



## ARCHIWA SZTUKI NOWOCZESNEJ\*

HAL FOSTER

Archiwa, o których mowa w tytule, nie są zakurzonymi pomieszczeniami wypełnionymi zasuszonymi dokumentami wiedzy akademickiej. Termin ten oznacza dla mnie – zgodnie ze znaczeniem, w którym posługiwał się nim Michel Foucault – *system rządzący zjawianiem się wypowiedzi*, który porządkuje poszczególne wyrażenia danego okresu.<sup>1</sup> W tym sensie archiwum jako takie nie jest ani afirmatywne, ani krytyczne; dostarcza ono po prostu terminów dyskursu. Ale owo „po prostu” nie jest wcale takie błahe, jeśli bowiem archiwum porządkuje terminy dyskursu, ogranicza również to, co może i nie może być artykułowane w danym czasie i miejscu. Chciałbym naszkicować tutaj kilka znaczących przesunięć w dominujących relacjach archiwalnych, które utrzymywały się między praktyką sztuki nowoczesnej, muzeum sztuki oraz historią sztuki na Zachodzie w latach – w przybliżeniu – 1850-1950. A bardziej konkretnie, chciałbym rozważyć „strukturę pamięci” wyprodukowaną wspólnie w tym okresie przez te trzy agencje oraz opisać „dialektykę widzenia” wewnątrz tej struktury pamięci (wierzę, że te terminy będą stawały się jaśniejsze w dalszych częściach tekstu).<sup>2</sup>

### FIVE

## ARCHIVES OF MODERN ART

The archives of my title are not the dusty rooms filled with dry documents of academic lore. I mean the term as Michel Foucault used it, to stand for “the system that governs the appearance of statements,” that structures the particular expressions of a particular period.<sup>1</sup> In this sense an archive is neither affirmative nor critical per se; it simply supplies the terms of discourse. But this “simply” is no small thing, for if an archive structures the terms of discourse, it also limits what can and cannot be articulated at a given time and place. Here I want to sketch a few significant shifts in the dominant archival relations that obtained among modern art practice, art museum, and art history in the West circa 1850–1950. A little more specifically, I want to consider the “memory-structure” that these three agencies co-produced over this period, and to describe a “dialectics of seeing” within this memory-structure (I trust these

\* Rozdział V książki Hala Fostera, *Design and Crime (and other Diatribes)*, London, New York, 2002

Skupię się na trzech szczególnych momentach – być może bardziej heurystycznych niż historycznych – i skoncentruję każdy z nich na szczególnym zestawieniu figur i tekstów. Dobrze to czy źle, wszystkie postacie, po które sięgam, to mężczyźni, a wszystkie teksty są kanoniczne, ale w retrospekcji mężczyźni nie wyglądają aż tak triumfująco, a kanon wydaje się dzisiaj nie tyle barykadą do szturmowania, ile ruiną do przeczesania. Ten stan (który nie musi wiązać się z melancholią) w sensie politycznym i strategicznym odróżnia teraźniejszość sztuki i krytyki od bliskiej przeszłości (przeszłości postmodernistycznej krytyki modernizmu) – jednym z moich celów jest ukazanie tej różnicy.

Moim pierwszym zestawieniem postaci w tej dialektyce widzenia są Baudelaire i Manet. *Pamięć* – pisze Baudelaire w *Salonie z 1846 roku* – jest ważnym kryterium sztuki; sztuka to mnemotechnika piękna.<sup>3</sup> Sugeruje, że wielkie dzieło sztuki w tradycji artystycznej musi przywoływać pamięć wielkich precedensów w obrębie tej tradycji jako swój punkt oparcia lub podstawę (Baudelaire'owi

chodziło tu o ambitne malarstwo po Renesansie; rzeźbą pogardzał). Dzieło nie musi być jednak zdominowane tymi precedensami; musi natomiast pobudzać pamięć takich ważnych obrazów w sposób niejawni – przyciągać je, ubierać w inne szaty, przekształcać.<sup>4</sup> Jako pozytywny przykład tej „mnemotechniki piękna” podaje Baudelaire obecność *Tratwy Meduzy* Gericault (1819) w *Barce Dantego* Delacroix (1822). Ten rodzaj sub-tekstualności powidoków pamięciowych – która musi być odróżniona od wszelkiego rodzaju pastiszu jawnych cytatów – jest tym, co konstytuuje dla niego tradycję artystyczną, w prawie etymologicznym sensie „tradycji” jako przekazywania potencjalnych znaczeń, i w świetle tego pamięć jest dla Baudelaire’a medium malarstwa.<sup>5</sup>

W tym miejscu należy wprowadzić dwie poprawki. Po pierwsze, na zasadzie odwrotności, która stała się znana od kiedy T.S. Eliot napisał *Tradition and Individual Talent* (1917), te powidoki mogą też działać wstecz: *Barka* może przebywać drogę powrotną do *Tratwy*, to znaczy do jej pamięciowych przetworzeń. W ten sposób tradycja nie jest nigdy dana, lecz zawsze konstruowana, i to zawsze w sposób bardziej prowizoryczny niż mogłoby się wydawać. Ta prowizoryczność stała się dla nas oczywista w takim

stopniu, że o ile jeszcze moderniści odbierali tradycję jako opresyjny ciężar, my prawdopodobnie odczuwać ją będziemy jako nieznosną lekkość bytu, nawet jeśli niektórzy z nas wciąż przypisują jej ciężar, którego nie posiada, tak jak gdybyśmy potrzebowali go jako przedmiotu przyzwyczajenia lub antagonizmu. Po drugie, model praktyki artystycznej zasugerowany przez Baudelaire’a od początku pozostaje w związku z historią sztuki i zakłada z góry przestrzeń muzeum jako strukturę swoich efektów pamięciowych, jako miejsce (bardziej wyobrażeniowe niż rzeczywiste), w którym dzieje się tradycja artystyczna. Mówiąc inaczej, ta „mnemotechnika piękna” zakłada instytucjonalną zamianę *atelier* na pracownię (*studio*), w której dokonują się takie transformacje, oraz wystawy na muzeum, w którym stają się one efektywne dla innych (zamiana ta jest następnie zapośredniczana, oczywiście, przez mnogość dyskursów krytyków Salonu, czytelników recenzji, karykaturzystów, plotki i tak dalej). Krótko mówiąc, w schemacie Baudelaire’a, malarstwo jest sztuką pamięci, a muzeum jest jej architekturą.<sup>6</sup>

Wkrótce po Baudelaire’owskiej interwencji w dziewiętnastowieczny dyskurs dotyczący pamięci artystycznej pojawia się Manet. Jak argumentował Michael Fried, zakłada

on trochę opisany model – ponieważ jego praktyka przesuwająca subtekstualność powidoków pamięciowych w stronę pastiszu jawnych cytatów. Manet eksponuje w sposób bardziej jawny niż jego poprzednicy czy też lepiej – proponuje „strukturę pamięci” malarstwa europejskiego od Renesansu lub przynajmniej jedną aluzyjną wiązkę (*allusive cluster*) w obrębie tego skomplikowanego tekstu. Według Frieda Manet posługuje się swoimi cytatami w sposób jawny, ponieważ aspiruje do podporządkowania porenasansowej przeszłości malarstwa europejskiego – poprzez metonimiczne aluzje do sztuki francuskiej, hiszpańskiej i włoskiej (odnośne aluzje dotyczą między innymi Le Naina, Velasqueza i Tycjana, a jego obraz *Starczy muzycy* [1862] jest rodzajem kompendium odniesień).<sup>7</sup> W ten sposób Manet tworzy, być może po raz pierwszy, efekt transeuropejskiej sztuki, efekt całości takiego malarstwa – efekt, który wkrótce pozwoli na wyobrażanie sobie malarstwa jako Malarstwa przez duże M i który potem doprowadzi do skojarzenia Maneta z nadejściem sztuki modernistycznej.

Jednym z oczywistych przykładów jest tutaj obraz *Le Déjeuner sur l’herbe* (*Śniadanie na trawie*, 1863), nie tylko w swych dobrze znanych ewokacjach mistrzów renesan-

sowych takich jak Rafael (detal z jego zaginionego *Sądu Parysa* cytowany jest w grupie centralnej za pośrednictwem sztychu Marcantonio Raimondiego), ale również w jego niezwyklej kombinacji tradycyjnych rodzajów malarstwa takich jak akt, martwa natura, portret oraz pejzaż, które wszystkie przekształcają się w „malarstwo nowoczesnego życia”. Według Frieda ten tekst złożony z obrazów i kombinacji rodzajów tworzy uogólnioną (*heightened*) *jedność* malarstwa charakterystyczną dla Maneta i jego następców, *jedność*, którą Fried sumuje, postępując od neoklasycznego *tableau*, którego orędownikiem był Diderot, do późnomodernistycznej abstrakcji uzyskanej przez Franka Stellę: *jedność wewnątrz* malarstwa, która promuje autonomię *samego* malarstwa. Oczywiście Baudelaire postrzegał rzeczy inaczej: ze swoim ambiwalentnym hołdem dla Maneta jako pierwszego w „rozpadzie” swojej sztuki, sugeruje on, że „struktura pamięci” malarstwa, jego ciągłość jako subtekstualność powidoków wraz z pojawieniem się Maneta zagrożona jest zepsuciem, być może dlatego, że jego cytaty są zbyt jawne, zbyt zróżnicowane, zbyt „fotograficzne”.<sup>8</sup> Jednakże, zamiast przedkładać jedno odczytanie nad drugie, możemy uzgodnić wglądy obydwu, jeśli proponujemy – w sposób nie aż tak

paradoksalny, jak by mogło się to wydawać – że struktura pamięci malarstwa porennesansowego jest nadwyrażona już w tym momencie, w którym zostaje wypracowana.

Chciałbym podkreślić dwie podniesione przeze mnie kwestie: że sztuka nowoczesna pojmowana jest od początku przez Baudelaire’a i Maneta w kategoriach historii sztuki i że ta koncepcja zasadza się na przyjęciu jej muzealnej oprawy. Powtórzmy: muzeum to jest w większej mierze wyobrażeniowe, jest rozbudowanym Luwrem wspierającym się na śladach pamięciowych, imitacjach warsztatu (*workshop*), reprodukcjach graficznych i tak dalej – muzeum bez ścian na długo, zanim Malraux takim je zadeklarował, lub – lepiej – muzeum z niezliczonym mnóstwem ścian zarówno rzeczywistych, jak i fikcyjnych. A jednak ta struktura pamięci jest również bardzo ograniczona, skoncentrowana niemal całkowicie na malarstwie i przebiegająca wzdłuż wąskiego szlaku geograficznego (który trudno byłoby uznać za transeuropejski – zasadniczo między Paryżem i Rzymem, z kilkoma objazdami przez Holandię i Hiszpanię). Co więcej, jest ona zagorzale edypalna, nadbudowana na sieci patriarchalnych warsztatów i rywalizujących grup od Davida do Delacroix i potem.<sup>9</sup> To jednak właśnie te ograniczenia sprawiają,

że dziewiętnastowieczne malarstwo francuskie – transformacje jego kategorii i przemieszczenia jego pożądań – jest formalnie, semiotycznie i pamięciowo efektywne.

Te warunki wciąż utrzymują się w większości w modelu „Muzeum Valéry Proust”, który Adorno w swoim eseju z 1953 roku sytuuje bliżej końca dziewiętnastego wieku. Jednak tutaj, wraz z Valérym i Proustem, w kolejnym momencie tej muzealnej dialektyki widzenia, jesteśmy już kilka dekad po Baudelaire’u i Manecie i poglądy na to muzeum trochę się zmieniły. Valéry, według Adorno, reprezentuje pogląd, że muzeum znajduje się tam, gdzie „oddajemy śmierci sztukę przeszłości”.<sup>10</sup> *Muzeum i mauzoleum powiązane są przez coś więcej niż fonetyczne skojarzenie*, pisze niemiecki krytyk, jak gdyby jednogłośnie z krytykiem-poetą francuskim. *Muzea są jak grobowce rodzinne dzieł sztuki. Świadczą o neutralizacji kultury*.<sup>11</sup> Dla Adorno jest to pogląd producenta sztuki w pracowni, który może tylko uważać muzeum za miejsce „urzeczwienia” i „chaosu”; odróżnia go od poglądu reprezentowanego, jego zdaniem, przez Prousta. W schemacie Adorniańskim Proust rozpoczyna się tam, gdzie kończy się Valéry: wraz z „życiem pośmiertnym dzieła”, które Proust postrzega nie z korzystnego punktu widzenia producenta sztuki w pra-

cowni, ale odbiorcy sztuki w muzeum. Dla odbiorcy idealistycznego *à la* Proust muzeum uosabia coś w rodzaju fantasmagorycznej perfekcji pracowni, miejsce duchowe, w którym materialny brud produkcji artystycznej jest odcedzony, w którym, jak pisze, *pokoje, w ich surowej abstynencji od jakiegokolwiek elementu dekoracyjnego, symbolizują wewnętrzne przestrzenie, do których wycofuje się artysta w celu stworzenia dzieła*.<sup>12</sup> Zamiast być miejscem faktycznego urzeczwienia, muzeum jest zatem dla Prousta miejscem fantastycznej reanimacji, prawdziwej duchowej idealizacji. I zamiast tworzyć chaos dzieł, muzeum inicjuje dla Prousta *współzawodnictwo między dziełami będące testem prawdy* (w tym punkcie Adorno opowiada się za nim).<sup>13</sup> Owo „współzawodnictwo” jest w rzeczy samej edypalną walką, na której wspiera się wspomniana wyżej struktura pamięci; tyle że jest ona zorientowana bardziej polemicznie niż subtekstualność powidoków sugerowana przez Baudelaire’a. Proust i Valéry reprezentują w rzeczy samej bardziej ekstremalne wersje postaw skojarzonych z Baudelaire’em i Manetem: pierwsza figura w każdej z tych par koncentruje się na pamięciowym ożywieniu „piękna”, druga zaś wysuwa na przedni plan jego muzealne urzeczwienie.

Jednak na tej samej zasadzie koncepcje muzeum sztuki Valéry'ego i Prousta nie stoją w większej opozycji niż modele pamięci artystycznej Beudelaire'a i Maneta. Każda z tych par wskazuje raczej na *dyalektykę urzeczowienia i ożywienia*, która stanowi strukturę wszystkich tych refleksji na temat sztuki nowoczesnej i nowoczesnego muzeum. Jak już widzieliśmy, Adorno posłużył się pierwszym z tych pojęć – pojęciem urzeczowienia – w odniesieniu do Valéry'ego; przejmuje to pojęcie, oczywiście, od Georga Lukácsa, który wypracował je niedługo po wypowiedziach Valéry'ego i Prousta w oparciu o koncepcję fetyszyzmu towarowego Marksa. W swoim wspaniałym eseju *Urzeczowienie i świadomość proletariatu* (1922) Lukács sugeruje, że ożywienie duchowe w rodzaju pożądanego przez Baudelaire'a i Prousta jest idealistyczną kompensacją kapitalistycznego urzeczowienia; w następstwie tego urzeczowienie i ożywienie tworzą jedną z antynomii myśli burżuazyjnej, które szczegółowo wylicza.<sup>14</sup> Ta antynomia przenika również historię sztuki jako dyscyplinę humanistyczną, skąd wyprowadzam moją główną tezę, zgodnie z którą historia sztuki rodzi się z kryzysu – zawsze przyjmowanego milcząco, czasami obwieszczonego dramatycznie – kryzysu fragmentacji i urzeczowie-

nia tradycji, który ta właśnie dyscyplina zobowiązana jest leczyć poprzez zbawienny projekt scalania i ożywiania. Nie znaczy to – jak zauważył kiedyś Karl Krauss w odniesieniu do psychoanalizy – że historia sztuki jest chorobą, o której sama myśli, że jest lekarstwem. Kryzysy pamięci, na które dyscyplina ta reaguje, są często wystarczająco prawdziwe; ale dokładnie dlatego, że zdarzają się naprawdę, historia sztuki nie może ich rozwiązać, a tylko je usunąć, zawiesić albo też zajmować się nimi raz po raz.<sup>15</sup>

Chciałbym teraz, po wtóre, odnieść się do innej pary postaci, mniej dyalektycznych niż dotychczas omawiane, ale bardziej kluczowych dla historii sztuki: Heinricha Wölfflina i Aby'ego Warburga.<sup>16</sup> Podobnie jak ich bliscy współcześni Valéry i Proust, Wölfflin i Warburg dziedziczą archiwalną relację kojarzoną tutaj z Baudelaire'em i Manetem, która projektowała pierwotnie zarówno całość sztuki europejskiej, jak i chaos muzealnych fragmentów. W tym świetle ten pierwszy moment archiwalny domagał się przede wszystkim czegoś w rodzaju syntetycznych terminów modelowych, które ci twórcy historii sztuki proponowali w naszym drugim momencie, mianowicie diakrytyczne „style” Wölfflina (system atrybutów klasycznych przeciwstawionych atrybutom baroko-

wym zarysowany w jego *Podstawowych pojęciach historii sztuki* [1915] i wcześniejszych tekstach) i „formuły patosu” Warburga (emotywne pozy i gesty w „życiu pośmiertnym starożytności” naszkicowane w *Mnemosyne Atlas* i różnych artykułach). Mówiąc bardziej precyzyjnie, te syntetyczne terminy (o których będzie więcej w rozdziale 6 książki) wyłaniają się w taki sposób, żeby bronić przed muzeum jako chaosem fragmentów w momencie baudelairowsko-manetowskim – żeby bronić przed nim w służbie formalnej jedności i historycznej ciągłości, które prezentowane są jako zawsze zagrożone, ale nigdy całkiem utracone.<sup>17</sup>

W służbie jedności i ciągłości: kiedy Wölfflin omawiał „dlaczego» rozwoju” w *Podstawowych pojęciach historii sztuki*, owo „dlaczego” zdradzać mogło niepokój, że sztuka nie ujawnia już „rozwoju” tego rodzaju, który dotyczył jego zdaniem przeszłości.<sup>18</sup> Warburg dzielił ten niepokój i obaj przepracowywali go w ich historii sztuki, w pewnym sensie jako ich własnej historii sztuki. Być może mieli nadzieję, że porządek tam projektowany znajdzie przedłużenie w ich własnych życiach; być może większość historyków (sztuki) ma taką nadzieję. W każdym razie Wölfflin opublikował swoje *Pojęcia* dopiero w 1915

roku, chociaż były ukończone dużo wcześniej – znaczące opóźnienie, jak argumentował Martin Warnke, bowiem Wölfflin uważał swoją książkę za „składnicę przedwojennego doświadczenia zmysłowego”, archiwum oczyszczonej zmysłowości, skazanej na wstrząsy Wielkiej Wojny – w konsekwencji była ona strukturą pamięci sztuki europejskiej transkrybowaną dla potrzeb pedagogicznego utrwalenia.<sup>19</sup> Oczywiście, gdy Wölfflin opublikował *Pojęcia*, były one epistemologicznie martwe, ponieważ nie odnosiły się do zaawansowanej sztuki (rok 1915 oznacza pełne nadejście abstrakcyjnego malarstwa, konstruowanej rzeźby i przedmiotów gotowych – odpornych na terminy jego dyskursu stylu).<sup>20</sup> Warburg również cierpiał, może nawet bardziej, na ten sam kryzys historyczny. Jak dobrze wiadomo został on umieszczony w zakładzie psychiatrycznym po załamaniu nerwowym w październiku 1918 roku (zbiegło się to dokładnie w czasie z militarnym upadkiem Niemiec), i szczególnie jako Żyd – wraz ze swoim wyzdrowieniem w 1923 roku – był wystawiony na dodatkowe niebezpieczeństwo wschodzącego faszystwu. Oczywiście „życie pośmiertne starożytności” nabrało całkowicie innego znaczenia cztery lata po jego śmierci w 1929 roku, wraz z nadejściem nazistów.<sup>21</sup>



Wygląda na to, że nasz drugi moment w tej muzealnej dialektyce widzenia stopniowo zmienił się już w moment trzeci. Odwoływałem się wyżej do „historii jako dyscypliny humanistycznej”. Wyrażenie to znane jest historykom sztuki jako tytuł eseju z roku 1940, w którym Erwin Panofsky definiuje tę dyscyplinę w kategoriach również odwołujących się do dialektyki reifikacji i reanimacji. *Badanie archeologiczne jest ślepe i puste bez estetycznego od-tworzenia, pisze Panofsky, a od-tworzenie estetyczne jest irracjonalna i często zagubione bez badania archeologicznego. Ale „wspierając się wzajemnie”, obydwie operacje mogą stanowić podbudowę ‘systemu, który ma sens’, to znaczy historycznego przeglądu.*<sup>22</sup> Napisany w obliczu faszyzmu (o czym wspomina Panofsky w jego zakończeniu) tekst ten ukazuje historyka jako humanistę i odwrotnie oraz potwierdza, że *nauki humanistyczne... nie stoją w obliczu zatrzymania tego, co w przeciwnym razie mogłoby się wymknąć, ale ożywienia tego, co w przeciwnym razie pozostałoby martwe.*<sup>23</sup> To również jest idealistycznym credo: o ile Proust chciał ożywić pracownię w muzeum, sublimować tam przynależne mu materiały, Panofsky chce przeszłości ożywionej w historii sztuki, chce ocalić tam jej fragmenty. To idealistyczne stanowisko musi następnie zostać

przeciwstawione materialistycznemu stanowisku Benjamina, który w swoich *Theses on the Philosophy of History*, również napisanych w 1940 roku w obliczu faszyzmu, całkowicie odwraca sformułowanie Panofskiego: *Wyartykułować historycznie to, co minione, nie oznacza, że trzeba je poznać takim, jakie naprawdę było, pisze. Oznacza natomiast zawiązać przypomnieniem takim, jakie rozbłyska w chwili zagrożenia.*<sup>24</sup> Zamiast ożywiać i przeorganizowywać tradycję, Benjamin nalega na uwolnienie jej fragmentów „od pasożytniczego bytu w rytuale” i na udostępnienie jej bieżącym celom polityki (proponuje to w sławnym eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* z 1936 roku).<sup>25</sup>

O ile zatem Panofsky próbuje rozwiązać dialektykę urzeczowienia i ożywienia na rzecz ożywienia, to Benjamin dąży do rozjątrzenia samej tej dialektyki na rzecz urzeczowienia czy raczej na rzecz kondycji komunistycznej, sytuowanej po drugiej stronie urzeczowienia. Wiele osób z lewicy lat 20. i 30. (wśród nich przede wszystkim Gramsci) podjęło to wyzwanie walki poprzez „mroczny rozum” kapitalizmu, który – jak dowodził Siegfried Kracauer w *The Mass Ornament*, (1927) – *racjonalizuje nie za dużo, lecz raczej za mało.*<sup>26</sup> W eseju *Dzieło sztuki Ben-*

jamin również trzyma się tej linii „lewicowo-Fordowskiej”: roztrzaskanie tradycji, przyspieszone przez reprodukcję techniczną i produkcję masową, jest zarazem destrukcyjne i konstruktywne (lub raczej jest ono pierwotnie destrukcyjne, a potencjalnie konstruktywne). W owym czasie Benjamin wciąż miał wizję tej potencjalnej konstrukcji – konstruktywistyczne eksperymenty w Związku Radzieckim – która wymiotłaby fragmenty starej burżuazyjnej kultury lub radykalnie złożyłaby je na nowo: w nową kulturę proletariacką. Ale wraz ze stalinowskim stłumieniem awangardy we wczesnych latach 30. ten miraż zdążył się już ulotnić i Benjamin nigdy nie znalazł się po drugiej stronie urzeczowienia. To, co wydawało się bliskie urzeczywistnienia w *The Artists as Producer* (1934) stało się utopijne zaledwie cztery lata później w jego *Theses on the Philosophy of History*. Jak alegoryczna postać tego eseju – *Angelus Novus* namalowany przez Paula Klee i w posiadaniu Benjamina – czuje wiatr nowoczesności w swoich skrzydłach, tyle że wiatr ten zmienił kierunek: *Oczy szeroko rozwarte, usta otwarte, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się tańczących zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, któ-*

*ra nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy.*<sup>27</sup>

Wyróżniłem do tej pory trzy różne relacje archiwalne w obrębie praktyk sztuki nowoczesnej, muzeum sztuki i historii sztuki w trzech różnych momentach historycznych: pierwszym kojarzonym z Badelaire’em i Manetem w połowie XIX wieku, drugim z Proustem i Valérym na przełomie XIX i XX wieku, trzecim z Panofskim i Benjaminskim w przeddzień Drugiej Wojny Światowej. Różnymi sposobami pierwsza postać w każdej z tych par projektuje całość sztuki, którą druga ujawnia jako złożoną wyłącznie z fragmentów. I znów głównym czynnikiem tej fragmentacji jest techniczna reprodukcja: w eseju *Dzieło sztuki* odziera ona sztukę z kontekstu, rozbija jej tradycję i likwiduje jej aurę. Nawet jeśli użycza muzeum nowej totalności, to również je pogrąża, a kino zmierza do przejęcia jego kulturowego znaczenia. W ten sposób „wartość kultowa” sztuki zostaje wykorzeniona i zastąpiona przez jej „wartość ekspozycyjną”, określającą jej związek z rynkiem i muzeum. Ale, przynajmniej potencjalnie, ta war-

tość również jest podważona i w miejsce tych rytuałów, zarówno starych, jak i nowych, Benjamin opowiada się za politycznym funkcjonowaniem sztuki. Takie jest dialektyczne omówienie dotyczące drugiej relacji archiwalnej przedstawionej w procesie przechodzenia w trzecią, omówienie demonstrujące sposób, w jaki każde przesunięcie archiwalne jednocześnie coś umożliwia i uniemożliwia, przekracza i ogranicza.

Jednak w omówieniu tym, bezpośrednio lub nie, porzmiewały też inne głosy. Wspomniałem Panofsky'ego, ale bardziej na miejscu mógłby tutaj być Malraux, ponieważ pozostawał on w dialogu z Benjaminem w okresie eseju *Dzieło sztuki*, co było ważne dla jego wstępnego szkicu *musée imaginaire*.<sup>28</sup> Malraux zauważył tę samą transformację archiwalną co Benjamin, ale wyciągnął z niej inne wnioski. Dla Malraux reprodukcja techniczna nie tylko niszczy oryginalność; może ją również zlokalizować, a nawet skonstruować.<sup>29</sup> I chociaż reprodukowane dzieło sztuki traci niektóre ze swoich własności jako przedmiot, zyskuje przez to inne własności, takie jak „zasadnicze znaczenie dla stylu”.<sup>30</sup> Krótko mówiąc, tam gdzie Benjamin dostrzegał definitywny kryzys muzeum spowodowany reprodukcją techniczną, Malraux widział jego

nieograniczoną ekspansję. Tam gdzie dla Benjamin re-produkcja techniczna rozbija tradycję i likwiduje aurę, dla Malraux dostarcza ona narzędzi służących do złożenia na nowo kawałków rozbitej tradycji w jedną meta-tradycję światowych stylów – nowe Muzeum Bez Ścian, którego tematem jest Rodzina Ludzka. W rzeczy samej to właśnie strumień likwidowanej aury umożliwia, według Malraux, połączenie wszystkich tych fragmentów w Rzecz Historii lub w tym, co nazywa on *trwającym życiem niektórych form, wylaniających się raz po raz z przeszłości jak duchy*.<sup>31</sup> Tutaj urzeczowione grobowce rodzinne w muzeum Valéry'ego stają się ożywianymi pokrewnymi duchami w muzeum Malraux. Tutaj również anioł historii-jako-katastrofy wyobrażony przez Benjaminą staje się technokratycznym humanistą ucieleśnionym przez Malraux, który dąży do zniwelowania strat powodowanych lokalnymi kryzysami przez ustanawianie globalnych ciągłości, do przekształcenia obrazowego chaosu w porządek muzeologiczny.

Oczywiście są jeszcze inne krytyczne głosy, które można byłoby dodać w tym trzecim momencie, a poza tym nie zająłem się całym mnóstwem związanych z nim praktyk modernistycznych. Jasne jest również to, że można

by rozważyć czwartą relację archiwalną, tę, która wylania się wraz ze społeczeństwem konsumpcyjnym po Drugiej Wojnie Światowej, rejestrowaną różnymi sposobami przez Independent Group w Anglii, Sytuacjonistów we Francji oraz artystów takich jak Rauschenberg i Warhol w Stanach Zjednoczonych, Gerhard Richter i Sigmar Polke w Niemczech.<sup>32</sup> Jednak pytanie, które chcę postawić teraz w tym synoptycznym omówieniu, dotyczy naszej teraźniejszości: czy istnieje inna jeszcze relacja archiwalna, piąty moment w tej dialektyce widzenia, wyzwolona przez informację elektroniczną? Jeśli tak, to czy w większym jeszcze stopniu rozbija ona tradycję i likwiduje aurę, czy – przeciwnie: na modłę Malraux opisującego *musée imaginaire* pozwala na odnalezienie więcej jeszcze stylistycznych pokrewieństw, wyhodowanie więcej wartości artystycznych? Czy też sprawia, że ta opozycja, wszystkie te terminy, cała ta dialektyka staje się w pewien sposób przestarzała i przestaje funkcjonować? Jaką epistemologię kulturową może przeorganizowanie cyfrowe przepisać praktyce artystycznej, muzeum sztuki oraz historii sztuki?

Nie mam zdecydowanej konkluzji dotyczącej tej kwestii. Dialektyka urzeczowienia i ożywienia wciąż utrzymuje się w pewnych formach – i z większą nawet inten-

sywnością niż wcześniej. Z jednej strony, jeśli cyfrowe przeorganizowanie zmienia artefakty w informację, wydaje się fragmentaryzować przedmiot i całkowicie rozpuszczać jego aurę. Z drugiej strony, każde takie rozpuszczenie tylko wzmacnia nasze żądanie aury lub fabrykowanie aury w dobrze znanej teraz projekcji kompensacyjnej. Ponieważ trudno jest wyprodukować nową aurę, skacze w górę wartość aury utrwalonej (jak zauważył Rem Koolhaas, nie ma dostatecznie dużo przeszłości do wykorzystania). Zatem w elektronicznej wersji syndromu Mony Lizy, polegającego na tym, że klisza tylko wzmacnia kult, dzieło sztuki może stać się bardziej – nie mniej – auratyczne, nabiera bowiem charakteru *simulacrum* w archiwum elektronicznym. Jedną z wersji tej kompensacyjnej projekcji jest teraz typowa retoryka muzeum sztuki: mówi się nam, że archiwum elektroniczne nie odwraca uwagi od przedmiotu muzealnego ani tym bardziej nie zastępuje go; jest ono zobowiązane skierować nas ponownie ku dziełu i zwiększyć jego aurę. Ponadto archiwum to, przynajmniej na poziomie operacyjnym, nie stoi w konflikcie z podstawowym protokołem historii sztuki, ponieważ jedno i drugie jest zorientowane ikonograficznie; co najmniej w ten sposób są one podporządkowane referencyjności przedmiotu.

Ale chciałbym zakończyć jeszcze jednym akcentem i powrócić raz jeszcze do pierwszej relacji archiwalnej. Foucault również skojarzył ten moment z Manetem i muzeum (a także z Flaubertem i biblioteką) w dobrze znanym sformułowaniu: *każdy obraz wpisuje się w wielką, rozparcelowaną przestrzeń malarstwa, a każde dzieło literackie przyłącza się do nieskończonego szeptu pisania*.<sup>33</sup> Owa „wielka, rozparcelowana malarstwa” jest zanegowana i przezwyciężona w Muzeum Bez Ścian, a zarówno dla Foucault, jak i Malraux podstawa tego wyobraźniowego muzeum sztuki nowoczesnej jest dyskursywna: tworzone jest ono wyłącznie przez *idee* – idee Stylu, Sztuki i Muzeum. Benjamin nie zadowala się tą dyskursywną wykładnią, ponieważ podkreśla rolę materialną nie tylko reprodukcji fotograficznej, ale również „wartości ekspozycyjnej”. Rozumie przez ten termin wartość wymienną, która penetruje instytucję sztuki i dokonuje transformacji zarówno dzieła sztuki, jak i jego kontekstowych ram. Oczywiście tą przemianą zajmowało się wiele ruchów współczesnych Benjaminowi i przynależnych naszemu trzeciemu momentowi archiwalnemu. Rozważmy Bauhaus pod tym względem. W swoim projekcie transformacji dzieła sztuki Bauhaus sprzeciwiał się relacjom ar-

chiwalnym malarstwa i muzeum, które utrzymywały się w naszych dwóch pierwszych momentach archiwalnych; jednak ów sprzeciw ułatwił również *praktyczne rozszerzenie systemu wartości wymiennej na całą domenę znaków, form i przedmiotów*.<sup>34</sup> W ten sposób Bauhaus przekroczył stare porządki sztuki, ale z tego powodu promował również nową zwierzchność kapitalistycznego designu, nową polityczną ekonomię utowarowionego znaku. I tym, na co niniejsza książka kładzie między innymi nacisk, jest to, że ta ekonomia polityczna dominuje obecnie społeczne i kulturalne instytucje.<sup>35</sup>

Niektóre aspekty tej historycznej transformacji są nam już znane – takie jak ściśle zespolenie sztuki nowoczesnej z ekspozycją towarów od samych jej form początkowych (z muzeum oskrzydłonym z jednej strony ekspozycją przemysłową i sklepem wielobranżowym z drugiej) lub zgodność sztuki nowoczesnej z jej kategoriami dyskretnych przedmiotów wykonanych dla potrzeb ekspozycji i sprzedaży, z wartościami ekspozycyjną i wymienną. Ale do rozważenia pozostaje jeszcze sporo nowych zjawisk, takich jak sposób, w który wartość ekspozycyjna w sztuce całkowicie się zautonomizowała – do tego stopnia, że przestania ona wszystko, cokolwiek jest na widoku. Nigdy wcze-

śniej design i sposób eksponowania, wprężnięte w służbę wartości ekspozycyjnej i wymiennej, nie były tak ważne jak obecnie: dzisiaj tym, co muzeum wystawia, jest ponad wszystko inne jego własna wartość spektakularna (*spectacle value*) – jest ona główną atrakcją i głównym powodem respektu. Pośród wielu innych efektów jest jeszcze ten: jeżeli stare muzeum, tak jak wyobrażano je sobie od Baudelaire’a do Prousta i potem, było miejscem pamięciowego ożywienia sztuki wizualnej, nowe muzeum zmierza do oddzielenia tego, co pamięciowe, od tego, co wizualne. Mnemoniczna funkcja muzeum przekazywana jest w coraz większym stopniu elektronicznemu archiwum, dostępnemu prawie wszędzie, podczas gdy doświadczenie wizualne ustępuje miejsca nie tylko formie wystawy, ale też samemu budynkowi muzeum jako spektaklowi, to jest jako obrazowi przetwarzanemu przez media w służbie prestiżu firmy i kapitału kulturowego. Obraz ten może stać się dzisiaj podstawową formą sztuki publicznej.

tłumaczył Paweł Polit

Tekst i tłumaczenie polskie za zgodą autora i wydawnictwa MIT Press. Specjalne podziękowania dla Ewy Ledóchowicz / Text and translation courtesy of the author and MIT Press. Special thanks to Ewa Ledóchowicz

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> M. Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (1969; New York: Harper Books, 1976), s. 129. (Tłumaczenie cytatu zaczerpnięte zostało z: M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977) s. 165 – przyp. tłum.). Jednak odmiennie niż Foucault, chciałbym nadać historyczny ruch tym archiwom; chcę położyć nacisk na przesunięcia między nimi.

<sup>2</sup> Zapożyczam ten pierwszy termin od Michaela Frieda (zob. przypis 4) i drugi od Susan Buck-Morss z jej *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge: MIT Press, 1989).

<sup>3</sup> Ch. Baudelaire, *The Salon of 1846*, [w:] J. Mayne, red., *The Mirror of Art: Critical Studies of Ch. Baudelaire* (Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1956), s. 83. (Tłumaczenie cytatu zaczerpnięte zostało z Ch. Baudelaire, *Salon z 1846 roku*, [w:] tenże, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. i wstęp J. Guze (Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2000), s. 110 – przyp. tłum.).

<sup>4</sup> Zob. M. Fried, *Painting Memories: On the Containment of the Past in Baudelaire and Manet*, „Critical Inquiry” 10, no. 3 (March 1984), s. 510–42; zob. również tegoż *Manet’s Modernism, or the Face of Painting in the 1860s* (Chicago: University of Chicago Press, 1996). Odwołuję się do *Painting Memories* przez kilka następnych akapitów.

<sup>5</sup> Wolę termin „przetrwanie” jako żywotność (*living-on*) takich znaczeń, *Nachleben* lub „życie pośmiertne” w znaczeniu Aby’ego Warburga (więcej na ten temat poniżej). Christopher Pye zwrócił mi uwagę na to, że zarówno Gericault, jak i Delacroix również tematyzują przetrwanie, a Eduardo Cadava na to, że zapomnianym znaczeniem terminu „tradycja”, być może mającym zastosowanie tutaj, jest „zdrada”.

<sup>6</sup> Czy mnemonika, którą Frances Yates prześledziła od Starożytności do Renesansu w jej klasycznej książce *The Art of Memory* (London: Routledge, Kegan and Paul, 1966) może być kontynuowana w nowoczesnym muzeum?

<sup>7</sup> Fried, *Painting Memories*, s. 526–30.

<sup>8</sup> Ch. Baudelaire, 1865 list do Maneta, [w:] *Correspondance*, 2 tomy (Paris,

1973), tom 2, s. 497. Pod pewnymi względami Jeff Wall powraca do tego sedna prac Maneta, deklarując, że stanowi on o dynamice jego własnej praktyki wizualnej.

<sup>9</sup> Na temat tej edypalnej struktury dziewiętnastowiecznego malarstwa francuskiego pisał Norman Bryson, *Tradition & Desire: from David to Delacroix* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), oraz Thomas Crow, *Emulation: Making Artists in Revolutionary France* (New Haven: Yale University Press, 1995).

<sup>10</sup> Th. W. Adorno, *Prisms*, tłum. Samuel i Sherry Weber (Cambridge: MIT Press, 1981), s. 177. (Cytowany fragment pochodzi najprawdopodobniej ze zdania przetłumaczonego na język polski: *W szoku muzeum osiąga Valéry historyczno-filozoficzny wgląd w obumieranie dzieł sztuki: mówi, że kierujemy się tam do sztuki przeszłości* (przyp. tłum.). Th. W. Adorno, *Muzeum Valéry Proust*, [w:] Maria Popczyk, red., *Muzeum sztuki. Antologia* (Kraków: Universitas, 2005) s. 94 – przyp. tłum.)

<sup>11</sup> Ibid., s. 175. (Polskie tłumaczenie tego fragmentu brzmi: *Muzeum i mauzoleum łączy nie tylko skojarzenie fonetyczne. Muzea są jak rodzinne groby dzieł sztuki. Świadczą o naturalizacji kultury*. Th. W. Adorno, *Muzeum Valéry Proust*, op. cit., s. 91 – przyp. tłum.)

<sup>12</sup> Ibid., s. 179; M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 2 tomy (Paris: Editions Gallimard), tom 2: s. 62-63. Ta zwięzła refleksja na temat muzeum pojawia się pośrodku długiej medytacji na temat odjazdów i powrotów, na temat dekontekstualizacji i rekontekstualizacji oraz ich wpływu na nawyk (*habitus*) i pamięć. Pod tym względem, jak i pod każdym innym, "nasz wiek zarażony jest manią pokazywania rzeczy tylko w tym otoczeniu, które do nich należy, wypierając w ten sposób coś istotnego, akt umysłu izolujący je od tego otoczenia".

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> G. Lukacs, *History and Class Consciousness*, trans. Rodney Livingstone (Cambridge: MIT Press, 1986), s. 110.

<sup>15</sup> Na temat kryzysów pamięci pisał Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis* (Ithaca: Cornell University Press, 1993).

*W Tradition's Destruction: On the Library of Alexandria*, "October" 100 (wiosna 2002), Daniel Heller-Roazen argumentuje, że pamięciowa utrata ma znaczenie fundujące dla archiwum (zarówno dla biblioteki jak i dla muzeum), a nie jest dla niego katastroficzną, że kryzys pamięci jest jej naturalną *raison d'être*. Ale te kryzysy zdarzają się również tylko pod wpływem szczególnych punktów nacisku historii (o czym piszę więcej niżej).

<sup>16</sup> Późne dzieło Aloisa Riegla – Riegla od, powiedzmy, *The Cult of Monuments* (1903) – również mogłoby się z nimi wiązać.

<sup>17</sup> Należałoby dodać, szczególnie w wypadku Wölfflina, żeby bronić przed nim w imię oryginalnego dzieła, jednostkowej podmiotowości, kultury narodowej, i tak dalej.

<sup>18</sup> H. Wölfflin, *Principles of Art History: The Problem of Development of Style in Later Art*, trans. M. D. Hottinger (New York: Dover, 1950), p. 229. (Polskie tłumaczenie: *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przełożyła Danuta Hanulanka (Gdańsk: wydawnictwo słowo / obraz terytoria, 2006), s. 194 – przyp. tłum.). To, że sztuka „przynależy do przeszłości” i że historia sztuki jest spóźniona z samej definicji nie jest wyłącznie sentymentem heglowskim. Tym, o co idzie, jest tutaj zbawienna logika wpisana w dialektykę urzeczowienia i ożywienia (więcej na ten temat niżej).

<sup>19</sup> M. Warnke, *On Heinrich Wölfflin*, „Representations” 27 (Summer 1989), s. 176.

<sup>20</sup> W roku 1915 Malewicz wystawia swoje wczesne obrazy suprematystyczne, a Tatlin wczesne reliefy konstruktywistyczne – dwie pierwsze próby całkowitego obalenia dyskursu stylu, a szczególnie jego sposobu kodowania burżuazyjnych form produkcji i odbioru; w roku tym Duchamp znajduje termin „readymade” w Nowym Jorku, model sztuki przedrzeźniający dyskurs stylu, szczególnie jego sposób kodowania jednostkowej subiektywności i oryginalnego dzieła; w roku tym również Picasso zwraca się do sposobu rysowania *a la Ingres*, to jest do rodzaju postmodernistycznego pastiszu *avant la lettre*, który komplikuje każdą

historyczną narrację stylów (daleko bardziej niż dziewiętnastowieczny eklektyzm, który tak martwił Wölfflina). Jednak jeśli Wölfflinowski formalizm nie mógł zajmować się sztuką awangardową, niektórzy z jego spadkobierców sądzili, że może on być adaptowany do „nowoczesnego malarstwa”, najpierw francuskiego, potem amerykańskiego. Na przykład Greenberg i Fried wyabstrahowali z tego malarstwa „dialektykę modernizmu”, co miało w sposób jawny charakter wölfflinowski. Była ona napędzana przez tę samą dynamikę znużenia percepcji i rozwiązywania problemu formy, której funkcjonowanie dostrzegł Wölfflin w swojej historii stylów, i również ona miała na celu ożywienie sztuki i wizji przeciw urzeczowieniu „kiczu” (według Greenberga) i „teatralności” (według Frieda) technicznej reprodukcji i kultury towarowej – ponownie w służbie jedności formalnej i historycznej ciągłości. Na temat „dialektyki modernizmu” zob. Fried, *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella* (Cambridge: Fogg Art Museum, 1965), przedruk w tenże, *Art and Objecthood* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

<sup>21</sup> Mimo że nie stoimy obecnie w obliczu zagrożenia faszyzmem i wojną światową, które dotyczyły Wölfflina i Warburga, możemy rozpoznać pewne paralele z kryzysem sprzed niemal wieku: daleko głębsze wyzwanie wobec tradycji eurocentrycznej, równie dramatyczną transformację technologicznych podstaw społeczeństwa, większą ekspansję imperium kapitalistycznego i tak dalej – w oczywisty sposób wystarczająco dużo, by sprowokować odnowienie się niepokoju dotyczącego struktury pamięci dzisiejszych praktyk artystycznych i dyskursów historycznych. Niepokój ten jest w sposób efektywny leczony – nie tylko odreagowywany – w dwóch ostatnich interwencjach w metodologię historii sztuki, którymi są książki *The Judgment of Paris* Huberta Damischa (podążająca śladem „sądu” charakterystycznego dla historii sztuki), oraz *The Intelligence of Art* Thomasa Crowa (rejestrująca typową dla sztuki „inteligencję”); zob. *The Judgment of Paris*, tłum. John Goodman (1992; Chicago: University of Chicago Press, 1996), oraz *The Intelligence of Art* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999). Różnymi sposo-

bami obydwa autorzy zastanawiają się nad logiką transformacji, która nie jest sztuce immanentna, ale mimo to dla niej charakterystyczna. Stąd kwestionują oni autonomię sztuki, ale uznają jej odrębność. A duch Warburga unosi się nad obydwojema tekstami – w sposób jawny u Damischa. Rozpatrywany w kategoriach dzisiejszych modeli dyscyplinarnych Wölfflin, w swoim przebraniu formalisty, traci aktualność, podobnie jak Panofsky, przynajmniej w swoim przebraniu ikonograficznym, nieodpowiednim dla dziedziny modernizmu. Przywołany został Riegl, ze względu na jego zainteresowanie formami marginalnymi i okresami lekceważonymi, dokonujący krytyki kanonu podczas rozkwitu postmodernizmu, w związku z czym można już mówić o całym przemśle późnego Riegla. Ale Warburg stał się atrakcyjny z powodów niezwiązanych z procesem eliminacji. Jego kłopoty osobiste są z pewnością zrozumiałe w naszych traumatofilicznych (*traumatophilic*) czasach, podobnie jak jego głębokie zainteresowanie pamięciowym przetrwaniem obrazu, bez względu na to, jak bardzo problematyczne mogłoby się wydawać jego bliskie całkowitego utożsamienia powiązanie tego, co pamięciowe z tym, co traumatyczne. Ważniejsza jest jego pojemna metoda oferująca interdyscyplinarność w obrębie historii sztuki, wiążącą się z zagadnieniami zarówno psychoanalitycznymi, jak i antropologicznymi, które również poszerzają samą tę dyscyplinę.

<sup>22</sup> E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Chicago: University of Chicago Press, 1955), s. 19.

<sup>23</sup> Ibid., s. 24. Sformułowanie to potwierdza heglowski charakter zadania dyscypliny: w jaki sposób wielka sztuka może być zarówno „sprawą przeszłości”, jak i dostępną współczesnej świadomości. Zob. na ten temat M. Podro, *The Critical Historians of Art* (New Haven: Yale University Press, 1982), szczególnie wprowadzenie.

<sup>24</sup> W. Benjamin, *Illuminations*, pod redakcją Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1969), s. 255 (tłumaczenie cytatu zaczerpnięte zostało z W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przełożyła Krystyna Krzemieniowa, [w:] tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie

Hubert Orłowski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996), s. 416).

<sup>25</sup> Ibid., s. 224. (Tłumaczenie cytatu zaczerpnięte zostało z W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przełożył Janusz Sikorski, [w:] tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, op. cit., s. 211 – przyp. tłum.).

<sup>26</sup> S. Kracauer, *The Mass Ornament*, tłumaczył i redagował Thomas Y. Levin (Cambridge: Harvard University Press, 1995), s. 81. Postać Warburga łączy drugą i trzecią relację archiwalną; aby pogłębić trzecią, którą skojarzyłem tutaj z Benjaminem i Panofskym, powinno się dokonać zestawienia Kraucera i Warburga, którzy w niezwykle sposób uzupełniają się wzajemnie w kwestii relacji między tym, co fotograficzne, i tym, co pamięciowe – uczynił to już jednak w błyskotliwy sposób Benjamin Buchloh w *Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive*, "October" 88 (Spring 1999).

<sup>27</sup> Ibid., s. 257. (Tłumaczenie cytatu zaczerpnięte zostało z W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przełożyła Krystyna Krzemieniowa, [w:] *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, op. cit., s. 418 – przyp. tłum.).

<sup>28</sup> Na temat tej relacji zob. D. Hollier, *On Paper*, [w:] C. Davidson, red., *Any more* (New York: Any Foundation, 2001). Zob. również R. Krauss, *Postmodernism's Museum without Walls*, [w:] R. Greenberg i inni, *Thinking about Exhibitions* (New York: Routledge, 1996). „Muzeum Bez Ścian” jest niefortunnym tłumaczeniem *Le musée imaginaire*. Na temat współczesnej krytyki tego pojęcia zob. Georges Duthuit, *Le musée inimaginable* (Paris: Librairie Jose Corti, 1956).

<sup>29</sup> Jednak idea ta wpisana jest również w esej *Dzieło sztuki*, chociaż większość komentatorów jej nie zauważa. Średniowieczny obraz *Madonny w okresie swego powstania nie był jeszcze „autentycznym”*, pisze Benjamin w przypisie, stał się nim dopiero na przestrzeni następnych stuleci, a w ubiegłym stuleciu chyba najbardziej (Illuminations, s. 243). (Tłumaczenie cytatu zaczerpnięte zostało z W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przełożył Janusz Sikorski, [w:] tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, op. cit., s. 205 – przyp. tłum.).

<sup>30</sup> A. Malraux, *The Voices of Silence*, tłum. Stuart Gilbert (Princeton: Princeton University Press, 1978), s. 112. Wszystkim, co pozostaje z Ajschylosa jest jego geniusz. Tak samo jest z figurami, które w reprodukcji tracą zarówno swoje znaczenie jako przedmioty, jak i swoją funkcję (religijną lub inną); postrzegamy je jedynie jako dzieła sztuki świadczące tylko o talentie ich twórcy. Możemy niemal nazwać je nie „dziełami”, ale „momentami” sztuki. Jednak bez względu na to, jak bardzo byłyby one różnorodne, wszystkie te przedmioty... mówią o tym samym wysiłku; jest tak, jak gdyby niewidzialna obecność, duch sztuki, inicjowała ich ruch w tym samym kierunku, od miniatury do obrazu, od fresku do witrażu, a następnie, w pewnych momentach, niespodziewanie wskazywała nową linię postępu, równoległą lub skrajnie rozbieżną z dotychczasową. Jest zatem tak, że dzięki raczej żłudnej jedności nałożonej przez reprodukcję fotograficzną na wielość przedmiotów, rozciągającą się od posągu do płaskorzeźby, od płaskorzeźb do odcisków pieczęci, a od nich do płyt nomadów, „styl Babiloński” wydaje się wyłaniać jako rzeczywista jedność, nie zaś jako jedynie klasyfikacja – raczej jako coś przypominającego styl wielkiego twórcy. Nic nie przekazuje w sposób bardziej żywy i przekonujący pojęcia przeznaczenia kształtującego cele człowieka niż wielkie style, których ewolucje i transformacje wyglądają jak długie blizny pozostawione przez Los na obliczu ziemi.

<sup>31</sup> Ibid., s. 13. Trudno byłoby uznać, że Malraux był odosobniony w tym totalizującym podejściu; było to okres wielkich spekulacji o sztuce i architekturze prowadzonych przez autorów takich jak m. in. Siegfried Giedion, Gyorgy Kepes, Henri Focillon, Joseph Schillinger, Alexander Dornier.

<sup>32</sup> Nie jest przypadkiem, że moja narracja relacji archiwalnych pokrywa się luźno z periodyzacjami spektaklu proponowanymi przez Guy Debor-

da, T. J. Clarka i Jonathana Crary.

<sup>33</sup> M. Foucault, *Fantasia on the Library* (1967), [w:] *Language, Counter-Memory, Practice* (Ithaca: Cornell University Press, 1977), s. 92-93. (Tłumaczenie cytatu zaczerpnięte zostało z M. Foucault, *Biblioteka i wyobraźnia*, tłum. M. P. Markowski [w:] tenże, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i li-*

teratura, wybór i oprac. T. Komendant (Warszawa: Wydawnictwo ALE-THEIA, 1999) s. 102 – przyp. tłum.).

<sup>34</sup> J. Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, tłum. Charles Levin (St. Louis: Telos Press, 1981), s. 186. Najbardziej wyrazistym opisem tej dialektyki pozostaje M. Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, tłum. Barbara Luigia La Penta (1973; Cambridge: MIT Press, 1979). Na temat „mediacji” nowoczesnej architektury zob. Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge: MIT Press, 1994). Zob. również Rozdział 2.

<sup>35</sup> Pod pewnymi względami współczesne muzeum (Guggenheim jest okrętem flagowym tej nowej floty) znosi w perwersyjnym stylu dialektyczną opozycję zaprezentowaną po raz pierwszy przez Malraux

i Benjamin. Z jednej strony wersja tego, co wyobrażał sobie Malraux, wirtualne Muzeum Bez Ścian, urzeczywistniła się wraz z muzeum elektronicznym, muzeum on-line. Z drugiej strony wersja tego, co przewidywał Benjamin, kino poza muzeum, wprowadzane jest ponownie do muzeum w formie projektów ekspozycji przyjmujących postać przepływu obrazów filmowych lub stron internetowych. W ten sposób instytucja sztuki dostosowuje się wciąż do nowych struktur wymiany, reformatawana wokół wizualno-cyfrowego paradygmatu strony internetowej. I wielu artystów i architektów podążyło tym szlakiem, w sposób afirmatywny bądź krytyczny – chociaż nie jest jeszcze jasne, co mogłoby stanowić krytykę w tym kontekście.