

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E CULTURA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Fernanda Gonçalves de Camargo Proença

**Experiência estética no museu contemporâneo
em Theodor W. Adorno**

Ouro Preto
2020

Fernanda Gonçalves de Camargo Proença

**Experiência estética no museu contemporâneo
em Theodor W. Adorno**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto, como etapa necessária à obtenção do título de Mestre em Filosofia, sob orientação do Prof. Dr. Bruno Guimarães.

Versão corrigida

Ouro Preto
2020

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

P964e

Proença, Fernanda.

Experiência estética no museu contemporâneo em Theodor W. Adorno
[manuscrito] / Fernanda Proença. - 2020.

86f.: il.: color.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Guimarães.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte.

Área de Concentração: Filosofia.

1. Adorno, Theodor W., 1903-1969. 2. Museus. 3. Indústria cultural. 4. Verdade. 5. Arte . I. Guimarães, Bruno. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 111.852(043.3)

Catálogo: www.sisbin.ufop.br

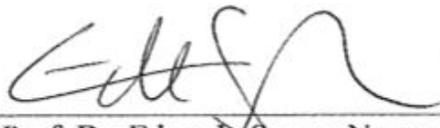
O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) - Código de financiamento 5.246/15

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Mestrado em Estética e Filosofia da arte

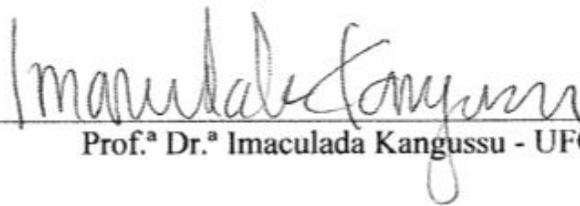
Dissertação intitulada “**Experiência estética no museu contemporâneo em Theodor W. Adorno**”, de autoria da mestrandia **Fernanda Gonçalves de Camargo Proença**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof.Dr. Bruno Almeida Guimarães– UFOP – Orientador



Prof. Dr. Eduardo Soares Neves Silva – UFMG



Prof.ª Dr.ª Imaculada Kangussu - UFOP

Ouro Preto, 06 de fevereiro de 2020.

Agradecimentos

Agradeço ao professor Bruno Guimarães por sua dedicação, interesse genuíno e, em especial, pelo constante encorajamento, tão essencial para quem se inicia na pesquisa.

À professora Imaculada Kangussu, pela disponibilidade e pelo conhecimento compartilhado durante as aulas do mestrado. Aos professores das bancas de qualificação e de defesa, Eduardo Soares e, novamente, Imaculada Kangussu, pela leitura cuidadosa e convite à reflexão.

À Claudinéia Guimarães, secretária do Departamento de Filosofia, e a todos os funcionários do IFAC, pelo acolhimento e dedicação indispensáveis à realização desta pesquisa.

Aos colegas de estudo, em especial Iracy Junior, pelo companheirismo de todas as horas.

Aos amigos que a filosofia me trouxe, os professores Cíntia Vieira, André Abath e Verlaine Freitas, que ajudaram a guiar o caminho.

Aos amigos Bruna Fabiano Mendes, Estevam Fregapani, Igor Magalhães, Igor Silva Alves, Anderson Zanatto, Marina Witt, Thais Moraes e Mariela Pochon, pela participação ativa nas aventuras cotidianas desse período tão intenso da minha vida, dividindo elocubrações, sonhos, sorrisos e lágrimas.

Ao Alex Susemihl, eterno companheiro e incentivador.

Aos meus filhos, Hugo e Inês Susemihl, pelo mais puro amor que me resguarda a esperança.

Ao meu pai, que desde cedo me instigou a veia questionadora. Ao meu irmão, por sua cumplicidade sorridente. À minha irmã, que nunca me deixou desistir. À minha mãe, por ter me dado asas.

E ao Carlos Eduardo Marchetti, por me mostrar uma outra dialética negativa.

SUMÁRIO

Resumo/Abstract.....	01
Introdução.....	02
Capítulo I - Museu: lugar de cultura, lugar de barbárie.....	06
Capítulo II - O museu como <i>medium</i>.....	33
Capítulo III - Ingenuidade e utopia.....	53
Considerações finais.....	79
Referências bibliográficas.....	82

Resumo: Tomando o museu como alegoria da modernidade, a pesquisa busca evidenciar sua influência na experiência estética das obras que ele abriga, expressa na tensão entre a sistematização da cultura e o teor subversivo da arte, à luz da filosofia de Theodor W. Adorno. A pergunta que norteia a investigação é como a mediação do museu na recepção estética pode afetar o teor de verdade das obras de arte, com ênfase na sua instrumentalização pela indústria cultural e, em contrapartida, o papel do pensamento crítico na atualização do potencial emancipatório da arte institucionalizada.

Palavras-chave: Theodor W. Adorno; Museu; Indústria cultural; Teor de verdade; Crítica de arte; Ingenuidade.

Title: Aesthetic experience inside the contemporary museum, in Theodor W. Adorno

Abstract: Taking the museum as an allegory of Modernity, the research aims to demonstrate its influence on aesthetic experience of artworks that it houses, manifested through the tension between the systematization of culture and art's subversive content, in the light of Theodor W. Adorno's philosophy. The guiding question to the investigation is how the mediation of the museum in aesthetic reception can affect the truth content of artworks, emphasizing its instrumentalisation by the cultural industry and, conversely, the role of critical thought in the actualization of the emancipatory potential of institutionalized art.

Keywords: Theodor W. Adorno; Museum; Cultural Industry; Truth Content; Art Criticism; Ingenuity.

Introdução

As inquietações que movem a presente pesquisa originaram-se há muitos anos, durante minha experiência profissional dentro de museus e galerias de arte de São Paulo, minha cidade natal. Dentre elas, a mais marcante foi a atuação no setor educativo de duas Bienais de Arte de São Paulo. O volume de público e sua pluralidade, aliado à dureza das obras expostas, trouxe à tona tensões vivas da relação entre arte e público, que nortearam meus estudos desde então. O que as pessoas buscam quando vão ao museu? É justo censurá-las por, após uma caminhada no parque do Ibirapuera, quererem “passear” por entre obras de arte contemporânea às quais elas não pretendem dedicar mais que um rápido olhar? O que dizer a um grupo que considera determinada obra “ruim”, pois parece trabalho de uma criança? Como lidar com os adolescentes que comparam a exposição a um parque de diversões, pois uma das obras presentes é um tobogã? Ou como responder à famigerada pergunta “o que significa essa obra”? Mais do que investigar o que a obra de arte traz, em sua objetividade que transborda a mera empiria, questão fascinante da estética acadêmica, tornou-se emergencial uma outra questão: para que servem as exposições de arte? Que papel cumpre o museu na tecitura social? Como ele influi na relação do público com a obra?

Se essas questões permeavam a prática de educadora que eu desenvolvia, nos encaminhamentos dessa minha carreira, paralela à pesquisa em filosofia, tive a oportunidade de experimentar outra ponta do mundo das exposições de arte, na capacidade de curadora. Na elaboração de duas mostras de arte contemporânea latino-americana na Galeria Marta Traba, do Memorial da América Latina também em São Paulo, pude me dedicar ao trabalho mais propriamente crítico de desenvolvimento conceitual. Nesse exercício, tornou-se clara outra faceta das exposições de arte: há, costurando todas as obras presentes, um discurso externo a elas, que pretende garantir alguma unidade entre seres tão específicos. Por mais bem intencionado que seja o trabalho do curador, em alguma medida ele se sobrepõe a alteridade radical que cada obra reclama. No entanto, a seleção e a ordenação são traços incontornáveis de uma exposição. Sempre haverá premissas condutoras do recorte curatorial, seja em exposições temporárias, seja

na delimitação de acervos permanentes. Se isso promove um impacto sobre a experiência do visitante com a obra de arte, não seria propriamente o caso de buscar resgatar um espaço neutro de contato, no qual outras obras não influíssem sobre o contato com a primeira, ou no qual não ecoasse o discurso curatorial. Esse lugar “puro” e “originário” nunca existiu. Buscar restituí-lo seria ingênuo e alheio à compreensão de que a arte é sempre uma conversa com o mundo que ela habita.

Tornou-se patente, a partir dessas percepções, que uma análise mais pormenorizada do museu poderia elucidar as possibilidades efetivas de contato com a arte no nosso tempo, bem como oferecer um diagnóstico da sociedade que o originou. Esse é o mote da presente pesquisa. O museu estabeleceu-se, nos últimos séculos, como espaço de contato com a arte por excelência. Por “museu” pretendo me referir a espaços públicos ou privados, construídos ou adaptados com a função explícita de resguardar e expor o patrimônio artístico cultural de uma sociedade. Cumprindo o papel de depositário da cultura vigente, o museu figura na estruturação social como segmento responsável por viabilizar o contato da população com a arte, contato este mediatizado pela presença de uma instituição executora – seja ela o estado, uma empresa privada, um banco ou uma associação. O objeto em questão é a gestão institucionalizada do espaço expositivo.¹

O percurso pretendido divide-se em três capítulos e recorre à filosofia de Theodor W. Adorno como amparo conceitual. Essa escolha provou-se frutífera pois seu pensamento oferece ferramentas para articularmos arte e sociedade, algo essencial na compreensão do museu como diagnóstico de época. Além disso, Adorno oferece, como um respiro em meio ao pessimismo que marca sua observação do mundo, uma leitura possível da arte como trincheira da utopia. Se não é possível defender idoneamente a visão adorniana da arte como positivação da experiência humana, ainda assim fica resguardado nela uma fagulha disruptiva, uma esperança frente à estruturação coercitiva daquilo que ele chamou de mundo administrado.

O primeiro capítulo busca traçar um panorama histórico do nascimento do museu como resposta à delimitação de uma esfera da cultura, decorrente da expectativa de sistematização das

¹ Ficam excluídas as manifestações populares, as intervenções urbanas e os espaços coletivos auto-geridos, por conta da natureza orgânica dessas organizações que, para poderem ser abarcadas sob o mesmo termo, demandariam outras mediações argumentativas que não cabem no escopo deste trabalho.

estruturas sociais conforme a lógica do esclarecimento que permeia a modernidade.² A intenção é investigar como o aparato artístico pode servir à construção de narrativas políticas e como a atualização do teor de verdade de cada obra específica contamina-se por esse movimento histórico. Em seguida, recorro a leitura adorniana de textos de Paul Valéry e Marcel Proust acerca do museu, através da qual ele trabalha o polo dialético sujeito-objeto na recepção estética. Para além do embate entre a defesa da cultura como categoria, encabeçado pelo especialista Valéry, e o processo identificatório de rememoração proustiano, o cerne da análise ampara-se na exacerbação desses modelos de fruição, operado pela indústria cultural. Se Adorno atribui validade a ambos os posicionamentos que, dialeticamente, entremeiam-se para compor os momentos de verdade da experiência estética, sua leitura ganha corpo ao denunciar a instrumentalização desses extremos, que viabiliza a cooptação da *promesse de bonheur* da arte colocada a serviço da manutenção de uma estrutura de dominação.

O segundo capítulo dedica-se a analisar o impacto da musealização na experiência estética propriamente dita, no contato específico do observador com a obra de arte. Se a obra de arte, conforme Adorno a concebe, ultrapassa sua própria imediaticidade ao apontar para aquilo da sociedade que se sedimenta nela, torna-se incontornável uma dimensão reflexiva no contato com a arte. Pretende-se averiguar em que medida essa reflexão é impactada quando a relação com a arte é mediada pelo museu. Se o museu pode ser tomado como um sintoma do pensamento

² A caracterização de “modernidade” traz algumas dificuldades, uma vez que não se encontra na obra de Adorno uma definição direta. Assim, trabalho a modernidade como momento histórico imbricado com o esclarecimento, de aguda instrumentalização da razão e desencantamento do mundo; momento que traz uma crença no progresso, amparada pelo domínio da natureza através do desenvolvimento da técnica, especialmente depois da revolução industrial. Acompanha esse movimento a diluição da tutela teológico-feudal e consequente laicização da moral, do conhecimento e das relações humanas, oriunda da perda da transcendência dos ideais, que têm a Revolução Francesa como exemplo de sua reverberação política. No que se refere à formação dos indivíduos, a modernidade caracteriza-se pelo adensamento do sujeito cognoscente e ordenador da natureza, que decorre, em certa medida, das quebras de paradigmas operadas pelo idealismo alemão, e que contrasta com a diluição da subjetividade necessária à adequação dos indivíduos à sociedade capitalista. O avanço do capitalismo e a consequente reestruturação das relações sociais sob a lógica da troca e da dominação figura também como pano de fundo, pelo viés marxista que marca a obra adorniana, considerando o capitalismo monopolista e suas estruturas como expressão do mundo administrado. Soma-se à definição, ainda, o nascimento das cidades, que engendra novas relações inter-pessoais e sociais, uma nova forma de estar no mundo permeada por novos desejos e pelo consumo. Não será abordado neste trabalho a questão da pós-modernidade, uma vez que, conforme pretendo demonstrar, as análises adornianas mantêm-se contemporâneas com poucas necessidades de mediação. Aquilo que ele atribuiu à modernidade está longe de ser superado, de modo que a contemporaneidade apresenta-se como uma aguda exacerbação de seu diagnóstico, não cabendo a utilização do sufixo “pós”.

sistematizante na estruturação do mundo administrado e se, ao mesmo tempo, a produção estética que ele abriga é capaz de mobilizar uma ação social transformadora em prol da liberdade e da emancipação, evidencia-se uma tensão entre o museu e o teor subversivo da arte. Assim, o museu poderia atuar na reificação mesmo das obras de arte ditas autênticas, aproximando-as, ao menos temporariamente, de mercadorias culturais. Essa premissa ancora-se na perspectiva adorniana segundo a qual os momentos de recepção da arte são oportunidades de atualização de seu teor de verdade, uma vez que este não é dado *a priori*, mas está em constante devir. Para isso, busca-se elucidar como as inversões dialéticas do museu prestam-se ao papel de elemento heterogêneo na constituição do teor de verdade das obras, representando um eixo de sua sedimentação sócio-histórica e da constituição das ideias de arte e cultura modernas.

O terceiro capítulo dedica-se ao conceito de ingenuidade adorniano. Enquanto a ingenuidade do observador caracteriza sua alienação e viabiliza a apropriação da arte pela indústria cultural, Adorno chama a atenção para o fato de que é essencial à arte alguma ingenuidade. Essa vulnerabilidade, que protege a fluidez conceitual que deve envolver a experiência estética, enuncia-se através da incerteza do “para quê” da arte, resguardando-a de normatividades que lhe são externas. Essa mesma ingenuidade, que Adorno chamou de “ingenuidade à segunda potência”, move o pensamento dialético que embasa a elaboração crítica sobre a arte. Essa característica da crítica é o que permite que o pensamento que ela promove afaste-se da chave dogmática e estabeleça-se como ferramenta de atualização do teor de verdade das obras de arte no interior do museu. Busca-se, então, projetar essa atitude crítica para o observador, procurando estudar sob quais circunstâncias ele poderia escapar àquela ingenuidade alienante e fazer uso da ingenuidade à segunda potência, dando vazão ao potencial utópico da arte.

A pesquisa não pretende desqualificar o museu, mas aceitá-lo como condição do contato com a arte no mundo contemporâneo, tão sintomático deste quanto as obras que ele abriga. Interessa aqui não resolver, mas evidenciar as tensões entre sociedade, museu, artista, obra e observador, como constelação capaz de fomentar uma análise crítica das forças que compõem a sociedade, para melhor compreender as condições necessárias para dar voz à força contra-hegemônica da arte.

I. Museu: lugar de cultura, lugar de barbárie

*Só é suficientemente duro para romper os mitos
o pensamento que pratica violência contra si mesmo.
Adorno; Horkheimer*

O museu é um sintoma da modernidade. A tensão entre sujeito e objeto manifesta no esclarecimento ecoa por suas paredes, não apenas na dinâmica entre obra e observador, mas na relação entre sociedade e cultura. Na modernidade, a incontestável legitimidade que o pensamento conceitual alcança pretende subsumir o múltiplo da experiência às categorias da razão, diluindo o heterogêneo em grandezas abstratas. A cultura também experimenta essa tendência à categorização; a cultura que anima a sociedade não escapa à primazia da racionalidade. A exaltação do sujeito moderno é a contraparte dessa dominação: ele será o senhor da natureza desencantada. O museu se origina dessa expectativa da sociedade moderna, determinado como receptáculo das manifestações do espírito. Ele é a edificação do conceito que encerra a ideia de liberdade nascente. A projeção da análise gnosiológica oferecida pela *Dialética do esclarecimento* para a esfera da cultura será o ponto de partida para elucidar como traços essenciais do esclarecimento reverberam no museu, permitindo tomá-lo como sintoma da modernidade naquilo que ela apresenta de paradoxal. Afinal, apenas uma civilização fundada em profundas contradições poderia construir essa “casa de incoerências”.³

A mais evidente projeção do esclarecimento sobre a formação dos museus é a expectativa de sistematização do conhecimento e das relações sociais. Adorno e Horkheimer são claros ao definirem que o esclarecimento marca na história humana um momento de expressa valorização do pensamento voltado a fins, que pretende expurgar o medo frente à natureza. Essa dominação da matéria ocorre pela projeção do sujeito sobre o mundo através da ação da razão, na expectativa de sintetizar sob conceitos o caos da experiência. Para tanto, o pensamento sistemático reduz os elementos do mundo a conceitos, encadeando-os segundo a lógica tradicional; no esclarecimento,

³ “Une civilisation ni voluptueuse, ni raisonnable peut seule avoir édifié cette maison de l’incohérence.” (VALÉRY, 1960, 1291). Todas as traduções do presente trabalho são da autora, salvo indicação contrária.

é a calculabilidade e a utilidade que vão pautar esse projeto de dominação da natureza. A consolidação do sujeito do esclarecimento, traduzida em sua crescente separação frente aos objetos da experiência, encontra no exercício da razão sua ferramenta de poder. Nas palavras de Adorno e Horkheimer: “enquanto soberanos da natureza, o deus criador e o espírito ordenador se igualam” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 21). É por esse caminho que podemos dizer que o adensamento da ideia de sujeito é expressão da soberania da razão e, se “o despertar do sujeito tem por preço o reconhecimento do poder como o princípio de todas as relações” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 21), o poder do sujeito se verifica na sua atuação racional sistematizante sobre o mundo que o cerca.⁴ No exercício de busca da unidade na natureza, a razão divide o mundo em sujeito doador de sentido e objeto sem sentido. Por esse procedimento, a natureza torna-se desencantada, destituída de seus traços mágicos e irracionais. É esse uso específico da razão, que privilegia a homogeneização da natureza para sua dominação, que se convencionou chamar de razão instrumental. A razão instrumental caracteriza-se por atribuir aos conceitos com os quais trabalha uma necessidade dogmática, impedindo o questionamento de sua própria lógica interna. Para que o conceito consiga reproporcionar o objeto segundo sua lógica, ele precisa solidificar-se como contraponto à fluidez da experiência. Assim, a dominação do objeto reflete-se na própria reificação do conceito e, por consequência, da razão, que adquire uma realidade paralela à realidade do mundo, completa em si mesma; uma hipertrofia desse modo de atuação da racionalidade tomado como razão *tout court*, rechaçando outros modelos possíveis de realização racional. Por isso, Adorno e Horkheimer denunciam a elevação da razão instrumental ao estatuto de mito, pois ela reflete seu caráter necessário, inescapável. A totalidade pretendida pela razão toma seus próprios conceitos como crenças, incorrendo na lógica do mito que ela pretendia superar. Assim, o esclarecimento recai na vacuidade de que acusou a escolástica, prevalecendo o método (*operation*) sobre o conhecimento (verdade).

No que se refere à produção artística, ela também será sistematizada na formação de uma esfera da cultura. A modernidade, ao desmembrar arte e ciência, ou, mais precisamente, ao contrapô-las como domínios culturais “a fim de torná-las administráveis” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 106), toma a cultura como categoria descolada do tecido social. O

⁴ “A distância do sujeito com relação ao objeto, que é o pressuposto da abstração, está fundada na distinção em relação à coisa, que o senhor conquista através do dominado.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 24)

problema, para Adorno e Horkheimer, é que aquilo que a cultura traz de pulsante, de vivo, sofre um processo de engessamento em sua redução à categoria, de forma análoga ao engessamento dos conceitos pela razão instrumentalizada. Uma vez tomada como categoria, a cultura define: “Falar em cultura foi sempre contrário à cultura. O denominador comum ‘cultura’ já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 108). Transformada em um setor social, a cultura passa a produzir suas próprias ferramentas de atuação, gerenciadas de forma institucionalizada. O museu aparece nesse contexto como manifestação da esfera administrada da cultura, como espaço determinado e determinante no contato com a arte.

Reunindo obras de naturezas diversas, o efeito mais evidente do museu é a equalização dos objetos artísticos que ele abriga. Cada obra é reduzida a elo de uma narrativa maior, representada pelo acervo. Adorno procura combater a primazia do sujeito, a organização sistêmica do saber, o positivismo, o idealismo, em suma, a filosofia da identidade em seu sentido abrangente. Defendendo uma compreensão dialética do conhecimento, questiona a abordagem positivista segundo a qual o não-idêntico perde-se no princípio de não-contradição, oriundo da tradição aristotélica. Nas palavras de Adorno: “O conhecimento não possui nenhum de seus objetos completamente. Ele não deve promover o aparecimento do fantasma de um todo.” (ADORNO, 2009, p. 20). Adorno nota que uma filosofia identitária, que confie na perfeita relação entre coisa e conceito, acaba por assumir uma ingênua expectativa de reconciliação entre pensamento e experiência que, apresentando uma aversão ao heterogêneo, acaba por suprimir o potencial do objeto, expresso em sua singularidade.

A desmitologização da linguagem, enquanto elemento do processo total de esclarecimento, é uma recaída na magia. [...] A decisão de separar o texto literal como contingente e a correlação com o objeto como arbitrária acaba com a mistura supersticiosa da palavra e da coisa. [...] Deste modo a palavra, que não deve significar mais nada e agora só pode designar, fica tão fixada na coisa que ela se torna uma fórmula petrificada. Isso afeta tanto a linguagem quanto o objeto. Ao invés de trazer o objeto à experiência, a palavra purificada serve para exibi-lo como instância de um aspecto abstrato, e tudo o mais, desligado da expressão (que não existe mais) pela busca compulsiva de uma impiedosa clareza, se atrofia também na realidade. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 136)

Do ponto de vista epistemológico, a crença de que o conceito dá conta da multiplicidade do objeto, da experiência deste, incorre na redução do objeto ao pensamento abstrato.⁵ Do ponto de vista social, essa expectativa ignora o descompasso entre as ideias alcançadas através do pensamento, como a de liberdade, e a realidade vivida pelos sujeitos, o que constitui uma cortina de fumaça que impede a elaboração das nuances da experiência, dificultando a percepção da necessidade de sua correção conforme ao conceito. É por isso que podemos dizer que existe um teor de alienação na ilusão de reconciliação, como ela é falsamente apresentada no pensamento identitário: excluindo aquilo do objeto que não corrobora sua subsunção ao conceito, o pensamento ignora o não-idêntico, esse dissonante que é exatamente aquilo que faz do objeto único (Cf. WILSON, 2007, p. 74).

No caso das obras de arte, que reclamam uma singularidade extrema, a submissão conceitual é ainda mais agressiva. O processo de diluição do não-idêntico, que se verifica no museu, é um eco da razão instrumental, naquilo que ela suprime em sua atuação sistematizante. A abstração dos objetos no sistema racional da cultura tende ao apagamento de suas nuances específicas, operada pelo processo de adequação à categorização. Estabelece-se, então, uma ilusão de fungibilidade entre as obras por conta da redução da alteridade de cada uma, essencial à sua essência artística, na produção de uma identidade artificial que as reúne sob o conceito de “objetos da cultura”. Assim, o museu atenta contra o incomensurável de cada obra em nome da conformidade ao que se determinou – ou que ele mesmo determina – como cultura. É nesse sentido que podemos ler esta passagem da *Teoria estética*:

Toda a obra de arte aspira por si mesma à identidade consigo, que, na realidade empírica, se impõe à força a todos os objectos, enquanto identidade com o sujeito e, deste modo, se perde. A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade. (ADORNO, 2016, p. 17)

Ou seja, a obra de arte apresenta uma expectativa de identidade consigo mesma, que resiste à postulação de conciliação com o mundo que a cerca e, ao mesmo tempo, com o eventual arcabouço conceitual que procura definir o que é arte. O não-idêntico da arte, aquilo que não é conforme a conceitos, é sua força na desarticulação das ilusões de conciliação do real. Em outras palavras, o não-idêntico da arte tem uma potência emancipatória por evidenciar que escapa ao

⁵ Os desdobramentos do conceito de não-identidade, especialmente no que diz respeito (1) ao pensamento não-ingênuo e (2) à constituição do sujeito cognoscente serão abordadas no terceiro capítulo.

pensamento algo da experiência e que a supressão desse algo é falsa na medida em que oferece uma narrativa conciliatória num mundo irrenconciliado. O afastamento do objeto pelo exercício da razão que o esclarecimento já estabelecia é, aqui, acentuado pela mediação institucional da relação entre arte e público, de forma que as condições de contato com o objeto artístico passam a se dar de acordo com a lógica museica e não com a lógica do objeto. Esse aspecto é relevante pois a lógica museica, diferentemente da artística, alia-se a estruturação social moderna, atuando segundo as diretrizes da racionalidade instrumental, à qual a arte resiste. Quando a cultura é transmutada em narrativa museológica, torna-se disponível à construção de discursos. A ideia amplamente difundida de que o museu preserva a tradição ampara-se na redução da tradição à uma unidade conceitual, enviesada e hipostasiada. Dessa forma, a cultura carrega também um traço mitológico, e essa instrumentalização presta-se, como nos outros campos do saber, ao exercício do poder. Ainda, no caso da arte, verifica-se a fetichização desse elemento mitológico do objeto, de maneira que, desobrigado do rigor científico, o museu é apresentado como espaço privilegiado de culto à produção espiritual.

Com a diluição da tutela teológico-feudal, a cultura sofre um processo de dessacralização, tornando-se responsável por resguardar os valores mais altos da sociedade nascente. Mais especificamente, a cultura consolida-se como esfera de legitimação de uma narrativa social pautada na ideia de progresso. Estabelecido como símbolo do progresso social e técnico, o museu encena a democratização da cultura, em consonância com os ideais de liberdade que o sujeito moderno carrega. Essa noção de progresso advém do esclarecimento como força motriz da gradual libertação do sujeito das forças da natureza, representada pela técnica. Porém, os ideais propagados pelo iluminismo não se verificam na experiência cotidiana que, além de não ver expurgados os medos do passado, padece de novos males provenientes das novas relações de poder. Se o esclarecimento ambicionava livrar os indivíduos do sofrimento, “a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 17). Frente ao evidente malogro de suas premissas norteadoras, aliado à perda da transcendência desses ideais, a modernidade outorgou à cultura o papel de bastião dos valores humanos.⁶ Atuando de forma análoga à dualidade platônica, a cultura enquanto esfera do ideal

⁶ “the ideals of enlightenment, as they have come down to us, are a mixture of domination and promise: the equality of individuals in the market is also their reduction to their labor power, and the reduction of labor power to labor

constitui-se também como vetor legitimador do descompasso entre ideal e práxis.⁷ Ela resguarda os valores mais caros à sociedade que, no entanto, não se verificam nela: “a igualdade abstrata dos indivíduos se realiza como desigualdade concreta” (MARCUSE, 2006, p. 98). Não surpreende que o Louvre tenha sido criado logo após a revolução francesa, construindo, a partir da recém apropriada coleção real, uma narrativa histórica para alimentar a nascente sensibilidade republicana – em última instância, uma narrativa política. Para além da análise sobre seu conteúdo, o museu, do ponto de vista formal, é uma manifestação cultural e, enquanto tal, articula-se com a tecitura social, reverberando suas relações de poder. Assim, para além da criação do lastro histórico da nova república, o Louvre também integra o cenário cultural que será oferecido à população como uma espécie de prêmio de consolação quando os ideais de *liberté*, *égalité* e *fraternité* não se realizaram na vida prática;⁸ em certa medida, o museu dissimula esses ideais.

time; the concepts which enjoin the freedom of the moral law – respect, fear, and so on – are also repressive.” (BERNSTEIN, 2001, pp. 238-239).

⁷ “A afirmação de um mundo mais valioso, universalmente obrigatório, incondicionalmente confirmado, eternamente melhor, que é essencialmente diferente do mundo de fato da luta diária pela existência, mas que qualquer indivíduo pode realizar para si ‘a partir do interior’, sem transformar aquela realidade de fato.” (MARCUSE, 2006, p. 96)

⁸ “Aos questionamentos acusadores a burguesia dava uma resposta decisiva: a cultura afirmativa. Em seus traços fundamentais ela é idealista. Às necessidades do indivíduo isolado ela responde com a característica humanitária universal; à miséria do corpo, com a beleza da alma; à servidão exterior, com a liberdade interior; ao egoísmo brutal, com o mundo virtuoso do dever.” (MARCUSE, 2006, p. 98).



Figura 1: Ilustração da galeria principal do Museu do Louvre. Autor desconhecido, 1844. A acumulação do tesouro cultural, a ostentação da exposição e a arquitetura grandiosa figuram no nascimento do Louvre como propaganda da acessibilidade a algo anteriormente pertencente à aristocracia, como espólio da revolução francesa.⁹

Inserido nesse debate da constituição da cultura como esfera social (Cf. LEO MAAR, In: MARCUSE, 2006, p. 11), Adorno escreverá, no ensaio *Crítica cultural e sociedade*, como a laicização da ordenação do espírito aparenta ser um exercício de liberdade, enquanto, de fato, sustenta de forma velada o controle anônimo das relações vigentes pelos aparelhos sociais, principalmente a cultura. Uma vez alçada à ideologia, a cultura tem sua própria legitimidade corrompida: “o sentido próprio da cultura consiste na interrupção da objetivação. Tão logo a cultura se congela em ‘bens culturais’ e na sua repugnante racionalização filosófica, os chamados ‘valores culturais’, peca contra sua *raison d’être*” (ADORNO, 1998a, p. 11) É para essa versão de cultura que a sociedade burguesa desloca seus ideais de realização do espírito autônomo. Não obstante, verifica-se ali uma reificação aguda da sensibilidade em prol da discreta, porém potente, racionalização mais essencial à estruturação do mundo administrado. Huysen dirá que o museu,

⁹ Ilustração publicada na revista *Pittoresque*, Paris, 1844. Disponível em https://www.123rf.com/photo_15270178_louvre-museum-grand-gallery-old-illustration-by-unidentified-author-published-on-magasin-pittoresque.html Acesso em 01/12/2019.

sob a égide da proteção à tradição, estabelece-se como simulacro de narrativas nascentes: “não é o sentido seguro das tradições que marcam a origem dos museus, mas sua perda combinada com um desejo profundo pela (re-)construção.” (HUYSSSEN, 1994, p. 36). Pela relação entre construção histórica e liberdade, a modernidade imputa à cultura o papel de resguardar uma visão teleológica de história secularizada, à qual o museu dá voz. Na história mais recente, observamos como o museu utiliza-se ainda das mesmas premissas na elaboração de ficções contemporâneas. A construção do Louvre em Abu Dhabi,¹⁰ fruto de um acordo econômico-político com a França, exhibe um acervo de peso, constituído majoritariamente de obras de renomados artistas europeus, que vão da antiguidade ao século XX. Propondo vínculos entre a cultura ocidental e a oriental, publiciza uma imagem nacional assimilável, ornamentada pela tradição eurocêntrica naquilo que ela traz de mundialmente reconhecido e apreciado, apresentando uma Dubai globalizada e receptiva aos investidores internacionais.



Figura 2: *Napoleão Bonaparte cruzando os alpes*, de Jacques-Louis David, emprestado de Versalhes para compor uma das galerias do Museu do Louvre de Abu Dhabi.¹¹

¹⁰ Localizado na capital dos Emirados Árabes Unidos, inaugurado em 2017.

¹¹ Disponível em <https://www.nytimes.com/2017/11/28/arts/design/louvre-abu-dhabi-united-arab-emirates-review.html> Acesso em 01/12/2019.



Figura 3: Entrada do Museu do Louvre de Abu Dhabi. Arquitetura contemporânea arrojada, textos em inglês e destaque para a força da “marca” *Louvre*.¹²

O museu nasce marcado por uma função legitimadora que nunca abandonou. Tradicionalmente administrados pelo estado, em parceria com famílias abastadas detentoras de acervos, o poder sempre intuiu o potencial do aparato artístico na construção de identidades. Seletivamente organizado, o acervo do museu presta-se à composição de tramas estruturais, à exemplo da recém-unificada Alemanha, que se engajou em um projeto museico de proporções gigantescas “ao colecionar baladas, folclore, contos [...] tudo em nome de um mundo moderno radicalmente novo e pós-clássico” na “construção da identidade cultural da Alemanha moderna que, juntamente com as escavações museicas, construíram o alicerce do nacionalismo alemão” (HUYSSSEN, 1994, p. 40).

¹² Disponível em <https://www.timeoutabudhabi.com/culture/art/384119-get-free-entry-to-louvre-abu-dhabi-this-month> Acesso em 01/12/2019.



Figura 4: Museum der bildenden Künste, Leipzig.

Fundado em 1848 por mercadores, editores, comerciantes e banqueiros da cidade.

Exposição de obras de Max Klinger, artista alemão do final do século XIX, que compõem o acervo.¹³

Importante destacar, nessa direção, que boa parte das coleções dos museus europeus constituíram-se através de pilhagem e espólios de guerras. Louvre, British Museum e Pergamon Museum são apenas os exemplos mais manifestos dentre tantos outros nos quais a lógica imperialista e a expansão nacionalista são expostas como testemunho da superioridade bélico-militar, formativa das culturas nacionais.¹⁴

A partir de seus arquivos disciplinares e de suas coleções, [o museu] ajudou na definição da identidade da cultura ocidental ao desenhar as fronteiras externas e internas baseadas, principalmente, na exclusão e na marginalização, assim como na codificação positiva. (HUYSEN, 1994, p. 35)

Note-se que a exclusão do não-idêntico, característica a racionalidade instrumental, dá-se, nesse contexto, pela neutralização do diferente através de sua diluição na esfera da cultura. O museu é o

¹³ Disponível em <https://mdbk.de/en/collections/> Acesso em 01/12/19.

¹⁴ Atualmente, há uma discussão acirrada no campo da museologia acerca dos acervos de museus compostos por peças históricas que são fruto de espólio. A França foi forçada a restituir, em 2018, peças de arte africana à Mali, Benim, Nigéria, Senegal, Etiópia e Camarões. A Holanda anunciou recentemente que o Rijksmuseum devolverá o espólio colonial que retém do Sri Lanka e da Indonésia, devolvendo as peças de sua coleção que foram roubadas ou saqueadas.

espaço no qual a riqueza artística da região colonizada não presta testemunho de sua humanidade, mas da capacidade do país colonizador de usurpá-la e transformá-la em cultura que, em última instância, ratifica processos colonizatórios como parte da modernização capitalista. “A cultura é o lugar da procura da unidade perdida. Nesta procura da unidade, a cultura como esfera separada representa sua própria negação”, dirá Guy Debord (2014, p. 98).¹⁵ É nesse sentido que o museu é peça constituinte do mundo administrado:¹⁶ o espírito autônomo, que se acredita livre por ter se desvinculado dos ordenamentos da igreja e da antiga ordem social, está de fato submetido ao controle latente das estruturas do capital, integrado como peça da engrenagem econômica. Some-se a isso a ilusão de liberdade que se oferece ao sujeito supostamente autônomo, essencial à sustentação de sua condição de alienação. Dessa forma, a cultura presta-se à alienação do espírito que estará a serviço da manutenção do *status quo* enquanto acredita estar exercendo sua liberdade, tornando imanente ao próprio sujeito as relações de troca propagadas pelo sistema.

Não só o espírito se ajusta à sua venalidade mercadológica, reproduzindo com isso as categorias sociais predominantes, como se assemelha, objetivamente, ao *status quo*, mesmo quando, subjetivamente, não se transforma em mercadoria. [...] [o modelo de troca] permite à consciência individual cada vez menos espaço de manobra, passa a formá-la de antemão, de um modo cada vez mais radical, cortando-lhe *a priori* a possibilidade da diferença, que se degrada em mera nuance no interior da homogeneidade da oferta. (ADORNO, 1998a, p. 10)

¹⁵ “Culture is the terrain of the quest r lost unity. In the course of this quest, culture as a separate sphere is obliged to negate itself.”

¹⁶ Por “mundo administrado”, termo que aparece no prefácio à segunda edição da *Dialética do esclarecimento*, tomamos a leitura de Rodrigo Duarte: “O estilo de vida apresentado não apenas nos filmes hollywoodianos, mas também – talvez principalmente – na realidade cotidiana dos seus astros e estrelas, sinalizava uma existência sensível aparentemente feliz e ensolarada, na medida do possível [...] Por outro lado, do ponto de vista do então novo capitalismo monopolista, era a propositura de um método de adaptação a um mundo econômico sem brechas, totalmente determinado pelo ritmo da maquinaria de produção e da programação para o consumo supérfluo, que, por sua vez, deveria realimentar a produção.” (DUARTE, 2010, p. 42)



Figura 5: Lado oeste do Altar de Pergamon grego, no Museu Pergamon, em Berlim.¹⁷
Acervo composto de peças gregas, romanas e islâmicas.

Se a cultura sofre um processo de reificação ao integrar o mundo administrado, o processo paralelo que lhe fornece alicerce — e com o qual está profundamente imbricado — é a própria reificação da história. Adorno e Horkheimer, sensíveis a essa percepção, dirão na *Dialética do esclarecimento* que “a história enquanto correlato de uma teoria unitária, como algo de construível, não é o bem, mas justamente o horror” (p. 85). A busca pela unidade perdida, do ponto de vista da estruturação ideológico-social, depende da construção de narrativas históricas legitimadoras do presente. O hipostasiamento do passado beneficia-se da força das obras de arte na construção de seu imprescindível aparato imagético. Tomadas como elos de um relato, as obras são privadas de sua própria alteridade medular. O museu toma parte nesse processo como instância mediadora; a institucionalização da arte significa a terceirização do exercício de construção da história. Quanto a isso, Paul Valéry ressalta a inaptidão do espaço museológico no trato com aquilo que ele chamou de “herança”: “Mas nossa herança é esmagadora. O homem moderno, extenuado pela enormidade de seus meios técnicos, é empobrecido pelo próprio

¹⁷ Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Pergamon_Altar#/media/File:Pergamonmuseum_Pergamonaltar.jpg
Acesso em 01/12/2019.

excesso de suas riquezas [...] a acumulação de um capital excessivo e, portanto, inutilizável.”¹⁸ (1960, p. 1291). Comentando essa passagem de Valéry, Adorno dirá que a expectativa de reconstruir um passado perdido é tanto ilusória quanto maléfica: “quem acredita na possibilidade de o original ser restituído pela vontade fica preso a um romantismo sem esperança; a modernização do passado violenta e danifica o passado” (1998b, p. 174). No entanto, esse capital aparentemente inutilizável torna-se arsenal apologético. Se “toda reificação é um esquecimento” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 190), a preservação da herança reificada serve à sustentação de uma sociedade sem memória, pois “o saber que é poder não conhece barreira alguma, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face aos senhores do mundo” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 18). Assim, a atuação do museu como detentor da tradição incorre na reificação da memória, que se transfigura na produção de narrativas legitimadoras. Estando atrelados ao governo ou a outras instâncias detentoras de poder – como bancos ou grandes empresas – o teor subversivo das obras de arte fica comprometido pelo papel conciliador do museu, pela supressão da não-identidade do objeto artístico:

As obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade. Tendem, portanto, *a priori* para a afirmação, mesmo que se comportem ainda de uma maneira trágica. Os chavões do esplendor conciliante, que se estendia da arte à realidade, não são apenas repulsivos porque parodiam o conceito enfático da arte pelo seu equipamento burguês e a classificam entre as reconfortantes organizações dominicais. Tocam igualmente nas feridas da própria arte. (ADORNO, 2016, p. 12)

Uma vez que a obra de arte apresenta sua realidade empírica evidente, anuncia sua imediatidade sensível dissonante da realidade do mundo cotidiano, que ela mesma integra. Como sua compleição não se submete cabalmente às regras que permeiam a vida, como ela escapa à lógica instrumental, pode oferecer um vislumbre da não-necessidade do mundo construído sobre essa razão instrumental, que ela rejeita. Esse momento de percepção do dissonante, do não-idêntico, apresenta-se como potência emancipatória ao sujeito percipiente, pois oferece-lhe uma perspectiva utópica, uma desarticulação daquilo que, na sociedade, se apresenta como

¹⁸ “Mais notre héritage est écrasant. L’homme moderne, comme il est exténué par l’énormité de ses moyens techniques, est appauvri par l’excès même de ses richesses [...] l’accumulation d’ un capital excessif et donc inutilisable.”

inescapável. De certa forma, podemos argumentar que a arte, ao operar o reencantamento do mundo, desmistifica a razão. No entanto, o museu atenta contra esse teor subversivo quando atua como cenário narrativo de uma história hipostasiada.

De modo análogo à produção de narrativas historicistas, os museus podem atuar na projeção de modelos de futuro – a glorificação do progresso apoia-se nos três pontos da temporalidade linear: hipostasiamento do passado, legitimação do presente e exaltação do futuro. As exposições universais realizadas na França, no século XIX, traduzem esse paradigma. Não tendo sido realizadas propriamente em museus, mas em espaços expositivos temporários, souberam usufruir desse dinamismo para validar um sonho coletivo de tempos melhores, difundindo a crença na evolução tecnológica e na marcha em direção ao desenvolvimento. Baudelaire percebeu esse conteúdo perverso da ideia de progresso, conforme manifesto em seu comentário sobre o salão de 1855:

O progresso indeterminado não seria sua mais genial e sua mais cruel tortura; [...] não seria um modo de suicídio incessantemente renovado [...]; não se pareceria com um escorpião que pica a si mesmo com seu terrível ferrão, esse eterno desideratum (desejo) que realiza seu eterno desespero?¹⁹ (19--?, p. 363)

O questionamento de Baudelaire atenta para o problema de se tomar o progresso como fato. Nesse sentido, Adorno e Horkheimer demonstram que, na filosofia da história,

repete-se o que aconteceu no cristianismo: o bem, que na verdade permanece entregue ao sofrimento, é disfarçado como uma força determinando o curso da história e triunfando no final. Ele é divinizado como espírito do mundo ou, pelo menos, como uma lei imanente. (2006, p. 185)

Nesse contexto, o elogio ao progresso se presta à manutenção das estruturas do presente através da romantização do passado.

¹⁹ “Le progrès indéfini ne serait pas sa plus ingénieuse et sa plus cruelle torture; [...] il ne serait pas un mode de suicide incessamment renouvelé [...], il ne ressemblerait pas au scorpion qui se perce lui-même avec sa terrible queue, cet éternel desideratum (désir) que fait son éternel désespoir?”



Figura 6: *Exposition universelle de 1855. Palais de l'Industrie, coupe transversale*, de Max Berthelin, 1854. Elogio da técnica e do novo na estrutura expositiva. Note-se que a arquitetura, que vai caracterizar os museus contemporâneos, já figura aqui como elemento participante da narrativa de progresso juntamente com as obras.²⁰

O rechaçamento do paradigma do progresso e o conseqüente rompimento com o conceito moderno de história permeará toda a análise adorniana sobre a cultura e sobre o museu. Constatando que a consolidação de uma história linear é um dispositivo do mundo administrado, Adorno defende que mesmo o conceito de história é um conceito em devir; apenas se compreendido dessa forma ele pode ser emancipatório. Para Adorno, a compreensão de que a história não é algo estático, mas fluido e em constante reorganização em decorrência de sua reiterada articulação com o presente, é a via de escape de sua cooptação para legitimação dessa ideia esmagadora de progresso. Amy Allen destaca que a obra de Adorno é, nesse contexto, um movimento de aproximação e afastamento do pensamento hegeliano. Se a filiação hegeliana leva Adorno a projetar um pensamento dialético sobre a história, sugerindo que o trabalho filosófico consiste em uma postura crítica de análise do presente – que faz uso, ela mesma, de ferramentas historicamente constituídas –, ao mesmo tempo ele recusa a sombra de progresso implícita no processo de *Aufhebung* de índole idealista (Cf. ALLEN, 2017, p. 6; SOUZA, 2010, p. 60). Ao dizer que “a história está na verdade, mas a verdade não está na história” (ADORNO Apud

²⁰ Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Max_Berthelin_-_Universal_Exhibition_1855._Palace_of_Industry,_cross-section_-_Google_Art_Project.jpg Acesso em 01/12/2019.

BUCK-MORSS, 1977, p. 47), Adorno denota a irreducibilidade da história às soluções da subjetividade filosoficamente onipotente. Assim, a produção de identidade operada pela cultura à serviço de uma “totalidade histórica teleologicamente redentora” (SOUZA, 2010, p. 64) seria sua compleição mais desumana. É esse processo que se projeta sobre as obras de arte recolhidas no espaço museológico, e que levará Adorno a denunciá-lo como mausoléu:

A expressão “museal” possui na língua alemã uma coloração desagradável. Ela designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos do que por necessidade do presente. Museu [*Museum*]²¹ e mausoléu [*Mausoleum*] não estão ligados apenas pela associação fonética. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura. Neles são acumulados os tesouros culturais: o valor de mercado não deixa lugar para a felicidade da contemplação. (ADORNO, 1998b, p. 173)

No entanto, Adorno destaca a essência dialética do museu e exige nossa atenção a seu estatuto paradoxal: “mas mesmo assim essa felicidade depende dos museus. Quem não possui uma coleção particular – e os grandes colecionadores privados tornam-se uma raridade – somente no museu pode conhecer em larga escala pinturas e esculturas.” (1998b, p. 173). Tendo se consolidado como palco do contato com a arte por excelência, exigir a extinção dos museus em defesa da cultura significaria liquidar um importante reduto da produção artística. Ainda que a força da indústria cultural seja contundente, aquilo que resiste de emancipatório na obra institucionalizada – sua não-identidade – resiste, mesmo que anuviado, no interior do museu. Assim, para além de sua potência reificadora da história, o museu carrega também os elementos para sua desarticulação, através de uma aplicação negativa da ideia de progresso. A fala de Amy Allen é elucidativa nesse ponto: Adorno “atém-se a uma concepção prospectiva de progresso como imperativo político-moral, ainda que ele re-conceba o progresso negativamente como prevenção à catástrofe e extraia tal visão prospectiva da retrógrada noção de progresso como ‘fato’ histórico”.²² Desse modo, a criação de uma visão não-hegemônica alternativa da história não expulsa de forma integral a história em seu sentido forte, mas mantém-se vinculada ao reconhecimento da importância da memória, uma vez que a produção do presente não poderia se

²¹ Termos em alemão retirados do original pela autora.

²² “holds on to a forward-looking conception of progress as a moral-political imperative, though he does re-conceive progress negativistically as the avoidance of catastrophe and de-couple this forward looking conception from the backward looking notion of progress as a historical ‘fact’”. (ALLEN, 2017, p. 22).

dar *ex nihilo*. Os traços da história que resistem nas obras, se tomados de forma desvinculada da construção de narrativas artificiais, prestam-se à re-elaboração do passado e, conseqüentemente, fornecem elementos para uma análise crítica do presente. É nesse sentido que Adorno e Horkheimer enfatizam que, se há algo a se resgatar do passado, é a esperança:

O que está em questão não é a cultura como valor [...]. A questão é que o esclarecimento tem que tomar consciência de si mesmo, se os homens não devem ser completamente traídos. Não se trata da conservação do passado, mas de resgatar a esperança passada. Hoje, porém, o passado se prolonga como destruição do passado. (2006, p. 14)

Daí o paradoxo essencial do museu: pelo próprio movimento de objetificação da cultura, ele se presta à uma expressão da memória que alimenta essa esperança.

A questão do museu é abordada de forma mais pormenorizada por Adorno no texto *Museu Valéry Proust*, publicado originalmente na revista alemã *Die Neue Rundschau*, em 1953. Nele, Adorno discorre sobre a visão desses dois artistas e críticos de arte sobre a questão do museu como espaço de acolhimento da arte e sobre os desdobramentos que o deslocamento espacial das obras representa na experiência destas.²³ Ao fazê-lo, Adorno dá voz a suas próprias inquietações e nos convida a perceber as tensões que habitam o museu e que são, concomitantemente, tensões da arte e da sociedade. Valéry partilha com Adorno a intuição de que o deslocamento das obras para o museu atua na composição de um cenário cultural às custas do ser-em-si das obras. Dando voz ao conservadorismo que levou Adorno a defini-lo como *connaisseur*, descreve sua visita ao Louvre como encontro com um “criaturas congeladas”. Sua crítica à “desordem organizada” refere-se à catalogação das obras segundo critérios organizacionais, que promove um enfileiramento de “unidades de prazer incompatíveis sob números de tombamento e de acordo com princípios abstratos”²⁴ (VALÉRY, 1960, p. 1292). Tal sistematização das obras sustenta uma pretensa erudição, que “anexa ao museu imenso uma

²³ O texto de Valéry considerado por Adorno é *Le problème des musées*, publicado em 1923. Quanto a Proust, Adorno considera passagens do *À la recherche des temps perdu*, nas quais o autor faz menção, mais ou menos explicitamente, à arte e aos museus. Os tomos privilegiados são “À l’ombre des jeunes filles en fleur” (1919) e “Le côté de Guermantes” (1920-1921).

²⁴ “Je suis dans un tumulte de créatures congelées”; “le silence un étrange désordre organisé”; “unités de plaisir incompatibles sous des numéros matricules, et selon des principes abstraits”.

biblioteca ilimitada. *Vênus transformada em documento*”²⁵ (VALÉRY, 1960 , pp. 1293, grifo nosso).



Figura 7: Vênus de Milo, no Museu do Louvre.²⁶

Porém, o que move essa inquietação de Valéry, e aqui ele vai se distanciar de Adorno, é um apreço pela cultura em seu sentido clássico. Enquanto especialista, conhecedor e participante dos mistérios do atelier, Valéry sugere que há algo inerente à cultura que se perde no deslocamento das obras para o museu. Sua ingenuidade reside no fato de ele não levantar “dúvida sobre a categoria da obra de arte enquanto tal” (ADORNO, 1998b, p. 180). Se algo da arte é mutilado pelo museu, então há uma objetividade nas obras que conflita com a contingência de sua exposição, como se participassem de um conceito de arte pura emprestado do passado (Cfe. ADORNO, 1998b, p. 185). Por esse viés, Valéry, o defensor da cultura, tece duras críticas ao museu sem, contudo, defender explicitamente sua extinção. Quanto a isso, Adorno alerta que “renunciar radicalmente à possibilidade de experimentar o tradicional significa capitular à

²⁵ “annexe au musée immense une bibliothèque illimitée. Vénus changée en document.”

²⁶ Disponível em <https://www.thetimes.co.uk/article/give-us-back-the-venus-de-milo-greeks-tell-louvre-sr0fvltt0> Acesso em 01/12/2019.

barbárie por pura fidelidade à cultura” (ADORNO, 1998b, p. 174). Adorno sugere que Valéry também intui esse problema, o que o teria levado a suspender subitamente sua reflexão. Segundo Adorno, ele se chocaria ao ver as obras oferecidas à contemplação como fins em si mesmas; tornando-se “tão absolutas quanto Valéry sonhava, ele se espanta mortalmente diante da efetivação de seu próprio sonho” (ADORNO, 1998b, p. 183).

Se Valéry oferece certo engessamento do conceito de cultura, a fluidez proustiana,²⁷ que percebe “o histórico como paisagem” (ADORNO, 1998b, p. 185), é mais consonante com a visão de devir histórico adorniana. O que adquire corpo na relação com as obras é, para Proust, a contingência do sujeito frente a elas. Mais do que evidências históricas, as obras expostas no museu afetam Proust como instrumentos óticos, capazes de oferecer renovadas experiências das memórias do próprio observador, que acessa algo latente em si através de um despertar da sensibilidade operado pela arte. Se o primado da experiência proustiana peca por certo conformismo, seu resgate da memória protege o museu de seu caráter tétrico, enquanto o combate quixotesco de Valéry nos atenta para a necessidade de crítica aos instrumentos da cultura. Não se trata de determinar quem estaria mais perto da verdade sobre os museus, nem de encontrar um caminho do meio; pelo contrário, é no conflito dos momentos de verdade coexistentes que podemos perceber as tensões vivas na relação com a arte permeada pelo museu. É essa tensão que nos permite caracterizar o museu como palco da *querela entre antigos e modernos* (Cf. ADORNO, 1998b, p. 178), dentro da qual, segundo a visão adorniana, “a fetichização do objeto e a presunção do sujeito corrigem-se mutuamente.” (ADORNO, 1998b, p. 183). Se a relação com as obras de arte é pautada pela tensão entre sujeito e objeto, essa tensão precisa manter-se viva no museu, pois a dissolução dessa dialética, seja em prol do conservadorismo ou do subjetivismo, recai em extremos que a indústria cultural habilmente coopta. Quando Adorno acusa a estética de ter recaído “na alternativa fatal entre universalidade burra e juízos arbitrários” (ADORNO, 2017a, p. 71), o que está em jogo são caricaturas desses modelos de fruição de Proust e de Valéry. Tanto a primazia do objeto quanto a do sujeito, se levadas às últimas consequências, oferecem substrato para elaboração da fruição no museu sobre preceitos estéticos corrompidos, vulnerabilidade que serve aos interesses da indústria cultural.

²⁷ Adorno parte da obra de Proust *La recherche des temps perdu*, nas menções que ela faz ao museu e às obras de arte imbricadas na narrativa do romance, especialmente em seu segundo tomo *À l'ombre des jeunes filles en fleur*.

Por “indústria cultural”, Adorno e Horkheimer pretendem caracterizar o fenômeno segundo o qual as agências do capitalismo monopolista regulam a produção e veiculação da cultura, segundo a lógica industrial que permeia outros ramos da economia. A indústria cultural é responsável por produzir mercadorias culturais, objetos travestidos de arte que, no entanto, são produzidos com o objetivo explícito de serem consumidos. Filmes hollywoodianos, músicas pop, reproduções de obras famosas, enfim, objetos que deleitam os sentidos sem, no entanto, configurarem obras de arte. Duas questões essenciais aparecem nesse ponto: primeiro, qual seria a diferença entre mercadoria cultural e aquilo que Adorno chamou de “obra de arte autêntica”; segundo, se a indústria cultural pode exercer seu poder sobre as obras de arte ditas autênticas. A primeira questão será elucidada no decorrer deste trabalho; por hora, é suficiente assinalar que a obra de arte autêntica carrega em si um enigma inacessível pelo mero conceito, que resguarda sua não-identidade e, conseqüentemente, sua potência subversiva. Dessa forma, a obra de arte autêntica é da ordem do irreconciliado, denunciadora e dissonante, enquanto a mercadoria cultural é plana, não oferece uma dimensão enigmática, resume-se ao que está dado, de modo a gerar prazer no observador-consumidor.²⁸ Quanto à segunda questão – a inquietação com a aparelhagem das obras de arte autênticas pelo aparato cultural, representado pelo museu mas não limitado a ele –, sugiro que a submissão das obras à institucionalização dos museu obscurece seu caráter enigmático, em um processo que busca destacar, mesmo na obra autêntica, características que podem servir à sua instrumentalização, aproximando-as de mercadorias ao anestesiar sua força crítica. É nesse sentido que interessa investigar como o museu consegue cooptar as duas vertentes de aproximação da arte, conforme apresentadas por Valéry e por Proust, exacerbando às últimas conseqüências tanto o primado do objeto quanto o primado do sujeito na recepção das obras, promovendo uma alienação alinhada à conservação do mundo administrado.

No que toca à exaltação da subjetividade, o museu tomado como espaço de mera rememoração subverte o prazer da experiência estética. Adorno nota que tanto Proust quanto Valéry compartilham o pressuposto da felicidade nas obras de arte (ADORNO, 1998b, p. 178). Mas, se para eles o que caracteriza a apreciação estética é o contato com as *délices* e a experiência de uma *joie enivrante*, a célebre frase de Stendhal, segundo a qual a beleza não é

²⁸ No presente texto, quanto à atuação do museu sobre as obras de arte, refiro-me sempre às obras de arte autênticas, partindo do pressuposto que as mercadorias culturais estão abaixo da crítica.

mais que uma promessa de felicidade, ressoa em Adorno com um caráter mais político. O eixo da questão, para Adorno, é a instrumentalização da felicidade no contato com as obras operada pela indústria cultural em contraposição à *promesse de bonheur* inerente a seu caráter utópico – uma diferença que se refere à sua vinculação com a reconciliação do real. Essa diferença é o fiel da balança entre estar à serviço de um esquema de dominação sócio-econômico ou ser a potencialidade última na sua desarticulação.

Numa sociedade onde a arte já não tem nenhum lugar e que está abalada em toda a reação contra ela, a arte cinde-se em propriedade cultural coisificada e entorpecida e em obtenção de prazer que o cliente recupera e que, na maior parte dos casos, pouco tem a ver com o objeto. [...] A felicidade produzida pelas obras de arte é uma fuga precipitada e não um fragmento daquilo a que a arte se subtraiu; é sempre acidental, mais inessencial para a arte do que a felicidade do seu conhecimento. O conceito de deleite artístico enquanto constitutivo deve ser eliminado. (ADORNO, 2016, p. 32)

Assim, Adorno não outorga às obras de arte a responsabilidade de gerar felicidade, mas de resguardar sua promessa. Podemos dizer que a obra de arte é, para Adorno, nesse sentido, um instrumento ótico assim como para Proust; um caleidoscópio que, ao invés de voltar-se para sua própria subjetividade, mira a sociedade.

A esse debate, a gradual privatização da cultura, aliada à consolidação da indústria cultural, trouxe novas nuances. A crítica de Adorno e Horkheimer mantém-se contundente na atualidade, ainda que tenham conceituado a indústria cultural quando esta ainda se encontrava em estágio nascente. As políticas de democratização de acesso, auxiliadas pela reprodutibilidade técnica, e a apuração da competência museológica para transformação da arte em entretenimento parecem ainda reverberar as análises desses pensadores quando eles denunciavam as exposições como verdadeiras alegorias da massa burguesa.²⁹

a afinidade original entre os negócios e a diversão mostra-se em seu próprio sentido: a apologia da sociedade. [...] O logro, pois, não está em que a indústria cultural proponha diversões, mas no fato de que ela estraga o prazer com o envolvimento de seu tino comercial nos clichês ideológicos da cultura em vias de se liquidar a si mesma. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 118)

²⁹ Sobre essa questão, ver BENJAMIN, 1989, especialmente p. 43.

O prazer, quando deslocado da experiência estética para o entretenimento no espaço museológico, favorece a resignação, que nele se quer esquecer (Cf. ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 117). Interessante notar como essa ancoragem na recepção subjetivista das obras opera, paradoxalmente, uma acentuação da diluição da subjetividade. A ilusão de individualidade, engendrada pelo processo de identificação proporcionado pelo objeto estético, apazigua o desejo de emancipação do sujeito. No entanto, esse prazer identificatório ignora o traço mais marcante da experiência estética legítima, que para Adorno é seu teor emancipatório, e por isso corrobora a abstração do sujeito conforme ela se verifica nas relações econômicas. Uma alienação política sustentada pela fantasia de subjetividade, oferecida pela arte tornada entretenimento: “a cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, e não apenas os bárbaros. A cultura industrializada faz algo a mais. Ela exercita o indivíduo no preenchimento da condição sob a qual ele está autorizado a levar essa vida inexorável.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 126).

Adorno percebe que a tendência proustiana à identificação do sujeito com a obra de arte trazia uma sombria valorização dos processos identificatórios, estes favorecendo uma experiência de harmonia:

Numa das partes mais explícitas do todo, na primeira página de *Du côté de chez Swann*, o narrador, na descrição do adormecer, diz: ‘Pareceu-me que era de mim que a obra falava; uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre Francisco I e Carlos V’. É isto a reconciliação do que foi separado, à qual se dirige o lamento irreconciliável de Valéry. (ADORNO, 1998b, p. 185)

Talvez o prazer da rememoração proustiana ainda fizesse sentido em um contexto no qual havia um paralelo entre cultura e memória.³⁰ Mas o avanço dos museus como espaço de entretenimento desvirtua essa relação, ao mesmo tempo em que dá testemunho da alienação crescente dos indivíduos. Fabbrini nos oferece um claro diagnóstico:

O público que acorre hoje às exposições não procura, assumindo o *pris-a-pris* do artista, ‘algumas delícias’ no sentido do fruidor de Valéry; e tampouco se aproxima do fruidor de Proust, que buscaria na fruição de uma obra um momento

³⁰ “Neste acúmulo de lembranças visuais, o jovem crítico engajado Marcel Proust não surpreende na escolha dos quadros. O museu minuciosamente reconstruído dos quadros tratados por Proust mostra, ao lado dos impressionistas, principalmente obras que tinham seu lugar na memória cultural da tradição europeia. E assim não há surpresas nessa galeria de quadros; uma reorganização dos cânones está fora de questão. O fato de que um autor da modernidade tenha construído para si dessa maneira um espaço preenchido pelo cânone cultural já aceito, só é possível quando a oscilação entre lembrar e esquecer, que constitui o movimento próprio de cada cultura, e que se espelha também neste romance, dá-se num contexto no qual memória e cultura ainda são congruentes.” (SILVA, In: PROUST, 2006, p. 12)

privilegiado para o deslanche de suas sensações adormecidas. [...] não se pode ignorar – na direção de Adorno – os traços de mutilação da personalidade, ou de reificação da consciência, decorrentes de um século de capitalismo avançado. (2008, pp. 250-251)

O museu como espaço de entretenimento, que Adorno não conheceu na forma agravada em que se apresenta hoje, não deixa de abarcar essa concepção. A indústria cultural é rápida em integrar o dissonante e expandir sua área de domínio, em uma manifestação de sua competência de diluição do não-idêntico do próprio desenvolvimento artístico, a exemplo da corruptela da noção vanguardista de obra de arte total:³¹ a expectativa original de levar a experiência estética ao cotidiano – que em si já era uma resposta à neutralização museológica –, vê-se traduzida no museu elevado à obra de arte total pela aglutinação de elementos como arquitetura, obras de arte, consumo e lazer. No lugar de projetar a lógica estética no mundo, novamente, o que ocorre é a projeção da lógica museica. O museu aprendeu a se apresentar como uma grande experiência unitária de prazer alienatório.

[a arquitetura dos museus] cada vez mais se apresenta como um valor em si mesmo, como uma obra de arte, como algo a ser apreciado como tal e não apenas como uma construção destinada a abrigar obras de arte. [...] pretendem estar criando uma *obra de arte total* – não só algo que fascine em tudo e por tudo, mas que realize a função utópica de síntese propugnada pela arte moderna. (ARANTES, 1991, p. 168)

Exemplo disso são os museus que, desde sua arquitetura, já se apresentam como obra de arte em si, como o Centre George Pompidou, o *Beaubourg* de Paris, inaugurado em 1977. Baudrillard analisa como a própria estrutura física desse museu propicia o fluxo do público organizado, predeterminando a ordem de encontro com as obras, bem como delimitando seu tempo, de forma que o fluxo humano seria, para ele, um reflexo do fluxo do capital (Cf. BAUDRILLARD, 1991, pp. 81-101). Além de oferecer esse contato particular com o acervo, o *Beaubourg*, bem como outros tantos museus, conta com espaços de convivência, cafês, restaurantes, bibliotecas, salas de projeção, jardins e a sempre presente loja de *souvenirs*, na qual a indústria cultural encontra sua expressão mais crassa. Já não se distingue o museu de um shopping center, de um espaço

³¹ Esse conceito nasce com Wagner, compositor do século XIX, que propunha uma teoria global para todas as artes, indo na contramão dos limites impostos até o século XIX, que considerava as linguagens artísticas de forma separada. No século XX, as vanguardas exacerbam esse conceito, buscando integrar arte e vida, projetando a lógica estética para o cotidiano.

recreativo. O museu enquanto simulacro da sociedade promove um espaço de prazer e alienação que se torna “de tal forma abrangente que acaba por incluir nele, analogicamente, toda a realidade” (BAUDRILLARD, 1991, p. 168).



Figura 8: Centro George Pompidou, o Beaubourg, em Paris.
Dutos determinam o fluxo de público; arquitetura contemporânea compõe o cenário da cidade.³²

Adorno entende que a postura de consumidor de Proust é muito mais adequada ao museu do que a do especialista Valéry. Porém, relegar a arte à esfera da irracionalidade incorre, na era da sociedade racionalizada, no esvaziamento de sua potência crítica. Em nome da promoção do lazer, o contato com a arte é privado de sua dimensão conceitual, favorecendo uma postura contemplativa a-crítica condizente com o entretenimento. Para Adorno, a arte precisa ultrapassar a dimensão empírica, inclusive como forma de proteger a experiência estética da reificação. Conforme lemos na *Teoria estética*:

Os contextos efetuais se movimentam segundo a vontade da indústria cultural amplamente contra aquilo diante do que se reage. Por outro lado, como resposta a isso, as obras se refugiam continuamente em sua estrutura e, com isso, contribuem para a contingência dos efeitos [...] A experiência artística exige,

³² Disponível em <https://www.travelfranceonline.com/centre-pompidou-beaubourg-historic-paris/>
Acesso em 01/12/2019.

nessa medida, um comportamento cognoscente, não afetivo, para com as obras.
(p. 140)

Há algo que transborda a dimensão empírica da arte e que também compõe a experiência estética. Quando a arte se coloca no mundo dito real, ela tem uma realidade empírica dentro do mundo empírico, participando dele ao mesmo tempo que o nega. Dessa forma, a arte rompe o sensível e se projeta no conceitual no momento em que se estabelece como alteridade frente a realidade da qual ela participa. É por isso que a capacidade de suscitar a reflexão é algo tão inerente à arte autêntica quanto sua dimensão sensível. Conforme nos diz Susan Buck-Morss:

Ele [Adorno] e Benjamin entendiam a arte como uma forma de conhecimento científico. Talvez sua mais importante contribuição tenha sido resgatar a estética como disciplina cognitiva central, uma forma de revelação secular, e insistir na convergência estrutural entre experiência científica e estética. Assim, eles desafiaram o dualismo fundamental do pensamento burguês, a oposição binária entre ‘verdade’ científica e arte como ‘ilusão’, que caracterizava o pensamento burguês desde o século XVII.³³ (1979, p. 5)

A indústria cultural atua usurpando esse lugar de pensamento, oferecendo uma reflexão pré-formatada. É por esse viés que o museu corrompe o modelo de fruição de Valéry: exacerbando o primado do objeto, estabelece que, se há de fato uma categoria “obra de arte” para cuja compreensão exige-se erudição, quem deve suprir esse conceitual é o museu. *A Dialética do esclarecimento* demonstra como a indústria cultural toma o lugar do esquematismo kantiano ao substituir a capacidade de ajuizamento do sujeito: “na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. [...] Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 103). O esquematismo transcendental, antes realizado pelo sujeito, é diluído em um sistema dentro do qual fenômenos apresentam-se já conceitualizados, enquanto os conceitos já vem ilustrados. Dessa forma, o museu assume o papel de crivo intelectual na relação com a arte, tomando para si

³³ “He [Adorno] and Benjamin both viewed art as a form of scientific knowledge. Perhaps their most important contribution was to redeem aesthetics as a central cognitive discipline, a form of secular revelation, and to insist on the structural convergence of scientific and aesthetic experience. They thereby challenged a fundamental dualism of bourgeois thought, the binary opposition between scientific ‘truth’ and art as ‘illusion’, which had characterized bourgeois thought since the seventeenth century.”

a tarefa de conceituar, legitimar e narrar, enquanto cabe ao visitante o mero contemplar, em seu papel de espectador.

Ao suprimir a dimensão racional da experiência estética, o museu proporciona um lugar de encontro com as obras elevadas a objeto de culto. A cultura, e com ela o museu, herdou da igreja não apenas o papel de aparelho ideológico (Cf. Althusser, 1980, p. 59), mas também resquícios de sacralidade. Valéry já notava que o ambiente do museu tem seu próprio cerimonial, um espaço no qual se fala “um pouco mais alto que na igreja, um pouco mais baixo que na vida cotidiana”³⁴ (VALÉRY, 1960, p. 1292). Ao refletir a essência da ordem existente, despojada da esperança de mudança, o museu encena a repetição e a necessidade do mito. “Se o positivismo lógico ainda deu uma chance à probabilidade, o positivismo etnológico equipara-se já à essência. ‘Nossas ideias vagas de acaso e de quintessência são pálidos remanescentes dessa noção muito mais rica’³⁵, a saber, a substância mágica.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 31). As narrativas do museu, em acordo com a lógica do esclarecimento, oferecem uma temporalidade artificial que, apesar de parecer resguardar a ideia de progresso histórico, recaem na temporalidade mítica que subjuga o existente e se contenta com essa reprodução. Ele oferece “a realidade como ela é e deveria ser e será” (HORKHEIMER, 2015, p. 158). Nesse sentido, a defesa do progresso atua na ordenação do tempo, porém procurando projetar o passado no presente através da experiência de um prazer praticável e, por isso, alienante.

O que Ulisses deixou para trás entra no mundo da sombras: o eu ainda está tão próximo do mito de outrora, de cujo seio se arrancou, que o próprio passado por ele vivido se transforma para ele num outrora mítico. É através da uma ordenação fixa do tempo, que ele procura fazer face a isso. O esquema tripartido deve liberar o instante presente do poder do passado, desterrando-o para trás do limite absoluto do irrecuperável e colocando-o à disposição do agora como um prazer praticável. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 38)

Essa diluição da temporalidade parece acentuar-se nos museus contemporâneos, dentro dos quais a arquitetura conflui com a lógica do mercado na encenação do eterno presente, encerrando as exposições em espaços pouco permeados pela realidade das cidades que os cercam. Nesses

³⁴ “Ma voix change et s’établit un peu plus haute qu’à l’église, mais un peu moins forte qu’elle ne sonne dans l’ordinaire de la vie.”

³⁵ “Nos idées vagues de chance et de quintessence son de pâles survivances de cette notion beaucoup plus riche”, frase de Henri Hubert e Marcel Mauss, em *Théorie générale de la magie*. Tradução de Guido Antônio de Almeida, cf. nota 27 da *Dialética do esclarecimento* (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 214).

espaços fechados, de galerias sem janelas dentro das quais muitas vezes não se sabe se é dia ou noite, onde não se nota o passar das horas, experimentamos certa a-temporalidade. Também a apresentação conjunta de obras de diferentes períodos favorece esse amálgama histórico. É possível percorrer séculos pelos acervos. Mesmo considerando museus que expõem obras de arte moderna e contemporânea, o hipostasiamento se dá de forma similar, à exemplo do MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova York, criado em 1929 para abrigar arte moderna quando esse ciclo da produção artística encontrava-se ainda em seu período inicial. A atualidade das obras torna-se irrelevante quando elas estão inseridas no mesmo esquema datado. “A subsunção do factual [...] faz com que o novo apareça como algo de predeterminado, que é assim na verdade o antigo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 35).

O museu atua sobre as obras de arte segundo a mesma lógica que o esclarecimento aplica sobre o mito. Seu trabalho consiste na subjugação da dimensão indócil do mito, do qual a arte se origina, através do afastamento do objeto e ordenação de suas relações. Como a arte carrega em suas manifestações ecos dessa não-subserviência à racionalidade, ela afronta o modelo social da primazia do racional, o que determina a necessidade de sua subordinação através do esvaziamento de sua não-identidade, processo que tem como devolutiva, por parte do museu, uma declaração de reconciliação. Porém, “a falsa clareza é apenas uma outra expressão do mito” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 14). O revés desse movimento é que a submissão da arte implica a submissão da subjetividade da qual ela participa, sendo sua institucionalização, em última instância, a realização do medo mítico primordial: “O eu integralmente capturado pela civilização se reduz a um elemento dessa inumanidade, à qual a civilização desde o início procurou escapar. Concretiza-se assim o mais antigo medo, o medo da perda do próprio nome.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 37). Assim, o museu torna-se, ele mesmo, uma expressão do arcaico por prefigurar uma temporalidade cíclica que, aliada à expectativa de mimesis da sociedade, encena sua necessidade à custa de sua diferenciação. Nesse sentido, o museu, enquanto instância mediadora da cultura, assemelha-se ao herói, cuja vida é dedicada a autopreservação através do auto-sacrifício (Cf. HORKHEIMER, 2015, p. 145). É a partir dessa análise que podemos caracterizar, em consonância com as reflexões adornianas, o museu como elemento integrante da mitologia moderna.

II. O museu como *medium*

*Eu venho me instruir,
procurar meu encantamento
ou satisfazer as convenções?*
Valéry

Ao mesmo tempo em que o museu nos oferece um diagnóstico quanto ao lugar atribuído à arte na dinâmica social, ele se estabelece há mais de dois séculos *literalmente* como o lugar da arte. Se a experiência do sujeito com a obra de arte é perpassada por feixes histórico-culturais, o local de encontro com a arte é, ao mesmo tempo, sintomático do desenrolar histórico que define esses espaços e palco desse encontro – lugar onde todas as mediações se condensam e se evidenciam. Importante lembrar que a arte não é uma entidade abstrata com a qual podemos nos relacionar no âmbito do pensamento; pelo contrário, toda relação com os objetos artísticos se dá, de fato, em um lugar. A experiência estética pressupõe um corpo e um espaço de encontro com o objeto, e as características desse espaço influem diretamente na recepção da obra. Dessa forma, investigar o “onde” da arte é essencial. Nesta seção, procuro analisar de que forma esse lugar de relação, o museu, influencia na recepção das obras de arte. Para além de sua co-relação com a formação social e suas relações de dominação, cabe entender como essa atualização da experiência estética torna-se, ela mesma, uma camada da sedimentação histórica, de modo que o museu passa a integrar o devir do teor de verdade das obras de arte – já que estas, por sua vez, refletem os paradigmas de seu tempo. Tal investigação culmina na compreensão do caráter trágico do museu e a relação dialética que ele estabelece com a própria tragicidade das obras, que será evidenciada através da análise dos desdobramentos intra-estéticos, mais especificamente o advento das vanguardas. Esse último movimento pretende, após uma análise que valoriza a recepção na atualização do teor de verdade das obras, mostrar que o museu não se restringe a essa aproximação da experiência estética, mas reverbera também em seu momento de produção.

Antes mesmo de os elementos museológicos específicos se somarem à experiência das obras, estas sofrem uma subtração dos elementos que a acompanhavam anteriormente ao seu deslocamento para o museu. As obras deixam os palácios, igrejas e praças, para onde tinham sido inicialmente projetadas, para compor os acervos museológicos. O efeito mais evidente desse deslocamento é a perda daquilo que Valéry chamou de sua “arquitetura original”, que resulta no isolamento do objeto artístico, suprimindo os referenciais externos que acompanhavam sua fruição.³⁶

Pintura e Escultura, diz-me o demônio da Explicação, são crianças abandonadas. Sua mãe está morta, sua mãe Arquitetura. Enquanto vivia, ela lhes dava seu lugar, seu uso, suas restrições. A liberdade de vagar lhes era recusada. Tinham seu espaço, sua luz bem definida, seus temas, suas alianças... Enquanto ela vivia, elas sabiam o que queriam... (VALÉRY, 1960, p. 1292)³⁷

Nessa passagem, Valéry atenta para a importância da arquitetura, por sua capacidade de balizar, através da explicitação de alianças e limites, aquilo de externo que compunha a obra. O que fundamenta essa colocação é a intuição de que a arte participa de algo maior que ela, que ela pertence a um contexto extra-estético, cuja elucidação seria essencial à recepção da obra. De certa forma, essa intuição alinha-se à concepção adorniana de experiência estética naquilo que ela apresenta de mediado. Se a obra não pode ser tomada como mero construto empírico suficiente em si, uma vez que participa do conceito por sua compleição social, então, para Adorno, o acesso à obra contempla momentos que ultrapassam sua imediatidade sensível. “Se se necessita da experiência das obras, não do pensamento meramente proveniente delas, então, ao contrário, nenhuma obra de arte se apresenta de modo adequado num dado imediato, nenhuma é compreensível de modo puro, a partir de si mesma.” (ADORNO, 2017, p. 122). Para estabelecer-se como uma realidade outra que, em sua dissonância com a realidade cotidiana, atue como veículo denunciador das incongruências desta, a obra de arte ancora-se, também, naquilo que ela traz em si do mundo que lhe é externo. Essa intuição é partilhada por ambos (Adorno e

³⁶ O argumento não contempla obras de arte contemporâneas, que serão abordadas no final do capítulo.

³⁷ “Peinture et Sculpture, me dit le démon de l’Explication, ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère Architecture. Tant qu’elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. La liberté d’errer leur était refusée. Ils avaient leur espace, leur lumière bien définie, leurs sujets, leurs alliances... Tant qu’elle vivait, ils savaient ce qu’ils voulaient...”

Valéry), porém eles divergem quanto aquilo que compreendem como heterogêneo essencial à obra. Adorno argumenta que a dimensão conceitual da obra comunica-se com sua sedimentação sócio-histórica, ou seja, aquilo que ela traduz da realidade que habita. De forma análoga à caracterização que ele e Horkheimer oferecem quanto à inescapabilidade do conceito de sua natureza histórica, socialmente construída, a obra de arte, ainda que seja ela mesma um contraponto da realidade, não deixa de participar de sua composição e ser fruto dela. Nesse sentido, as forças sociais, culturais e históricas vigentes permeiam a obra tanto no momento de sua criação quanto em seus múltiplos momentos de recepção.

Se tomarmos a sedimentação sócio-histórica como algo inerente à cultura, na direção da argumentação de Valéry, caberia perguntar se essa sedimentação poderia ser resgatada no espaço museológico através da utilização de objetos e peças oriundos do mesmo período histórico e participantes da mesma tendência arquitetural, na criação de uma ambientação similar àquela original da obra, reatribuindo a esta as informações contextuais então asseguradas pela arquitetura. Adorno discute essa possibilidade, mas conclui que a atribuição de um anexo historicizado à obra postula um engessamento incompatível com a fluidez essencial ao ser crítico da arte, que dialoga com uma noção de história tomada necessariamente enquanto devir. Assim, a tentativa de recriar artificialmente a arquitetura original no espaço expositivo alcança apenas uma roupagem de erudição, um entrelaçamento artificial entre obra e cenário, incapaz de resgatar aquilo que foi perdido no descolamento do contexto:

Quando o mal-estar em relação aos museus prevalece e são feitas tentativas de expor os quadros em seu ambiente natural ou em locais semelhantes [...] o resultado é ainda mais penoso do que quando as obras são retiradas de seu contexto original e reunidas no museu; a sofisticação provoca mais danos à arte do que o colecionismo. (ADORNO, 1998b, p. 173)

A crítica de Adorno refere-se ao fato da tradição, enquanto algo hipostasiado a que a sociedade atribui um valor abstrato, apresentar-se na ambientação como uma sombra do que seria de fato o elemento heterogêneo componente da obra, incapaz de resgatar a sedimentação sócio-histórica e, de fato, sobrepondo-se a ela. O elogio à tradição propagandeado pela sociedade e por seus instrumentos de atuação, entre eles o museu, refere-se à uma tradição tornada simulacro à exemplo do congelamento do passado em narrativas legitimadoras mencionado anteriormente:

um recorte enviesado da memória, estático e, por isso mesmo, artificial. É essa percepção que levará Adorno a afirmar que a ambientação cenográfica não reflete uma ingenuidade expositiva, pautada na mera expectativa de resgate da arquitetura original para auxiliar a fruição da obra, mas sim que essa estratégia é falsamente reconciliatória: “a montagem significa também perturbar o sentido das obras de arte por meio de invasão de fragmentos da realidade empírica, retirados de sua regularidade e, com isso, perpetrar uma mentira.” (ADORNO, 2017, p. 60). A mesma dissociação que a obra sofre no deslocamento para o museu seria partilhada pelos outros elementos não artísticos trazidos para sua ambientação, compondo uma cena de objetos falsificados, com o objetivo de oferecer uma recepção palatável, pré-concebida e conceituada de seu lugar histórico e da narrativa que são chamados a compor. Toda história apresentada como consumada é oriunda de um presente que precisa de um passado específico para se justificar. A cenografia museográfica seria, para Adorno, uma grosseira expressão desse artifício.

No entanto, mesmo recusando tanto a arquitetura original quanto a restituição desses elementos no ambiente expositivo, Adorno não deixa de destacar como o resgate daquilo de extra-estético que compõe a obra é essencial, pois representa a superação de seu momento de imediatidade sensível. “A arte precisa de algo que lhe seja heterogêneo para se tornar arte. Se não, o processo, de acordo com o qual, segundo o conteúdo, cada obra de arte é em si mesma, não teria qualquer ponto focal, giraria sem sair do lugar.” (ADORNO, 2017, p. 38). Ou seja, em contraposição à dinâmica de congelamento das obras pela atribuição de referenciais artificiais a elas, tirar-lhes todo referencial as eleva a tal grau de descolamento da sociedade que acaba por obnubilar sua condição de antítese social.

a obra pura é ameaçada pela reificação e pela indiferença. O museu se impõe através dessa experiência. Ele descobre que as obras puras que resistem seriamente à observação são apenas as obras não-puras, que não se esgotam naquela observação, mas apontam para um contexto social. (ADORNO, 1998b, p. 179)

Essa passagem debate o papel do museu no desvelar do contexto social da obra, que nos remete a uma das passagens mais emblemáticas da *Teoria estética*: “A arte é a antítese social da sociedade, impossível deduzir-se imediatamente desta.” (ADORNO, 2016, p. 22).³⁸ Enquanto

³⁸ Tradução alterada pela autora.

antítese social, a arte é impensável sem seu contraponto extra-estético, sem o conhecimento dos ecos históricos-sociais que a permeiam. No entanto, fica claro que esse heterogêneo não é explícito nem estático, mas fluido, passível de atualização. É essa leitura que nos permite argumentar em favor da possibilidade de renovação da sedimentação sócio-histórica, reforçando a relevância do momento de recepção na constituição da experiência estética, pois é através da recepção que se realiza o devir da obra, sua contínua elaboração que repele seu endurecimento. Assim, esse “algo heterogêneo” presente na arte resvala na cultura, mas de maneira diferente daquela expressa por Valéry. Enquanto o lamento de Valéry associa esse não imediato aos referenciais oferecidos pela arquitetura (em última análise, os referenciais da cultura), Adorno atenta para o caráter dinâmico dessa referenciação: a cultura que compõe a obra de arte lhe é *imane*nte. Isso significa que o conteúdo da obra é aquilo que vai se sedimentar na forma de maneira não literal, aquilo que é intrínseco ao próprio objeto. Dizer que a obra participa do conceito, que ela precisa do heterogêneo, não significa dizer que esse heterogêneo tem de ser dado, mas que ele está no próprio construto estético.

De fato, a própria noção de devir histórico adorniana é incompatível com a expectativa de resgatar nas obras uma fotografia de passado, o que levará Adorno a responder a Valéry que as obras, “mesmo se estivessem penduradas em seus antigos lugares, nos castelos da nobreza, [...] ainda assim seriam peças de museu fora dos museus” (ADORNO, 1998b, p. 184). Se para Valéry o eco conceitual que se apresenta nas obras é a cultura, Adorno percebe que essa cultura é tão reificada quanto o objeto. O que leva Adorno a essa afirmação tão dura é a compreensão de que a estratégia que o museu utiliza na reificação das obras espelha um movimento de toda a sociedade para com a arte, por seu interesse em barrar sua potência emancipatória. Para ele, a supressão do conceitual ocorre através da promoção de uma postura contemplativa a-crítica que instrumentaliza a sedimentação sócio-histórica, e não pela perda de seus referenciais originais. Esse ponto fica mais claro na *Teoria estética*, na qual Adorno dirá que “o contrário de uma relação genuína com o elemento histórico das obras enquanto seu conteúdo próprio é a sua subsunção apressada na história, a sua consignação a lugares históricos” (ADORNO, 2016, p. 295). Aqui fica destacada a rejeição de Adorno a qualquer referenciação histórica estática, pois

essa associação simples reifica tanto a obra quanto a história.³⁹ Para manter ambas abertas a ressignificações e protegidas da redução à legitimação da estrutura do mundo administrado – ou seja, para mantê-las críticas – não é necessário negar seu elemento sócio-histórico, mas sabê-lo fluido:

A arte tem seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição. A sua essência não é dedutível da sua origem, como se a primeira fosse um fundamento, sobre o qual todos os seguintes se erigem e desmoronam logo que são abalados. (ADORNO, 2016, p. 13)

No que diz respeito à atualização de suas alianças históricas, justamente pelo caráter contínuo da sedimentação que Adorno ressalta, o deslocamento para o museu é em si mesmo uma atualização do diagnóstico social que ecoa na obra – ele associa-se às obras como novo referencial. Dessa maneira, o deslocamento das obras para o museu e a consequente supressão de seus referenciais arquitetônicos, imputa às obras um novo modo de estar no mundo, que se caracteriza pelo enaltecimento de seu caráter de objeto. Nesse sentido, ao eliminar o cotidiano que permeava a obra, ao selecionar e encerrar as obras em seu interior, o museu enfatiza seu teor coisal destacado da realidade mundana. Colocando as obras como objetos separados, ele amplia o distanciamento estético, o que tem um impacto relevante sobre a relação do observador com a obra.

Para quem está próximo às obras de arte, estas representam objetos de encanto tanto quanto a própria respiração. Ele convive com elas como habitante de uma cidade medieval que responde ao comentário de um visitante sobre a beleza de certos edifícios com o ‘sim, é bonito’ meio aborrecido de quem conhece cada recanto e cada arco. Mas somente onde reina aquela distância sólida entre as obras de arte e o observador, distância que permite o prazer, pode surgir a pergunta sobre o que está vivo e morto nas obras de arte. Quem se sente em casa na obra de arte, em vez de visitá-la, dificilmente faria essa pergunta. (ADORNO, 1998b, p. 178)

O impacto que Adorno destaca nessa passagem é a possibilidade, oferecida pelo distanciamento estético decorrente da musealização, de perguntar o que está vivo ou morto nas obras. Dois pontos importantes emergem dessa afirmação: a força do distanciamento estético sobre a fruição e o acentuado devir do teor de verdade da obra. Ambos nos interessam aqui pois associam o devir

³⁹ Sobre essa questão, ver *Palestra sobre lírica e sociedade*: “A referência social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela.” (ADORNO, 2012b, p. 66)

inerente às obras ao momento de recepção, de experiência das mesmas pelo observador. Primeiro, no que tange ao distanciamento, notemos que o mesmo processo de institucionalização da cultura, que busca diluir a alteridade das obras através de um processo de abstração, acaba, paradoxalmente, por acentuar sua objetividade. Nesse sentido, ao desconectar a obra de sua origem, o museu contribui para a evidenciação de seu ser-em-si não pautado em um referencial estático. Assim, a obra caminha em direção a sua autonomia, não no que se refere às suas características intra-estéticas,⁴⁰ mas na sua posição social, chancelada pelo museu, segundo a qual a obra de arte pertence a uma classe de ser que não é a dos objetos comuns. Ele favorece o estranhamento do objeto, a expressão de alteridade que a arte ganha quando não está diluída no cenário cotidiano.

A distância que separa o domínio estético dos fins práticos aparece intra-esteticamente como distanciamento dos objectos estéticos em relação ao tema considerado; assim como as obras de arte não intervêm, também ele não intervêm nelas, a distância é a primeira condição da proximidade ao conteúdo das obras. [...] O distanciamento é, enquanto fenômeno, o que nas obras de arte transcende a sua simples existência; a sua absoluta proximidade seria a sua absoluta integração. (ADORNO, 2016, p. 471)

O distanciamento, ao acentuar a diferenciação entre sujeito e obra, destaca sua alteridade pela postulação de sua existência separada.⁴¹ Quando o museu acolhe as obras como entes pertencentes a uma classe específica, destacados da sociedade e com uma existência para si, ele as contrapõe à lógica da utilidade que permeia o capitalismo. Ao existir para si mesma, a obra nega a lógica do consumo, de acordo com a qual as coisas existem segundo sua utilidade. Assim, resiste à sua instrumentalização para fins práticos. Nessa passagem da *Teoria estética*, Adorno evidencia como a atribuição de autonomia à obra infla seu caráter crítico:

[A obra] torna-se antes social através da posição antagonista que adopta perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autônoma. Ao cristalizar-se como coisa específica em si, em vez de se contrapor às normas sociais existentes e se

⁴⁰ A autonomia da arte enquanto desenvolvimento intra-estético, aliado ao afastamento da mimesis e à noção de desartificação da arte moderna, será tratada mais à frente.

⁴¹ “retirar o objeto de seu contexto e de sua função original e cotidiana ressaltando a sua alteridade e abrindo um diálogo potencial com outras épocas: o objeto do museu é mais um hieróglifo histórico do que uma simples peça de informação. Sua leitura passa a ser um ato de memória e sua verdadeira materialidade assume a aura de distanciamento histórico e transcendência no tempo” “É precisamente o isolamento do objeto de seu contexto genealógico que permite a experiência do ‘reencantamento’ através do olhar museico. É claro que tal desejo de autenticidade é uma forma de fetichismo. [...] Ele [o museu] carrega consigo uma espécie de dimensão anamnésica, um tipo de valor da memória.” (HUYSSSEN, 1994, p. 53)

qualificar como «socialmente útil», critica a sociedade pela sua simples existência [...] Nada existe de puro, de completamente estruturado segundo a sua lei imanente que não exercite uma crítica sem palavras e denuncie a degradação provocada por uma situação que evolui para a sociedade de troca total: nela tudo existe apenas para-outra-coisa. (p. 340)

Quanto ao acentuado devir do teor de verdade da obra, retomemos a menção que Adorno faz ao que “está vivo ou morto nas obras de arte”: ela nos remete à visão segundo a qual a obra está sujeita a variações no seu teor de verdade no decorrer de sua existência. Antes de adentrar as implicações desse devir da obra, cabe resgatar rapidamente o que Adorno entende por “teor de verdade” [*Wahrheitsgehalt*].⁴² O teor de verdade é o que caracteriza a obra de arte autêntica e a diferencia da mercadoria cultural. Assim, esse conceito está imbricado com a noção de reconciliação. Se a mercadoria cultural apraz pela ilusão de conformidade do mundo, a obra autêntica articula seu teor de verdade sobre o oposto: sua potência subversiva, diagnóstico do irreconciliado. Por isso o teor de verdade é manifesto na sua condição de obra “aberta”, enquanto objeto que repousa sobre a carência de completude, afastando-se, assim, da narrativa reconciliatória do capital. Não se trata de um código a ser decifrado, uma “verdade” oculta, mas antes uma proposta de experiência do incompleto, algo que se apresenta enquanto utopia em contraposição à experiência do mundo decifrado pela razão instrumental:

O conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico. Eis por que exercem a crítica entre si. É isso, e não a continuidade histórica das suas dependências, que liga as obras de arte umas às outras; “uma obra de arte é a inimiga mortal da outra”. A unidade da história da arte é a figura dialéctica de uma negação determinada. E não é de outra maneira que ela serve a ideia de reconciliação. (ADORNO, 2016, p. 62)

Dessa forma, podemos compreender o teor de verdade como aquilo que permite à arte ser crítica, apontando para a mediatização da fruição do construto, uma vez que essa criticidade, como vimos, ampara-se na reflexão. Note-se também que o teor de verdade, por sua indeterminação,

⁴² A tradução habitual de *Wahrheitsgehalt* é “conteúdo de verdade”. No entanto, atento para o fato de a palavra “conteúdo” encontrar no alemão um correspondente mais específico, a saber, *Inhalt*. Eu opto pela tradução “teor de verdade” pois compreendo que esse termo favorece a compreensão de uma variável de verdade que é gradual, que permeia a obra como um todo como uma proporção de seu ser, e que pode ser mutável pois está desatrelada da necessidade de mudança na forma. A meu ver, a tradução por “conteúdo” remete a algo que está contido no interior da obra, menos fluido e mais “dado”. Além disso, acredito que a opção por “teor” afasta a possibilidade de confundir *Wahrheitsgehalt* com o tema da obra.

estabelece um elo com o extra-estético do qual depende a experiência estética. Essa leitura lança luz sobre o dinamismo da arte: não propondo uma definição de arte transcendente, Adorno entende que uma obra pode morrer ou renascer, o que estabelece um vínculo entre sua verdade e sua recepção. Aí está seu devir: se a obra não se determina autêntica por suas condições de nascimento, se ela não pode ser analisada *a priori* como participante de um conceito de arte, tornam-se relevantes as condições de sua recepção nos momentos de exposição. Adorno enfatiza que a obra de arte desdobra-se temporalmente, atualizando seu teor de verdade em uma relação dialética com aquilo que lhe é heterogêneo:

A definição do que é arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se. Enquanto é preciso manter sua diferença em relação à simples empiria, ela modifica-se em si qualitativamente. Muitas obras, por exemplo, representações culturais, metamorfoseiam-se em arte ao longo da história, quando não o tinham sido; e muitas obras de arte deixaram de o ser. (ADORNO, 2016, p. 14)

Esse devir que Adorno sublinha está profundamente imbricado com o estar no mundo das obras, de modo que o elemento crítico essencial à obra de arte autêntica é também da ordem da recepção. Por isso, podemos sugerir que, no museu, a sedimentação sócio-histórica se renova. Aquilo que o olhar apreende no ambiente expositivo deixa de ser o referencial arquitetônico da vida cotidiana, da praça pública ou do palácio. O que se apresenta ali é uma pluralidade de obras que dividem o espaço e, em sua apreensão simultânea, disputam o olhar, influenciando-se mutuamente. É justamente no museu que evidenciam-se as características típicas do espírito da sociedade que o erigiu. A admissão da fungibilidade das obras reduzidas a artefatos, a estima pela acumulação em consonância com o modelo econômico vigente e a pretensão de categorização típica da racionalidade instrumental ressoam no museu, em acordo com as forças moventes que deslocaram as obras até ali. O museu transforma-se em sedimentação no momento em que tais características saturam-se nas obras, modificando seu teor de verdade em sintonia com o mundo que, agora, habitam. “Mas em todos os setores nosso tempo tem a mania de querer nos apresentar as coisas em seu ambiente natural, e com isso suprimir o essencial, o ato do espírito que as isolou desse ambiente” (ADORNO, 1998b, p. 177). Essa passagem sintetiza a crítica que Adorno fazia a Valéry, indicando como a própria escolha de isolar as obras se traduz em novo referencial.

Separadas da vida, as obras no museu rompem com uma expressão da cultura – o cenário da cidade –, para integrar outra – o acervo do museu.

Essa compreensão articula-se com a tragicidade que Proust atribui aos museus. Para ele, é através da morte infligida pelo deslocamento que se torna possível ao sujeito estabelecer uma relação negativa com a visão trágica dos signos. Em sua descrição da viagem ao balneário de Balbec, Proust faz um elogio às estações de trem, onde se percebe a “essência” de cidades ainda desconhecidas: “esses maravilhosos lugares que são as estações, de onde se parte para um destino afastado, são também lugares trágicos, pois se ali se cumpre o milagre de que as terras que ainda não tinham existência senão em nosso pensamento vão ser aquelas em que viveremos” (PROUST, 1994, p. 145). Proust compara as estações de trem aos museus em poucas palavras. Ambos seriam espaços privilegiados por afastar os objetos de seus contextos de atividade prática, propício para a criação de um “universo novo e perecível” (*univers nouveau et périssable*).⁴³ Para ele, é a perda do contexto original que viabiliza o desprendimento da obra daquilo que a associa ao mundo concreto, permitindo sua projeção no mundo subjetivo. A percepção de que os museus são um lugar de morte está presente em Proust, porém ele nota que essa morte, simbolizada pela perda de referenciais, contempla uma ressurreição.⁴⁴ Adorno corrobora esse posicionamento de Proust: “Se a alegoria coquete de Valéry compara a pintura e a escultura a crianças que perderam a mãe, então caberia lembrar que nos mitos os heróis, nos quais o humano se liberta do destino, são todos homens que perderam a mãe.” (ADORNO, 1998b, p. 184).

⁴³ “Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d’autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoirs où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures, aussi sont des Renoir, et l’eau, et le ciel [...] Tel est l’univers nouveau et périssable qui vient d’être créé.” (PROUST, 1992, p. 185)

⁴⁴ “Proust sabe que a história, no interior das obras de arte, ocorre quase sempre como um processo de decomposição. ‘Ce qu’on appelle la postérité, c’est la postérité de l’oeuvre’, frase que poderíamos traduzir assim: o que se chama posteridade [*Nachwelt*], é a vida póstuma [*Nachleben*] das obras.” (ADORNO, 1998b, p. 181)



Figura 9: *Gare Saint Lazare*, de Claude Monet, 1877. Tela impressionista mencionada por Proust em seu romance, que retrata a estação de trem de Saint Lazare, em Paris, ilustrando sua defesa das estações como espaços trágicos, similares aos museus.⁴⁵

É por esse viés trágico do museu, que se presta não apenas à morte das obras mas também à sua ressurreição, que percebemos como o museu impacta o teor de verdade ao ecoar as dinâmicas sociais vigentes na recepção das obras, destacando a fluidez daquilo que chamamos arte. Quanto a isso, as obras de arte antigas, concebidas antes do advento dos museus, evidenciam o dinamismo de seu conteúdo ao oferecerem mais do que um registro histórico do tempo de sua produção e manterem-se vivas enquanto antítese daquela sociedade que habitam no momento mesmo de exposição. De certa forma, uma escultura grega exposta em um museu hoje pode dizer tanto da sociedade que a elege como cultura e a expõe nos termos museológicos correntes quanto daquela que a produziu. É a esse diálogo entre sociedade e obra, desdobrado no tempo, que Adorno se refere quando analisa seu teor de verdade.

Os gabinetes naturais do espírito transformaram as obras de arte em hieróglifos da história, dando-lhes um novo conteúdo [*Gehalt*] à medida que o sentido antigo se encolhia. Contra isso não é possível oferecer um conceito de arte pura emprestado

⁴⁵ Disponível em https://m.musee-orsay.fr/en/works/commentaire_id/the-saint-lazare-station-7080.html
Acesso em 01/12/2019.

do passado, que seria até mesmo pouco apropriado para esta época. (ADORNO, 1998b, p. 185)

Cabe notar aqui como a fluidez do teor de verdade das obras articula-se com a necessidade de compreender o próprio conceito de arte como conceito em devir, afastando-se de uma concepção dogmática.⁴⁶ A arte é, nesse sentido, sua própria *Gehalt* em movimento, no qual ela toma seu heterogêneo, a sociedade, reiteradamente como contraponto desse desdobramento. Susan Buck-Morss esclarece como essa negatividade da arte desvela a inverdade da sociedade burguesa, estabelecendo com ela um movimento dialético:

Adorno não queria apenas demonstrar a inverdade do pensamento burguês; ele queria mostrar que precisamente quando o projeto burguês falhou – o projeto idealista que estabelece identidade entre mente e realidade material –, expressou não-intencionalmente a verdade social, oferecendo, assim, a proeminência da não-identidade sobre ele – oferecendo, em síntese, a validade da cognição dialética, materialista. (1977, p. 5)⁴⁷

Para além da atualização das obras no momento de sua recepção, cabe esclarecer agora como essas tensões serão expressas nas obras de arte modernas, concebidas em um momento no qual o museu já figura como dado; ou seja, como essas tensões são encarnadas pela arte no que tange à sua produção. Na arte moderna, o museu figura como força de coerção social à qual as obras respondem. Esse movimento se evidencia nas vanguardas históricas – futurismo, dada, surrealismo, construtivismo e os grupos de vanguarda da recém instalada União Soviética –, cuja essência repele a imposição institucional do museu enquanto elemento antitético de sua autonomia. Huyssen afirma que as vanguardas são impensáveis sem esse contraponto: “pensar as vanguardas sem seu medo patológico pelos museus é inconcebível” (1994, p. 41). De fato, as

⁴⁶ “A arte autêntica do passado, que hoje tem de se ocultar, não é assim determinada. As grandes obras esperam. Algo do seu conteúdo de verdade não se esvanece com o sentido metafísico, por pouco que ele se possa fixar; é por seu intermédio que elas permanecem eloquentes. [...] O que outrora foi verdadeiro numa obra de arte e foi desmentido pelo curso da história, só pode de novo vir à luz quando se modificarem as condições em virtude das quais aquela verdade foi liquidada: tão profunda é, no plano estético, a penetração recíproca do conteúdo de verdade e da história.” (ADORNO, 2016, p. 70)

⁴⁷ “Adorno not only wanted to demonstrate the untruth of bourgeois thinking; he wanted to show that precisely when the bourgeois project – the idealist project of establishing the identity of mind and material reality – failed, it expressed, unintentionally, social truth, thus providing the preeminence of nonidentity toward it – providing, in short, the validity of dialectical, materialist cognition.”

próprias correntes artísticas declaravam abertamente sua inquietação com relação aos museus, como encontramos, por exemplo, no manifesto futurista:

Em verdade eu lhes declaro que a frequência diária aos museus, às bibliotecas e às academias (cemitérios de esforços vãos, calvários de sonhos crucificados, registro de arremessos truncados!...) é para os artistas tão prejudicial, quanto a tutela prolongada dos pais para certos jovens ébrios de engenho e de vontade ambiciosa. Para os moribundos, para os enfermos, para os prisioneiros, vá lá:- o admirável passado é, quiçá, um bálsamo para seus males, visto que para eles o porvir está trancado... Mas nós não queremos nada com o passado, nós, jovens e fortes futuristas! (MARINETTI, 2013, p. 35)⁴⁸

O futurismo, bem como a maioria dos movimentos vanguardistas, cuja retórica baseava-se na recusa à tradição, acusa o museu de ser portador do peso do passado, reiterando a percepção do museu como mausoléu. Essa emergência pulsante de renovar a produção artística, através de novos paradigmas contrastantes com os cânones da arte de então, já entende o museu como expressão do mundo administrado, que incorporava toda a monumentalização, hegemonia e aspirações da era burguesa com a qual a arte desejava romper. Nesse momento histórico, o museu está dado como parte do sistema. Conforme Huyssen analisa: “O debate sobre as vanguardas está intimamente ligado ao debate sobre o museu. [...] Para a cultura de manifestos, cuja retórica baseava-se na total rejeição à tradição [...] o museu realmente era um bode expiatório plausível.” (1994, p. 39). Outras vertentes vanguardistas, à revelia das especificidades de cada uma,⁴⁹ partilham a incorporação do museu como parte do cenário moderno, seja como potência a ser combatida ou explorada. Vejamos como isso se expressa na produção artística através de dois vieses: o afastamento da mimesis e a decorrente acentuação do diálogo das obras com o espaço museológico.

⁴⁸ Publicado originalmente em 20 de fevereiro de 1909, no jornal “Le Figaro”.

⁴⁹ O debate pormenorizado sobre a relação do museu com cada vertente vanguardista não cabe no escopo deste trabalho. Sobre isso, ver FABBRINI, 2006; ARANTES, 1991; HUYSEN, 1994; CASTILLO, 2008.

O afastamento da mimesis,⁵⁰ que Adorno chamou de “perda da evidência da arte” (Cf. ADORNO, 2016, p. 11) – ou “desartificação”,⁵¹ caracteriza as vanguardas e se dá por diversas razões segundo os estudos de história da arte. Dentre elas, a que nos interessa investigar é a recusa que as vanguardas apresentam ao papel legitimador do museu, que toma a obras como evidências da riqueza do espírito conciliado. Esse sentimento de reconciliação está aparentado à mimesis, pois a verossimilhança da arte representativa oferece-se justamente à contemplação da conformidade, insuflada pela valoração histórica da capacidade de subsumir o mundo à esfera da ação humana, através da técnica.⁵²

A antiga afinidade de contemplador-contemplado é invertida. Ao reduzir a obra de arte a simples factum, gesto típico do comportamento de hoje, vende-se também em saldo o momento mimético, incompatível com toda a essência coisal. O consumidor pode à vontade projectar as suas emoções, os seus resquícios miméticos, no que lhe é apresentado. Até à fase da administração total, o sujeito que contemplava, ouvia ou lia uma obra, devia esquecer-se de si, tomar-se indiferente, desaparecer nela. A identificação que ele realizava era, segundo o ideal, não a de tomar a obra semelhante a si mesmo, mas antes a de se assemelhar à obra. (ADORNO, 2016, p. 35)

Em outras palavras, a arte mimética, no interior da indústria cultural, privilegia um sentimento de prazer oriundo da familiaridade, que tem um caráter afirmativo enquanto estandarte da primazia da técnica. Daí a tendência das vanguardas ao afastamento da mimesis em direção a obras mais herméticas e não representativas, operando, em sua não-subserviência à realidade, uma passagem da representação à *expressão* como resposta a esse conflito histórico. A expressão é, para Adorno, a utilização do estilo como verdade negativa⁵³ que, em confronto com a tradição representativa, sedimenta aquilo que dá voz ao sofrimento e evidencia a dinâmica de não

⁵⁰ Para efeitos de argumentação, aqui entendo por “arte mimética” as obras que repousam na verossimilhança, na cópia do real como objetivo final de sua feitura. No entanto, é importante salientar que Adorno percebe uma dimensão mimética em toda obra de arte, inalienável de sua realidade empírica.

⁵¹ Desartificação, conforme descrita por Adorno, refere-se ao movimento de afastamento da produção artística dos cânones tradicionais da arte, especialmente na recusa à mimesis, que torna a arte um tanto hermética e menos palatável para o público. (Cf. ADORNO, 2016, pp. 33-35)

⁵² “O que o espírito promete é o lugar do momento sensível na arte, não a satisfação do contemplador – o romantismo queria simplesmente equiparar o que surge na *apparition* ao elemento artístico.” (ADORNO, 2016, p. 131)

⁵³ “Enquanto cognoscente, porém, a obra de arte se torna crítica e fragmentária. Em relação ao que, hoje, as obras de arte têm chance de sobreviver, estão de acordo Schönberg e Picasso, Joyce e Kafka, também Proust. E isso permite talvez novamente uma especulação histórico-filosófica. A obra de arte fechada é a burguesa, a mecânica faz parte do fascismo, a fragmentária significa, no seio da perfeita negatividade, a utopia.” (ADORNO Apud DUARTE, 2012, p. 6)

reconciliação (Cf. ADORNO; HORKHEIMER, 2006, pp. 107-108). Dessa forma, a arte “busca refúgio na sua própria negação, quer sobreviver por meio de sua morte” (ADORNO, 2017b, p. 90).

Na sua busca consciente por autonomia e movimento auto-reflexivo, a arte moderna privilegia a expressão como forma de afastar-se da proposta contemplativa em prol de uma projeção racional-imaginativa para além do construto. Conforme lemos em *Minima moralia*: “A modernidade é uma categoria qualitativa, e não cronológica. Do mesmo modo que ela não se deixa reduzir à forma abstrata, a ela é necessário recusar as conexões superficiais convencionais, a aparência da harmonia, a ordem corroborada pela mera cópia” (p. 191). Se o modelo representativo da mimesis, em sua ilusão de harmonia, privilegia uma postura contemplativa do observador, torna-se inadequado à postura crítica inerente à nova arte. “A platitude de sempre é traduzida na platitude do consumidor de cultura, que, agradecido e com a consciência metafisicamente tranquila, compra da indústria o dejetos de qualquer modo inevitável” (ADORNO, 2017b, p. 83). Notemos, então, que essa reivindicação das vanguardas é, no interior do museu, um movimento de resistência a redução da arte a entretenimento.

A linguagem da lírica de vanguarda realiza isso e revela assim a sua dialéctica peculiar. Decerto, as obras de arte só podem curar a ferida que a abstracção lhes faz mediante uma abstracção ainda maior, que impeça a contaminação dos fermentos conceptuais com a realidade empírica: o conceito torna-se “parâmetro”. Mas a arte, enquanto essencialmente espiritual, não pode ser puramente intuitiva. Deve também ser sempre pensada: ela própria pensa. A prevalência da doutrina da intuição, que contradiz toda a experiência das obras de arte, é um reflexo dirigido contra a reificação social. (ADORNO, 2016, pp. 155-156)

Nesse sentido, o afastamento da mimesis é uma resposta da arte também a sua cooptação como elemento apaziguador do espírito, explorado pelo museu, manifesto no próprio fazer artístico de seu tempo. Assim, a existência do museu e o medo de sua potência reificadora tornam-se, por sua vez, elementos pulsantes no momento da produção da obra de arte, uma preocupação do artista que passa a compor a sedimentação sócio-histórica da obra na sua origem.

Passando ao segundo ponto, quanto ao diálogo das obras com o espaço museológico: como parte do mesmo desdobramento, as obras de arte passam a pré-conceber o museu como seu destino final, incluindo esse espaço de experiência na estrutura formal das obras. Com o abandono da mimesis, a pintura, por exemplo, passa a assumir a planaridade da tela, entender seu

caráter objetual primeiro, abandonando a expectativa da tela como janela projetiva da realidade (Cf. CASTILLO, 2008, p. 188). Dessa forma, a tela tornada obra em si mescla-se com seu espaço de fruição (figura 10), de modo que o museu deixa de ser apenas o lugar onde as obras acontecem para tornar-se explicitamente parte da obra e condição para sua experimentação (Cf. CASTILLO, 2008, p. 189). Da mesma forma, os ready-mades tomam o deslocamento dos objetos da vida cotidiana para o museu justamente como vetor de discussão sobre o peso da instituição na qualificação daquilo que é ou não arte. As performances dadaístas, por sua vez, ocupavam o espaço para a experimentação artística. A imediatidade da recepção estética que os museus privilegiam propicia os debates e experimentações que as vanguardas abordavam, tanto por ser o museu uma realidade da vida artística naquele momento quanto por simbolizar o sistema no qual estavam inseridas e contra o qual se lançavam. É por esse momento auto-reflexivo da produção artística que podemos perceber o museu como integrado em seu conteúdo, evidenciado pelo impacto dessa sedimentação social no aspecto formal das obras. Nesse sentido, podemos dizer que às vanguardas não interessava apenas veicular suas obras por meio de exposições, mas, acima de tudo, conhecer a forma de elaborar suas montagens e conceber seus espaços expositivos (Cf. RICO, 1994, p. 183).

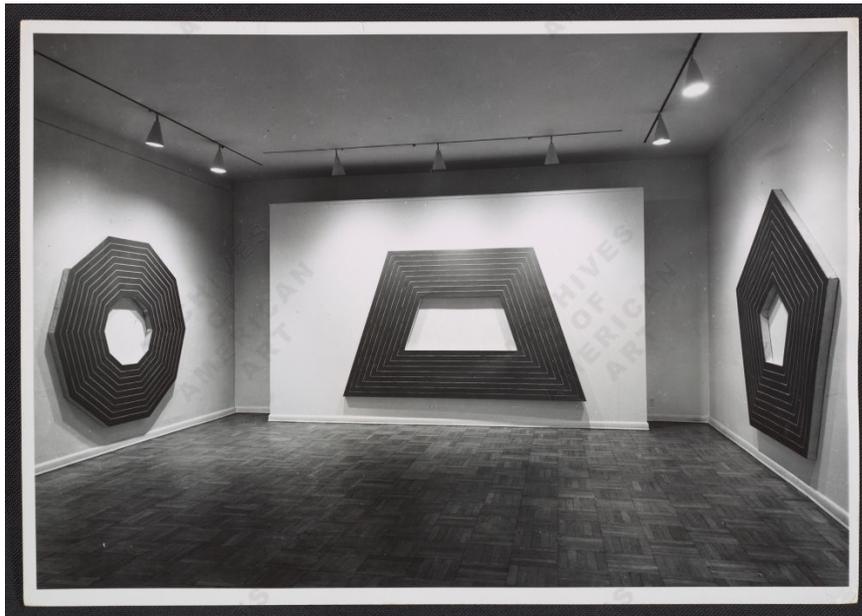


Figura 10: Exposição de Frank Stella, na galeria Leo Castelli, Nova York, 1964.⁵⁴

⁵⁴ Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/481674122621612953/?lp=true> Acesso em 01/12/2019.

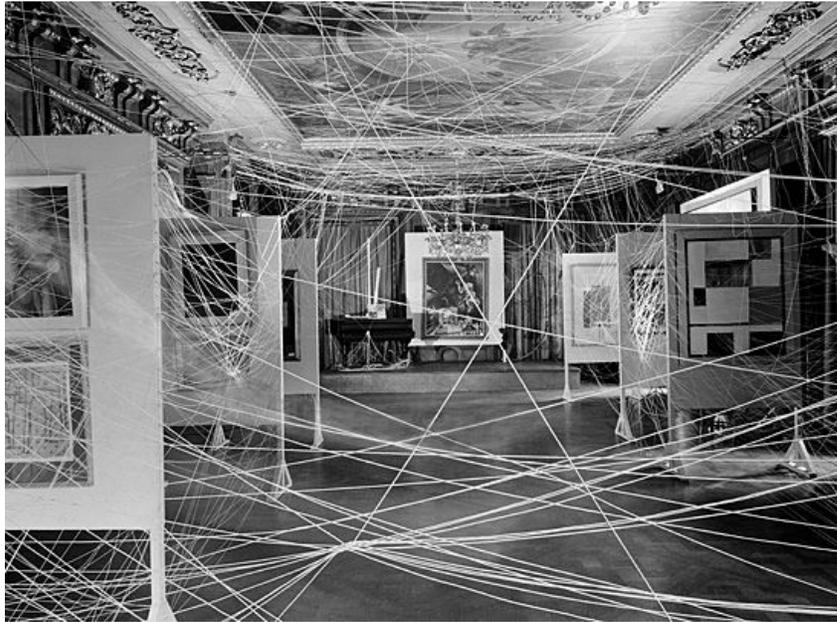


Figura 11: Instalação “His Twine” de John Schiff, na exposição *First Papers of Surrealism*, no Museu de Arte da Filadélfia, em 1942. Intervenção surrealista: espaço expositivo como elemento estético.⁵⁵

O que nos interessa nesse movimento histórico das vanguardas – e que se projeta na arte dita contemporânea, senão explicitamente, ao menos como eco da história da arte –, é a evidenciação do momento conceitual da experiência estética. Quando as investigações artísticas passam a contemplar explicitamente questões sobre o que é arte, o que pode ser arte, que lugar ela ocupa na sociedade, e outras dessa natureza, sua compleição torna-se gradualmente mais hermética e resistente, justamente pela sedimentação desse conteúdo na forma. Com isso, tornam a fruição truncada e passam a exigir algum esforço do público – tendência que, por sua vez, é também uma resposta da arte à relação contemplativa que a indústria cultural aprendeu a explorar, uma estratégia para tornar a arte menos consumível. Nas palavras de Adorno: “Mas isso [a arte] se torna difícil para eles [o público] por causa do esforço que é requerido deles pelo ato de receber.” (ADORNO, 1993, p. 190) Ao tornar-se “difícil”, a necessidade do momento conceitual na elaboração da fruição faz-se mais evidente – ainda que esse momento esteja presente em todas as obras de arte autênticas, não sendo privilégio das vanguardas, mas mais

⁵⁵ Disponível em https://icaphila.org/miranda_posts/his-twine-marcel-duchamp-and-the-limits-of-exhibition-history/ Acesso em 01/12/2019.

explícito nelas. O exercício de pensamento exigido pela obra é o que lança luz sobre aquilo que ela traz como seu contraponto extra-estético.

[...] a arte vai além da empiria. Ainda que o objeto artístico seja um construto concreto, da ordem da sensibilidade, ele não se limita à essa dimensão. A arte denuncia constitutivamente essas regras, o ente que não se esgota no ente, na empiria. É essencial na arte o que nela não é fato bruto, incomensurável com o critério empírico de todas as coisas. Pensar na arte o que não é fato bruto é uma necessidade para estética. (ADORNO, 2016, p. 509)⁵⁶

No entanto, esse elemento pode ser perturbado pela indústria cultural, mesmo em se tratando de obras de arte autênticas, através da supressão de sua dimensão conceitual, como podemos notar através do processo de musealização das vanguardas. A lógica de mercado que permeia as relações no capitalismo tardio tem a potência de englobar aquilo que dela busca escapar. Assim, as vanguardas, mesmo traduzindo um esforço de não-subserviência da arte, não escapam à potência reificante do museu, que as institucionaliza e oferece como simulacro do progresso da própria história da arte hipostasiada, em um movimento que reduz também essas manifestações a documentos. Assim, mesmo as obras de vanguarda não estão a salvo de tornar-se elo discursivo em um recorte narrativo.

O catálogo explícito e implícito, do proibido e do tolerado estende-se a tal ponto que ele não apenas circunscreve a margem da liberdade, mas também domina-a completamente. [...] Exatamente como seu adversário, a arte de vanguarda, é com as proibições que a indústria cultural fixa positivamente sua própria linguagem com sua sintaxe e seu vocabulário. A compulsão permanente a produzir novos efeitos (que, no entanto, permanecem ligados ao velho esquema) serve apenas para aumentar, como uma regra suplementar, o poder da tradição ao qual pretende escapar cada efeito particular. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, pp. 105-106)

Transformadas em peças da tradição, sua força desorganizadora é reduzida em favor da relação de contemplação. Dessa forma, o museu torna palatável a inquietação das vanguardas, tornando-as equivalentes a obras de outros períodos históricos, pois todas, na supressão do não-idêntico, das características que as tornam únicas, convivem sob a catalogação do acervo como registros da cultura.

⁵⁶ A questão do papel da estética, mencionada na citação, será tratada no terceiro capítulo.



Figura 12: O mictório de Marcel Duchamp, exposição permanente no Centre George Pompidou, em Paris, 2016. Exemplo de obra de vanguarda tornada cânone.⁵⁷

É possível estender essa análise a obras de arte ditas contemporâneas, como os *Bichos* de Lygia Clark e os *Parangolés* de Hélio Oiticica,⁵⁸ para recorrer a exemplos de arte brasileira. De maneira análoga, o museu emudece a força subversiva dessas propostas artísticas ao impedir a interação do público com as obras. A experimentação corporal proposta pelos artistas nesses exemplos são essenciais à realização da experiência estética que essas obras oferecem. Expostas fora do alcance e protegidas do toque, elas estão mortas. Como elabora Sonia Salcedo del Castillo: “Nos limites do museu, qualquer grito de rebeldia ou protesto emudece no silêncio da posteridade ao ser metamorfoseado em arte” (2008, p. 84).

⁵⁷ Disponível em <https://maefood.blogspot.com/2016/05/the-centre-pompidou-modern-art-museum.html> Acesso em 01/12/2019.

⁵⁸ Para uma análise sobre a musealização dos *Parangolés*, ver OSORIO, 2014.



Figura 13: Série *Bichos e superfícies*, de Lygia Clark, na VII Bienal de arte de São Paulo, em 1963. Obras participativas, colocadas sobre pedestais, intocáveis. Museu subverte a proposta de experimentação artística em nome do valor de tradição.⁵⁹

Partindo dessas colocações, podemos argumentar que a indústria cultural, quando ela atua sobre as obras de arte autênticas, pode influir no seu teor de verdade, igualando-as, ao menos temporariamente, à mercadorias culturais.

⁵⁹ Disponível em <http://www.bienal.org.br/exposicoes/7bienal> Acesso em 01/12/2019.

III. Ingenuidade e utopia

*Tão logo a ingenuidade é referida
como ponto de vista, ela já não existe.
Adorno*

O diagnóstico segundo o qual as obras de arte ditas autênticas podem ter sua potência emancipatória silenciada no ambiente museológico trata da tensão entre o elemento disruptivo da arte e a tendência conciliatória exercida pelo museu enquanto instância constitutiva do aparato social. O movimento diretivo na categorização do objeto artístico pelo museu incide sobre o elemento subversivo da arte que, para Adorno, decorre de sua inerente exigência de alteridade radical. A obra de arte almeja identidade consigo mesma e, no exercício dessa existência dissonante, resiste à reconciliação factual com o mundo que a cerca e que ela mesma integra. O não-idêntico da arte, aquilo que escapa à categorização, é o fundamento de sua força na desarticulação das ilusões de acomodação ao real. A percepção desse dissonante da arte oferece ao sujeito uma perspectiva utópica através da evidência do caráter contingente daquilo que, na sociedade, se apresenta como inevitável. Adorno diz que “a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo” (2016, p. 11), permitindo que o objeto artístico opere como denunciador dessa não-liberdade e, assim, incite o desejo de liberdade na esfera extra-estética. Amy Allen, em sua leitura da estética adorniana, reitera que a potência emancipatória do não-idêntico da arte encontra vazão ao evidenciar o caráter frágil e fragmentário de nossa situação histórica presente (Cfe. ALLEN, 2017, p. 17). Por estabelecer um domínio próprio, fechado em si mesmo sob suas leis particulares, a arte “sonha para que a humanidade, diante de sua decadência, acorde, continue

senhora de si, sobreviva” (ADORNO, 2017a, p. 61).⁶⁰ É essa potência emancipatória que está ameaçada pela tomada da cultura como categoria.

A inserção da obra de arte no museu favorece sua canonização e, conseqüentemente, dilui essa não-identidade ao integrá-la a um acervo de realizações espirituais da humanidade, submetido à racionalidade do mundo administrado. Nesse sentido, por agenciar uma ilusão de reconciliação entre a arte e o seu outro (a sociedade), o museu e a esfera da cultura como um todo participam da indústria cultural na medida em que privilegiam uma interação com a arte que é antes apaziguadora do que disruptiva. Rodrigo Duarte observa que Adorno e Horkheimer denunciam “o processo de revogação da autonomia da arte através das estratégias da cultura de massa [...] submetida à esfera da racionalidade técnico-científica” (2003, p. 104). É essa perda de autonomia que está em jogo na submissão das obras à racionalidade museológica, incidindo sobre o seu teor de verdade. Essa tensão reflete-se na recepção estética, pois a ordenação pretendida pela institucionalização enfraquece a linguagem do não-idêntico, “estabelecendo ordem, mas não conexão” e “promovendo uma ilusão de harmonia conciliatória” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104). Safatle chama a atenção para a “consequência política danosa vinda da recusa em admitir que a arte é o setor da vida social mais claramente portador de força redimensionadora da experiência” (2019, p. 110).

Se a fluidez que Adorno atribui ao teor de verdade das obras de arte – característica responsável por sua vulnerabilidade à morte e à ressurreição – é o que permite defendermos que o museu pode alterá-lo, encobrindo-o ao menos temporariamente, é também essa fluidez que abre espaço para vislumbrarmos a possibilidade de resgate de uma experiência estética considerada autêntica no interior do museu. Em sua crítica ao museu, Adorno é cuidadoso em não qualificá-lo necessariamente como mausoléu. Ao observador atento, ciente das tensões presente no museu, seria ainda possível uma interação legítima com a obra de arte. Para isso, no mundo administrado, a relação com a obra de arte exige, para Adorno, uma seriedade condizente com uma postura crítica atenta aos instrumentos de alienação. “Só está livre do mal tão bem

⁶⁰ “Pela sua ruptura inevitável com a teologia, com a pretensão absoluta à verdade da redenção, secularização sem a qual ela jamais teria se desenvolvido, a arte condena-se a outorgar ao ente e ao existente uma promessa que, privada da esperança num Outro, reforça o sortilégio de que se quis libertar a própria autonomia da arte.[...] Em virtude da sua recusa da empiria – recusa contida no seu conceito, não simples esquivia, que é uma de suas leis imanentes – sanciona a sua superioridade.” (ADORNO, 2016, p. 12)

diagnosticado por Valéry [...] aquele que sabe exatamente o que quer, escolhe dois ou três quadros e se detém diante deles com enorme concentração, como se fossem realmente ídolos.” (ADORNO, 1998b, p. 186). Fabbrini esclarece que “esse fruidor seletivo, proposto por Adorno, não se identifica, assim, ao fruidor especialista de Valéry, ao fruidor diletante de Proust, àquele que se distrai, de Benjamin, ao consumidor de Baudrillard, ou ao fruidor como operador de signos, de Lebrun” (2008, p. 265). O fruidor adorniano constitui-se sobre uma postura crítica de reconhecimento da sedimentação sócio-histórica que desembarace a obra das camadas narrativas reconciliatórias que a envolvem, evidenciando-as; é nesse sentido que ele escapa à ingenuidade.

A capacidade da arte de gerar reflexão, tanto no que se refere ao resgate da memória contra-hegemônica quanto na sua compleição enquanto antítese social da sociedade corrente, entrelaça o momento de recepção das obras de arte com sua própria historicidade, que emerge através da elucidação das tensões sedimentadas na forma. O trato com a sedimentação sócio-histórica é, em Adorno, trabalho atribuído à crítica de arte, entendida como ferramenta capaz de atualizar o teor de verdade das obras através da construção de um diálogo com elas, uma potencialização da experiência estética em seu devir. Se as obras não são atemporalmente idênticas a si mesmas, “mas se tornam aquilo que são porque seu próprio ser é um devir”, então elas convocam “formas do espírito por meio das quais esse devir se realiza, tais como comentário e crítica” (ADORNO, 2017, p. 97). É nesse sentido que a crítica atualiza o teor de verdade das obras. A crítica de arte, ou o pensar filosófico sobre a arte, tem a difícil tarefa de trabalhar conceitualmente com elementos não conceituáveis inerentes ao objeto artístico. O exercício da crítica, de resgate dessa memória sedimentada na obra, dá-se através da elaboração especulativa que não prescinde do conceitual; “mesmo depois de recusar o idealismo, a filosofia não pode abdicar da especulação” (ADORNO, 2009, p. 22). A questão que se apresenta é como fazer uso de conceitos na elaboração acerca da obra de arte sem incorrer em universais apriorísticos que aproximariam a crítica da racionalidade instrumental. Sobre isso, Adorno diz que a compreensão da vertente histórica que permeia o próprio conceito é o que diferencia o uso dialético da razão da racionalidade instrumental. “Se ela [a crítica] não deve ser nem prescrição alheia à arte, nem débil classificação do que se encontra disponível, então não pode se apresentar de outro modo a não ser dialeticamente.” (ADORNO, 2017, p. 113-114). Isso significa que o papel do pensamento

especulativo não consiste em oferecer fundamentações *a priori* para o contingente mas, antes, em trazer à tona, em retrospectiva, os elementos para sua compreensão. Os conceitos entendidos como sedimentação são mediatizados pela história, consideração necessária para que a crítica não replique a lógica instrumental da racionalidade característica do esclarecimento; para que a elaboração não se torne, ela mesma, um instrumento de dominação. Cabe a ela abrir caminho para uma reconciliação outra, divergente daquela aparente na vida social, pela pressão do irreconciliável (Cf. SAFATLE, 2013, p. 7).

Aquilo que escapa à lógica unificadora da modernidade, que Adorno chama de não-idêntico, evoca na crítica um método de desvelamento capaz de iluminar a não-identidade sem expressá-la diretamente, ou seja, ampara-se na utilização de conceitos fluidos que evidenciam o não-idêntico sem subsumi-lo à lógica do pensamento identitário (Cfe. ALLEN, 2017, p. 16). Nesse sentido, a crítica apresenta-se como ferramenta de resgate do conceitual no qual reside o não-idêntico da arte, como resistência contra a reificação oriunda de sua submissão ao aparato cultural. Ela se estabelece como contraponto tanto à normatividade quanto ao primado da intuição – tanto na apreciação quanto na produção da obra de arte –, extremos que Adorno caracteriza como ingênuos por não contemplarem sua permeabilidade mútua.

A miséria da estética aparece, de modo imanente, no fato de que ela não pode ser constituída nem por cima nem por baixo; nem a partir dos conceitos nem da experiência aconceitual. Contra essa alternativa ruim, a única ajuda vem da visão da filosofia de que fato e conceito não se contrapõem mutuamente como polos, mas são mediados um pelo outro. (ADORNO, 2017b, p. 103)

Se o observador frente à obra não desenvolve propriamente o papel de crítico que Adorno parece atribuir aos estetas, a postura exigida dele (observador) evoca um trabalho conceitual não-conciliatório similar. Adorno caracterizará como ingênuo o observador que, optando por uma apreciação contemplativa da obra de arte, sobreponha sua percepção àquilo que a obra apresenta em sua economia interna. Sem o respeito à incompletude imanente do objeto não se pode realizar a mediação por ele exigida, transformando a experiência estética em uma experiência de auto-afirmação do sujeito, processo que resulta ingênuo por seu teor conciliatório e, portanto, não verdadeiramente estético.

No que se refere ao rechaçamento do primado da intuição na recepção estética, oriundo da separação histórica entre arte e ciência,⁶¹ Adorno diz claramente que “quem não sabe o que vê ou ouve não usufrui de uma relação imediata com as obras, e sim é incapaz de percebê-las” (2017b, p. 87). A arte deve ser pensada pois ela mesma pensa. Porém, resgatar a dimensão conceitual na experiência estética não significa lançar mão de um sistema conceitual pré-determinado. A análise das questões técnico-estruturais das obras de arte, aquela feita pelos “especialistas” e que alcança proeminência em decorrência da valorização contemporânea dos procedimentos cientificizados, mostra-se insuficiente para a compreensão da obra. Ainda que seja relevante no processo de explicitação das suas questões estruturais, essa aproximação ignora algo que também é inerente ao objeto artístico: o enigma. Sobre essa questão, Adorno diz que “o conhecimento especializado é, ao mesmo tempo, compreensão adequada da obra e incompreensão obtusa do enigma [...]. Quem se contenta com compreender algo na arte transforma-a em evidência, o que de modo algum ela é” (p. 189). A tomada da obra como “evidência”, a que Adorno faz menção, embasa a enunciação de uma continuidade hipostasiada da história da arte, ou da história do mundo. Nesse sentido, o trabalho do especialista incorre, ele também, em certa ingenuidade.

O enigma nas obras de arte se relaciona com sua não-identidade, é o que permite que a obra não se dilua em mero ente. Não se trata de uma charada, pois não há uma resposta a ser encontrada, mas uma percepção do indizível da arte representado pela coexistência entre o determinado e o indeterminado da obra, cuja tensão não carrega a pretensão (ou mesmo não é capaz) de alcançar uma síntese. O enigma estimula a reflexão porque ele instiga o observador a procurar a sua resolução, instaurando um processo de especulação conceitual que, quanto mais diz do determinado na obra, mais evidencia seu indeterminado incontornável. Frente ao enigma, o observador ingênuo não pode fazer mais do que evidenciar, na sua recusa à elaboração especulativa, a presença mesma do enigma. Importante notar que o enigma, ainda que não seja passível de conceituação, não é da ordem do irracional. Ele participa da racionalidade estética, ainda que não possa ser enunciado. E, pertencendo à racionalidade estética, o enigma depende da

⁶¹ “Com a objetivação do mundo, resultado da progressiva desmitologização, a ciência e a arte se separam; é impossível restabelecer com um golpe de mágica uma consciência para a qual intuição e conceito, imagem e signo, constituam uma unidade. A restauração dessa consciência, se é que ela alguma vez existiu, significaria uma recaída no caos.” (ADORNO, 2012a, pp. 20); “Embora a arte e a ciência tenham se separado na história, não se deve hipostasiar seu antagonismo.” (Ibid., p. 22).

determinação daquilo que a obra traz que é da ordem do conceitual para poder vir à tona. “A condição do caráter enigmático das obras de arte é menos a sua irracionalidade do que a sua racionalidade; quanto mais metodicamente são dominadas tanto maior relevo adquire o caráter enigmático.” (ADORNO, 2016, p. 186). Assim, a relação entre conceito e enigma seria uma contradição auto-consciente, na qual o conceitual busca elucidar o não-conceitual, mas sem transformá-lo em conceito. Uma aproximação ingênua da arte inibe esse caráter reflexivo, enquanto uma aproximação especializada não extrapola a cognição do objeto, ignorando justamente o seu incompreensível, aquilo que os objetos dizem e silenciam a partir de si mesmos. Nas palavras de Adorno, a reflexão sobre a obra de arte não deve buscar “explicar totalmente o fator do incompreensível, como inevitavelmente a especulação tentou, mas compreender a própria incompreensibilidade” (2017a, p. 115).

Assim, no que diz respeito a ingenuidade, é importante perceber que ela não marca meramente o extremo oposto de um pensar instrumental. Para Adorno, a questão é mais complexa: não se trata de uma contraposição entre o sentimento do observador ingênuo e a profundidade cultural do especialista, pois “na indústria cultural, desaparecem tanto a crítica quanto o respeito: a primeira transforma-se na produção de laudos periciais, o segundo é herdado pelo culto desmemoriado da personalidade” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 133). Trata-se de compreender que os diversos momentos da obra de arte transitam entre a sensibilidade empírica do fenômeno dado e o pensamento crítico de conceitos em devir, de forma a dar vazão à dialética intra e extra estética de cada obra, inclusive naquilo que ela traz de não conceitual. Essa compreensão da diferença como heterogeneidade não antagônica preserva um espaço para que o não-idêntico coexista com o normativo. Conforme esclarece Amy Allen, esse movimento resguarda o princípio subversivo da obra de arte autêntica ao recusar o elemento de dominação presente na definição (2017, p. 62), de modo que a crítica elaborada nesses moldes adquire um caráter político. Nesse sentido, o conceito é determinado pelo não-conceitual na mesma medida em que é determinado pelo afastamento do fenômeno que busca subsumir. Essa abordagem crítica implica uma dimensão metafísica secularizada que permite transgredir a realidade e a classificação empírica por ela induzida, tomando os próprios conceitos como ferramenta de acesso ao não-conceitual. Desse modo, “o não-idêntico é não idêntico em um

duplo sentido: contém um excedente da realidade com relação ao conceito e contém, igualmente, um excedente do conceito perante a realidade.” (KOGLER, 2015, p. 75).

O não-idêntico, que permite resguardar a experiência estética de uma normatividade incondizente com a autonomia da obra, será também verificado na presença de algo não subserviente à racionalidade no polo da produção. Relembremos o encantamento de Valéry com os mistérios do atelier. Para ele, o atelier é o lugar onde a genialidade do artista vem à tona, através da realização inadvertida de suas obras. O atelier assemelha-se a um templo no qual a lógica racional figura apenas como dado subjacente contra o qual o artista insurge de forma inconsciente. “Degas oferecia-me todos os traços do artista puro, incrivelmente ignorante de tudo o que, na vida, não pode figurar numa obra nem a servir diretamente e, com isso, muitas vezes infantil por tanta ingenuidade, mas às vezes até a profundidade...” (VALÉRY, 2012, p. 109). O especialista Valéry, que chega a lamentar que a qualidade de um poema não possa ser objetivamente testada (Cf. ADORNO, 1998b, p. 177), enaltece a “pureza” de Degas, valorizando justamente sua ignorância quanto aos limites de sua própria arte. É essa ingenuidade que garante, aos olhos de Valéry, a maestria de Degas. Adorno irá diferenciar esse tipo de ingenuidade daquela ingenuidade do observador que favorece uma visão a-crítica da arte. No caso da ingenuidade criativa salientada por Valéry, é ela que garante que o processo de produção não seja voltado a fins pré-estabelecidos, o que protege a dimensão não-subserviente da obra.

A produção artística que não se deixa enganar no impulso contra o enrijecimento da vida, a verdadeiramente ingênua, portanto, torna-se aquilo que nas regras do jogo do mundo convencional significa não ingênuo. Ela certamente conserva em si um tanto de ingenuidade, à medida em que sobrevive no comportamento da arte algo de não subserviente ao princípio de realidade, algo da criança, algo infantil segundo as normas do mundo. Isso é o oposto da ingenuidade estabelecida. (ADORNO, 2017b, p. 84)

Nesse sentido, a ingenuidade criativa assemelha-se à ingenuidade presente na crítica dialética, que Adorno chamou de “ingenuidade à segunda potência”, pois esta tira sua força da “incerteza do ‘para quê’ estético” (ADORNO, 2016, p. 12). A perda dessa ingenuidade à segunda potência na elaboração de juízos sobre a arte – ou seja, a ilusão da certeza do sentido da arte – leva à postura de fato ingênua do observador, que viabiliza a cooptação da experiência estética pela

indústria cultural.⁶² Nas palavras de Adorno: “Desde que a superfície da existência, aquela imediatidade que ela dirige às pessoas, se tornou ideologia, a ingenuidade se transformou no seu próprio contrário, no reflexo da consciência coisificada sobre o mundo coisificado.” (2017b, p. 84)

Retomando a ingenuidade do artista conforme Valéry a descrevia, o casamento entre competência técnica (ou conhecimento especializado) e liberdade de criação remete à criação modelar sem modelos, que encontra expressão na figura do gênio kantiano. Frente à questão de como um produto técnico pode ser belo, o gênio é a caracterização do artista que não cria em adequação consciente às regras, mas que usufrui do privilégio de criar em consonância com a natureza. Na *Teoria estética*, Adorno caracteriza o gênio kantiano⁶³ como “indivíduo cuja espontaneidade coincide com a ação do sujeito absoluto” (p. 259) e atenta para o fato de que, na sociedade burguesa, essa relação entre liberdade universal e individual emulada pelo conceito de gênio é traduzida na esfera estética a-dialeticamente como elogio ao criador, ou seja, traz uma pretensa submissão da obra ao artista.⁶⁴

O conceito de gênio torna-se potencialmente inimigo das obras de arte; [...] o homem por detrás das obras deve ser mais essencial que elas próprias. No conceito de gênio, a ideia de criação do sujeito transcendental é consentida, com uma *hybris* idealista, ao sujeito empírico, ao artista produtivo. Isso quadra bem à consciência vulgar burguesa, tanto por causa do *ethos* do trabalho na glorificação da pura criação do homem sem consideração pela finalidade, como em virtude de ao contemplador ser subtraído todo o esforço: alimenta-se com a personalidade e, em última instância, com a biografia *kitsch* do artista (ADORNO, 2016, p. 260)

Nesse caso, a realização do sujeito criador ganha protagonismo frente à sua criação, em um movimento de exaltação tanto da subjetividade capaz de produzir – em conformidade com a

⁶² “A ingenuidade estética, na era da indústria cultural, dirigente, tem sua função modificada. O que um dia foi propagado sobre as obras de arte no pedestal de sua classicidade como sendo seu suporte, a preciosa platitude, tornou-se um bem valioso como meio de captura de clientela. Os consumidores, nos quais se constata e se incute ingenuidade, devem ser levados a pensar coisas imbecis sobre aquilo que devem engolir e sobre o que é embalado e empilhado para eles.” (ADORNO, 2017b, p.82)

⁶³ Na terceira crítica, Kant define o gênio como “o talento (dom natural) que dá regra à arte. E como o talento, como faculdade inata produtiva do artista, pertence à natureza, poder-se-ia dizer que o gênio é a disposição natural do espírito (engenho) mediante a qual a natureza dá regra à arte.” (KANT, 2009, p. 157) Mais do que a mera aplicação de pressupostos da teoria da arte, conforme buscavam os neoclássicos, o gênio traduz na arte algo da subjetividade realizada, na aplicação de regras inerentes ao sujeito e consonantes com a natureza que dele emana.

⁶⁴ Conforme analisa Lebrun, o gênio incarna uma “*techné* reflexionante” (2002, p. 528). Sobre como o culto à genialidade na arte opera como substituto do sentimento religioso, ver LEBRUN, 1983, p. 22.

tônica do capital –, quanto da liberdade observada naquele indivíduo que se afigura como estandarte da individuação do espírito, de modo que decorre da figura do gênio criativo o culto à personalidade do artista. Transformado em produto, o gênio alimenta a ilusão de individuação característica da personalidade burguesa, tipificando a experiência estética como um exercício afirmativo do consumidor de arte. Assim, a ingenuidade do gênio, que seria sua força propulsora, é corrompida pela ingenuidade do observador que a consome como produto. No mundo das exposições de arte, esse traço é amplamente explorado. Um exemplo disso é a elevação do atelier à obra de arte. Graças à fetichização do gênio, seu espaço de criação íntimo, onde parece operar algo da subjetividade livre, suscita o interesse do público tanto quanto suas obras. Esse é o caso do atelier do artista plástico brasileiro Paulo Bruscky, apresentado como obra de arte na 26ª Bienal de São Paulo. O artista deslocou todos os objetos de seu atelier para o prédio da exposição, posicionando-os conforme encontravam-se originalmente, remontando seu espaço de trabalho.



Figura 14: Atelier de Paulo Bruscky, na 26ª Bienal de São Paulo.⁶⁵

⁶⁵ Disponível em <http://www.26bienal.org.br/26/professores/26profPBimg.asp> Acesso em 01/12/2019.

Mesmo quando não são deslocados para o espaço expositivo, como no caso de Bruscky, os ateliers e casas de artistas atraem o olhar curioso do público ao redor do mundo, interesse que a indústria aprendeu a explorar. Corroborando a fetichização da figura do artista como produto, a visita a esses espaços são parte dos roteiros turísticos em diversas cidades, mesmo quando os espaços não apresentam obras de arte de autoria do artista em questão. A maioria limita-se à exposição de objetos de uso pessoal nos cômodos previamente habitados, de modo que o público satisfaz-se com vestígios da existência daquela subjetividade genial.



Figura 15: Casa Azul, antiga casa de Frida Kahlo na Cidade do México, com seu material de pintura, cavalete e cadeira de rodas em exposição.⁶⁶

Outra estratégia de mercantilização da figura do artista são as exposições, normalmente temporárias e itinerantes, que apresentam exclusivamente a produção de um artista canônico da história da arte. As exposições organizadas nesse formato costumam levar como título o nome do artista, indicando que não há (ou que não é privilegiado na divulgação) um recorte crítico na seleção das obras, mas que se trata da exaltação da existência de um ser humano especial através

⁶⁶ Disponível em https://followthecolours.com.br/traveluv/estudios-de-artistas-famosos/?fbclid=IwAR02g6MIfrH4MagymudMtpZ-qTzQU17th8__IE_fX2H27cMVJ2vRSRm3WNw#.XdVCHHiaZIN.facebook. Acesso em 01/12/2019.

da apreciação de sua criação. Sintoma dessa relação é o sucesso de público alcançado, que não é desencorajado nem pelas longas filas nem pela lotação do espaço expositivo; aparentemente, são justamente esses aspectos que denotam e confirmam a relevância social dessas exposições e garantem que elas sejam *blockbusters*. A exposição atualmente em cartaz no museu do Louvre,⁶⁷ em homenagem aos 500 anos do “gênio universal italiano”⁶⁸ Leonardo da Vinci, registra recorde histórico de público. A procura por ingressos foi tão intensa que a instituição optou por disponibilizá-los apenas para compra antecipada, o que não resultou na diminuição da aglomeração de pessoas em frente a entrada do museu, indiferentes ao inverno europeu. A mostra registra, no momento, uma média de 7 mil visitantes por dia, com 180 mil ingressos vendidos antes mesmo da abertura da exposição. A decorrente superlotação do espaço expositivo torna impraticável aquela relação íntima com algumas obras selecionadas que Adorno sugeria como estratégia de aproximação não ingênua do observador.



Figura 16: Recorde de público congestionava as galerias do museu do Louvre durante a exposição *Leonardo da Vinci*.⁶⁹ Fotografia retirada de matéria da revista *Isto É*, com o título “Da Vinci é POP”.

⁶⁷ A exposição *Léonard de Vinci* ocorre no museu do Louvre, entre 24/10/2019 e 24/02/2020.

⁶⁸ Expressão utilizada na versão eletrônica em português do jornal alemão *Deutsche Welle*, em matéria sobre a referida exposição.

Disponível em <https://www.dw.com/pt-br/da-vinci-no-louvre-uma-grande-retrospectiva-desfalcada/a-50956070> Acesso em 01/12/2019.

⁶⁹ Disponível em <https://istoe.com.br/da-vinci-e-pop/> Acesso em 01/12/2019.

No que tange à seleção de obras, dentre os 160 objetos apresentados na referida exposição, há estudos e anotações do artista expostos juntamente com suas telas e esculturas,⁷⁰ indicando que o culto à personalidade resulta em interesse tanto por um vislumbre dos registros de seu processo criativo quanto pelas obras dele resultantes. Assim, não surpreende que a mostra em questão inclua gráficos e animações digitais que pretendem desvendar para o público o passo a passo do processo criativo do artista, através de reflectografias⁷¹ produzidas por raios ultra-vermelhos. Após ver determinada obra (entre elas destaca-se a Mona Lisa), o visitante pode explorá-la através da realidade virtual. Aqui, soma-se à fetichização do artista a fetichização da técnica, tanto da técnica da produção genial (aquilo de racional que a noção de gênio resguarda) quanto da técnica da nossa era digital.

Quanto ao encantamento tecnológico, e ainda sobre a figura de Leonardo da Vinci, a mostra em cartaz atualmente no MIS de São Paulo nos oferece um exemplo bastante claro de como a tecnologia, aliada à promoção do gênio como “marca”, pode ser levada às últimas consequências, chegando a prescindir mesmo da obra de arte em si. A exposição *Leonardo da Vinci - 500 anos de um gênio*⁷² não oferece nenhuma obra do artista, apenas projeções de proporções impressionantes.

⁷⁰ O esforço curatorial para realização dessa exposição, empreendido por Vincent Delieuvin e Louis Frank, somou décadas de trabalho. Sua elaboração necessitou de enormes esforços diplomáticos para concessão de obras por governos, instituições e colecionadores particulares de diversos países. Muitos desses esforços foram frustrados, impedindo que a mostra se consolidasse como uma verdadeira retrospectiva. Esse fato foi atribuído à tensão entre os nacionalismos que ressurgem, nos quais cada país busca alavancar seu prestígio nacional também através do aparato cultural, o que levou o jornal americano Washington Post a caracterizar essa exposição como um reflexo de nossa época.

⁷¹ “A Reflectografia de Infravermelho próximo (NIR) é uma técnica óptica não destrutiva na qual a imagem é obtida através de uma câmera digital com sensor CCD e um filtro IR, acoplado à lente. Esta técnica é usada no estudo de desenhos subjacentes, isto é, os primeiros traços do artista antes de serem aplicadas as camadas de tinta. Também é útil para revelar pentimenti, áreas de retoques e falsificações.” Cfe. site do Núcleo de Pesquisa de Física Aplicada ao Estudo do Patrimônio Artística e Histórico - Instituto de Física da USP. Disponível em <http://portal.if.usp.br/faepah/pt-br/node/340> Acesso em 01/12/2019.

⁷² Criada em parceria com o Museo Leonardo da Vinci (Roma), a exposição ocorre entre 02/11/19 e 01/03/20 no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo.

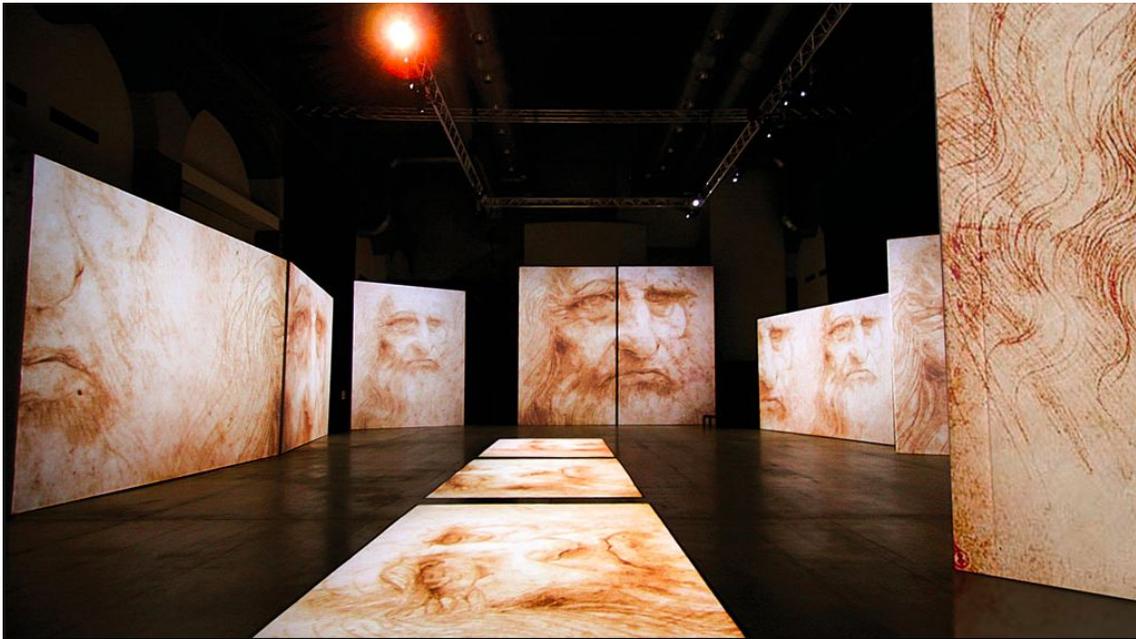


Figura 17: Sala de projeção da exposição Leonardo da Vinci - 500 anos de um gênio no MIS de São Paulo, realizada sem obras do artista.

A experiência que o uso da tecnologia pretende oferecer no espaço do museu tem como mote a produção artística de Leonardo da Vinci. Recortadas e ampliadas, imagens de suas obras são projetadas (inclusive no chão) em imensos telões, por entre os quais os visitantes são convidados a caminhar, com a opção de ouvir, durante o trajeto, informações sobre a vida do artista. O texto da exposição, disponível no site da instituição, evidencia o caráter lúdico pretendido:

Uma experiência imersiva, que possibilitará ao visitante conhecer a vida e o legado de Da Vinci por meio de uma exclusiva galeria com projeções, capaz de promover uma experiência interativa inédita no país.[...] Os visitantes terão uma experiência multissensorial com animações gráficas em alta definição, combinadas com um *conteúdo* multimídia e narrativa em áudio, o que permitirá ao público uma vivência *divertida*, educativa e esclarecedora a pessoas de todas as idades e interesses.⁷³

Uma exposição de arte que não oferece obras de arte traduz o esvaziamento dialético que a indústria cultural imputa à arte. Se a experiência estética precisa superar o momento empírico para alcançar aquilo de extra-estético que se sedimenta na obra, ainda assim a imediatidade do objeto é incontornável. Adorno esclarece que “na estética, o conhecimento se realiza em

⁷³ Disponível em <https://www.mis-sp.org.br/exposicoes/futura/93e899ff-42b3-4a72-84aa-75ce4fbc488a/leonardo-da-vinci-500-anos-de-um-genio> Acesso em 01/12/2019. Grifos nossos.

camadas. Apenas seria arbitrário fixar o início dessa disposição de camadas na experiência. [...] Sem qualquer vestígio dessa imediatidade, porém, a experiência artística é tão vã quanto qualquer outra que sucumbe àquele momento.” (2017b, p. 110) A obra de arte se afigura como tal por apresentar uma categoria especial de imediatidade, cuja própria estrutura mediatiza seu caráter coisal dialético; caso contrário, seria um “efeito se causa”. Enquanto coisa (*Dinge*) no espaço e no tempo, o momento pré-coisal das obras de arte reimpregna incessantemente o momento coisal, mas sem prescindir deste (Cf. ADORNO, 2016, p. 156). A ingenuidade condenada por Adorno é aquela que ignora essa tensão entre sujeito e objeto e que assume, em consonância com a espiritualização do sujeito moderno, a primazia da intuição sobre o objeto. Conforme argumenta Krista Bürger, a cultura dos museus privilegia uma atitude crescentemente hedonista por parte do público, requerida pela própria sociedade de consumo, que é levada a cabo pela supervalorização do elemento subjetivista da recepção (Cf. BÜRGER, Apud ARANTES, 1991, p. 167). Assim, a subjetividade converte-se em “fungibilidade universal” através da exaltação da autonomia do pensamento frente aos objetos, “como ocorre com o ego ajustado à realidade”, tornando tabu o conhecimento que atinge efetivamente o objeto (Cf. ADORNO; HORKHEIMER, 2006, pp. 23-25).

Inseridas no mundo administrado, cujas relações são ditadas pela lógica do capital, as pessoas buscam desvencilhar-se da alienação imposta pelo trabalho através de atividades que lhes confirmam uma ilusão de individualidade. O consumo de mercadorias, inclusive culturais, trabalha sobre essa expectativa do sujeito de provar a si mesmo sua especificidade e seu pertencimento a determinado grupo. O mercado estabelece-se como um espaço de exercício da liberdade individual, através da atribuição de produtos à configuração subjetiva. Ali o sujeito experimenta sua diferenciação, alheio ao fato de que é exatamente nesse lugar que ele consolida sua condição de ser genérico.

[...] a indiferença do mercado pela origem das pessoas que nele vêm trocar suas mercadorias é pago por elas mesmas ao deixarem que suas possibilidades inatas sejam modeladas pela produção das mercadorias que se podem comprar no mercado. Os homens receberam o seu eu como algo pertencente a cada um, diferente de todos os outros, para que ele possa com tanto maior segurança se tornar igual. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 24)

A cultura enquanto esfera do mundo administrado opera também sobre esse paradigma. Encarregada de ocupar as horas livres estabelecidas pelos cronogramas de trabalhos que pautam a dinâmica da vida social, a cultura simula uma subjetividade específica para encenar a liberdade que não se verifica nela.⁷⁴ Para Adorno, toda a cultura de massa é narcisista, pois suas produções visam a glorificar a imagem que o indivíduo faz de si mesmo. Assim, o estabelecimento do museu como simulacro da subjetividade instrumentaliza a produção espiritual em vista da promoção de uma experiência de “pseudoindividualidade”, articulada sobre a ingenuidade do observador.⁷⁵

O preço da dominação não é meramente a alienação dos homens com relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitiçadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo. Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo objetivo. O animismo havia dotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica as almas. O aparelho econômico, antes mesmo do planejamento total já provê espontaneamente as mercadorias dos valores que decidem sobre o comportamento dos homens. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 35)

Essa faceta da experiência estética, no que ela participa da constituição da ideia de liberdade moderna, é trazida por Adorno, no ensaio *Crítica cultural e sociedade*, no qual ele explicita como a liberdade de opinião está atrelada à liberdade espiritual na formação burguesa, enquanto espaço de exercício de autonomia. Essa ilusão de liberdade ecoa também no juízo estético. Conforme determinou a tradição idealista, é no exercício da produção de juízos que se verifica a liberdade do sujeito realizada, pois nele ocorre a liberação do indivíduo das determinações tanto dos sentidos quanto da razão. Ao julgar um objeto belo, o sujeito projeta simbolicamente sua liberdade no objeto.⁷⁶ Porém, mesmo após desvencilhar-se da tutela teológico-feudal, a socialização das relações humanas mantém-se formatada pelo controle anônimo do capital. Esse fundamento social incontornável assinala a formação da individualidade

⁷⁴ “Ao subordinar da mesma maneira todos os setores da produção espiritual a esse fim único – ocupar os sentidos dos homens da saída de fábrica, à noitinha, até a chegada ao relógio de ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa com que devem se ocupar durante o dia – essa subsunção realiza ironicamente o conceito da cultura unitária que os filósofos da personalidade opunham à massificação” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 108).

⁷⁵ Termo utilizado em ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 128.

⁷⁶ “A arte é filha da liberdade e quer ser legislada pela necessidade do espírito, não pela privação da matéria.” (SCHILLER, 2002, p. 21-22).

como resultado da configuração coletiva histórica, sobre a qual as relações econômicas têm um peso substantivo (Cf. FREITAS, 2005, p. s/n). Em franca contradição, a retórica do individualismo e da liberdade individual sustenta a submissão coletiva.⁷⁷ Quando a cultura emula a liberdade pela postulação da arte como espaço de exercício da autonomia do juízo, o estado de dominação sistêmico fica encoberto. “A aparência de liberdade torna a reflexão sobre a própria não-liberdade incomparavelmente mais difícil do que antes, quando esta estava em contradição com uma não-liberdade manifesta.” (ADORNO, 1998a, p. 10). Trata-se do escamoteamento da submissão social pela supressão do não-idêntico da arte, tomada como simulacro do exercício de liberdade.

Se a indústria cultural quer dar aos indivíduos a satisfação narcisista de eles possuírem um ego, é necessário que ela lhes dê, também, a satisfação de perceber que seu sofrimento cotidiano tem um sentido, uma razão de ser. [...] o indivíduo contemporâneo precisa da idéia de que as coisas podem ser modificadas pela sua liberdade, de que as coisas não estejam decididas de antemão, que seu esforço vale a pena (FREITAS, 2005, p. s/n).

Esse diagnóstico pode ser exemplificado pela reação do público não apenas à obras de arte específicas, mas também à exposições de arte. A mostra *Queermuseu*, realizada pelo Santander Cultural, foi a mostra mais comentada no Brasil em 2017. Acusada de promover a pedofilia e a zoofilia e de desrespeitar a religião (cristã) em suas obras, a mostra virou alvo de ataques por parte de grupos conservadores.

⁷⁷ “A exaltação do sujeito libertado traz consigo, como sua sombra, o rebaixamento do sujeito à condição de algo permutável, de mero ser para outro; a personalidade traz consigo a humilhação do ‘O que você pensa que é?’” (ADORNO, 2012b, p. 72). Ver também HORKHEIMER, 2015, p. 172-177.



Figura 18: Manifestantes protestando contra a exposição *Queermuseu* em frente ao Santander Cultural de Porto Alegre.⁷⁸

Nesse caso, o processo identificatório verifica-se na partilha de juízos que corrobora o pertencimento a determinado grupo. É interessante notar como a arte serve também negativamente a esse processo, unindo pessoas que a julgam inadequada, além de evidenciar a relevância do museu na elaboração de algo artístico maior que as obras selecionadas para a exposição. É a instituição, a mostra como um todo, que é alvo das críticas, não obras específicas. No que tange à censura à instituição, parece haver uma expectativa explícita, de parte do público, de que os museus atuem como instância reguladora do que é ou não aceitável da produção artística segundo os “valores” sociais estabelecidos. Huyssen destaca que a sociedade espera do museu uma postura de guardião da cultura, ou seja, estabeleça-se como espaço de encenação da democratização daqueles valores já previamente acordados (determinados) como vigentes.

A planejada obsolescência da sociedade de consumo encontra seu contraponto na implacável museomania. O papel do museu como um lugar conservador elitista ou como um bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, ou seja, como um espaço de *mise-en-scène* espetaculares e de exuberância operística. (1994, p. 35)

⁷⁸ Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/apos-fechar-queermuseu-santander-abre-mostra-fruto-de-acordo-com-mpf-24032657> Acesso em 01/12/2019.

É essa confiança no poder normativo das instituições que nos permite argumentar que a aparente liberdade encontrada no juízo sobre as obras de arte (ou sobre exposições) seria consequência da astúcia da indústria cultural, que controla *a priori* o espaço de manobra e a possibilidade da diferença que será oferecido no interior de sua homogeneidade. Está previsto pelo sistema um contingente de desagrado, cuja manifestação será interpretada como prova de que, na arte, todo julgamento é equivalente e que os indivíduos são livres para expressá-los. Assim, além de servir aos manifestantes como palco de sua (falsa) autonomia, corrobora a primazia do subjetivismo no contato com a arte, uma vez que a opinião dos manifestantes pretende ter o mesmo peso que a de profissionais da área.⁷⁹ Desse modo, os ataques raivosos⁸⁰ à exposição podem ser descritos como exercício dessa aparente liberdade de opinião que corrobora, em última instância, um estado de dominação.

Para além dos processos identificatórios que marcam a relação com a obra de arte conforme esta é promovida pela indústria cultural, notemos, entretanto, que a subjetividade é condição necessária da obra de arte. Quando Adorno destaca a projeção da obra para além do meramente empírico e estabelece a sedimentação sócio-histórica como momento conceitual da constelação envolvida na experiência estética, devemos considerar o trabalho do artista como vetor de depuração das forças sociais vigentes. É através do processo do artista sobre o material que o conteúdo histórico cristaliza-se na forma estética, é o que permite que a forma realize-se como conteúdo sedimentado.

A estética só foi produtiva enquanto atentou inteiramente para a distância em relação à empiria e penetrou com o pensamento sem janelas no conteúdo do seu outro; ou onde ela, corporalmente próxima, julga a partir do aspecto interno da produção, como nos testemunhos dispersos de artistas individuais, que têm peso não como expressão da personalidade, algo que não determina a obra de arte, mas porque eles frequentemente, sem recorrer ao sujeito, notam algo da experiência íntima da coisa. (ADORNO, 2017b, p. 77)

⁷⁹ Mesmo que se possa fazer um elogio ao Santander Cultural por promover uma exposição de teor considerado subversivo, não se pode esquecer que se trata de uma instituição subordinada a um banco. Longe de um engajamento real com a questão *queer*, o assunto “da moda” cabe como ensejo de uma exposição apenas enquanto esse traço corrobora uma imagem arrojada da marca “Santander”. A medida de seu comprometimento com a arte é proporcional a disponibilidade para sua transformação em publicidade, o que se confirma pelo fato de que a instituição não hesitou em fechar as portas frente às manifestações.

⁸⁰ Cabe notar que os “ataques raivosos” à exposições de arte, que se tornaram corriqueiros nos últimos anos no Brasil, são sintoma de uma postura política reacionária da população. Ainda assim, reafirmam a força desestabilizadora da arte e resgatam a confiança no seu potencial verdadeiramente político.

Da aceitação dessa premissa, no entanto, não decorre que essa subjetividade participante da obra possa ser objetivada em uma qualidade estética. Adorno diz que “as obras – e não seus autores – são sua própria medida e [...] a lei que a si mesmas se impõem” (2016, p. 258). Procurar na obra de arte ecos da personalidade que a produziu é caracterizado por Adorno como um filisteísmo, uma ingenuidade operacionalizada por todos os ramos indústria cultural, cuja “relação com a obra de arte é dominada pelo quanto eles podem se pôr no lugar das pessoas que lá aparecem”; é através desse processo que a indústria cultural “fixa seus clientes” (ADORNO, 2017b, p. 112). Adorno não nega um momento do espírito imanente às obras de arte, porém, este não pode ser reduzido a uma projeção do espírito que as produziu, ou do espírito coletivo da época (*Geist*), nem à identificação do espírito que as percebe (Cf. ADORNO, 2017b, p. 108). É essa caracterização que fundamentará a crítica de Adorno à determinada leitura da teoria freudiana da sublimação.

Na *Teoria estética*, Adorno atenta para o problema de tomarmos a obra como projeção do quadro psicanalítico do artística, como externalização psicossomática de patologias.⁸¹ Adorno dirá claramente: “Quem compreende as obras de arte pela imanência da consciência nelas, não as compreende verdadeiramente.” (2016, p. 188). Para Freud, a sublimação seria o motor para criação artística, tratando-se de um movimento de elaboração inerente à economia pulsional dos artistas. A energia potencialmente desagregadora característica das pulsões seria canalizada, afastando-se de seu teor intrinsecamente sexual e desviando sua realização para a produção das obras de arte. A crítica adorniana a essa abordagem tem seu cerne nas limitações impostas à estética se esta for reduzida a um diagnóstico empírico das inadequações subjetivas ao princípio de realidade (Cf. DUARTE, 1998, p. 331), que resulta na premissa da aceitabilidade social da obra de arte que, a seu ver, pode ser desdobrada da sublimação freudiana.⁸² Para ele, a adequação ao socialmente desejável torna-se essencial para que a obra de arte seja o vetor de realização das pulsões conforme proposto por Freud, uma vez que a realização direta (não sublimada) das

⁸¹ Um exemplo clássico dessa abordagem encontra-se no texto de Freud *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*, de 1910, sobre o qual Ana Maria Loffredo comenta: “Freud havia dito que, entre os caminhos seguidos pela curiosidade infantil, Leonardo teria conseguido se esquivar do caminho da neurose e se embrenhado nas trilhas da sublimação desde o início” (LOFFREDO, 2014, p. 69)

⁸² A crítica adorniana à sublimação é mais dura em *Minima moralia* (1951), tornando-se mais nuançada em sua obra tardia *Teoria estética*.

mesmas é rechaçada pelo sujeito justamente em virtude de seu teor sexual incompatível com o princípio de realidade, ou seja, não-realizável no contexto social habitado pelo artista.

Essa caracterização encontra respaldo em passagens dos textos de Freud desde a primeira utilização do termo, em uma carta de 1897 a Fliess, na qual, ainda que não designe propriamente um conceito psicanalítico, Freud recorre ao termo para referir-se a fantasias trazidas à análise pelas históricas, descrevendo-as como “estruturas protetoras, sublimações dos fatos, embelezamento deles” (FREUD, 1986, p. 342). Nos textos que se seguem, Freud oferece uma via que permite a Adorno adensar sua interpretação da sublimação como mecanismo civilizatório, ou seja, de adequação do sujeito à sociedade, em consonância com a cultura.⁸³ Em outras palavras, a sublimação seria a alternativa mais interessante disponível aos sujeitos frente às exigências civilizatórias de supressão das pulsões e constitutivas da cultura em seu sentido mais aproximado de um princípio de realidade opressor. Já no caso Dora, de 1905, Freud descreve o mecanismo de sublimação como ferramenta para “garantir um grande número de realizações culturais” (FREUD, 1969c, p. 53) e, posteriormente, sugere como o processo de sublimação pulsional seria capaz de “colocar à disposição da atividade civilizada uma extraordinária quantidade de energia” (FREUD, 1969b, p. 30) consolidando-se como via principal de constituição da cultura. Esse viés interpretativo encontra também respaldo na obra *O mal-estar na civilização*, de 1930, no qual Freud indicará a sublimação como “traço especialmente destacado do desenvolvimento cultural; ela possibilita que atividades psíquicas superiores – científicas, artísticas e ideológicas – representem um papel tão significativo na vida cultural” (p. 101). Esse é o ponto chave de discordância de Adorno com a teoria freudiana, uma vez que a estética adorniana tem como um de seus pilares não o apaziguamento, mas a dissonância estabelecida pela arte com relação ao seu entorno, a potência emancipatória resguardada em sua alteridade. Neste sentido, Adorno diz: “Crer que eles [os artistas] não satisfazem nem reprimem seus desejos, mas transformam-nos em realizações socialmente desejáveis, é uma ilusão psicanalítica; aliás, nos dias de hoje, obras de arte legítimas são, sem exceção, socialmente indesejadas.” (1993, p. 186). Adorno tem em mente, nessa passagem, os novos paradigmas que a arte do início do século XX estabeleceu

⁸³ O termo “cultura”, nesse contexto, pretende-se alinhado ao cultivo de uma conduta polida, agregadora, de diluição das vicissitudes do sujeito (encarnadas pelas pulsões) em prol de uma pasteurização dos comportamentos de acordo com aquilo que, como sociedade, julgamos adequado.

especialmente através das vanguardas⁸⁴ que, em sua agressividade, aproximam-se mais de um regime de colisão do que de sublimação. Posteriormente, na *Teoria estética*, Adorno dirá:

À aceitação conformista da concepção corrente da obra de arte como bem cultural agradável, levada a cabo pela psicanálise, corresponde um hedonismo estético que expulsa da arte toda negatividade para os conflitos pulsionais da sua gênese, silenciando os resultados. Se da sublimação e da integração conseguidas se fizer o Uno e o Todo da obra de arte, esta perde a força pela qual ultrapassa o existente. (p. 28)

De maneira análoga à sua análise da sublimação, Adorno caracterizará como ingênua toda postura relativa à arte que caminhe na direção de sua instrumentalização como vetor de reconciliação. Por isso aquela ingenuidade à segunda potência do artista genial, expressa na não submissão à normatividade, resguarda sua vulnerabilidade criativa, de modo que essa ingenuidade aproxima-se da vertente imaginativa da arte, aquilo que garante que ela possa escapar à lógica do esclarecimento. A perda dessa ingenuidade subentende um adestramento consciente do conteúdo. Adorno esclarece que a supressão dessa vertente desinteressada da criação resulta naquilo que se convencionou chamar de arte engajada, que padece de uma outra forma de ingenuidade similar à presente na sublimação por sua tendência à supressão do não-idêntico. A arte engajada procura incutir deliberadamente um conteúdo determinado na obra, atribuindo a ela um caráter teleológico. Como consequência, ela apresenta uma expectativa totalizante que subverte a possibilidade do vir-a-ser, que é característica das obras de arte autênticas pela possibilidade de atualização da sedimentação sócio-histórica fluida que elas abarcam. Como dado empírico determinado, dilui-se a alteridade da obra frente à realidade, caminhando em direção a uma falsa sensação de reconciliação entre sujeito e objeto que atua na contra-mão do autorreflexão aberta.

Como exemplo de arte engajada, temos o realismo socialista, estilo “oficial” da União Soviética nas décadas de 1930 a 1960, destinado a substituir o construtivismo dos primeiros anos da revolução e promover a supremacia do poder soviético. A ingenuidade que Adorno identifica na produção da arte engajada é prejudicial pois coloca a arte a serviço de uma narrativa já no

⁸⁴ Refiro-me aqui especialmente às vanguardas ditas “líricas”, ou “pulsionais”, como o surrealismo e o dadaísmo, que promoviam uma estetização do real que “resultaria da crítica à mercadoria, feita fetiche”. Cf. FABBRINI, 2006, p. 111.

momento de sua produção. A ingenuidade indesejada é aquela que traduz uma expectativa de reconciliação e, nesse processo, exclui o posicionamento crítico. “A ideologia está à espreita do espírito que, alegrando-se consigo mesmo [...] quase se transforma irresistivelmente no absoluto para si mesmo” (ADORNO, 2009, p. 34). No que concerne à recepção, no caso do realismo socialista, temos obras produzidas com a deliberada intenção de servir à propaganda política, à manipulação de consciências através do aparato imagético, a qual o observador ingênuo da época deveria sucumbir. Hoje, quando seu conteúdo explícito não serve mais à manutenção do extinto partido, elas passam a integrar o circuito museológico russo como registros de época.



Figura 19: Museu Isaak Brodsky, em São Petersburgo, Rússia.
Obras de Isaak Brodsky, um dos fundadores do realismo socialista,
Expostas atualmente no antigo apartamento do artista.⁸⁵

A possibilidade de endossar um posicionamento político através de seu conteúdo determinado *a priori* é incompatível com a visão adorniana de obra de arte autêntica, e alinha-se com o que ele qualificou de “tentativa de liquidação cultural” dos regimes totalitários (Cf. JIMÉNEZ, 2005, p.

⁸⁵ Disponível em <http://www.saint-petersburg.com/museums/isaac-brodsky-apartment-museum/>
Acesso em 01/12/2019.

121).⁸⁶ Ainda que a arte engajada seja um exemplo claro de ingenuidade do artista, mesmo a arte que escapa à essa caracterização não está a salvo de ter seu conteúdo privado da não-intencionalidade que lhe é essencial.

Se os artistas são forçados a uma permanente reflexão, então esta deve ser arrancada de sua casualidade, de modo que não se degrade em hipóteses auxiliares arbitrárias e amadorísticas, em realizações do artesanato ou em facultativas declarações de visões de mundo sobre o que era intencionado, sem justificativa no que foi realizado. (ADORNO, 2017b, pp. 98-99)

A arte só é emancipada e emancipatória quando renuncia às autoridades externas a ela, quando rechaça discursos prontos e não tenta agradar seu público alvo com um modelo inequívoco de explicação do mundo. Por isso o teor de verdade da obra, naquilo que ela particulariza do universal, precisa ecoar a cultura de forma necessariamente não literal e inadvertida. Ou seja, quando o artista produz uma obra, os feixes históricos que o atravessam cristalizam-se empiricamente, mas sem que ele intencione fazê-lo, em outras palavras, de maneira *inconsciente*.

O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia *inconsciente* de si mesma da sua época; o que não é o último factor da sua mediação relativamente ao conhecimento. É isso precisamente que as torna incomensuráveis ao historicismo que, em vez de seguir o seu próprio conteúdo histórico, as reduz à história que lhes é exterior. (ADORNO, 2016, p. 277)

Para que a arte possa, conforme vislumbra Adorno, denunciar as incongruências da realidade e seu caráter contingente, ela precisa trazer em si algo do mundo que pretende criticar. Mas esse processo deve ser não-intencional, garantindo aquela ingenuidade à segunda potência a qual Adorno atribui a legitimidade do processo. O fator inconsciente da sedimentação sócio-histórica é o ponto em que Adorno se apoia em Freud. Enquanto critica a redução da arte a mero processo sublimatório, na medida em que esse processo apresenta um viés civilizatório, Adorno não deixa de notar o potencial utópico presente na sublimação quando esta é entendida como manifestação

⁸⁶ “Adorno, lui aussi, considère que l’art ne saurait transmettre directement un quelconque message politique. Toutefois, sa défense de l’art moderne et ses prises de position en faveur d’oeuvres parfois hermétiques s’inscrivent dans le cadre d’un combat plus général contre les tentatives de liquidation culturelle à laquelle se livrent les régimes totalitaires, nazi et stalinien”.

do embate entre o sujeito e o mundo que ele habita. É inerente ao fazer artístico a luta travada entre a consciência e o mundo, que oferece os limites, os parâmetros a serem dobrados; é através das imposições incontornáveis da realidade que o trabalho do artista é levado a adequar o desejo aos caminhos possíveis da matéria, tornando manifesta a dialética entre a impossibilidade de realização do desejo e sua parcial conservação empírica. Esse movimento pode ser caracterizado como uma ruptura da forma, um alargamento do objeto do desejo, que tem como seu ponto de partida o sensível. É da necessidade de extrapolar a forma que advém o encontro com o campo da imaginação, que absorve o sensível negativamente. Assim, na projeção inconsciente do sujeito sobre a matéria, há um excedente de significado, que marca seu exercício imaginativo sobre a realidade. No redirecionamento do desejo para sua parcial realização através da sublimação, remanesce algo de dissonante que se alinha ao não-idêntico da arte na medida em que é não-subserviente ao processo de síntese (entre desejo e princípio de realidade).

O conflito do sujeito com a matéria sustenta marcas do desejo, juntamente com o registro de seu impedimento no mundo dito real; é através desse respeito pelo desejo que a sublimação resguarda o potencial utópico da arte. Mais do que um hedonismo castrado, a sublimação preserva na arte o desejo de mudar o mundo. Essa linha interpretativa encontra respaldo em textos de Freud, por exemplo n’*O futuro de uma ilusão*, de 1927, no qual ele discorre sobre a falta de compromisso da ilusão com a realidade, o que garante que aquela figure como trincheira do desejo:

O que é característico das ilusões é o fato de derivarem de desejos humanos. [...] As ilusões não precisam ser necessariamente falsas, ou seja, irrealizáveis ou em contradição com a realidade. [...] Podemos, portanto, chamar uma crença de ilusão quando uma realização de desejo constitui fator proeminente em sua motivação e, assim procedendo, desprezamos suas relações com a realidade, tal como a própria ilusão não dá valor à verificação. (p. 44)

A ilusão, da qual se serve a arte, implica uma dupla lucidez: ao mesmo tempo em que traz em si a aceitação da condição trágica da realidade, reitera a dimensão da imaginação como espaço privilegiado para o trato (e resguardo) do desejo. Fica, assim, preservada sua *promesse de bonheur*. De fato, aquela ilusão de reconciliação que a arte pode oferecer é o elemento que a sociedade de controle tem por hábito instrumentalizar. Mas essa harmonização apaziguadora mantém-se falsa frente à determinação da natureza, do mundo em desarmonia. E a arte não deixa

de expressar, nesses termos, mesmo que negativamente, a consciência desse descompasso, dessa cisão. Como Adorno coloca, na *Teoria estética*: “No mundo falso, toda *hedoné* é falsa. Por conseguinte, o desejo sobrevive na arte”. (p. 29)

Susan Buck-Morss analisa a questão da cooptação da fantasia utópica pelo poder, conforme Adorno a apresenta, destacando que a ambiguidade da promessa de felicidade que a arte resguarda não está a salvo de ser distorcida e explorada. Entretanto, ela explica que a questão deve se voltar não para a fantasia utópica propriamente dita, mas aos “abusos feitos quando ela é manipulada segundo certos fins” (1997, p. 66). Quando Adorno sugere que o observador se detenha frente a algumas obras escolhidas com a seriedade que de quem se encontra diante de ídolos verdadeiros, em uma espécie de “fetichismo esclarecido” (ARANTES, 1991, p. 162), o que está em jogo é a possibilidade de acesso ao potencial emancipatório da arte, ao desejo de felicidade que dela emana, através da reflexão.

Tanto a arte quanto a felicidade despertam a suspeita de infantilidade, assim como o medo disso frequentemente é uma regressão que desconhece a *raison d'être* de toda racionalidade; pois o movimento do princípio autoconservador, à medida que não se fetichiza, leva, a partir de sua própria força propulsora, ao desejo de felicidade; nada mais forte fala a favor da arte. (ADORNO, 2017b, p. 90)

A suspeita de infantilidade que Adorno menciona nessa passagem refere-se à ingenuidade à segunda potência que deve nortear a reflexão sobre as obras de arte. Essa reflexão caracteriza-se por uma não-subserviência à normatividades externas, de modo a permitir que as tensões presentificadas no objeto emergjam, e que é marcada por uma honestidade frente ao “para quê” estético que não pretende sobrepor-se ao objeto. Determinar o que foi poeticamente condensado dos termos sociais na obra requer conhecimento tanto sobre a obra quanto sobre a sociedade, mas esse saber só pode desdobrar-se e tornar-se verdadeiramente estético ao abandonar-se à própria obra. (Cfe. ADORNO, 2012b, p. 68). Por isso Adorno dirá que “a percepção ideal de obras de arte seria aquela na qual o que é de tal maneira mediato se torna imediato; a ingenuidade é o destino, não a origem.” (2017b, p. 88).

Essa mesma seriedade deve ser empregada em uma análise não-ingênua do museu. A problematização do museu enquanto diagnóstico social do destino da cultura não pretende qualificá-lo como inimigo. Adorno já notava que o combate ao museu traz algo de quixotesco

pois passa sem ser ouvido. No entanto, ressalva que “os protestos sem esperança são necessários” (1998b, p. 180). Mais do que guardiões da cultura ou responsáveis por garantir condições para experiência estética, os museus compõem a sociedade como reflexo de suas necessidades e de suas falhas. Otilia Arantes ressalta esse traço em sua análise sobre os museus contemporâneos:

É ingênuo atribuir aos museus a responsabilidade de algo do qual eles não são senão um dos sintomas, embora um dos mais eloquentes, e que, por isso mesmo, constitui um dos temas candentes a serem debatidos no sentido de elucidar o real significado do momento histórico que estamos vivendo, desta cultura que muitos já batizaram de *cultura dos museus* (1991, p. 169).

Nesse contexto, é frente à ameaça de reificação da obra que o museu se impõe enquanto categoria histórica incontornável porquanto é ele que estabelece a medida de permanência da obra ao determinar o seu “aqui-e-agora” (Cfe. ADORNO, 1998b, p. 179). Uma vez que as obras acolhem em sua compleição traços da realidade que habitam, elas corroboram e denunciam, concomitantemente, as antinomias que as cercam, inclusive aquelas inerentes ao seu lugar de exposição. Assim, se o museu encarna em alguma medida a lógica do capital e a consciência burguesa, ele se estabelece como polo dialético na elaboração da crítica à ideologia (*Ideologiekritik*), que encontra eco na atualização do teor de verdade das obras (Cfe. NICHOLSEN, 2010, p. 26). Para Adorno, a postura crítica exigida do visitante do museu será fruto de uma relação conscientemente dialética com as obras e com seu espaço de exposição, uma vez que “os museus exigem expressamente algo que já é propriamente exigido por cada obra de arte: algum esforço do observador” (1998b, p. 185). Huyssen corrobora essa esperança: “não importa o quanto o museu, consciente ou inconscientemente, produz e afirma a ordem simbólica, pois sempre haverá uma sobra de significados que excedem o conjunto das fronteiras ideológicas, abrindo assim um espaço para a reflexão e a memória contra-hegemônica” (1994, p. 36). Se o museu se mantém como espaço para reflexão sobre a temporalidade, a subjetividade, a identidade e a alteridade, no qual essas relações precisam ser constantemente negociadas, então ele pode configurar-se como bastião da utopia da arte. Ainda assim, a *promesse de bonheur* do museu, se é que ele pode oferecê-la, só é possível para aquele que, “junto com a bengala e o guarda-chuva também entregou, na entrada, a sua ingenuidade” (ADORNO, 1998b, p. 186).

Considerações finais

A pesquisa pretende ter demonstrado que o arcabouço conceitual oferecido por Adorno nos permite atrelar o teor de verdade com o momento de recepção das obras, tornando relevante a investigação sobre seu lugar de exposição. Nesse sentido, o museu traz especificidades para a experiência estética, em consonância com a lógica do mundo que ele integra, e nos permite destacar o dinamismo da relação do público com a arte. Procurou-se argumentar que o museu, mesmo partilhando traços da indústria cultural, ainda resguarda a arte autêntica, cuja potência emancipatória pode desvelar-se frente à postura crítica de seus visitantes.

No primeiro capítulo, procurou-se demonstrar como a modernidade delimitou um espaço restrito para o trato com as realizações do espírito, através do estabelecimento de uma esfera da cultura. Esse movimento deu-se em consonância com a lógica sistematizante do esclarecimento e partilha com ele o pensamento identitário, que apresenta um viés político na medida em que contribui para a manutenção de estruturas de dominação. Definido como sintoma desse processo de estruturação social, tentou-se destacar a função legitimadora do museu, a que foi atribuído o papel de guardião da cultura e bastião secular dos valores norteadores da sociedade. Ao postular-se como ferramenta hegemônica, o museu alcança o mesmo estatuto dogmático que a razão instrumental; é nesse sentido que podemos apresentá-lo como integrante da mitologia moderna. Essa natureza reconciliatória do museu entra, portanto, em contradição com o caráter subversivo da obra de arte, cuja potência emancipatória encontra vazão na não-conformidade com a realidade que ela integra. Isso não implica, no entanto, na recomendação de sua extinção, pois as obras de arte recolhidas em seu interior são capazes ainda de oferecer elementos para o resgate da memória contra-hegemônica. Nesse sentido, o deslocamento das obras para o museu reforça o caráter trágico da arte, representando sua morte mas também a possibilidade de ressurreição, quando esse deslocamento passa a compor uma nova camada de sedimentação histórica da obra.

O segundo capítulo buscou trazer essas questões para o interior do museu, na intenção de esclarecer o impacto que essa mediação tem diretamente sobre a experiência estética. O que está

em jogo é o teor de verdade da obra de arte autêntica, que a diferencia da mercadoria cultural por preservar em si um enigma inacessível ao conceito, que resguarda sua não-identidade e, conseqüentemente, sua potência subversiva. Não estabelecendo uma definição de arte transcendente, Adorno entende que uma obra pode morrer ou renascer, atribuindo uma dimensão histórica ao teor de verdade. A constatação de que aquilo que caracteriza uma obra de arte como autêntica está em constante devir, fundamentou o estabelecimento de um vínculo entre seu teor de verdade e sua recepção, permitindo argumentar que uma obra de arte antiga exposta no museu hoje diz tanto da sociedade que a elege como cultura e a expõe nos termos museológicos correntes quanto daquela que a produziu, pois seu teor de verdade se atualiza na recepção contemporânea, evidenciando novas camadas de sedimentação sócio-histórica. Ao mesmo tempo, essa fluidez do teor de verdade das obras foi o que abriu espaço para argumentar que ele pode ser obscurecido dependendo das condições de exposição, podendo ser usurpado pela lógica da indústria cultural. Mesmo as vanguardas que, produzindo suas obras após o advento do museu e assumindo-o como interlocutor, propuseram estratégias intra-estéticas de resistência à contemplação, ainda assim emudeceram no silêncio da posteridade. Partindo dessas colocações, sustentou-se que a indústria cultural, quando ela atua sobre as obras de arte autênticas, pode influir no seu teor de verdade, igualando-as, ao menos temporariamente, às mercadorias culturais, ainda que a tensão decorrente de sua ação sobre a arte seja reflexo de questões da própria arte.

O terceiro capítulo voltou-se à questão da ingenuidade, como elemento articulador da possibilidade de instrumentalização da arte pela indústria cultural. O eixo da crítica adorniana é a primazia da intuição na relação com a arte, que emula um espaço de liberdade, expresso pela liberdade do juízo estético, e que dificulta a percepção da dominação sofrida no mundo extra-estético. Se a arte estabelece reiteradamente uma conversa com o mundo que ela habita, a reflexão sobre ela é o que permite acessar aquilo que se apresenta de forma imanente para além do construto. A arte exige que se pense sobre ela. Sugeriu-se, então, que essa exigência de algum esforço do observador frente à arte é o mesmo esforço que lhe é exigido frente ao museu. A pressão do irreconciliado na obra de arte autêntica, aquilo que anima seu caráter enigmático e que resguarda sua potência emancipatória, carece de elaboração crítica para desvencilhar-se da pressão reconciliatória do museu. No entanto, para que esse exercício de elaboração conceitual

não engesse sua própria potência crítica, é necessário resguardar alguma ingenuidade, uma aceitação do indeterminado, do caráter não-teleológico da arte. Essa ingenuidade, que Adorno nomeia de “ingenuidade à segunda potência” seria capaz de proteger a fluidez conceitual que deve envolver a experiência estética, a incerteza do “para quê” da arte. É ela que move o pensamento dialético e, portanto, o que embasa a elaboração crítica sobre a arte, permitindo que o pensamento que ela promove não seja dogmático. Assim, o observador dotado dessa ingenuidade à segunda potência seria aquele capaz de identificar as camadas de sedimentação presentes na obra, inclusive aquilo que nela reverbera das tentativas de deturpação por autoridades externas, e dar vazão à atualização do teor de verdade das obras de arte no interior do museu.

A competência das obras de arte para influenciar consciências torna-se mais evidente quando percebemos que as diversas forças de controle social buscam incessantemente integrá-las como aparato imagético. Nada fala de forma mais contundente à favor de seu poder de mudar o mundo. Esta pesquisa não quis determinar em quais situações uma obra de arte pode ser isso mesmo, arte, e não joguete da indústria cultural; isso seria uma manifestação de ingenuidade extrema. Quis, no entanto, elucidar como essas tensões que caracterizam o mundo contemporâneo tornam-se questões da própria arte, na medida em que seu teor de verdade dinâmico as absorve. Quis também projetar sobre o museu essa mesma aproximação dialética. Se as inquietações que moveram esta pesquisa encontraram apoio em Adorno para dar alguns passos em sua elaboração, ela termina com uma nova dúvida: se o que permite que a obra de arte dê vazão ao seu potencial emancipatório é uma postura crítica do observador, não estaria a obra exigindo, de antemão, o indivíduo que pretende formar? Essa e outras questões ficam em aberto e vão alimentar investigações futuras.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. “A arte e as artes”. *A arte e as artes e Primeira introdução à teoria estética*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Bazar do tempo, 2017a.

ADORNO, Theodor W. “Crítica cultural e sociedade”. *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 1998a.

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

ADORNO, Theodor W. “Museu Valéry Proust”. *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 1998b.

ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2012a.

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; 34, 2012b.

ADORNO, Theodor W. “Primeira introdução à teoria estética”. *A arte e as artes e Primeira introdução à teoria estética*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Bazar do tempo, 2017b.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2016.

ADORNO, Theodor W. “Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie”. *Soziologie Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ALLEN, Amy. “Adorno, Foucault and the End of Progress”. In: DEUTSCHER, Penelope; LAFONT, Cristina (Org). *Critical Theory in Critical Times*. Nova York: Columbia University Press, 2017.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1980.

ARANTES, Otilia. “Os novos museus”. *Novos estudos*, CEBRAP, n. 31, outubro 1991.

ARANTES, Otilia. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Nobel/ Edusp, 1993.

- ARANTES, Otilia. “A ‘virada cultural’ do sistema das artes”. In: JINKINGS, Ivana; NETO, Aluizio (Org). *Margem esquerda: ensaios marxistas n. 6*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. “Exposition Universelle 1855”. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, [19--?].
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. “O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão”. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D’água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *O drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre de passages*. Paris: Cerf, 1989.
- BERMAN, Marchall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERNSTEIN, Jay. *Disenchantment and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- BUCK-MORSS, Susan. *The origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. Nova York: Free Press, 1977.
- BUCK-MORSS, Susan. “Utopia e engajamento” (entrevista com Susan Buck-Morss). Trad. Fernanda Pitta e Marcio Sattin. In: BOLLE, W.; BONASSA, E.; PITTA, F. *Cadernos de filosofia alemã 3*, 1997, pp. 61-68.
- CASTILLO, Sonia. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. Trad. Ken Knabb. Berkeley: Bureau of public secrets, 2014.
- DUARTE, Rodrigo. “Desartificação da arte e construtos estético-sociais”. *Viso, cadernos de estética aplicada*, nº 11, janeiro-junho 2012.
- DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural e meios de comunicação*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2014.
- DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010.

DUARTE, Rodrigo. “O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural”. *Studia kantiana*, v. 4, n. 1, 2003, pp. 85-105.

DUARTE, Rodrigo. “Sublimação ou expressão: um debate sobre arte e psicanálise a partir de T. W. Adorno”. *Revista brasileira de psicanálise*, vol. 32 (2), 1998, pp. 319-335.

FABBRINI, Ricardo. “A fruição nos novos museus”. *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*, v. 11, n. 19, janeiro-julho 2008, pp. 245-268.

FABBRINI, Ricardo. “O fim das vanguardas”. *Cadernos da Pós-graduação*, Instituto de Arte/UNICAMP, ano 8, n. 2, 2006, pp. 111-129.

FREUD, Sigmund. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887/1904*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FREUD, Sigmund. “O futuro de uma ilusão”. *ESB, volume XXI*. Rio de Janeiro: Imago, 1969a.

FREUD, Sigmund. “Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade”. *ESB. Vol. IX*. Rio de Janeiro: Imago, 1969b.

FREUD, Sigmund. “Fragmentos da análise de um caso de histeria”. *ESB. Vol. VII*. Rio de Janeiro: Imago, 1969c.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Prefácio”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GOEHR, Lydia. “Reviewing Adorno: Public Opinion and Critique”. In: ADORNO, Theodor W. *Critical Models, Interventions and Catchwords*. Trad. Henry W. Pickford. Nova York: Columbia University Press, 2005.

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. Trad. Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

HUYSSSEN, Andreas. “Escapando da amnésia - museu como cultura de massa”. Trad. Valéria Lamego. *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, n. 23, 1994, pp. 32-55.

JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Daniela Botelho B. Guedes. São Paulo: Ícone, 2009.

- KOGLER, Susanne. “Música, linguagem e autonomia da arte: Algumas considerações sobre a atualidade do pensamento adorniano hoje”. In: IANNINI, Gilson; GARCIA, D.s; FREITAS, R. (Org) *Artefilosofia: Antologia de textos estéticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- LEBRUN, Gérard. “A mutação da obra de arte”. In: *Arte e Filosofia. Cadernos de Textos 4*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LEO MAAR, Wolfgang. “Marcuse: em busca de uma ética materialista”. In: MARCUSE, Herbert. *Cultura e Sociedade*. Trad. Wolfgang Leo Maar, et al. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- LOFFREDO, Ana Maria. *Figuras da sublimação na metapsicologia freudiana*. São Paulo: Escuta/Fapesp, 2014.
- LOWY, Michael. “Ernest Bloch e Theodor Adorno: luzes do romantismo”. Trad. Leandro Galastri. *Cadernos Cemarx*, IFCH-UNICAMP, n. 6, 2009.
- LUKÀCS, Gyorgy. *Velha e nova cultura*. Trad. [?] Disponível em <http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/29205-29223-1-PB.htm> Acesso em 01/12/2019.
- LYOTARD, Jean-François. *Lessons on the analytic of the sublime*. Trad. Elizabeth Rottenberg. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- MARCUSE, Herbert. “Sobre o caráter afirmativo da cultura”. *Cultura e sociedade*. Trad. Wolfgang Leo Maar, et al. São Paulo: Paz e Terra, 2006, p. 96.
- MARINETTI, Filippo. “Fundação e manifesto do futurismo”. *O futurismo italiano*. Trad. Aurora Bernardini. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MEIRA, Marcel. “Os novos museus e a generalização da estética”. *Rapsódia*, n. 5, 2011, pp. 109-128.
- NICHOLSEN, Shierry. “Sangue fresco: tradução, metáfora e a dimensão estética da experiência analítica”. *Remate de males*, janeiro-junho 2010, pp. 99-121.
- OSORIO, Luiz Camillo. “A política das artes e o museu: desentendimentos a partir de alguns casos com os Parangolés de Hélio Oiticica”. *Artefilosofia*, v. 17, 2014, pp. 25-31.
- PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

PROUST, Marcel. *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Paris: Gallimard, 1992.

PROUST, Marcel. *Le côté de Guermantes*. Paris: Gallimard, 1994.

RICO, Juan Carlo. *Museos, arquitectura, arte: los espacios expositivos*. Madri: Sílex, 1994.

SAFATLE, Vladimir. *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. São Paulo: Autêntica, 2019.

SAFATLE, Vladimir. “Os deslocamentos da dialética”. In: ADORNO, Theodor. *Três estudos sobre Hegel*. Trad. Ulisses Vaccari. São Paulo: UNESP, 2013.

SILVA, Guilherme Ignácio. “Prefácio”. In: PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

SOUZA, Ricardo. *Adorno & Kafka: Paradoxos do singular*. Passo Fundo: IFIBE, 2010.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

VALÉRY, Paul. “O problema dos museus”. *Revista MAC*, n. 2, dezembro 1993.

VALÉRY, Paul. “Le problème des musées”. *Pièces sur l'art*. Paris: Gallimard, 1960.

VALÉRY, Paul. *Degas, dança, desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

WILSON, Ross. *Theodor Adorno*. Londres/Nova York: Routledge, 2006.

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2006.