

IX ENCONTRO DO GT DE ESTÉTICA DA ANPOF - 2018

PUC-RIO / IMS

Fernanda Proença

Orientador: Bruno Guimarães - UFOP

Arte e referencial arquitetônico em Adorno

Resumo

O século XX foi marcado pela proliferação dos museus. Tal fenômeno evidencia a consolidação de um modelo social permeado por novas expectativas com relação à arte, que passa a exercer um papel controverso pois subjugada à indústria cultural. Comentando Valéry, Adorno aponta que o museu não reflete simplesmente o caos da cidade, mas exerce o papel de indicador social, através do qual é possível identificar a relação que se estabelece entre cultura e sociedade. A leitura crítica realizada por Adorno quanto a esse deslocamento das artes para o âmbito da fruição subjetiva aponta para o estabelecimento do museu como espaço de reificação da arte, apresentada como bem de consumo. Tal deslocamento conceitual está ancorado no deslocamento físico, conforme apresenta Valéry ao lamentar a perda do referencial arquitetônico sofrido pelas obras que são abrigadas no museu. No entanto, Adorno considera o contraponto proustiano segundo o qual o museu permitiria uma relação negativa do sujeito com a visão trágica dos signos, no sentido de ser necessário sua morte, pelo desligamento de contexto, para que se ressignifiquem em um espaço apropriado para sua fruição. Essa comunicação pretende apresentar uma análise do deslocamento arquitetônico das obras de arte para o espaço museológico como ponto nevrálgico em sua ressignificação, destacando a leitura adorniana da tensão entre as visões de Proust e Valéry sobre o tema.

Introdução

“Quem não sabe o que vê ou ouve não usufrui do privilégio de uma relação imediata com as obras, e sim é incapaz de percebê-las¹.” Nos diversos textos que compõem a teoria estética adorniana, fica patente a importância atribuída pelo filósofo ao papel do pensar na

¹ ADORNO, T. *A arte e as artes e primeira introdução à Teoria Estética*. Trad. Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017, p. 87.

relação com a arte. Em sua análise sobre a tradição que o precede, pontua que a estética dividiu-se em duas vertentes principais, uma dedicada a estabelecer conceitos fixos universalizantes e outra ancorada meramente naquilo que a obra suscita de imediato no observador. Ambas, segundo ele, oferecem uma abordagem míope. O trato com a arte deve se dar a partir da dimensão formal da obra e daquilo que esta traz de maneira imanente, tal imanência comportando, inclusive, dados de natureza extra-estética. Para além da materialidade imediata, o conhecimento participa da fruição enquanto ferramenta de resgate daquilo que do mundo foi cristalizado na obra. Trabalhando uma estética que se furta a eleger apenas um ponto de apoio, Adorno aborda a obra de arte tanto pelo viés de sua recepção, quanto de sua produção e de seu estatuto de obra em si mesma. A partir de cada um desses caminhos que levam à obra, dentre os quais não há hierarquização, desdobram-se questionamentos, facetas da experiência estética que, em última instância, apoiam-se na reflexão. A reflexão é alimentada por conhecimentos prévios, exteriores à obra e anteriores à sua fruição, ainda que alcancem imediatidade no momento de encontro com a obra. Dentre eles, o presente texto destaca o conhecimento relativo ao momento histórico e função social, que Adorno nomeia de sedimentação sócio-histórica.

A sedimentação sócio-histórica destaca-se, na constelação de significações que compõem a abordagem adorniana do objeto artístico, dentre aquelas que mais claramente favorecem a reflexão. Evocando aquilo que da cultura permeia a obra, evidencia o momento histórico, as tensões sociais, as premissas em voga na ocasião de seu nascimento. A sedimentação não se refere àquilo da dimensão discursivo-objetiva da obra, como mensagem deliberadamente inculcada no intuito de professar um ideal, como ocorre na arte engajada. Pelo contrário, ocorre à revelia do artista que, por pertencer ele mesmo a determinado contexto histórico que o constitui, tem seu fazer permeado por traços contextuais que se evidenciam na obra. 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.

O presente texto pretende analisar se o local de exposição da obra de arte exerce influência sobre sua sedimentação sócio-histórica. Cabe questionar se, exposta no local para o qual foi originalmente planejada para ocupar, a reflexão sobre a obra se beneficiaria da presença de elementos indicadores das informações constituintes da sedimentação sócio-histórica, que contribuiriam, então, para a elaboração do pensar necessário à fruição. Tal espaço original é denominado aqui como “arquitetura original”, no intuito de remeter aos

elementos sociais concretos que figuram nessa paisagem. Aquilo que a visão pode abarcar em conjunto com a obra, quando esta encontra-se em seu destino primeiro, seja em palácios, praças ou igrejas: o lugar para o qual a obra foi originalmente produzida, segundo a intenção do artista ou do mecenas. Assim, pretendo analisar como a mudança do referencial arquitetônico pode influir na atribuição de contexto à obra e, conseqüentemente, em sua fruição, a partir do texto de Adorno “Museu Valéry Proust”, que contrapõe a visão desses dois artistas e críticos franceses sobre o tema. Ou seja, como a possibilidade da reflexão crítica sobre a obra de arte, o pensar na arte, é afetada em seu deslocamento para o museu², no que concerne ao desligamento de seu lugar arquitetônico original.

Paul Valéry: o *connaisseur*

Paul Valéry, critica, em seu texto *Le problème des musées*, justamente a perda de referenciais infligida às obras de arte no deslocamento para o museu:

Pintura e Escultura, diz-me o demônio da Explicação, são crianças abandonadas. Sua mãe está morta, sua mãe Arquitetura. Enquanto vivia, dava-lhes seu lugar, seu uso, seus limites. 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...³

Nessa passagem, Valéry atenta para a importância da arquitetura na atribuição de contexto à arte, sendo aquela capaz de balizar, através da explicitação de alianças e limites, aquilo de externo que compõe a obra. Essa preocupação alinha-se ao seu tradicional enfoque no papel do artista na constituição da obra de arte enquanto tal: desconectadas do entorno para o qual teria sido produzida, a obra perde sua *raison d'être*. O que permeia o descontentamento manifesto nessa passagem é seu apreço pela cultura, a importância que atribui à pesquisa do artista, que na produção da obra realiza uma “manobra combinada de seu intelecto, de seu desejo, de sua visão e de sua mão”⁴. O modelo de fruição adotado por Valéry é, portanto, o do *connaisseur*, do observador especialista que compreende o aspecto intelectual intrínseco à obra, espelhado na abordagem do artista pesquisador. Tal conhecimento não deve ser compreendido como erudição, termo ao qual ele atribui uma conotação negativa. Se a cultura é

² Entendo museu como qualquer espaço designado para a exposição de obras de arte, não especificado nenhum modelo particular (como o moderno cubo branco, por exemplo). Um espaço de acolhimento de obras de arte que foram retiradas de seu local arquitetônico original.

³ VALÉRY, P. “O problema dos museus”. Trad. de Vera Novis. In Revista MAC, n. 2, dezembro 1993, p. 92.

⁴ VALÉRY, P. *Degas, dança, desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosacnaify, 2012, p. 102.

vetor constituinte da apreciação estética, ela deve ser compreendida como o universal que confere contexto à obra, e não reificada em um movimento de redução à informação didática, na expectativa de construir um discurso sócio-histórico artificial. O museu estabelece-se como casa da morte da cultura quando as obras são reduzidas à peças de evidência histórica, exacerbando o caráter informativo do museu em detrimento do teor de verdade (*Gehalt*) das obras, transformando “Vênus em documento”⁵.

A institucionalização da arte, a serviço da cultura reificada, representa um golpe em seu potencial verdadeiramente artístico. Nesse sentido, o museu exerce o papel de indicador social, através do qual é possível identificar a relação que se estabelece entre cultura e sociedade. Adorno parte da análise de Valéry para manifestar sua inquietação com o museu enquanto local de conservação de objetos artísticos que, para apaziguar a ansiedade social por uma narrativa histórica legitimadora do presente, não permite uma relação viva entre observador e obra. A não-identidade da arte, ainda que ancorada em seu aspecto sócio-histórico, não sobrevive à historicidade que desconsidera a multiplicidade do real, hipostasiado pelo conceito em relação unívoca com o conceituado, como apresentada no museu.

O conhecimento especializado é ao mesmo tempo compreensão adequada da arte e incompreensão obtusa do enigma, neutra em relação ao que está oculto. Quem se contenta com compreender algo na arte transforma-a em evidência, o que ela de modo algum é⁶.

No mundo administrado, o museu é o palco de contato com a arte por excelência. Sintomático da consolidação de um modelo social permeado por novas expectativas com relação à arte, o museu passa a exercer um papel controverso pois encontra-se subjugado à indústria cultural. Cumprindo papel de simulacro social, realiza a estratificação do saber, acolhendo a cultura sob a égide da racionalidade institucionalizada. No entanto, Adorno não clama pela extinção dos museus:

Os museus são como sepulcros das 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. Mas mesmo assim essa felicidade depende dos museus. Quem não

⁵ VALÉRY, “O problema dos museus”, p. 92.

⁶ ADORNO, T. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2016, p. 189.

possui uma coleção particular [...] somente no museu pode conhecer em larga escala pinturas e esculturas⁷.

Dessa forma, Adorno resguarda o museu como o local estabelecido de encontro com a arte, como espaço do qual passa a depender a realização de sua *promesse de bonheur* inerente. O apreço pela cultura não pode ser levado às últimas consequências, de forma a justificar a desqualificação dos museus, pois tal movimento significaria “recapitular à barbárie por pura fidelidade à cultura”⁸. Mesmo Valéry, ao pontuar as dificuldades infligidas à arte pelo deslocamento para o museu, não chega a defender sua extinção, deliberadamente negando ao texto um final conclusivo.

Cabe perguntar se a sedimentação sócio-histórica 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 aventa essa possibilidade, mas a descarta pois, a tentativa de recriar artificialmente a arquitetura original no espaço expositivo “possui não apenas um ar de desamparo como também um certo rancor diligentemente reacionário”.⁹ A cenografia alcança apenas uma roupagem de erudição, um entrelaçamento artificial entre obra e cenário, incapaz de resgatar aquilo que foi perdido no descolamento do contexto. Adorno utiliza as apresentações de concertos como exemplos frustrados dessas tentativas. Ao apresentar peças em ambientação intimista, ocorre uma aproximação da vida cotidiana, imediata, retirando a música da distância da encenação. Essa redução do distanciamento estético em prol da apresentação como peça de costume reflete o desejo reacionário de instrumentalizar a fruição em favor da experiência social da alta cultura, por sua vez amparada em estereótipos. A tradição, enquanto valor amplamente aceito, apresenta-se na ambientação como uma sombra do que seria de fato a tradição cultural, transformando-se em mero meio. Na cenografia ecoa apenas uma atmosfera de valorização da tradição cultural, reificada enquanto bem de consumo, não sendo capaz de resgatar a cultura a que se refere a sedimentação sócio-histórica.

⁷ ADORNO, T. “Museu Valéry Proust”. In *Prismas - crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 174.

⁸ Idem, p.174.

⁹ Idem, p. 173-174

Marcel Proust: o *amateur*

O contraponto proustiano oferece uma abordagem exaltadora do museu. O texto de Proust considerado por Adorno em seu ensaio, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, não é propriamente um texto sobre crítica de arte, mas o segundo volume de seu romance *A la recherche du temps perdu*. Em sua descrição da viagem ao balneário de Balbec, destaca o caráter de arquétipo histórico da estação de trem, que carrega apenas a essência da cidade, sem constituí-la de fato, além do caráter de arquétipo trágico, por sua associação à despedida, à interrupção do curso da vida.

[...] 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 viveremos¹⁰.

Tais características seriam atribuíveis ao museu, espaço que afasta os objetos de seu contexto de atividade prática, criando um *univers nouveau et périssable*. Partindo de um modelo de fruição que privilegia a subjetividade do observador na relação com a obra, atribui à rememoração insuflada pela experiência estética a responsabilidade de gerar felicidade. Tal rememoração é favorecida no espaço museológico justamente pelo desligamento de contexto, realizando essa tragicidade que Proust atribui à arte. É através da morte infligida pelo deslocamento que se torna possível ao sujeito estabelecer uma relação negativa com a visão trágica dos signos, ressignificados em um espaço apropriado para sua fruição. O ato do espírito que remove a obra de seu local arquitetônico original engendra nela uma nova vida, permitindo que a obra alcance “posteridade na sua vida póstuma”¹¹. O que opera esse renascimento da obra é a elaboração das memórias e experiências trazidas pelo observador. A obra atua como um amplificador das experiências do sujeito e, para isso, seu contexto é indiferente. Mais do que isso, é a perda de contexto que viabiliza o desprendimento da obra daquilo que a associa ao mundo concreto, permitindo sua projeção no mundo subjetivo. “Somente a caminho da própria morte, e separadas do solo provedor, as obras se tornam plenas *promesse du bonheur*”¹². A postura proustiana aproxima-se daquela do *amateur*, que se permite vagar pelo museu e

¹⁰ PROUST, M. “À sombra das raparigas em flor”. In *Em busca do tempo perdido*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2016, p. 145.

¹¹ “Ce qu'on appelle la postérité, c'est la postérité de l'oeuvre”, c.f. ADORNO, “Museu Valéry Proust”, p.181.

¹² Idem, p. 184

experimentar as obras, ainda que a ele escape um conhecimento de seu contexto original. Pode-se dizer que essa aproximação com a arte rompe com seu fetichismo, na medida em que considera a obra como parte da vida do observador, um elemento de sua consciência. Para Proust, o olhar subjetivo rompe o véu da cultura, invade as distinções estéticas e desperta as obras do museu para a vida. Somente assim, deslocadas de seu contexto, elas ganham espontaneidade.

A sedimentação no museu

Adorno não deixa de atentar para o risco de uma postura subjetivista exacerbada, uma caricatura do modelo de fruição proustiano, que promoveria com a arte uma relação construída no domínio do puro sentimento. Ao tratar da elaboração intelectual necessária ao observador, Adorno apresenta a figura do observador ingênuo¹³. Este, ao adotar uma postura contemplativa a-crítica, ancorada na recepção meramente subjetiva, relega a experiência estética ao círculo dos juízos arbitrários. Essa postura, caracterizada por Adorno como um desdobramento infeliz da estética empirista, desconsidera aquilo que há de verdadeiramente estético na obra de arte, atuando na esfera pré-estética ao tratar o objeto artístico como feixe de estímulo sem qualidades. Tal ingenuidade é, segundo Adorno, instrumentalizada pela indústria cultural, potencializando o desvio da arte para o âmbito do consumo. Ao tornar o pensar tabu na esfera da cultura, a arte curva-se ao entretenimento. Essa crítica à ingenuidade do observador alinha-se ao apreço pelo conhecimento e pela cultura professado por Valéry. No entanto, se Valéry personifica o olhar do especialista na relação com cada obra de arte específica, na relação com a arte enquanto tal sua ingenuidade fica evidente. Ao furtar-se ao questionamento quanto à própria categoria da arte, Valéry assume como premissa que há algo de estático no campo da arte, onde a consistência imanente da obra sobrepõe-se à contingência do sujeito diante dela. Adorno confessa que é nesse ponto que Proust supera Valéry: ao perceber a suscetibilidade à transformação, inerente ao teor de verdade, permite compreender a história não como atributo cristalizado na obra, mas como paisagem. Dessa forma, Proust elucida, em consonância com a visão adorniana, que o teor de verdade da obra é fluido, de forma que, de uma aproximação não-ingênua, decorre a compreensão de que a obra não é interpretável por invariantes, mas, antes, ancora-se na incorporação do devir. Sua visão trágica é perspicaz ao evidenciar que a dimensão histórica da obra renova-se a cada momento da experiência. A

¹³ ADORNO, *A arte e as artes e primeira introdução à Teoria Estética*, p. 82-83.

sedimentação sócio-histórica dobra-se, então, à própria corrente da história, atualizando-se, conforme explica Adorno:

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 ser¹⁴.

À luz dessa colocação, no que tange à questão do lugar arquitetônico, o impacto do deslocamento das obras para o museu assume novos contornos. Se a sedimentação sócio-histórica, enquanto participante do teor de verdade da obra de arte, é mutável; se tal mutabilidade lhe confere justamente seu devir essencial, então a dependência da obra dos elementos que compunham sua paisagem original dilui-se. Aquilo que um dia figurou como entorno da obra, mesmo que lhe garantisse “seu contexto, seu uso, suas alianças”, como defendia Valéry, rapidamente torna-se datado. Atribuir à arquitetura a potência de tornar evidente aquilo que a obra traz da cultura é assumir que a obra comporta apenas um momento histórico específico e ignorar que ela está inserida na realidade do mundo, sendo constantemente permeada e modificada pelos desdobramentos deste. A essência da arte não é, pois, dedutível de sua origem. Como aponta Adorno, Valéry observa bem que há algo da consistência da arte que se modifica no interior do museu, mas peca por não perceber que tal modificação é própria do devir histórico da arte: “Mesmo em seus antigos lugares, obras são peças de museu fora do museu. O que consome a vida da obra de arte é, ao mesmo tempo, sua própria vida.”¹⁵

Conclusão

Partindo da argumentação adorniana segundo a qual o teor de verdade das obras de arte é mutável, suscetível ao desenrolar da história e intimamente ligado a ela, entendo que o museu carrega uma dupla significação frente à questão da sedimentação sócio-histórica. Por um lado, em consonância com as inquietações de Valéry, atua como potência reificadora da arte por

¹⁴ ADORNO, *Teoria Estética*, p. 14.

¹⁵ ADORNO, “Museu Valéry Proust”, p. 184.

reduzi-la à evidência histórico-cultural, movida tanto pela expectativa de transformar a esfera da cultura em lazer dominical quanto pelo desejo de subsumir a arte a um estrato da sociedade racionalizada, setorizada, na qual a arte só pode existir a serviço de outra coisa. Nesse sentido, o museu é vetor da indústria cultural, o museu mausoléu. Por outro lado, porém, o deslocamento da obra de seu lugar arquitetônico original para o museu se dá na história e altera o teor de verdade da obra, de forma que torna-se constituinte da sua sedimentação sócio-histórica em devir. Se as obras são passíveis de novo teor de verdade no desdobrar de sua própria história, o deslocamento do museu alcança estatuto de evento histórico relevante, consequência de um modelo de sociedade que o exige. Enquanto outro frente à obra, o museu traz em si as incongruências da própria arte, as suas tensões são espelhadas. “O caráter enigmático das obras de arte permanece intimamente ligado à história. Por ela se tornaram outrora enigmas, por ela continuam a sê-lo e, inversamente, só esta, que lhes conferiu autoridade, mantém delas afastada a penosa questão da sua *raison d’être*.”¹⁶

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 instrumentalizante ressoam no museu, em acordo com as forças moventes que deslocaram as obras até ali. O museu transforma-se em lugar arquitetônico legítimo no momento em que tais características saturam-se nas obras, modificando seu teor de verdade em sintonia com o mundo que, agora, habitam. A arte precisa de algo que lhe seja heterogêneo e, se o outro da arte, o mundo, é contingente, a arte melhor exerce seu papel crítico em relação a ele quanto mais próxima de suas vicissitudes e incongruências. Por isso Adorno pontua que as visões de Proust e de Valéry estão ambas corretas, representam dois momentos contraditórios da verdade, que estabelecem o ponto de tensão da questão: “a fetichização do objeto e presunção do sujeito se corrigem mutuamente”, e essa tensão é essencial na arte. As obras são, em última instância, campos de força entre sujeito e objeto. A sedimentação sócio-histórica permeia ambos. No objeto, apresenta-se como aquilo que da cultura envolve a obra tanto na

¹⁶ ADORNO, *Teoria Estética*, p. 186.

sua produção quanto nos momentos subsequentes da vida da obra. O sujeito é a potência que permite a atualização da sedimentação no objeto, através da rememoração crítica, não ingênua. Assim, a estratégia para que a obra de arte não seja cooptada pela indústria cultural tem seu esteio no esforço do observador. Para que o museu possa, de fato, ser um lugar legítimo de encontro com a arte é primordial que o observador o frequente munido de saber, conhecimento e consciência crítica, para que possa ultrapassar a potência reificadora do museu e acessar a saturação sócio-histórica corrente nas obras.

A única relação concebível com a arte, em nossa realidade catastrófica, seria a que considerasse as obras de arte com a mesma seriedade mortal que tem caracterizado o mundo de hoje. Só está livre do mal tão bem diagnosticado por Valéry aquele que junto com a bengala e o guarda-chuva também entregou, na entrada, a sua ingenuidade¹⁷.

Referências bibliográficas:

ADORNO, T. *A arte e as artes e primeira introdução à Teoria Estética*. Trad. Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

_____. "Museu Valéry Proust". In: *Prismas - crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2016.

PROUST, M. "À sombra das raparigas em flor". In *Em busca do tempo perdido*, volume 2. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2016.

VALÉRY, P. "Le problème des musées". In *Oeuvres*, vol. II, Pièces sur l'art. Ed. Gallimard, Paris: 1960. Tradução de Vera Novis, O problema dos museus. In Revista MAC, n. 2, dezembro 1993.

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

¹⁷ ADORNO, T. Museu Valéry Proust. In *Prismas - crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. P. 185.