o quarto de época (1984: 91ff). Em ambos os casos, entretanto, o resultado era a construção de uma moldura histórica na qual o passado era entrevisto como um processo cujo ápice culminante seria representando pelos feitos e ideais da burguesia que dominava e controlava uma poética histórica ativada.

O que Benjamin almejava em sua menção à Pompéia, às catacumbas e aos esgotos parisienses era revelar a ansiedade social em torno da ideia de história como progresso,

contida no bojo desta visão burguesa. Buscava, portanto, desafiar a fantasmagoria da memorialização e o triunfante fim da história que a poética do museu almejava atingir por meio de suas ordens de representação (Maleuvre, 1999). Ao justapor o heroísmo do museu à decadência destes espaços da morte ele constrói o que Sigrid Weigel denominou como sendo uma imagem-espaço, que ao pensar por meio de imagens aparentemente incongruentes nos convida a uma nova visão não fetichista daquilo que se torna visível. Conhecedor de todas as técnicas vanguardistas da fotografia e também impregnado pelas leituras surrealistas, Benjamin estava buscando uma nova metodologia para compreender a história e suas poéticas ideológicas para que estas pudessem ser sujeitas a um detonador crivo crítico. Estes são todos espaços da morte, corrupção, decadência, espaços de restos fossilizados. A relação entre a ruína e o museu é o mote central na construção desta imagem-espaço. (Hetherington, 2010).

II O Museu e a Latrina

Nós não estamos dançando num vulcão, mas nas tábuas podres de uma latrina. Daqui a pouco, a sociedade se afogará em dezenove séculos de excremento e gritará até a rouquidão.

Gustave Flaubert, Carta a Louis Bouilhet¹

Benjamin não foi o primeiro autor a criticar o museu como espaço de morte e ruína. Um número considerável de autores do século XIX foi igualmente depreciativo tanto daquilo que contemplavam nos museus quanto dos princípios por eles representados. Um dos mais notáveis, de acordo com Eugenio Donato, foi o romancista Gustave Flaubert (1980). Por meio de uma análise detalhada da visão que Flaubert retinha da história em seus romances, sobretudo, *Salammbô*, *A tentação de São Antônio* e *Bouvard e Pechuchet*, bem como por meio de sua correspondência, Donato sugere que Flaubert tipifica a ambivalência do século XIX às instituições tais como o museu e a biblioteca. Sabemos que outros, como Baudelaire e Manet, também tinham o Salão de Belas Artes como objeto de desprezo. O que estes

romances apontam, sugere Donato, é o tema da impossibilidade de uma compreensão ordenada do mundo— em efeito da totalidade—e a continua ameaça da fragmentação numa heterogeneidade confusa e incerta, condições essas que Donato associa à visão decadente da cultura e da história (1993). O museu, sugere Donato, baseia-se no princípio do arquivo--- a idéia de uma coleção total ou limitada de artefatos que podem ser organizados de modo narrativo. Os museus tentam contar suas histórias por meio de suas coleções e exposições. Frequentemente, no século XIX, a meta era ser enciclopédico na sua forma à maneira de museus de pesquisas universais (Duncan e Wallach, 1980). Deste modo, buscavam apagar da sua composição qualquer traço de heterogeneidade e incerteza. (Donato, 1980: 221). Os objetos na coleção são apresentados, de um modo realista, como se contassem sua própria história ao serem colocados juntos. Mas este posicionamento é, por sua vez, embasado na necessidade de recursos narrativos que constroem a fabulação através da qual estes artefatos ganham sentido no arranjo conjunto. Se isso é removido, não somente as coleções se tornam um amálgama de coisas sem sentido, uma espécie de *bric-à-brac*, mas também o significado cultural delas e as narrativas que tecem sobre a história entram em colapso. Em outras palavras, não podemos --como nos sugere a exibição do museu ---recuperar o significado da história no próprio artefato enquanto peça exibida, mas podemos apreender seu significado pela sua posição numa construção narrativa. Donato extrai essa crítica do museu de sua leitura de Flaubert. Tudo que temos da natureza, da cultura e da história, nos sugere Flaubert segundo Donato, são uma série de fragmentos desprovidos de sentido. Reconhecer isso abertamente é desafiar diretamente o cronotopo do museu e o posicionamento da burguesia na sua história, de modo não distante de Benjamin.

O problema da relação entre os objetos exibidos e seu ordenamento narrativo vai, de diversos modos, ao âmago da questão da história e de sua relação com um princípio de arquivo no qual a idéia do museu é fundado. O arquivo, conforme recentemente apontou Derrida, é tanto o espaço onde as coisas começam como também o local onde elas estão no comando. O primeiro destes princípios nos fala de “documentos” reunidos (pode ser qualquer tipo de cultura material e não somente textos escritos) e o segundo é a autoridade conferida a eles neste lugar. Nos arquivos oficiais, estes documentos seriam as fontes de onde a lei é derivada. No museu é dada voz a um outro tipo de autoridade — a autoridade da ordem das coisas, da classificação de uma ordem natural que também é uma ordem histórica. Também

existem narrativas de segunda ordem derivadas deste princípio: império, nação, classe social, raça, gênero e assim por diante— todos naturalizados dentro da autoridade do arquivo e dependentes de uma relação não questionada e sem emenda entre os ideais de começo e comando. O que Derrida demonstra, na sua desconstrução da análise freudiana e sua relação com o judaísmo enquanto arquivo, é que isso nunca é o caso. Na prática, estes princípios desafiam uns aos outros e problematizam a idéia de origem, na qual o princípio de tal autoridade está fundado.

O arquivo em si é um espaço assombrado por um espectro desordeiro que ameaça desfazer sua autoridade narrativa. O espectro que assombrava a imaginação burguesa do século XIX não era o comunismo tal como Marx acreditava. Embora muita atenção tenha sido dada ao papel do museu na sua função disciplinadora dos visitantes operários permeados por uma turbulenta cultura de feiras e festivais (Altick, 1978; Bennett, 1995), a imaginação burguesa potencialmente era mais perturbada pelo mal estar interno, por sua própria decadência, do que por forças opositivas externas. Se seguimos Donato (1980), o espectro que assombrava o museu no século XIX era aquele da segunda lei da termodinâmica— o espectro da entropia como a antítese do progresso. O comunista é, com efeito, somente uma figura de entropia na imaginação burguesa. (Derrida, 1994). A construção de uma narrativa estável da história, que é derivada do arquivo e de fontes, é para a imaginação burguesa um princípio crucial da instituição do museu como espaço onde a história é posta em seu lugar. E este também é o local onde a ansiedade e suas possibilidades estão mais visíveis e contestáveis.

III O arquivo e os dois espaços da morte

Tais argumentos podem abalizar as posições de Flaubert e Benjamin sobre o museu como espaço decadente da ruína. Mas não estou tão confiante de todos os elementos dessas críticas. De acordo com o antropólogo Robert Hertz (1960), a morte sempre teve dois espaços. Em muitas culturas, a remoção dos mortos---- e aqui estamos nos referindo tanto à figura do passado quanto a corpos reais--- é tipicamente um processo que envolve a remoção ritual, ou o primeiro enterro temporário da coisa morta num período estipulado de tempo

antes da sua remoção final para um segundo enterro, no qual os despejos são removidos de uma vez por todas, à medida em que o espírito é recebido nos domínios do além. Obviamente não é a intenção dos museus se desfazerem das coisas entregues aos seus cuidados—mais bem o oposto, embora o fogo, roubos e o deterioro tenham sua ação ao longo do tempo histórico. O museu não é um espaço do segundo enterro. A maior parte dos críticos dos museus que examinamos, entretanto, assume que isso é assim e não reconhecem plenamente este processo dual em algumas culturas em que os restos são postos em exibição, honrados e qualquer dívida com os espíritos é esclarecida antes de sua destruição final no futuro. E vamos preservar a metáfora da morte ao considerar o museu e sua relação com a história, então o museu não é o lugar do primeiro ou segundo enterro, mas o espaço e o tempo entre eles.

A remoção de artefatos de circulação e, em particular, do mercado, constitui o ato do primeiro enterro, no qual muitos museus estão sustentados. A lógica do museu tem sido sempre a de que uma vez removidas de seu contexto social, as coisas não retornarão. Lógica essa que se mantém ainda hoje, apesar do crescente problema do esgotamento do espaço de armazenamento nos museus ou do dinheiro necessário para a conservação adequada de todos os seus pertences. Acrescenta-se a isso os eventuais repatriamentos de artefatos às comunidades indígenas, que vêem a apropriação dos seus objetos culturais como um roubo efetuado sob o domínio colonialista. Certamente a premissa do século dezenove, sobre a qual muitos museus foram fundados, era a da apropriação permanente. Artefatos adentram um espaço de singularidade no qual sua elevada importância torna-se aparente - não somente intrinsecamente, mas também como parte da narrativa na qual eles são situados (Kopitoff, 1986). Derrida observa, também, que o arquivo é sempre um espaço de singularidade (1996: 3). O singular é importante porque é o ponto de interseção entre o arquivo como espaço de começo e de comando. No artefato singular, o reconhecimento do direito de estar lá e ter um propósito definido é o que garante ao arquivo sua habilidade de comandar. Tais artefatos singulares ajudam a estabelecer a legitimidade do museu. É por meio deste processo, por exemplo, que o museu pode ter autoridade como um espaço não-mercadológico e, ao mesmo tempo, ser usado para justificar o princípio capitalista de valor de troca. O museu é, por excelência, o espaço da mercadoria em uma sociedade capitalista, ainda que seus artefatos não estejam disponíveis à venda - como propriedade intransportável, o item singular do

museu é usado para ajudar a estabelecer o valor de coisas similares dentro do mercado (Hetherington, 2007; Thompson, 1979).

Contudo não é a discussão sobre a mercantilização do artefato no museu que interessa aqui. É, de algum modo, a operação do museu como espaço entre o primeiro e segundo enterro e sua relação com a história que gostaria de discutir mais. Muitos dos críticos do museu têm apontado corretamente sobre como os museus tecem uma distribuição cronológica do tempo. Entretanto, enquanto arquivo, o museu nem sempre se comporta de uma maneira cronológica. Além disso, como Derrida sugere, o arquivo não é realmente sobre o passado, mas sobre o futuro. É tudo uma questão de como estas temporalidades são dobradas. A autoridade do museu não reside tanto no que contém, mas no seu uso futuro como um arquivo do conhecimento. Em vez de ver o arquivo como um espaço de memória consignada, de forma material, pictórica e documental, Derrida sugere que nós o vejamos como um espaço para colocar em questão o futuro (Derrida, 1996: 33). O relevante para o princípio do arquivo é apresentar uma compreensão do que ele contém para que o futuro possa vê-lo como resposta (36). Isto é diferente de imaginar o museu no século dezenove, supondo um ponto finito, um espaço de morte que figura o fim da história no triunfo ansioso da burguesia, à medida em que esta buscava desvencilhar-se do problema da história. Mas tal ideia de museu tampouco pode ser vista como aberta a possibilidades de múltiplos futuros, incluindo aquele de seu próprio fim e o que ele representa. Em vez disso, essa instituição de um entre-lugar (*betweeness*) exclui a possibilidade de múltiplas respostas diferenciadas do futuro porque submete a pluralidade da história a uma única possibilidade de futuro calcada na posição unificada do sujeito.

No museu do século dezenove, a oportunidade para múltiplas visões do futuro estavam ainda frequentemente excluídas pela figura da posteridade singular, uma posterioridade universal herdeira do arquivo - e traços dele permanecem claramente e se tornam visíveis pela política de museu atual associada a traumas do holocausto, escravidão e colonialismo no passado, bem como a demanda por visibilidade subalterna, repatriamento de artefatos e mais abertura, inclusive, a abordagens às diversas comunidades de visitantes. Muitos museus asseguram a integralidade de suas coleções ou a manutenção de exposições

politicamente delicadas através da alegação de que elas que estão lá para a perpetuidade - um tempo sem história -, conservando aquelas coisas para a posteridade. Esta é uma figura de subjetividade universal e harmônica que terá superado todos os antagonismos de diferença, estará em uma posição de conhecimento detalhado e julgamento crítico absoluto, isento de interesses ou envolvimento numa política ou conflito local. Além disso, o museu pode ser lido como um arquivo fundacional imaginado para o futuro estabelecimento de um sujeito/assunto. É esta a visão que garante autoridade à proposta de arquivamento do museu e sua superação da história. Ela pode justificar o que faz em nome deste futuro da humanidade - como ponto de começo, o museu burguês assume para si a autoridade de comando para imaginar como o futuro deve revelar-se para este herdeiro imaginado do conhecimento.

IV Júpiter e o Para-raios

Porque a duração pode ser medida pelos dois padrões de idade absoluta e de idade sistemática, o tempo histórico parece ser composto de muitos envelopes, além de ser mero fluxo do futuro em direção ao passado até o presente.

George Kubler, (2008 [1962]: 91)

Como é possível em termos contemporâneos articular uma crítica ao museu? Se a ideia do museu como um espaço de ruína e morte, implodindo sob o peso de sua própria decadência, deve ser tratada pelo menos com um grau de cautela, então é preciso oferecer uma perspectiva alternativa. Se não, é provável que se tenha que escolher entre aceitar o museu como uma instituição ou, alternativamente, ter apenas o prospecto da companhia sombria de Adorno para toda a perpetuidade. Enquanto podemos encontrar traços significantes de uma leitura alternativa em Benjamin, particularmente em seu trabalho sobre a reprodução mecânica e a fotografia e sua relação com a história por meio da imagem-espaco (Benjamin, 1973b; 1985b; Cadava, 1997), desejo considerar aqui a companhia menos complicada de dois outros que poderiam nos oferecer a base para examinar o caráter deste espaço de intermediação do museu que eu propus - um deles foi um contemporâneo direto de Benjamin: o crítico cultural Siegfried Kracauer (1995) e o outro foi o historiador da arte

George Kubler (2008). No primeiro, encontramos uma sugestão intrigante sobre a questão da recepção da história. No segundo, ideias sobre o caráter topológico do tempo, que questionam a forma como podemos pensar o cronotopo do museu.

Em sua última obra, publicada postumamente, *História - As últimas coisas antes do Último*, Kracauer faz uma sugestão provocativa: ele propõe que desde o século dezenove nosso modo de recepção histórica mudou. Ele se tornou, sugere o autor, menos dependente da narração de histórias e crescentemente fotográfico (1995: 104ff). Não se trata meramente da nossa possibilidade de usar fotografias na representação da história, mas que nós agora temos a habilidade para ver a história fotograficamente. Nesse sentido, nossa visão do passado não tem somente que depender das descrições poéticas de eventos, mas, em vez disso, enquanto baseada em uma visão fragmentada da realidade, tem o potencial para uma compreensão mais sutil, sofisticada e complexa. Uma abordagem da história que é fílmica ou fotográfica, em vez de ir contra, proporciona a possibilidade de trabalhar com complexidade, incerteza, contradição, montagem, incompletude e torná-las aspectos da recepção do passado, em vez de tentar produzir uma narrativa regular que se apóia em meros princípios cronológicos. Ele não fala de fluxos lineares, mas da história sendo inventada por dilúvios de tempo (1995: 199) e por processos de interferência, interstícios e provisoriedade na compreensão de sua dinâmica (Barnoum, 1994).

Ao sugerir esta perspectiva, Kracauer estava pensando principalmente no modo fotográfico de recepção do passado pelos historiadores profissionais, mas nós poderíamos alargá-la. Uma das influências no pensamento de Kracauer sobre as questões desta temporalidade incerta e provisória que se encontra nesta abordagem da história foi a do historiador da arte que publicou um livro no início dos anos 1960 e ofereceu uma nova abordagem da história da arte (2008). De fato, o livro de George Kubler, *A Forma do Tempo (The Shape of Time)*, faz para a história da arte o mesmo que Thomas Kuhn fez, publicando no mesmo ano, para a história da ciência (*Estrutura das Revoluções Científicas*, 1962) - explora uma nova perspectiva sobre como mudanças no conhecimento e prática acontecem em um campo particular. A história da arte, Kubler sugere, não deve ser abordada através do conjunto linear e cronológico de escolas que se sucedem e avançam em suas visões e técnicas, mas preferencialmente de alguma maneira dobrada, topológica, de diferentes modos

de lidar com um conjunto de problemas familiares. Ele trata a arte não como produto de um gênio criativo, mas como uma forma de cultura material tal como qualquer outra que é socialmente produzida e que se engaja no tempo com relevância duradoura, porém cambiante.

Qualquer sequência histórica, ele sugere, é pontuada pela criação de objetos prioritários - novas expressões na arte, às vezes mutações de formas mais velhas, que têm o efeito de um evento. O restante da arte é simplesmente a replicação hábil até que um novo objeto prioritário surja. O tempo, ele sugere, opera com duas velocidades (2008: 87) - tração cumulativa lenta, expressa através da natureza rotineira da replicação, e incêndios florestais rápidos, criados por novos objetos prioritários. Com similaridades, ainda que não sejam idênticas, ao esquema da ciência normal e revolucionária de Kuhn, Kubler continua a sugerir que a inovação, contudo, só pode acontecer quando é receptiva ao seu próprio tempo - de fato, ele nos oferece uma teoria da história na qual a sequência cronológica é pontuada por eventos, que, se ocorrerem no tempo adequado, têm um efeito de *kairós* - momentos de oportunidade onde a novidade pode florescer e as coisas podem deslocar-se em um sentido diferente. O tempo, Kubler sugere, são padrões ininterruptos de recorrência; a história, no entanto, são as mudanças dentro desse padrão (2008: 62). A história não segue uma cronologia, mas tem a habilidade de romper o fluxo do tempo.

Kracauer não foi o primeiro a sugerir que a tecnologia de reprodução de imagens influencia o modo como vemos o mundo. Podemos, claro, encontrar elementos fortes disso na radical metodologia de Benjamin de revelar a verdade escondida dentro da ilusão (1973b; 1999). Contudo, a primeira pessoa a tornar isso explícito foi o curador de gravuras do Museu Metropolitan em Nova York, William Ivins, em seu livro *Gravuras e Comunicação Visual (Prints and Visual Communication, 1953)*. Por meio de uma leitura detalhada das mudanças técnicas da gravura, a reprodução da imagem e sua recepção em diversos séculos, Ivins sugeriu que é somente com a fotografia, no século dezenove, que nós começamos a ver o mundo em primeira mão. Antes, as pessoas dependiam dos artistas para sua representação do mundo e eles dependiam de cópias de vários tipos para lhes traduzir esse mundo. Essas cópias foram sempre duplamente removidas do original, tanto na produção quanto no seu

modo de recepção. No entanto, é com a fotografia que a primeira experiência de uma realidade reconhecível é proporcionada ao observador. Este realismo explora um modo de reconhecimento que já não é dependente das técnicas de ilusão e de aparelhos imaginários. Ele é tomado como prova do mundo tal como ele é. De fato, a fotografia é um exemplo de objeto prioritário, que rompe o fluxo do tempo e lança não a história da arte, mas a história da recepção, em uma nova direção. O tempo da história da fotografia corresponde nitidamente, também, ao tempo da história do museu (Crimp, 1993).

É claro que, como uma forma de arte, a fotografia está aberta à manipulação artística, mas o ponto que Ivins ressaltava é que, uma vez que esse modo de visão se tornou possível, não poderia jamais ser deixado de lado. Não se trata simplesmente daquele modo do século dezenove em diante, quando as pessoas começaram a enxergar fotograficamente, como Ivins sugere, mas, como podemos inferir, segundo Kracauer, elas passaram a ver a história fotograficamente tendo a oportunidade de mudar a relação entre o evento e o arquivo. A relação entre diferentes modos de recepção e a habilidade de se apoderar de momentos oportunos é algo que pode ser estendido para além do mundo das práticas artísticas, indo para as práticas sociais e seu compromisso com a visão do passado. Se a narrativa foi o cimento que manteve coesa a visão burguesa de história visto enquanto *fim da história* para a eternidade, então, sob tal modo de recepção fotográfica, a história se torna, nos termos de Kracauer, apenas uma série de “envelopes” provisoriamente selados, cada um contendo uma imagem do passado, a qual pode ser olhada e compreendida fora de uma sequência de tempo cronológica.

Ver a história por um modo topológico em vez de cronológico requer uma forma de recepção que possa apreender uma sequência como sendo uma única imagem – uma condensação do passado como um instantâneo do tempo. Era o que Benjamin idealizava também. No passado, isso não era possível, dado que a narrativa era predominantemente entendida como uma sequência, exceto, talvez, por parte de uma pequena minoria de artistas e filósofos. Desde o advento da fotografia, contudo, e especialmente com sua popularização durante o último século, aquele modo de recepção do passado está aberto para todos os iniciados em leituras de imagens fotográficas – o que representa um número muito grande de pessoas. Sob tais condições, a recepção do passado, o papel dos arquivos e o que acontece

nos espaços dos museus irá mudar – apesar de nem sempre para melhor. Isso faz do passado não como algo que se foi, mas como algo que continua transcorrendo até o presente, de modo a desafiar diretamente a autoridade da posteridade. Não é nem tanto a fotografia em si que nos importa aqui, nem a questão da percepção individual, mas a *techné* de enxergar fotograficamente, bem como sua influência nas culturas de recepção – notavelmente, a recepção e a recuperação de memórias culturais do passado como uma série das melhores imagens unidas provisoriamente.

Talvez Marx estivesse certo o tempo todo, mesmo que num modo extremamente irônico, mas não quando ele falava sobre o peso morto dos elmos romanos que coroaram a burguesia em sua tentativa de localizar a si mesma na narrativa histórica, e sim num desses momentos de anotação, o qual revela um envelope do tempo, quando ele fala sobre o mais leve ornamento da poesia épica grega e seu significado duradouro como uma fonte cultural:

Haveria sido possível a visão da natureza e das relações sociais nas quais se basearam a imaginação e mitologia gregas, estivessem os gregos em meio a teares automáticos, trilho, locomotivas e telégrafos elétricos? Que chance tem Hefesto contra Roberts & Co., Júpiter contra o para-raios, e Hermes contra o Crédit Mobilier*? Toda mitologia vence, domina e dá forma às forças da natureza, na imaginação e pela imaginação; portanto, desaparece com o advento do controle real sobre a natureza [...] De outra forma: pode Aquiles com a pólvora e o chumbo? Ou seria possível a Ilíada com a prensa, para não mencionar a máquina de impressão? A canção, a saga e a musa não chegam ao fim, necessariamente, com a com a impressão? Logo, as condições necessárias para a poesia épica não se esvaem? Mas a dificuldade reside não no entendimento das estreitas ligações que as artes gregas estabeleceram com determinadas formas de desenvolvimento social. *A dificuldade está no fato de que eles ainda nos proporcionam prazer artístico e que, de certa forma, ainda são considerados uma norma e um modelo inatingível.* (Marx, 1973: 110-111, ênfase minha).

O que é negado irá sempre ter sua revanche contra aqueles que pensam tê-lo utilizado. Como uma figura do passado, aquilo que é negado continua perseguindo o arquivo como uma oportunidade, uma fonte para a produção de objetos prioritários com relevância e apelo contínuos, como a possibilidade de recuperação e de realização do evento. O evento tem uma relação com o arquivo, e isso é algo que pode ser expresso por um modo de recepção que enxerga mais o mundo através de imagens que por meio de narrativas estruturadas e

* Banco francês, uma das mais importantes instituições financeiras no século XIX.

ordenadas. Em espaços de arquivo tais como o museu, a questão está tanto nas posições de sujeitos e visitantes quanto nas imagens. A questão se torna de oportunidade, em vez de expectativa. Trata-se da recuperação daquilo que vemos e sua realização dentro do contexto de nossas próprias vidas sociais. Se pudéssemos remover um pouco de subjetividade e de individualização dessa recepção, bem como seu desprezo pela fotografia, poderíamos dizer que Proust estava certo o tempo todo sobre o museu, apesar de que é por meio da câmera, e não da memória involuntária de nossa mente, que se possibilita tal posição de recepção.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. (1967) 'Valery Proust Museum', pp. 173-185 in Prisms, Cambridge Mass: MIT Press.
- Altick, R. (1978) The Shows of London, Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Asendorf, C. (1993) Batteries of Life: On the History of Things and their Perception in Modernity, Berkeley: University of California Press.
- Bann, S. (1984) The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bakhtin, M. (1981) The Dialogic Imagination, Austin: University of Texas Press.
- Barnouw, D. (1994) Critical Realism: History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Benjamin, W. (1973a) 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', pp. 211-244 in Illuminations, London: Fontana Press.
- Benjamin, W. (1973b) 'Theses on the Philosophy of History', pp. 245-255 in Illuminations, London: Fontana Press.
- Benjamin, W. (1985a) 'A Small History of Photography', pp. 240-257 in One-Way Street and Other Writings, London: Verso
- Benjamin, W. (1985b) 'Edward Fuchs, Collector and Historian', pp. 349-386 in One-Way Street and Other Writings, London: Verso
- Benjamin, W. (1999) The Arcades Project, Cambridge Mass.: Harvard University Press.

- Bennett, T. (1995) The Birth of the Museum, London: Routledge.
- Blanchot, M. (1997) 'Museum Sickness', pp. 41-49 in Friendship, Stanford: Stanford University Press.
- Buck-Morss, S. (1989) The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project, Cambridge Mass.: MIT Press.
- Cadava, E. (1997) Words of Light: Theses on the Photography of History, Princeton: Princeton University Press.
- Cohen, M. (1995) Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of the Surrealist Revolution, Berkeley: University of California Press.
- Crimp, D. (1993) On the Museum's Ruins, Cambridge Mass.: MIT Press.
- Derrida, J. (1994) Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International, New York: Routledge.
- Derrida, J. (1996) Archive Fever: A Freudian Impression, Chicago: University of Chicago Press.
- Donato, E (1980) 'The Museum's Furnace: Notes Towards a Contextual Reading of *Bouvard and Pecuchet*', pp. 213-238 in J. Harari (Ed.) Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism, London: Methuen.
- Duncan, C. (1995) Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums, London: Routledge.
- Duncan, C. and A. Wallach, (1980) 'The Universal Survey Museum', Art History, Vol. 3: 447-469.
- Frisby, D. (1985) Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin, Cambridge: Polity Press.
- Gilloch, G. (1995) Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City, Cambridge: Polity Press.
- Hertz, R. (1960) Death and the Right Hand, London: Cohen and West.
- Hetherington, K. (1999) 'From Blindness to blindness: Museums, Heterogeneity and the Subject', pp. 51-73 in J. Law and J. Hassard (eds) Actor-Network Theory and After, Oxford: Blackwell.
- Hetherington, K. (2007) Capitalism's Eye: Cultural Spaces of the Commodity, New York: Routledge.
- Hetherington, K. (2010) 'The Ruin Revisited', pp. 15-37 in G. Pye (Ed.) Trash Culture: Objects and Obsolescence in Cultural Perspective, Oxford: Peter Lang.

- Hooper-Greenhill, E. (1992) Museums and the Construction of Knowledge, Leicester: Leicester University Press.
- Huyssen, A. (1995) Twilight Memories: Marking Time in the Culture of Amnesia, New York: Routledge.
- Ivins, W. (1953) Prints and Visual Communication, London: Routledge and Keegan Paul.
- Klonck, C. (2009) Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, New Haven: Yale University Press.
- Kopitoff, I. (1986) 'The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process', pp. 64-91 in A. Appadurai (Ed.) The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kracauer, S. (1995) History: The Last Things Before the Last, Princeton: Markus Wiener Publishers.
- Kubler, G. (2008) The Shape of Time: remarks on the History of Things, New Haven: Yale University Press.
- Kuhn, T. (1962) The Structure of Scientific Revolutions, Chicago: University of Chicago Press
- Lindroos, K. (1998) Now-Time/Image-Space: Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art, Jyaskyla: University of Jyaskyla Press.
- Lowe, D. (1982) History of Bourgeois Perception, Brighton: Harvester Press.
- Maleuvre, D. (1999) Museum Memories: History, Technology, Art, Stanford: Stanford University Press.
- Marx, K. (1973) Grundrisse, Harmondsworth: Penguin.
- Marx, K. (1978) The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte, Peking: Foreign Languages Press.
- Miller, A. (1995) Novels Behind Glass: Commodity Culture and Victorian Narrative, Cambridge: Cambridge University Press.
- Olalquiaga, C. (1999) The Artificial Kingdom: A Treasury of Kitsch Experience, London: Bloomsbury.
- Richards, T. (1991) The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914, London: Verso.
- Sausselin, R. (1985) Bricabracomania: The Bourgeois and the Bibelot, London: Thames and Hudson.

Sherman, D. (1994) `Quatremere/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura and Commodity Fetishism, pp. 123-143 in D. Sherman and I. Rogoff (eds) Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles, London: Routledge.

Susman, S. (2003) Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century, Washington: Smithsonian Institution Press.

Thompson, R. (1979) Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value, Oxford: Oxford University Press.

Whitehead, C. (2009) Museums and the Construction of Disciplines: Art and Archaeology in Nineteenth Century Britain, London: Duckworth.

Weigel, S. (1996) Body and Image-Space: re-reading Walter Benjamin, London: Routledge.

Wolin, R. (1982) Walter Benjamin, New York: Columbia University Press.

ⁱ Citado em Donato (1980: 236).