

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Fernanda Gonçalves de Camargo Proença

HISTÓRIA, UTOPIA E CRÍTICA:
Possibilidades da curadoria de arte a partir de Theodor W. Adorno

Belo Horizonte
2025

Fernanda Gonçalves de Camargo Proença

HISTÓRIA, UTOPIA E CRÍTICA:
Possibilidades da curadoria de arte a partir de Theodor W. Adorno

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.

Belo Horizonte

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

HISTÓRIA, UTOPIA E CRÍTICA: Possibilidades da curadoria de arte a partir de Theodor W. Adorno

FERNANDA GONÇALVES DE CAMARGO PROENÇA

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia de Arte.

Aprovada em 24 de outubro de 2025, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte - Orientador (UFMG)

Prof. Eduardo Soares Neves Silva (UFMG)

Prof. Luiz Camillo Osorio Almeida (PUC-Rio)

Profa. Imaculada Kangussu (UFOP)

Prof. Alex Sandro Calheiros de Moura (UnB)

Belo Horizonte, 24 de outubro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, Professor do Magistério Superior**, em 28/10/2025, às 10:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Soares Neves Silva, Pró-reitor(a) adjunto(a)**, em 28/10/2025, às 14:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Imaculada Maria Guimaraes Kangussu, Usuária Externa**, em 28/10/2025, às 16:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Camillo Dodabella P Osorio de Almeida, Usuário Externo**, em 31/10/2025, às 10:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alex Sandro Calheiros de Moura, Usuário Externo**, em 04/11/2025, às 05:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 4665446 e o código CRC 50705411.

100	Proença, Fernanda.
P964h	História, utopia e crítica [recurso eletrônico] : possibilidades da curadoria de arte a partir de Theodor W. Adorno / Fernanda Gonçalves de Camargo Proença. - 2025.
2025	1 recurso online (303 f. : il.): pdf
	Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.
	Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1. Filosofia – Teses. 2. Curadoria (Artes) - Teses. 3. História - Teses. 4. Utopias - Teses. 5. Adorno, Theodor W., 1903-1969. I. Duarte, Rodrigo A. de Paiva (Rodrigo Antonio de Paiva). II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ao meu pai

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, professor Rodrigo Antônio de Paiva Duarte, pela confiança investida quando o projeto de pesquisa ainda se encontrava em estágio embrionário, pela disponibilidade irrestrita aliada à confiança na autonomia para o desenvolvimento do trabalho e, especialmente, pela compreensão durante os momentos pessoais desafiadores enfrentados no decorrer dos anos de pesquisa.

Às professoras e professores que integraram a Banca Examinadora da tese, por terem realizado uma leitura atenta e sido generosos na crítica, possibilitando uma oportunidade valiosa de aprendizado e amadurecimento acadêmico.

À agência de fomento CAPES, pela concessão de bolsa de apoio à pesquisa, que tornou este trabalho materialmente viável.

Aos funcionários do Departamento de Filosofia da UFMG pelos auxílios inestimáveis.

Aos amigos, pela companhia cotidiana; ao familhão, pela paciência e acolhimento; aos meus irmãos, pelo apoio incondicional; à minha mãe, pela confiança inabalável; aos meus filhos, pelo carinho farto e fácil; ao meu marido, por tanto e por tudo.

A instrumentalização da arte sabota o seu protesto contra a instrumentalização; só quando tem em conta a sua imanência é que a arte convence a razão prática da sua desrazão.

Theodor W. Adorno

RESUMO

A presente tese investiga a possibilidade de conceber a curadoria de arte como modelo de crítica dialética à luz da filosofia de Theodor W. Adorno. Parte-se da constatação de que a curadoria, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, assume papel central no debate artístico, tornando-se espaço de produção de sentido, de disputa política e de elaboração conceitual. Formula-se uma interpretação da obra de arte como instância autêntica de recusa à identidade, contraposta à tendência positivista da cultura, da qual o museu é uma expressão, para avaliar quais inflexões curatoriais seriam capazes de atualizar a historicidade imanente da arte e reabilitar seu teor utópico no interior da cultura. Para tanto, recorre-se a modelos interpretativos adornianos – de execução musical, crítica de arte e crítica da cultura – para considerar as potencialidades da crítica curatorial. Analisando três momentos da realização artística — produção, recepção e execução —, a tese argumenta que a curadoria, concebida filosoficamente, pode realizar, no espaço expositivo, a tarefa crítica do pensamento dialético.

Palavras-chave: história; utopia; crítica; experiência estética; museu; curadoria.

ABSTRACT

HISTORY, UTOPIA AND CRITIC: Possibilities of curatorship in Theodor W. Adorno

This thesis investigates the curatorship of art as a possible model of dialectical criticism, in light of the philosophy of Theodor W. Adorno. It derives from the observation that curatorship, especially since the second half of the 20th century, has taken a central role in the artistic debate, becoming a field for the production of meaning, political dispute, and conceptual elaboration. From an interpretation of the work of art as an authentic instance of non-identity, contrasting with the positivist tendencies of culture of which the museum is an expression, it aims to evaluate which curatorial inflections are capable of unveiling the immanent historicity of art, and rehabilitating its utopian content within culture. To this end, it draws on Adorno's interpretative models – of musical execution, art criticism, and cultural criticism – to consider the potentiality of curatorial criticism. Analyzing three moments of the artistic work – production, reception and execution —, the thesis states that curatorship, when conceived philosophically, is capable of undertaking the critical task of dialectical thought in the exhibition space.

Keywords: history; utopia; critic; aesthetic experience; museum; curatorship.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>Vênus de Hohle Fels</i>	40
Figura 2	<i>Tate Artist Timeline</i>	48
Figura 3	<i>O poeta</i>	55
Figura 4	<i>Auto-retrato com lanterna chinesa</i>	60
Figura 5	<i>Altes Museum</i>	84
Figura 6	<i>Galeria Imperial de Viena</i>	90
Figura 7	National Gallery of Art.....	95
Figura 8	Busto do jovem Memnon.....	97
Figura 9	Átrio de entrada do Metropolitan Museum of Art.....	103
Figura 10	Galerias centrais do Museu D'Orsay.....	109
Figura 11	Salas 29 a 37 do museu D'Orsay.....	109
Figura 12	Coleção de pintura flamenca.....	112
Figura 13	Coleção de arte do século XIX.....	113
Figura 14	Coleção de pinturas góticas.....	113
Figura 15	Coleção de pinturas do século XVI.....	113
Figura 16	Salão de esculturas.....	113
Figura 17	Centre George Pompidou.....	123
Figura 18	Visão interna do túnel-passarela.....	123
Figura 19	O público fotografa <i>La Gioconda</i>	128
Figura 20	<i>A execução de três de maio de 1808</i>	135
Figura 21	<i>Carlos X premiando artistas</i>	173
Figura 22	<i>Le déjeuner sur l'herbe</i>	174
Figura 23	Cartaz de divulgação.....	179
Figura 24	<i>Armory Show</i>	179
Figura 25	<i>Nature morte à la chaise cannée</i>	182
Figura 26	<i>Abstraktes Kabinett</i>	186
Figura 27	<i>Internationale Ausstellung neuer The-atertechnik</i>	186
Figura 28	<i>Milha de fio</i>	188
Figura 29	Museu de Arte Moderna - MoMA.....	193
Figura 30	<i>Portinari of Brazil</i>	204
Figura 31	National Gallery de Londres após bombardeio.....	211
Figura 32	Curador Philip Hendy.....	211
Figura 33	Exposição <i>The Family of Man</i>	215
Figura 34	Exposição <i>The Family of Man</i>	215
Figura 35	<i>MoMA Poll</i>	218
Figura 36	<i>Instruments for Processes</i>	221

Figura 37	<i>Les Immatériaux</i>	228
Figura 38	<i>Les Immatériaux</i>	228
Figura 39	Museu Guggenheim.....	233
Figura 40	Material de divulgação do projeto.....	247
Figura 41	Museu das Favelas.....	248
Figura 42	Museu das Favelas.....	248
Figura 43	<i>O Rio do Samba</i>	251
Figura 44	<i>The Game and the Players; Repetition: summer display 1983</i>	268
Figura 45	<i>The Game and the Players; Repetition: summer display 1983</i>	268
Figura 46	<i>Lina Bo Bardi: the didactic room</i>	269
Figura 47	Mapa da exposição.....	270
Figura 48	Visitante com mapa.....	270
Figura 49	<i>A memória é uma invenção</i>	275
Figura 50	<i>Corpo do pecado, da redenção, da salvação</i>	277
Figura 51	<i>Vão</i>	277
Figura 52	Diagrama Borja-Villel.....	279
Figura 53	Expografia da pintura <i>Guernica</i>	280
Figura 54	Expografia da pintura <i>Guernica</i>	280
Figura 55	<i>O princípio Potosí</i>	280
Figura 56	<i>Workers' Club</i>	281
Figura 57	<i>Picasso in Palestine</i>	281

LISTA DE ABREVIATURAS

AA	<i>A arte e as artes</i>
DE	<i>Dialética do esclarecimento</i>
DN	<i>Dialética negativa</i>
FNM	<i>Filosofia da nova música</i>
GS	<i>Gesammelte Schriften</i>
MVP	<i>Museu Valéry Proust</i>
MM	<i>Minima Moralia</i>
P	<i>Progresso</i>
TE	<i>Teoria estética</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

I.1	Apresentação da proposta da tese: porque estudar curadoria hoje.....	16
I.2	Breve comentário dos capítulos da tese.....	20
I.3	A centralidade da estética na filosofia de Adorno.....	28

1. CAPÍTULO - HISTÓRIA E UTOPIA NA ARTE: PRODUÇÃO

1.1	Dialética entre fato social e empiria enfática.....	32
1.2	Núcleo temporal do teor de verdade.....	37
1.3	Dialética da tradição.....	40
1.4	O ponto de vista do presente.....	44
1.5	Universal e particular: os ismos.....	45
1.6	Arte após Auschwitz: cultura e barbárie.....	48
1.7	Mimesis e dominação da natureza.....	51
1.8	Aparência e expressão.....	57
1.9	Função epistemológica da mimesis.....	62
1.10	Utopia da arte: <i>promesse de bonheur</i>	66

2. CAPÍTULO - HISTÓRIA E UTOPIA NO MUSEU: RECEPÇÃO

2.1	Experiência estética e o primado do objeto.....	72
2.2	Museu como integrante da indústria cultural.....	77
2.3	A utopia do museu nascente.....	83
2.4	<i>Geschichte</i> e o discurso do progresso.....	89
2.5	História das coleções e colonização.....	95
2.6	Progresso na arte e o museu mausoléu.....	99
2.7	Domesticação do estilo.....	103
2.8	Usurpação do esquematismo.....	111
2.9	Manipulação retroativa.....	118
2.10	Fetichismo da mercadoria cultural.....	125
2.11	Despotencialização do trágico.....	132
2.12	Ideologia e utopia: o museu como sedimentação sócio-histórica.....	137

3. CAPÍTULO - HISTÓRIA E UTOPIA NA CURADORIA: EXECUÇÃO

3.1	O excedente utópico da arte nas instituições.....	144
3.2	Crítica de arte como vetor da utopia.....	147
3.3	A experiência estética é crítica.....	151
3.4	A curadoria como modelo de crítica.....	157
3.5	Curadoria como crítica imanente da cultura.....	159
3.6	Curadoria e execução musical.....	162
3.7	Arte moderna e curadoria.....	167
3.8	O artista-curador e o crítico-financiador nos espaços não institucionais.....	173
3.9	A tradição do novo: agenciamento do tempo-espaço.....	181
3.10	A utopia do cubo branco.....	190
3.11	MoMA: formação e ordenação do acervo.....	195
3.12	Autonomia e liberdade na recepção.....	203
3.13	O humanismo universal do pós-guerra.....	208
3.14	A virada curatorial dos anos 1960.....	216
3.15	Autonomia e autoria curatorial.....	224
3.16	Neoliberalismo e os novos museus.....	232
3.17	Educação radical	242
3.18	Representatividade e sofrimento.....	253
3.19	Momento nominalista consequente	259
3.20	Arranjo e contradição	266
3.21	Imaginar futuros possíveis.....	278

CONCLUSÃO

C.1	A curadoria como modelo de crítica.....	287

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	291

REFERÊNCIAS DAS FIGURAS.....	303

I. Introdução

*Nunca se abalam os gêneros musicais
sem se abalar as mais altas leis da cidade.*
Platão

I.1 Apresentação da proposta da tese: porque estudar curadoria hoje

A presente tese foi escrita durante um período politicamente conturbado. Nos cinco anos de desenvolvimento do projeto, atravessamos a pandemia de Covid-19, presenciamos a ascensão da extrema direita no Brasil e no mundo, o fortalecimento do neo-fascismo e seus grupos supremacistas, ameaças às instituições democráticas, tentativas de golpe militar e de abolição do estado de direito. Doenças erradicadas há décadas voltam a acometer populações, especialmente crianças, como resultado dos movimentos antivacina. A crise climática avança, já irreversível, enquanto a ávida extração de petróleo impulsiona o mercado financeiro como *commodity* principal, apesar das inúmeras alternativas de energia limpa disponíveis. A brutalidade policial contra pessoas negras e favelizadas alcança patamares vergonhosos sob os olhos apáticos da população, que extrai das chacinas suas doses de prazer mórbido; seu difuso senso de justiça comemora-as como vitórias da insidiosa luta contra as drogas, fortalecendo a plataforma política do candidato da extrema direita para as próximas eleições presidenciais, mas mantém-se impassível às operações como a da Polícia Federal na Faria Lima. No momento em que escrevo este parágrafo, ocorre o julgamento do 8 de janeiro brasileiro, a primeira vez que generais e um ex-presidente são trazidos ao banco dos réus; ainda não está claro, no entanto, se o comprometimento jurídico de alguns representantes do Supremo Tribunal Federal será suficiente para fazer valer a Constituição, mesmo frente ao vultoso conjunto de provas. Os clamores por anistia dos grupos de oposição, somado às pressões tarifárias internacionais, mantém sob forte ameaça o futuro político da nação. Enquanto isso, o país mais poderoso do mundo realiza deportação de imigrantes em massa, não sem antes prendê-los em versões contemporâneas de campos de concentração. Ao fundo, o genocídio em Gaza coroa a falência dos órgãos de direito internacional, celebrado por patriotas enrolados em bandeiras de Israel que se declaram defensores da liberdade e do povo judeu, em franca dijunção cognitiva com seu posicionamento fascista.

A máxima adorniana segundo a qual a filosofia deve se orientar para que Auschwitz nunca mais se repita torna-se assustadoramente atual neste primeiro quarto do século XXI. Sua

intuição filosófica de que os ideais do esclarecimento teriam deixado de orientar o encaminhamento da razão e do desenvolvimento social para serem instrumentalizados ideologicamente alcança um patamar de realização funesto. Em uma inversão estratégica, a crítica ao positivismo lógico foi, ela mesma, instrumentalizada pelos detentores do poder para atacar os grupos que se dedicam à pesquisa séria e comprometida, na área da saúde e das ciências políticas, humanas e ambientais. Intelectuais são ridicularizados, sua produção responsável descreditada como conspiração de esquerdistas. A liberdade de opinião se tornou a liberdade para dizer qualquer descalabro, equalizando posicionamentos especializados à intuições fantasiosas e persecutórias. Cientistas com anos de formação acadêmica e pesquisa, cujos resultados produziram avanços reais na área de saúde, são atacados pelo *influencer* que garante, com base em dois casos fictícios supostamente testemunhados por ele em primeira mão, que vacina causa autismo. Certamente não era esse o objetivo da crítica ao cientificismo elaborada por Adorno; a superação do positivismo deveria se dar como expansão do uso da razão, capaz de perceber suas limitações e extrair de suas contradições internas o fermento para seu desenvolvimento. A razão, no sentido forte, supera-se quando realiza a reflexão sobre si mesma, corrigindo seu encaminhamento segundo o esforço do conceito, trabalho que a ciência séria de fato empreende. Jamais Adorno defenderia a extinção do conceito, do pensamento embasado e consequente, como uma apologia à irracionalidade, pois onde o pensamento crítico é abandonado não resta mais esperança.

O ressentimento da população, responsável pelo clima de anti-intelectualismo, é, em certa medida, justificado. As promessas de ascensão social do capitalismo, amparadas pela livre concorrência e pela meritocracia, não se verificam na vida prática. O questionamento do sistema responsável por essa falência, no entanto, é interdito pela enxurrada de *fake news* e discursos de ódio. A vulnerabilidade intelectual dos indivíduos torna-se terreno fértil para os influenciadores digitais que, munidos de uma perniciosa liberdade de expressão, fazem uso de técnicas similares às aquelas utilizadas pelo nazismo para engajar e inflamar as massas que consomem esse conteúdo indiscriminadamente. Houve um tempo em que se creditava a ignorância à falta de acesso à informação; porém, a revolução digital demonstra que o volume de dados disponíveis não supera a influência decisiva dos detentores dos meios de comunicação. Supostamente democrática, a internet, especialmente as redes sociais, está submetida a algoritmos moldados pelos interesses políticos e econômicos dos excêntricos donos das *big*

techs. Além disso, é possível impulsionar vídeos e conteúdos tanto com o uso de *bots*, quanto pelo financiamento direto. Grupos com acesso à recursos, sejam eles partidos políticos ou organizações criminosas, seguem controlando a produção e disseminação de informações, favorecidos pelo anonimato que o mundo virtual oferece.

Também a arte e as instituições culturais não gozam de um momento de grande prestígio. Especialmente a arte contemporânea é acusada de apresentar conteúdo subversivo e forma irracional, apesar de seu rigor conceitual. Nos Estados Unidos, a administração de Donald Trump já começa a fechar museus, num sombrio eco histórico da censura à “arte degenerada”. Esse desconforto com a arte, no entanto, presta testemunho de sua relevância. Produto do trabalho social, a arte autêntica congrega em sua estrutura formal elementos da sociedade que integra, inclusive suas contradições. Seu teor de verdade dinâmico atrela sua existência à história social, funcionando também como um registro do sofrimento que o discurso do progresso tende a acobertar. Nesse sentido, a arte é de fato subversiva, é a memória do socialmente recalcado e uma ameaça à ordem estabelecida. Ao mesmo tempo, a proliferação dos museus alcança uma velocidade inédita, com impacto relevante nas economias locais: sociedades que se beneficiam da ingenuidade da população e de sua reticência à arte apenas a toleram ali onde seu potencial emancipatório foi domesticado. Quando os museus se tornam aparato da indústria cultural, a arte que abrigam é oferecida como curiosidade, atração turística ou entretenimento, a serviço da consolidação das estruturas de dominação contra as quais a arte se rebela. O pensamento crítico que ela enseja fica como que sem lugar. Hal Foster sintetiza a questão:

Qual o lugar da crítica numa cultura visual eternamente administrada – desde um mundo artístico dominado por agentes de promoção com escassa necessidade crítica até o mundo midiático das empresas de comunicação e entretenimento sem nenhum interesse por nada? E qual é o lugar da crítica numa cultura política eternamente afirmativa – em especial no meio de guerras da cultura que levam a direita a ameaças do *ame-o ou deixe-o* e a esquerda a imaginar *onde estou nesse cenário?* (Foster, 2015, p. 14, grifos do original).

Não seria eticamente responsável, no entanto, encampar uma luta contra os museus. Em primeiro lugar, porque eles são ainda o lugar de encontro por excelência com a arte. Diariamente, escolas, grupos comunitários e indivíduos visitam museus e veem obras a que dificilmente teriam acesso caso estivessem, por exemplo, em coleções particulares ou à venda em elegantes galerias. Fechar os museus seria capitular à barbárie que os impregna e desistir desses espaços de resistência potencialmente relevantes para a formação crítica da população. Assim como a

resposta aos excessos da razão instrumental não é a extinção da razão e o recurso à irracionalidade, também a resposta aos excessos da cultura não é sua interdição. Em ambos os casos, trata-se de identificar o descompasso entre o ideal e a realização factual desses conceitos, cuja falsa reconciliação é o mote da ideologia dominante, e corrigi-los na direção de uma realização superior. Em segundo lugar, porque nesse contexto de falência cognitiva, cabe à filosofia o esforço de produzir conhecimento voltado à restituição do pensamento crítico, especialmente aquele que alcança as esferas concretas da vida social. A trajetória intelectual de Adorno demonstra seu comprometimento com a teoria crítica da sociedade, como saber voltado não apenas à compreensão das causas de suas inconsistências internas, mas a sua modificação. A crítica que se satisfaz consigo mesma é a mais pedante, e enreda a filosofia na torre de marfim; é necessário identificar quais os lugares de convivência comunitária onde a disposição para o pensamento crítico pode ser desenvolvida e treinada, na esperança de que experiências transformadoras com o conhecimento efetivo incitem o questionamento em outras áreas onde o conhecimento encontra-se enrijecido. Trata-se de ponderar quais são os espaços de resistência onde a filosofia pode atuar para favorecer a ignição do pensamento crítico, com efeito social e político.

O museu foi escolhido como espaço de resistência a ser investigado na presente tese devido à crença da autora na competência crítica e relevância social da arte, extraída da primazia da estética na filosofia adorniana e de experiências particulares vivenciadas como curadora e educadora. Enquanto ente social, a arte não pode recorrer a uma existência apartada, mas apenas se realiza na situação real do encontro com o observador, que ocorre sob as condições criadas pela cultura, instância contra a qual a arte se estrutura. A cultura também não é nenhum conceito transcendente, mas resultado da ação de indivíduos envolvidos na sua reprodução e que atuam a partir das obras de arte. A relação entre arte e cultura é uma relação dialética, que apenas se mantém profícua quando não se encena uma identidade forçada entre elas.

A figura do curador emerge como o agenciador dessa relação dialética. Integrante do sistema da cultura, ele se submete às pressões institucionais e de mercado ao mesmo tempo em que suas ações impactam o sistema e podem, potencialmente, modificá-lo. Responsável pelas obras de arte, o curador determina seus modos de classificação e de exposição; os códigos e convenções empregados por esse profissional são capazes de afirmar hierarquias e articular sistemas interpretativos, tornando-se a matriz estrutural determinante da apreensão e da extração

de sentido dos objetos. Ele é o fiel da balança que equilibra a autonomia e a heteronomia da arte, conceito e intuição, barbárie e cultura. Quando o trabalho curatorial é bem sucedido, ele cria as condições institucionais para que as contradições da cultura deixem de ser escamoteadas e prestem-se à reflexão, dando vazão à potência utópica da arte e restituindo o museu como espaço de desenvolvimento crítico e debate público. Por isso a pesquisa foca primordialmente na atuação curatorial no espaço museológico, como figura que estabelece a vinculação entre arte e cultura e, assim, determina as possibilidades de encontro do público com a arte. O argumento central desta tese é que a curadoria é capaz de articular o conteúdo espiritual da arte contra as pressões conciliatórias da cultura e em favor da experiência estética, tornando-se, assim, uma expressão do pensamento dialético. Trata-se de avaliar a curadoria como trincheira do pensamento crítico estrategicamente localizado e socialmente relevante, que apresente, contra o historicismo auto-justificado, outra história que faça juz ao sofrimento reprimido; contra o discurso do progresso como apologia da destruição, o progresso real como farol para a superação das condições precárias de existência; contra a crise da utopia que favorece a resignação, o resgate da utopia que ousa ter esperança de mudanças reais; contra a falência da crítica, o pensamento crítico também fora dos muros da academia.

I.2 Breve comentário dos capítulos da tese

A presente tese estrutura-se em três capítulos dedicados a três momentos da obra de arte – produção, recepção e execução –, investigados sob os conceitos de história e de utopia. O primeiro capítulo volta-se à produção e desenvolve o processo de sedimentação da história na obra como vetor de sua utopia; o segundo, à recepção e a maneira como, no interior do museu, a história imanente da arte pode ser manipulada, deturpando a utopia inerente à experiência estética; o terceiro capítulo lida com a execução, entendida como o exercício curatorial, para analisar as estratégias que privilegiam o resgate da história imanente da arte e da cultura, favorecendo a atualização do teor de verdade das obras de arte e, consequentemente, a experiência estética como experiência crítica. Conclui-se, então, que a curadoria pode agir como um modelo de crítica dialética no espaço cultural, restabelecendo a potência utópica da arte. As etapas argumentativas são apresentadas a seguir, em um breve resumo estrutural dos capítulos e seus sub-itens.

O primeiro capítulo é dedicado ao momento da produção da obra de arte autêntica para explicitar como sua relação com a história determina seu potencial utópico. Partindo do duplo caráter do objeto artístico, cuja autonomia formal emerge da sedimentação do conteúdo espiritual, o item 1.1 “Dialética entre fato social e empiria enfática” explica como a arte está implicada com o elemento social que lhe é simultaneamente constitutivo e heterogêneo. Com um recurso ao conceito de verdade em Adorno, o item 1.2 “Núcleo temporal do teor de verdade” demonstra como o filósofo se afasta do idealismo hegeliano ao rejeitar a concepção teleológica de realização da razão como espírito absoluto, postulando a não-identidade entre sujeito e objeto como alicerce da razão dialética. No que concerne à arte, ela pode ser interpretada apenas pela lei de seu movimento, o que afasta pretensões de permanência e expõe sua suscetibilidade ao esgotamento. O item 1.3 “Dialética da tradição” argumenta que nem a proximidade à origem determina hierarquicamente o valor de uma obra de arte, nem sua adequação à tradição serve como métrica de sua verdade. Não podem, no entanto, ser descartadas como categorias ultrapassadas, mas compreendidas como instâncias cujo conteúdo também é historicamente determinado e com as quais a arte encontra-se negativamente implicada.

O item 1.4 “O ponto de vista do presente” debate como, rejeitando tanto uma metafísica da história quanto um conceito trans-histórico de arte, o presente torna-se, para Adorno, o único ponto de vista possível para a avaliação das possibilidades de atualização da arte. A historicidade do teor de verdade da obra de arte é extensiva ao conceito de arte, conforme explicitado no item 1.5 “Universal e particular: os ismos”. Na relação dialética entre o particular e o universal, o universal é o lastro que impede a dissolução do particular em mero ente, enquanto o particular corrige o universal ao resistir a sua tendência totalizante. Assim, o universal compõe o teor de verdade do particular, e vice-versa, não sendo, no entanto, dedutíveis um do outro. Conclui-se, nessa primeira metade do primeiro capítulo, que a arte é refratária à categorização e à teleologia evolutiva, opondo-se à razão instrumental que organiza a sociedade. A construção de uma história da arte, portanto, torna-se possível apenas como figura dialética de negação determinada, tema desenvolvido na segunda metade do primeiro capítulo, à luz da relação entre arte e cultura.

O item 1.6 “Arte após Auschwitz: cultura e barbárie” detém-se na cultura como uma expressão da barbárie, tanto pela irracionalidade de seus processos identitários e administrativos, quanto pelo teor disruptivo das obras de arte que congrega. Contra a interpretação da impossibilidade da arte após Auschwitz, demonstra-se que a barbárie é índice do sofrimento e

motor da construção da história da arte como figura dialética de negação determinada. O item 1.7 “Mímesis e dominação da natureza” esclarece como o sofrimento se cifra na arte a partir da operação mimética. Pontua, ainda, a diferença entre a mímesis originária, na qual, ao tornar-se semelhante ao objeto, o sujeito nega seu invólucro de indivíduo para se preservar das ameaças da natureza, e a mímesis secundária, parte do processo civilizatório no qual os sujeitos tornam-se semelhantes à razão instrumental que percebem como segunda natureza, resultando no enfraquecimento da subjetividade. O item 1.8 “Aparência e expressão” apresenta a aparência da arte como seu momento de totalidade, mimetizado da totalidade social, e a expressão como momento do irreconciliável, mimetizado do excedente racional da sociedade. Discute-se, a partir desse binômio, a espiritualização radical da arte moderna como adensamento da relação entre aparência e expressão, resultante do aumento de sua capacidade mimética para cifrar o sofrimento.

Em seguida, o item 1.9 “Função epistemológica da mímesis” recorre à análise adorniana do componente mimético do pensamento dialético como componente estético, demonstrando como arte e filosofia se aliam na luta contra o fantasma do todo a partir desse respeito ao excedente de natureza cifrado no processo conceitual. Do confronto da estrutura epistemológica da dominação a partir da forma extrai-se o potencial utópico da arte, que se expressa como promessa de felicidade, conforme indicado no item 1.10 “Utopia da arte: *Promesse de bonheur*”. Defende-se que o teor anti-positivista da arte pode promover a compreensão da não necessidade no estado de coisas corrente, atribuindo à arte um teor político. Assim, conclui-se o primeiro capítulo com o argumento de que a arte é um objeto que sedimenta as marcas de sofrimento da história através de um processo mimético da sociedade, e que seu excedente imanente atua contra o nominalismo característico da sociedade administrada e se revela, portanto, utópico.

O segundo capítulo é dedicado à recepção da arte, recorrendo também aos conceitos de história e utopia para compreender como os condicionantes da recepção podem influir na capacidade crítica da arte, tomando o museu como *medium* dessa relação. O item 2.1 “Experiência estética e o primado do objeto” é um preâmbulo que defende a pertinência da investigação acerca da recepção dentro do arcabouço teórico adorniano, no qual é central a primazia do objeto. Argumenta-se que a experiência estética, que é a recepção adequada da arte pois contrária ao paradigma da consciência que estrutura a sociedade burguesa, é um momento incontornável, no qual se realiza efetivamente a experiência dialética entre sujeito e objeto. A

partir desse entendimento, o próximo item 2.2 “Museu como integrante da indústria cultural” estuda o conceito de indústria cultural, partindo de seus atributos fundamentais para demonstrar como o museu, apesar de operar com obras de arte autênticas, integra também essa indústria. O museu é adotado como o palco da relação com a arte pois congrega de maneira mais enfática as diretrizes da cultura, favorecendo a análise crítica de sua relação com a arte. É importante destacar, no entanto, que não existe um espaço de encontro com a arte que não seja impregnado pelas relações de produção e dominação, ou pelas leis do mercado. Mesmo em espaços públicos, como a rua, ou privados, como uma residência, a arte não se torna imune à tais relações; a crença na possibilidade de um *medium* ilibado é uma visão ingênua que contradiz a essência social da arte.

No item 2.3 “A utopia do museu nascente” inicia-se propriamente a análise histórica do museu, sua função simbólica e sua atuação na consolidação dos Estados. O modelo de museu que esse capítulo descreve é aquele mais familiar, típico das grandes cidades, com acervo de amplo alcance histórico e, normalmente, instalado em prédios de arquitetura palaciana. Seu protótipo é o museu do Louvre, em Paris. Para referir-se a esse modelo, adotou-se o termo “museu universalista”; o termo “museu moderno” também foi adotado, dada sua relevância na consolidação da modernidade histórica, sendo, no entanto, importante destacar a diferença com relação aos “museus de arte moderna”, estes mais tardios. O item 2.4 “*Geschichte* e o discurso do progresso” explica como o discurso do progresso, que marca a idade moderna com a passagem da história [*Historie*] para a História [*Geschichte*], impulsionou a organização historicista dos acervos de museus, tornando-os espaços de afirmação simbólica da relação entre Estado e cidadão. O item seguinte 2.5 “História das coleções e colonização” examina a inclusão de artefatos estrangeiros em acervos europeus e o emprego dos ideais de humanidade e progresso como estratégias colonialistas. Em 2.6 “Progresso na arte e o museu mausoléu” investiga-se como o historicismo é aplicado aos acervos a partir de uma interpretação imprecisa do desenvolvimento técnico na arte, que resulta na interdição do devir de seu teor de verdade, justificando a aproximação entre museu e mausoléu. Tendo explicitado como os ideais do esclarecimento, especialmente a história teleológica e o progresso, são aplicados no museu universalista como estratégia de consolidação ideológica da estrutura social, passa-se à avaliação desse modelo museológico à luz dos cinco operadores da indústria cultural, conforme descritos por Adorno e Horkheimer.

O item 2.7 “Domesticação do estilo” expõe a aplicação da taxonomia para administração das obras de arte segundo categorias que, apesar de não serem totalmente externas à arte, restringem seu teor de verdade dinâmico. O 2.8 “Usurpação do esquematismo” debate como o museu tende a limitar a imaginação dos sujeitos ao impor, de antemão, os códigos para interpretação dos objetos, forçando a identificação dos sujeitos com a cultura estabelecida. O 2.9 “Manipulação retroativa” defende que o museu participa do processo de transformação dos indivíduos em massa, oferecendo, em certa medida, o acesso aos bens culturais como moeda de troca pela pauperização da existência. O item 2.10 “Fetichismo da mercadoria cultural” demonstra como o museu desconfigura a finalidade sem fim kantiana e privilegia a apresentação da arte segundo a lógica do consumo. Por fim, no 2.11 “Despotencialização do trágico” é abordada a domesticação do sofrimento presente nas obras para justificação do sofrimento real como inexorável. A partir da elucidação desses conceitos e da análise de sua manifestação nos museus universalistas, sustenta-se a caracterização do museu como aparato da indústria cultural, bem como as adaptações necessárias para tal aproximação.

O último item do capítulo dois, 2.12 “Ideologia e utopia: o museu como sedimentação sócio-histórica”, defende que o museu, apesar de ser um integrante da indústria cultural, deve ser preservado graças à potencialidade de se transformar sua ideologia em motor utópico da instituição. Para tanto, recorre-se ao processo de musealização como momento histórico da relação entre arte e cultura, tomando o museu como camada de sedimentação sócio-histórica que adere à obra como novo capítulo de sua história imanente. Tendo estabelecido a influência do contexto da recepção sobre as possibilidades da experiência estética, e identificado o potencial utópico do museu, passa-se ao terceiro capítulo, dedicado às modulações conceituais-expositivas que, ou privilegiam a compreensão do museu como sedimentação, dando vazão à criticidade da arte, ou a dificultam, forçando a identidade entre arte e cultura, que serve à despolitização e ao entretenimento.

O terceiro capítulo é dedicado à curadoria como momento de execução da arte. O primeiro item, 3.1 “O excedente utópico da arte nas instituições”, ressalva que, apesar da impregnação do museu pela indústria cultural, a arte nele contida, mesmo que apaziguada, contém ainda um excedente utópico que pode ser reinstaurado. Em seguida, os itens 3.2 a 3.4, avaliam que a crítica, no seu sentido filosófico dialético, é o elemento que une arte, crítica de arte, experiência estética e execução artística, sendo a condição de ativação da história imanente

como vetor da utopia: o 3.2 “Crítica de arte como vetor da utopia” trata da interpretação filosófica das obras de arte como exercício conceitual que atualiza o enigma da arte, abrindo o não-conceitual com conceitos. Assim se estabelece a ligação entre arte e filosofia, e a necessidade da crítica de arte para a realização e atualização do objeto artístico na história; o 3.3 “A experiência estética é crítica” descreve o excedente subjetivo do observador que resiste à dominação social, resguardando a possibilidade da experiência estética no interior do museu. A partir daí, retoma-se a questão da experiência estética como experiência contrária ao paradigma da consciência para apontar a natureza crítica dessa operação; por fim, no 3.4 “A curadoria como modelo de crítica” é introduzida a questão do curador¹ e sua relação com a crítica de arte e o pensamento crítico em geral.

Dado que Adorno não escreveu sobre curadoria, a sustentação da proposta desta tese, da curadoria como modelo de crítica, será construída a partir de dois temas: a crítica cultural e a execução musical. O item 3.5 “Curadoria como crítica imanente da cultura” trata da relevância da crítica da cultura para Adorno e sua relação com a crítica de arte, para indicar como o curador deve ser capaz de articular ambas. Em 3.6 “Curadoria e execução musical” passa-se ao segundo tema, aproximando a função do curador e a do maestro/intérprete. Ambos atuam como facilitadores, na promoção da melhor versão de cada produção artística individual, e como criadores, na execução de uma obra unificada de sua autoria. Mas, mais importante, tanto o curador quanto o maestro/intérprete lidam especificamente com a atualização do material histórico dos objetos artísticos, função que deve seguir diretrizes específicas para poder ser considerada uma interpretação crítica. O item 3.7 “Arte moderna e curadoria” discute as inovações estéticas empreendidas pela arte moderna, especialmente o adensamento da crítica imanente à cultura e à institucionalização, e o desenvolvimento da figura do curador como resposta a essas novas demandas. Tendo estabelecido as bases para considerar a curadoria como modelo de crítica, inicia-se a narração da história do curador e sua relação com as instituições culturais.

O item 3.8 “O artista-curador e o crítico-financiador nos espaços não institucionais” aborda os Salões de Paris e as primeiras exposições de vanguarda, identificando os movimentos

¹ A palavra “curador” foi adotada sempre no masculino em conformidade com o emprego usual dessa declinação na língua portuguesa para indicar, no singular, um grupo de gênero misto. Apesar desse recurso linguístico refletir a impregnação da lógica patriarcal na estrutura comunicacional, optou-se por mantê-lo para evitar que o uso de formas alternativas – como “curadora”, “curadore”, “curador@” ou “curador/a” – produzisse um estranhamento que prejudicasse a leitura fluida do texto e comprometesse o foco nas argumentações filosóficas essenciais à tese.

artísticos e sociais que levaram à crise do modelo tradicional de museu e incentivaram as primeiras exposições de arte fora do circuito institucional. O item 3.9 “A tradição do novo: agenciamento do tempo-espaço” discute a relação entre tempo e espaço adotada a partir das vanguardas e como essa mudança paradigmática determina a necessidade do curador como agenciador do espaço expositivo. Em 3.10 “A utopia do cubo branco” é narrado o desenvolvimento do modelo do cubo branco como expressão da museologia moderna, suas características e aspirações utópicas. O item 3.11 “MoMA: formação e ordenação do acervo” trata especificamente do Museu de Arte Moderna de Nova York, realização prototípica desse novo modelo de museu, narrando o debate que cercou a formação de seu acervo como eixo da determinação de sua função social. Aborda-se, também, os novos modelos expográficos que tentaram substituir a taxonomia historicista em favor da exigência de autonomia da arte moderna, bem como suas contradições. Em 3.12 “Autonomia e liberdade na recepção” são analisados o impacto dessas novas estratégias expográficas sobre a experiência estética, e a relevância do conceitual na recepção. Argumenta-se que o *ethos* individualista do museu de arte moderna contribui para o enfraquecimento da subjetividade, sendo, portanto, inadequado à curadoria como modelo de crítica.

O item 3.13 “O humanismo universal do pós-guerra” descreve como o modelo expositivo do cubo branco foi importado pelos museus de arte tradicionais após a segunda guerra mundial, extrapolando assim o contexto das vanguardas e difundindo sua área de atuação. Avalia-se a instrumentalização da autonomia da arte pelo mote ideológico do humanismo universal como justificativa para expografias a-históricas e a consequente despolitização dos espaços museológicos. Em seguida, o item 3.14 “A virada curatorial dos anos 1960” aborda a resposta da arte, dos museus e da curadoria aos movimentos políticos de 1968 e a institucionalização da crítica às instituições. O item 3.15 “Autonomia e autoria curatorial” trata da questão da partilha da autoria da exposição de arte entre artistas e curadores, as disputas históricas e suas consequências conceituais. Debatem-se os limites da ação curatorial e a necessidade de se desenvolver a crítica a partir das questões imanentes às obras. O item 3.16 “Neoliberalismo e os novos museus” enfoca os museus espetaculares que se multiplicaram especialmente a partir dos anos 1980 e sua ligação com o neoliberalismo. Analisa-se a instrumentalização da arte pelo entretenimento, a mistificação da figura do curador como *star*, e o recurso ao irracional como estratégia de interdição da experiência estética. Por fim, determina-se que é esse o modelo de

museu que reflete a absorção institucional total pela indústria cultural na contemporaneidade e, portanto, o modelo contra o qual curadorias que se pretendam críticas devem se orientar.

Os cinco últimos itens do terceiro capítulo examinam curadorias de museus e de exposições específicas realizadas nos últimos anos e cujas características permitem aproximá-las de modelos de crítica dialética. O item 3.17 “Educação radical” retoma a dimensão pedagógica do museu como espaço de educação radical, e a emergência da crítica à cultura, do desvelar das pressões e comprometimentos institucionais históricos como premissa para a atividade curatorial e o desenvolvimento crítico do público. O item 3.18 “Representatividade e sofrimento” trata da questão da representatividade em acervos e na curadoria, como estratégia de expansão do cânone e desarticulação da cultura como expressão das classes dominantes. O 3.19 “Momento nominalista consequente” discute a inevitabilidade do momento positivo-racional na articulação histórica de objetos, mesmo quando este reflete uma tentativa de resgate do sofrimento histórico. A curadoria crítica deve apresentar seu momento de totalidade – a exposição de arte – como momento nominalista consequente, ciente da transitoriedade de sua pretensão à verdade, e eticamente comprometido, escolhendo, no material histórico sedimentado nas obras, aqueles vestígios que contribuem para a desarticulação das narrações históricas que sustentam a dominação. O item 3.20 “Arranjo e contradição” avalia exposições que favorecem a crítica à cultura e a execução consequente do material histórico a partir da adoção da contradição e do lacunar como estratégia discursiva. Por fim, o item 3.21 “Imaginar futuros possíveis” debate a legitimidade de sugerir futuros utópicos nas exposições de arte, no contexto do conceito adorniano de materialismo sem imagem. Argumenta-se que, assim como as imagens de passado, também as imagens de futuro, quando construídas criticamente, podem ser estabelecidas como pontos de fuga, como momentos transitórios da verdade, cuja validade se determina pela capacidade de medir a distância entre o real e o ideal, ainda que um ideal sem pretensão à verdade absoluta. Pretende-se, com esses exercícios analíticos, determinar um escopo preliminar de atuação curatorial em conformidade com as exigências adornianas para o desenvolvimento da crítica dialética, assim como a viabilidade de realizá-la em espaços públicos com vistas à formação crítica da população através da arte.

É importante ressaltar que nem todas as exposições mencionadas foram visitadas pela autora, de modo que os relatos são baseados em descrições e análises de terceiros. As características destacadas para afirmar a conformidade ou a inadequação de ações curatoriais aos

preceitos críticos defendidos nesta tese devem ser tomadas com ressalvas, como exemplos pontuais e exercícios interpretativos. É evidentemente possível que exposições que foram utilizadas para exemplificar más práticas possuam outras características desejáveis e louváveis, assim como exposições utilizadas para exemplificar práticas curatoriais legítimas estão também sujeitas a críticas se avaliadas de modo mais pormenorizado. Elas foram escolhidas a partir da oferta encontrada nos textos estudados, primordialmente desenvolvidos por pesquisadores da área de teoria crítica provenientes dos Estados Unidos e Europa, o que explica o recorte geográfico da análise. Foi empreendido um esforço para incluir iniciativas brasileiras a partir do repertório da autora e de textos de curadores nacionais, não sendo o escopo apresentado reflexo de uma análise exaustiva. Eventuais aprofundamentos analíticos e ampliação geográfica das amostras serão realizados em pesquisas futuras.

I.3 A centralidade da estética na filosofia de Adorno

No prefácio de *Filosofia da nova música*, de 1949, Adorno aborda o aparente despropósito de dedicar-se a questões estéticas em um momento no qual a sociedade encontrava-se devastada: “Pode parecer cínico, depois do que aconteceu na Europa e de tudo o que ainda nos ameaça, dissipar tempo e energia intelectual decifrando problemas esotéricos da técnica moderna de composição” (FNM 10-11). De fato, certa inquietação ronda a pesquisa em estética, como se essa atividade fosse um subterfúgio erudito desvinculado dos urgentes problemas reais enfrentados na arena política, na saúde pública, a calamidade climática e a dificuldade de manutenção de condições materiais essenciais para uma parcela considerável da população. Essa compunção provavelmente agradaria Lukács que, no prefácio à edição de 1962 da *Teoria do romance*, acusou alguns intelectuais, dentre eles Adorno, de estarem metaforicamente hospedados no “Grande Hotel Abismo”, embrenhados no conforto burguês enquanto emitem opiniões sobre uma inócua produção artística, à beira de um abismo, à beira do absurdo (cf. Lukács, 2000, p. 18). O próprio Adorno dirá: “é apenas música” – e talvez arte devesse mesmo ser apenas arte; mas completa: “como um mundo precisa estar constituído para que, nele, mesmo as questões de contraponto [musical] sirvam de testemunhas para conflitos irreconciliáveis?” (FNM 5). É apenas em um mundo no qual a vida se encontra tão “fundamentalmente perturbada” (FNM 11) que essa perturbação alcança a esfera artística. Porém, essa provocação não sintetiza o motivo real da centralidade da estética em sua filosofia.

Ainda que se verifiquem na arte as marcas do conflito, não seria o caso de tomá-la como índice do real, nem de nos remetermos à famigerada compreensão de que a arte imita a vida, ou vice-versa, mas de uma apreciação mais profunda da inter-relação entre arte e vida.

A trajetória filosófica adorniana endossa essa centralidade da estética, a exemplo da gênese de seu conceito de história, devedor de seus estudos sobre música. Adorno teria notado que a música é a forma artística mais afeita à dimensão histórica, pois a composição se dá em sequência temporal: cada nota determina e é determinada pelo que veio antes e pelo que virá depois (cf. Buck-Morss, 2019, p. 43). Além da temporalidade fenomenológica da forma musical, é a historicidade de seu conteúdo que desperta a atenção de Adorno. Na esteira dos escritos estéticos pré-marxistas de Lukács, Adorno compreendeu a vulnerabilidade da forma estética ao processo histórico; a forma não pode ser abstraída de princípios ordenadores subjetivos atemporais, mas é, ela mesma, conteúdo sedimentado segundo condições históricas objetivas. A transitoriedade da música estende-se à transitoriedade da forma artística, profundamente imbricada com a sociedade e, portanto, passível de caducidade. Estende-se, ainda, à transitoriedade do próprio conceito de verdade, já que o pensamento não pode extrapolar sua especificidade histórica – tema central pois associa à verdade um vir-a-ser que será o motor do projeto dialético adorniano (cf. idem, p. 44-46). A genealogia do conceito de verdade será tratada posteriormente; por ora basta demonstrar como a filosofia adorniana não trabalha sobre uma cisão irrevogável entre arte e filosofia – ainda que essa diferenciação seja fundamental para manter a tensão dialética entre ambas –, nem relega a arte à periferia de uma filosofia “séria”. Pelo contrário, a reflexão sobre a arte pode ser tomada como pedra fundamental para os encaminhamentos críticos da obra do filósofo, na qual a racionalidade artística e suas implicações sobre os modelos cognitivos que moldam nossa experiência estão presentes mesmo em seus escritos mais tardios.

Já na *Dialética do esclarecimento*, Adorno distancia-se, juntamente com Horkheimer, da percepção materialista-dialética que estabelecia o paradigma da consciência burguesa em oposição irreconciliável à esfera estética. Os autores recorrem ao duodécimo canto da *Odisseia*, no qual Homero narra o encontro de Ulisses com as sereias, para debater o entrelaçamento entre mito e esclarecimento no desenvolvimento de um conceito de história tripartite e evolucionista, no qual vigora a realocação do passado no limite do irrecuperável, a fim de instrumentalizá-lo como “saber praticável” à disposição do discurso do progresso.

A ânsia de salvar o passado como algo de vivo, em vez de utilizá-lo como material para o progresso, só se acalmava na arte, à qual pertence a própria história como descrição da vida passada. Enquanto a arte renunciar a ser aceita como conhecimento, isolando-se assim da práxis, ela será tolerada, como prazer, pela práxis social. Mas o canto das sereias ainda não foi reduzido à impotência da arte. Elas sabem “tudo o que jamais ocorreu sobre a terra tão fértil”, sobretudo os acontecimentos de que participara o próprio Ulisses e “o quanto sofreram os filhos de Argos e os troianos por vontade dos deuses”. Ao conjurar imediatamente o passado recente, elas ameaçam com a promessa irresistível do prazer – que é a maneira como seu canto é percebido – a ordem patriarcal, que só restitui a vida de cada um em troca de sua plena medida de tempo. (DE 42-43).

A arte desempenha um papel desorganizador dessa estruturação temporal discricionária, pois a história sedimenta-se na arte segundo outra lógica temporal, capaz de conjurar o passado vivo. Essa capacidade subversiva dirige-se a toda ordem estabelecida – como a linearidade histórica – pois a racionalidade estética exige uma razão diferente daquela prevalecente. “O que, de acordo com os critérios da racionalidade dominante, é considerado como irracional no comportamento estético denuncia a essência particular da *ratio*, que visa mais os meios do que os fins. É a ela e a uma objetividade desembaraçada das estruturas categoriais que a arte evoca. Eis o que lhe confere a sua racionalidade e o seu caráter de conhecimento.” (TE 501).

Tomar a arte como racional significa expandir os limites daquilo que chamamos razão, buscando desvencilhá-la das amarras da *adequation*. Não se trata de definir a arte como ferramenta para ampliação do conceito de razão, mas de compreender como a arte preconiza desdobramentos da história da razão. A arte condensa, em sua forma, escolhas estéticas que respondem às questões históricas do próprio pensamento que organiza a experiência cotidiana, através da formalização de decisões sobre o que é necessário e o que é contingente, reorganizando identidade e diferença. “Para além do véu que tece a interação das instituições e da falsa necessidade”, a arte “dá testemunho do que o véu oculta” (TE 37).

Se os modelos de pensamento investigados na *Dialética negativa* perseguem uma racionalidade capaz de abarcar aquilo que escapa ao conceito sem, contudo, recair no irracional, a racionalidade estética exprime algo semelhante ao propor uma relação dialética entre sujeito e objeto, buscando expressar negativamente as contradições em lugar de tentar sintetizá-las em uma totalidade harmônica. A arte autêntica deve ser compreendida como *modelo* – e não como *exemplo* – da necessidade dialética de reordenar as aspirações sintéticas do conceito (cf. Safatle, 2013, s/p, aula 1), dando vazão ao não-idêntico que escapa ao princípio de não-contradição. Daí

sua afinidade com a teoria crítica, conforme Adorno elucida: “A problemática da teoria do conhecimento retorna imediatamente na estética, pois o modo como esta pode interpretar os seus objetos depende do conceito de objeto que ela tem por princípio.” (TE 504).

Diversos estudiosos de Adorno amparam essa leitura. Rodrigo Duarte demonstra que a experiência estética resulta em um “posicionamento verdadeiramente crítico para com o *status quo*” (2003, p. 103) sendo a estética capaz de mobilizar um trabalho cujo “correspondente teórico é a própria teoria crítica” (idem), pois a arte fomenta o pensamento crítico segundo a reordenação da noção de identidade. Na mesma direção, Hellings argumenta que a arte figura na teoria adorniana como “reduto da esperança de transformação” (2014, p. 7), pois a experiência de novas versões do real proporcionada pela arte promove uma esperança de transformação de índole revolucionária, o que o leva a considerar a teoria estética como equivalente à teoria crítica da sociedade. Também Safatle qualifica o pensamento adorniano acerca da produção artística como o “solo positivo da dialética negativa adorniana” (2007, p. 49), que lhe permitiu constituir sua filosofia a partir “das promessas de uma nova ordem trazida pelo setor mais avançado da produção artística de seu tempo” (idem).

Retomando a questão da aparente vulgaridade das discussões estéticas frente às questões urgentes da vida “real”, Adorno defende que as formas artísticas encarnam os desdobramentos históricos da razão ao mesmo tempo em que reorganizam os princípios mesmos que definem nosso horizonte de perspectivas cognitivas, por sua vez determinantes na relação que estabelecemos com o mundo, pois “a arte é [...] o argumento mais drástico contra a separação epistemológica entre sensibilidade e razão” (TE 264). Nas palavras de Duarte, “a arte não é para Adorno, certamente, um repasto espiritual que tornaria melhores os dias no Grande Hotel Abismo, que antecede o juízo final, mas de modo extremamente veraz, o lugar-tenente da possibilidade de uma práxis melhor” (1993, p. 118). É esse entendimento que levará Adorno a considerar a arte fundamental para a reabilitação da experiência e da reflexão.

CAPÍTULO 1

HISTÓRIA E UTOPIA NA ARTE: PRODUÇÃO

*Nada leva com tanta certeza à completa barbárie
quanto a ligação exclusiva com o espírito puro.*
Mallarmé

1.1 Dialética entre fato social e empiria enfática

A herança hegeliana que admitidamente permeia a filosofia de Adorno lega à sensibilidade artística um vínculo com o espírito que aponta para além da empiria, convocando elementos extra-estéticos acessíveis pelo uso da razão. Essa competência do objeto artístico para evocar a razão, e não apenas a sensibilidade, no trabalho da contemplação, o diferencia dos objetos ordinários. Naquele, a razão está presente na transcrição das “mais universais visões de mundo e interesses religiosos de povos e épocas” (Hegel, 1996, p. 51) como conteúdo que se impõe à forma estética deixando marcas universais no objeto particular. É a partir dessa intuição hegeliana – ainda que com notadas correções – que Adorno imputará à arte seu caráter ambíguo, a um só tempo fato social e empiria enfática.

Dizer que “a arte é sempre *fait social* enquanto produto do trabalho social do espírito” (TE 340) significa dizer que a obra de arte reverbera a sociedade não apenas pela origem social de seu tema, mas também na compreensão de que sua produção é fruto da divisão do trabalho, resultante da especialização de tarefas e atribuição de funções específicas, esquema que o artista integra. Reitera, ainda, a dialética das forças produtivas e das relações de produção na escolha dos meios e técnicas, historicamente determinados. O conteúdo da obra supera seu tema e alia-se ao *como*, à técnica, visto que esta determina escolhas do artista que, mesmo a sua revelia, submetem-se a um balizamento histórico e social que se faz presente na configuração da obra. “No como da maneira de pintar, podem sedimentar-se experiências incomparavelmente muito mais profundas e até socialmente mais relevantes do que nos retratos fiéis de generais e de heróis da revolução.” (TE 230). Não se deve, então, confundir a intenção subjetiva do artista com o conteúdo da obra, que se estabelece justamente nas brechas que sua intenção não alcança, em certa medida absorvido pela própria forma que o mantém velado (cf. TE 230). Algo similar pode ser dito do material, que excede a compreensão prosaica de matéria-prima – material natural –, pois é sempre material cultural, histórico, submetido às mesmas transformações que a técnica, com a qual está intimamente entrelaçado (cf. TE 227).

O material não consiste em elementos originários abstratos e atomistas que em si mesmos não comportam nenhuma intenção e que poderiam ser arbitrariamente apropriados pelas intenções artísticas; ao contrário, o material mesmo traz intenções à obra de arte. Esta só consegue acolhê-las em sua própria construção ao compreendê-las, ajustando-se a elas e modificando-as. Não se pinta com cores, nem se compõe com sons, mas com relações de cores e relação de sons. O conceito de material artístico sairia empobrecido e perderia sua objetividade caso fizesse tábula rasa e ignorasse as determinidades daquilo com que ele trabalha. (Adorno, 2021a, p. 57).

A escolha do material e sua utilização, bem como sua resistência à ação do artista, são legados da tradição que se fazem presentes mesmo quando o artista intenciona esquivar-se deles, momento no qual eles se revelam negativamente, pela sua recusa (cf. TE 227). Mesmo a busca moderna pelo material puro é, ela mesma, “tendência histórica enquanto tendência da razão subjetiva”, pois revela um esforço de emancipação do material que é notoriamente um esforço moderno (cf. TE 227) e, portanto, historicamente datado.

É como fato social que a arte se liga ao espírito, na sua relação com o mundo que a cerca e que é sedimentado nela, o que lhe confere sua historicidade imanente. O que valeu à arte, no sistema hegeliano, a designação de vestíbulo do espírito absoluto é o fato de seu substrato sensível não se esgotar em si mesmo e exigir um recurso à razão, marcando uma unidade do conceito com seu fenômeno externo (cf. Duarte, 1997, p. 119). Dessa unidade decorre a noção da arte como manifestação sensível da ideia, que se alinha a sua progressiva espiritualização e consequente extinção, substituída por manifestações mais elevadas do espírito – a religião revelada e a filosofia –, cuja superioridade deve-se à independência de um substrato sensível. O tema do fim da arte em Hegel traz um otimismo quanto ao curso da história – quanto à competência das instituições da sociedade civil para encarnar, na figura do Estado, a realização da razão – que é estranho a Adorno, para quem a arte como fato social é incompatível com um regime teleológico e evolutivo de história da arte (cf. Socha, 2014, p. 149). Avesso ao discurso do progresso, Adorno interpreta a onipresença da racionalidade na trama social não como manifestação do espírito absoluto, mas como predomínio da razão instrumental, cujo sistema de paridade entre conceito e objeto alinha-se ao sistema de troca capitalista, bem como enseja regimes totalitários de toda sorte. De fato, a racionalização das relações sociais atenta contra a arte, mas não por torná-la obsoleta frente a uma realização superior do espírito, e sim por ameaçar liquidá-la dada sua constituição heterogênea, contrária à lógica do mundo administrado.

O diagnóstico de que a arte teria entrado na era de seu declínio é tomado por Adorno como um pessimismo cultural reacionário que, confortando-se com o passado, prefere suprimir a cultura e transitar para a barbárie em resposta aos excessos bárbaros da cultura (cf. TE 15). Porém, não se trata de defender a arte às últimas consequências. No limite, Adorno preferiria que a reconciliação implícita na tese hegeliana fosse alcançada, pois apenas uma sociedade emancipada poderia, ao menos em tese, prescindir da arte. “Somente em uma sociedade pacificada a arte se extinguiria: sua morte, que hoje a ameaça, seria exclusivamente o triunfo da mera existência sobre o olhar da consciência, o qual não consegue suportá-la.” (FNM 22).² Mas, ao notar que esse progresso não se efetivou, Adorno analisa a arte de seu tempo à luz de suas condições objetivas de existência, como fato social que carrega traços essenciais à compreensão e reordenação das relações sociais em voga. Se o caminho do espírito absoluto adota uma historicidade ontológica, inescapável, da realização da razão, Adorno trabalha a história como recurso gnosiológico para pensar a arte a partir do presente e, ao mesmo tempo, como farol para um desenvolvimento social que não é necessário, mas apenas desejável. Se Hegel logrou tornar histórica a arte, ele não o fez com o conceito de arte (cf. Bürger, 1993, p. 154), esforço que será levado a cabo por Adorno. Apesar dos prognósticos fatalistas, a arte continua a existir, ainda que se note uma mudança que registra a “morte” de um determinado tipo de arte – a arte do passado. Essa mudança, aliada à continuidade da produção artística que resiste às ameaças de sua extinção factual pelos aparelhos de controle, permite aventar que “a abordagem adorniana da superação da arte faz mais jus ao termo *Aufheben* (superar conservando) do que parece ocorrer no próprio Hegel” (Duarte, 1997, p. 123-124).

Em oposição à arte do passado, a nova arte apresenta uma crescente espiritualização, que acentuou a exigência de mediação conceitual das obras, bem como reorganizou a posição da arte na sociedade. Essa crescente exigência de mediação conceitual se dá em resposta ao primado da intuição constituinte da sociedade burguesa que, no extremo, relega a arte à esfera da satisfação e promove uma contemplação a-crítica (cf. TE 149). O enfraquecimento do trabalho conceitual constitutivo da recepção alimenta a consciência burguesa pois “reflete a ausência de fraturas” na obra, que é, em seguida, “creditada à realidade [*Realität*] a que respondem as obras” (TE 149). A arte não rejeita certo hedonismo nem seu momento intuitivo, essencial na relação dialética com o momento discursivo, que também lhe é inerente; estabelecer uma cisão lógica entre a intuição e o

² Tradução modificada cf. Duarte, 1997, p. 126.

conceito significaria subscrever a dicotomia entre racionalidade e sensibilidade que anima a razão instrumental (cf. TE 154). A arte se levanta contra o antagonismo irrefletido entre a racionalidade e o particular, não contra a razão ou contra o sensível (cf. TE 155), ambos momentos da obra de arte que coexistem ainda que em precário equilíbrio.

A tendência moderna ao hermético, ao conceitual, tanto acentua nas obras de arte sua espiritualidade quanto enfatiza a necessidade do imediato sensível. É o momento sensível que impede sua pseudomorfose³ em algo puramente conceitual, abstrato; se a arte equipara-se ao conceito em uma sociedade falsa, ela sucumbe à razão instrumental. Por isso a obra de arte não se esgota no sujeito que a produz nem em seu conteúdo, pois sua dimensão material se impõe como momento heterogêneo, não discursivo (cf. TE 155). “A arte precisa de algo que lhe seja heterogêneo para se tornar arte. Senão, 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” (AA 38). Trata-se de uma relação dialética, porque irreduzível a qualquer dos momentos, entre o éter conteudal implicado com o sujeito e a empiria enfática do material como resistência à dissolução no puramente conceitual (cf. AA 39). O momento conceitual depende da dimensão sensível, está atrelado ao substrato material que, ao contrário do que preconizou Hegel, não foi superado. Adorno nota que a doutrina do belo como aparência sensível da Ideia reconhece o espírito como substância da arte, e não como algo que paira “superficialmente e abstratamente” sobre a obra (cf. TE 143): “segundo a própria expressão de Hegel, esta doutrina do belo como aparência sensível da Ideia era afirmativa enquanto apologia da imediatez considerada como algo de plenamente significativo; a espiritualização radical é disso o contrário.” (TE 143).

No que diz respeito a sua posição social, mesmo depois de desvencilhar-se da Igreja e do Estado, relações que atribuíam à arte um papel mais imediatamente social, a arte moderna integrou-se à sociedade por outra via, acentuando sua interpenetração ao tomar “como seu objeto a relação do artefato com a sociedade empírica” (TE 340). Essa rotação advém da conquista de autonomia da nova arte, devedora do desenvolvimento da espiritualização, que permitiu à arte adotar um posicionamento antagônico à dominação social como consequência da consciência burguesa da liberdade (cf. TE 339) a partir de sua forma. “Ao cristalizar-se como coisa específica em si, em vez de se contrapor às normas sociais existentes e se qualificar como ‘socialmente

³ Aqui, o termo “pseudomorfose” refere-se à falsa transformação da arte em ciência, sua redução ao conceito ou à comunicação, que resultaria em sua reificação. Essa é uma dentre as muitas aplicações do termo nos escritos adornianos, conforme esclarece Duarte (2009).

útil’, [a arte] critica a sociedade pela sua simples existência” (TE 340), opondo-se à empiria que a cerca através do momento da forma que, por sua vez, é conteúdo sedimentado (cf. TE 17). Ainda que nada exista de puro na arte, nada que escape à impregnação pelo conteúdo social, ela sustenta sua autonomia, sua diferença com relação à sociedade que ela mesma integra, pois sua compleição não atende ao princípio geral da utilidade. A autonomia da arte se dá nesse distanciamento, na sua renúncia à ordem estabelecida, à qual, porém, mantém-se atrelada por ser produto da atividade humana. A arte é ao mesmo tempo parte e apartada da sociedade, condicionada e condicionante (cf. Hellings, 2014, p. 8). Quanto mais ela luta por autonomia, mais social ela se torna, ao testemunhar a contingência daquilo que na tessitura social é tomado como necessário; tornando-se radicalmente anti-social, a arte adensa seu potencial sócio-político (cf. *idem*).

O espírito das obras de arte transcende ao mesmo tempo a sua coisidade e o fenômeno sensível e só existe enquanto essas duas coisas são momentos. [...] Assim como não seria espírito o que nelas não brotasse da configuração dos seus momentos sensíveis [...], assim também um elemento sensível não seria artístico se não fosse mediatizado pelo espírito. (TE 138).

É a dupla natureza da arte, a um só tempo heterônoma e autônoma, que lhe valeu a denominação de *mônada*⁴, um empréstimo que Adorno faz da noção leibniziana segundo a qual cada particular é único ao mesmo tempo em que contém uma imagem do todo, uma “imagem do mundo” que, no arcabouço marxiano adotado por Adorno, significa a imagem da estrutura social burguesa (cf. Buck-Morss, 2019, p. 76). Assim como a *mônada*, a obra de arte é fechada em si mesma, sem janelas, ao mesmo tempo em que reflete a realidade. Tal imagem não é ontológica e eternamente válida, pois a realidade social não é em si um absoluto, mas um momento histórico, o que caracteriza a sedimentação sócio-histórica na obra como processo (cf. *idem*). Dizer do caráter ambíguo da arte não significa atribuir duas faces à mesma moeda, como se seu comprometimento com a sociedade fosse concomitante a sua autonomia apenas como seu oposto, em uma relação casual. A concepção adorniana de arte repousa na interdependência entre esses momentos, na tensão estabelecida entre os polos como condição de existência mútua; a história da arte deve ser compreendida nessa mesma chave dupla, alternando entre aproximações intra e extra-estéticas interdependentes e irreduzíveis.

⁴ Para uma análise histórico-filosófica da obra de arte como *mônada*, cf. Duarte, 1993, p. 120 ss.

1.2 Núcleo temporal do teor de verdade

A determinação da arte pelo seu outro ocorre não apenas no momento da produção, mas reiteradamente. Durante toda sua vida, a obra se mantém responsiva, reconfigurando-se a cada movimento, fazendo com que aquilo que ela diz através de seus componentes altere-se historicamente e seja diferente em diferentes épocas (cf. TE 294).

[A arte] determina-se na relação com o que ela não é. O caráter artístico específico que nela existe deve deduzir-se, quanto ao seu conteúdo, do seu outro [...] Ela especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma; a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal. Ela unicamente existe na relação com o seu outro e é o processo que a acompanha. (TE 14).

Ao alinhar a heteronomia da arte ao processo que acompanha o seu outro, Adorno atribui à arte uma essência processual. Aquilo que torna um objeto obra de arte, seu teor de verdade, não apenas tem sua gênese no seu outro mas está submetido a sua constante mutação. Não se trata meramente de um movimento da realidade cujo reflexo se constataria nos espelhos da mônada, mas da tomada desse movimento como lei formal da própria obra. A contínua sedimentação desse conteúdo na forma faz com que a natureza da arte seja justamente essa curva temporal, e que seu teor de verdade seja historicamente determinado. A obra só existe enquanto se desenrola no tempo e seu desenvolvimento é “a sobrevivência da sua dinâmica imanente” (TE 294). Para entender a historicidade do teor de verdade da arte, exige-se um retorno à noção de verdade na filosofia adorniana.

Segundo Adorno, a filosofia deve propiciar uma “ruptura com a doutrina da verdade como *adequatio rei atque cogitationis*” (2013, p. 117), ou seja, pensar a partir da dissolução da adequação [*angemessen*] entre pensamento e ser, entre o conceito e o objeto. Para Adorno, toda filosofia que pressupõe essa adequação deve ser compreendida como idealista (cf. Safatle, 2013, s/n, aula 2), acusação que irá pautar sua crítica tanto ao positivismo quanto à fenomenologia. Contra o positivismo, Adorno segue Hegel ao negar a imediaticidade do dado [*Gegebenheit*], fundamental a todo empirismo, a partir da compreensão de que todo dado é mediado pelas estruturas lógicas, pelas condições de apreensão do sujeito. Motivado pela teoria da reificação de Lukács, Adorno adiciona tratar-se de um processo histórico pois, para compreender o sujeito que concebe o objeto, é necessário antes compreender a subjetividade a partir da investigação de sua gênese social; as condições de experiência são dadas historicamente, não dedutíveis transcendentemente (cf. idem). Não se trata, então, de pensar a verdade como algo posto que

possa ser desvelado, cuja existência estaria acima do tempo como poderia supor uma interpretação ontológica do conceito (cf. Adorno, 2013, p. 118).

Quando Hegel avalia a diferença entre sujeito e objeto, respondendo à tradição crítica que submetera a realidade à razão, abre-se espaço para aquilo do objeto que não é apreendido pelo sujeito, ou seja, para aquilo que não é conforme-ao-conceito. Esse excesso que escapa ao juízo demonstra a insuficiência da subjetividade na apreensão da verdade em sentido forte. Porém, Hegel se afasta da crítica kantiana ao postular um lugar para a verdade fora da subjetividade – espírito finito – acessível, no entanto, pelo espírito absoluto. “O caráter absoluto do Espírito, em oposição ao Espírito meramente finito, deve garantir o caráter absoluto da verdade” (Adorno, 2013, p. 113). O momento do subjetivismo, que é o momento do relativismo pois incapaz de representar integralmente a verdade, consegue mover-se em direção ao espírito absoluto e ultrapassar a limitação de seu nominalismo quando se volta para si mesmo em uma reflexão sobre a própria reflexão.

Dizer que sujeito e objeto diferem não significa postular que sejam instâncias completamente separadas, sem acesso mútuo, pois essa cisão resultaria numa oposição absoluta sem mediações possíveis, como poderia desejar um positivismo radical (cf. Adorno, 2013, p. 119). É necessário partir das condições insuficientes de conceituação do objeto instaurando um momento nominalista consequente, consciente de sua insuficiência, para que o que não é conforme ao conceito seja anunciado no próprio procedimento de conceituação. Essência do pensamento dialético, essa tática permite que a “autoconsciência do momento subjetivo da verdade, a reflexão da reflexão, [possa] reconciliar a injustiça que a subjetividade mutiladora causa à verdade apenas ao supor colocar como verdade aquilo que nunca é inteiramente verdadeiro” (idem, p. 115). Como a verdade não se deixa apreender como qualidade dos juízos, ela é conduzida para além da compatibilidade entre a verdade e o objeto que se encontra diante da consciência, e deslocada para a auto-reflexão em todos os seus momentos, fundindo a verdade ao processo (cf. idem, p. 116).

A verdade hegeliana não está nem no tempo, como o era a verdade nominalista, nem acima do tempo, segundo a forma ontológica: o tempo, para Hegel, se torna um momento da própria verdade. Como processo, a verdade é um ‘percorrer todos os momentos’ em oposição a uma ‘sentença sem contradições’ e, como tal, possui um núcleo temporal. Isso liquida aquela hipóstase da abstração e do conceito idêntico a si mesmo, que domina a filosofia tradicional. (Adorno, 2013, p. 118).

Para Adorno, é através dessa estratégia que Hegel se esquia do idealismo tradicional (idem, p. 113).

Adorno identifica ainda um componente idealista na filosofia hegeliana, qualificado pelo espírito absoluto como teodiceia, que oculta as fraturas sociais da época e dificulta sua correção, pois “a antecipação filosófica da reconciliação é um atentado contra a conciliação real” (Adorno, 2013, p. 102). Porém, Adorno nota que “o princípio do devir da realidade, por meio do qual ela é mais do que sua positividade, ou seja, o motor idealista central de Hegel, é ao mesmo tempo anti-idealista” (idem, p. 107). Isso porque o absoluto, que significa o cessar de seu movimento, adere à filosofia hegeliana como não verdade. Quando Hegel elege erroneamente o Estado como figura dessa reconciliação, esse mal julgamento subjetivo serve ao procedimento dialético como momento nominalista consequente, que Adorno identifica como reflexão prévia sobre a qual se debruçará novamente a reflexão. A força de sua teoria é a consciência da contradição na própria coisa, que se torna maior que sua positividade através do trabalho contínuo da razão, trabalho este que se desdobra no tempo (cf. idem). Adorno adota de Hegel a figura da negação determinada sem, contudo, postular que essa negação se dê como teleologia do absoluto. Afasta-se, com essa modulação, do idealismo com algo novo: ao abraçar a não-identidade entre sujeito e objeto como motor da razão dialética, permite que a relação entre sujeito e objeto possa estar filosoficamente alicerçada justamente na não-identidade que parecia tão problemática (cf. Buck-Morss, 2019, p. 71). A dimensão histórica da verdade repousa sobre a sucessão de momentos de verdade que se dobras sobre si mesmos no trabalho contínuo da razão dialética.

A noção de verdade em Adorno é refratária à idéia de permanência (cf. Neves Silva, 2006, p. 19), assim como o núcleo temporal do teor de verdade das obras de arte, composto também dialeticamente por se tratar de objetos racionais. A experiência estética é defensável como cognição legítima justamente por relacionar não hierarquicamente os polos sujeito e objeto, razão e sensibilidade, oferecendo um modelo para cognição dialética (cf. Buck-Morss, 2019, p. 123). Como resultado dessa verdade processual intrínseca à arte, determina-se que a obra seja interpretável apenas pela lei do seu movimento (TE 14), o que impede sua subserviência a tentativas de categorização, esquivando-se das reificações necessárias ao esquema classificatório.

1.3 Dialética da tradição

Decorre da lei do movimento das obras de arte que seu universal, a arte, partilhe da mesma dinâmica e exija atualização contínua: “A arte tem seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente” (TE 12). Se o conceito se alarga e se estreita, a sequência temporal das obras não pode oferecer um corpo sólido para estudo, pois o conjunto de objetos admitidos como obras de arte é, ele mesmo, atualizado no tempo, adicionando e retirando objetos de acordo com as premissas norteadoras do conceito de arte aplicadas no momento de análise. Objetos que integraram o cotidiano de civilizações antigas alcançam estatuto de obra de arte em outros tempos; por outro lado, peças outrora concebidas como arte talvez não sejam percebidas como tal nos dias de hoje. “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” (TE 14). O tempo chancela o que ficará para a história como arte – até que deixe de sê-lo.



[Figura 1]
Vênus de Hohle Fels
Schelklingen, Alemanha.
38.000 - 33.000 AEC.

A impossibilidade de “subsumir ontologicamente a gênese histórica da arte num motivo supremo” (TE 13) desloca a questão da origem da arte: não mais apta a figurar como ponto de partida de sua evolução, avaliações sobre a origem tornam-se incapazes de oferecer determinações puras, aplicáveis a toda manifestação artística posterior como medida de sua autenticidade. O sequenciamento cronológico da produção artística não pode ser equiparado a uma linearidade causal, de subsequentes superações particulares em direção a realizações mais sofisticadas de um ideal de arte – como se a arte se superasse a cada obra, em um curso progressivo. Nem, ao contrário, estabelecer a superioridade das primeiras obras de arte sobre as

mais tardias, amparada na suposta pureza das obras antigas, garantida a elas por sua distância temporal com relação às corrupções modernas.

A crença segundo a qual as primeiras obras de arte são as mais elevadas e as mais puras é romantismo tardio; com não menor direito poder-se-ia sustentar que as primeiras obras com caráter artístico, inseparáveis das práticas mágicas, da documentação histórica, de fins pragmáticos, tais como fazer-se ouvir por apelos ou toques de trompa a grandes distâncias, são confusas e impuras. (TE 13).

Mesmo as obras mais antigas a que temos acesso – aquelas que poderiam encarnar, em sua singularidade, as evidências da origem da arte – são apreciadas pelo que se tornaram hoje, não apenas pelo que foram outrora (cf TE 14), e sua incorporação ao grupo dos objetos de arte é condicionada aos ditames correntes, não subsumível a sua ancestralidade.

A origem não opera como vetor de hierarquização – nem de uma biografia grosseira, nem de uma sublimação ontológica (cf. TE 455) –, mas nem por isso será abandonada por Adorno. O entrelaçamento entre a arte e seu outro, a sociedade, inclui o histórico da produção artística como parte constitutiva desse outro. A origem, ainda que tomada como um conceito incerto, figura negativamente na organização interna de cada obra como parte da estrutura contra a qual a obra se insurge, contrastando aquilo de que ela proveio com aquilo no que ela se tornou (cf. TE 455). A origem torna-se presente na arte como a imagem de uma matriz, como passado arcaico do qual ela busca se desvencilhar por sua secularização progressiva. Ao tentar romper com o que passou para justificarem-se no presente, as obras de arte só podem se afirmar como tais ao negarem sua origem na busca da sua diferenciação (cf. TE 14).

Como a origem, a tradição – conjunto de preceitos e diretrizes que oferece certa continuidade entre tempos históricos – impõe-se também negativamente à história da arte. Do ponto de vista da sociedade, a noção de tradição guarda valores associados ao conservadorismo político e de costumes. A romantização das relações de tempos pregressos reforça práticas que asseguram a manutenção das relações de poder e restringem a mobilidade social. No mundo da arte, a tradição confere valor de mercado à obra antiga por seu prestígio enquanto cânone ou obra-prima, pois o mercado, em sua promiscuidade, se beneficia sempre, tanto da vanguarda quanto do conservadorismo. A preservação cega da tradição, seja no cotidiano, seja na arte, reflete o desejo de esquecer-se da transitoriedade da vida. Essa miragem de continuidade é perpetrada por uma versão de passado cristalizado, uma tradição de ocasião que visa a justificar o presente, seja na continuidade, seja no rompimento.

A modernidade trouxe à tona, como consciência de época, a reflexão sobre a descontinuidade temporal (cf. Gatti, 2021, p. 13), desvelando uma crise da autoridade do passado sobre o presente, na qual o novo se impõe ao velho por sua qualidade libertadora (cf. Sarlo, 2007, p. 30). Na arte, essa crise se verificou na ampliação da sua autonomia: consciente de sua instabilidade ontológica, a arte perde sua ingenuidade e, em suas experimentações técnico-conceituais, afasta-se cada vez mais das normas e condutas que balizaram a arte anterior. É nesse rompimento com os cânones que a arte moderna perde sua “evidência”, ao explorar novas formas de expressão artística na busca de seus próprios limites.

Se normas e diretrizes para a produção espiritual não são mais extraíveis das obras de arte contemporâneas, nem podem ser fornecidas pelo pensamento, a situação da arte torna-se ela mesma um problema a ser considerado, assim como um ângulo privilegiado para a elaboração de um diagnóstico do tempo presente. (Gatti, 2021, p. 12).

À revelia dos esforços modernos, aniquilar a tradição em nome do absolutamente novo ignora que não é possível produzir arte sem dimensão histórica, pois a história ecoa inadvertidamente mesmo nas obras que mais buscam esse rompimento. “O conjunto da arte contemporânea reage à perda da tradição. Ela perdeu a auto-evidência, garantida pela tradição, de sua relação com o objeto, com o material, e a evidência de seus procedimentos, devendo refletir em si essa perda.” (Adorno, 2021c, p. 73). Ao negar ativamente o passado, o presente concede relevância à tradição especificamente enquanto afirma a necessidade de desvencilhar-se dela. Demonstrada a caducidade das categorias tradicionais, não mais aptas a fundamentar a produção artística, elas ainda pairam silenciosas como índice do interdito. Logo, a tradição figura na arte moderna ao oferecer, se não o rol de diretrizes, o rol de embargos. Essa marca negativa da tradição na produção da nova arte traduz-se em ruínas do passado nas quais é possível ler o presente, marcado por aquilo com o que se busca romper (cf. Gatti, 2021, p. 16-17). A avidez pelo novo torna-se, em retrospectiva, a marca da tradição. Se o historicismo busca uma tradição cristalizada como vetor de organização da história da arte – uma ordem autoritária de causalidade externa às obras –, o reconhecimento das marcas da tradição que se mantém de fato viva nas obras é uma forma de resistência à reificação porquanto suas idiossincrasias transparecem no teor material renovado (cf. Adorno, 2021c, p. 77-80). Na arte autêntica, a tradição é incontornável.

A ilusão de permanência conveniente ao conservadorismo, que a tradição carrega como um de seus momentos, é partilhada pelos objetos artísticos individuais na sua dimensão empírica, cuja efetividade concreta revela a mesma angústia de permanência. A persistência da obra de arte no tempo parece ludibriar a finitude, protestando contra a morte como uma alegoria da eternidade (cf. TE 50). Essa persistência não se refere apenas à durabilidade do objeto artístico⁵, mas ao caráter aparentemente inalienável de seu estatuto de obra de arte. Negar a decadência de obras de arte na história serve a um propósito reacionário; a ideologia da cultura como privilégio de classe não tolera o fato de que seus bens grandiosos possam algum dia apodrecer, bens cuja eternidade deve supostamente garantir a eternidade da existência dessa mesma classe (cf. Buck-Morss, 2019, p. 45).

A eventual permanência de um objeto como obra de arte, no entanto, é acidental. Aqueles que se sustentam como arte por um período estendido se impõem como vitoriosos, ao mesmo tempo em que trazem em si mesmos o fermento de sua desarticulação, pois a essência trágica da arte aloca sua força na iminência de seu desaparecimento. Por isso Adorno argumenta que a efemeridade da obra de arte é seu próprio conteúdo.

A perspectiva hegeliana de uma possível morte da arte é conforme ao seu ter-estado-em-devir. Que ele pensasse a arte como transitória e a atribuísse ao espírito absoluto harmoniza-se com o caráter ambíguo do seu sistema, mas induz a uma consequência que ele nunca teria tirado: o conteúdo da arte que, segundo sua concepção, constitui o absoluto, não é absorvido na dimensão da sua vida e da sua morte. A arte poderia ter o seu conteúdo na sua própria efemeridade. (TE 15).

Na efemeridade, seu momento histórico concreto, a obra de arte anuncia sua decadência iminente, sobre a qual não tem controle. Aí se observa sua dimensão arcaica (cf. TE 51), o medo mítico de ser aniquilada, que descaracteriza o arcaico como instância do passado e torna-o constitutivo da própria obra, presente na tensão que ela carrega entre eternidade e finitude, entre o desejo de permanência e a consciência de que seu conteúdo irremediavelmente se esgotará. A

⁵ A relevância da questão da permanência física do objeto se faz clara nas investigações artísticas contemporâneas que debatem a durabilidade da obra, seja na produção de objetos transitórios ou mesmo nas performances. Alia-se também à problemática da arte como produto, pois objetos permanentes convêm ao mercado, apesar das notórias compras recentes de obras de arte efêmeras por milionários entusiasmados. Em 2018, a obra *A menina com balão*, de Banksy, foi a leilão na prestigiosa Sotheby's, em Londres. Após ser arrematada por 1,4 milhão de libras, um dispositivo eletrônico foi acionado no quadro e o desenho foi picotado por um cortador de papel escondido. Tais compras não denotam o fim do valor da permanência, ele apenas é ofuscado por outras forças do capitalismo. A casa de leilão celebrou o feito como um marco na história da arte, ciente de que quanto mais publicidade uma obra recebe, mais valiosa ela tende a se tornar.

ameaça de decomposição da obra de arte resiste a sua neutralização em bem cultural eterno (cf. TE 293-294), e combate a pretensão à imutabilidade e à perenidade que balizam as aspirações da sociedade norteada pela razão instrumental. A perspectiva trágica é, desse modo, essencial à verdade da arte pois, se fosse alçada à eternidade, perderia o vínculo com o que a engendrou para estagnar no vazio daquilo que não pertence a tempo nenhum e que não pode, por esse motivo, galgar pertencimento ao presente. Sua verdadeira imortalidade é um instante (cf. Adorno, 2021d, p. 87).

1.4 O ponto de vista do presente

Para que se possa falar em história da arte em Adorno é necessário compreender que nenhum historicismo é tolerado, ao mesmo tempo que a história, no sentido forte, é inescapável. A obra concreta nunca pode ser deduzida da totalidade histórica, mas, ao contrário, a totalidade está contida em sua célula mais íntima. Isso significa que modelos lineares e extrínsecos de história, impostos ao *corpus* da produção artística da humanidade como tática de regulação e submissão a um modelo de pensamento totalizante, devem ser rechaçados. A instrumentalização da arte para a sustentação de um discurso falso de reconciliação implica em sua reificação, ferindo sua historicidade própria e profanando seu teor de verdade. A história sedimentada nas obras – da qual a história teleológica participa enquanto outro –, deve ser honrada em sua imanência e em sua efemeridade, o que aponta para a necessidade constante de verificação de seu estado no presente. A partir da crítica da não-identidade entre o conceito de história – como ideia reguladora e como *topos* racional –, e a realidade histórica das obras, torna-se possível aferir se uma obra de arte está viva, se ela ainda não esgotou as chances de atualização de seu conteúdo. “Nada deve aceitar-se sem exame, só porque existe e outrora valeu alguma coisa, mas também nada deve ser eliminado porque passou: o tempo, só por si, não é nenhum critério.” (TE 70). A perspectiva de nascer, morrer ou mesmo reviver, atrela cada obra específica ao momento presente, que dá testemunho de sua sobrevivência. Apenas ali temos acesso a sua concretude, à “situação presente objetiva da verdade” (Buck-Morss, 2019, p. 50).

Esquivando-se tanto de uma metafísica da história quanto de um conceito trans-histórico de arte, Adorno instaura o presente como ponto de referência forçoso (cf. Buck-Morss, 2019, p. 50). A história imanente da obra de arte se elabora através do reiterado encontro com seu passado, mas também com sua condição atual e perspectivas futuras, instâncias temporais não

estáticas, como poderia supor um historicismo estéril. É de acordo com esses parâmetros que “a definição do que é arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se” (TE 14); o acesso permitido a essas instâncias se dá pela via do agora e oferece sempre apenas uma fotografia de momento. Na história da arte, estão submetidos a essa situação presente objetiva da verdade as obras particulares e o conceito de arte. Por isso é necessário voltar-se constantemente às obras e ao conceito de arte para verificar seu estatuto corrente, de modo que a história da arte só se realiza plenamente quando assume seu próprio aspecto processual.

O que pode parecer relativismo histórico por parte de Adorno, na verdade demonstra que o filósofo encontra seu ponto de equilíbrio no concreto, nas tensões entre passado e futuro que se apresentam dialeticamente no presente. Não é o presente que recebe significado da história, mas a história que recebe seu significado do presente; qualquer história da arte é antes um diagnóstico da época que a escreve do que das obras mesmas (cf. Buck-Morss, 2019, p. 51). Aqui, o relativismo seria uma ameaça apenas se houvesse uma expectativa de verdade trans-histórica. Ciente que sujeito e objeto se determinam mutuamente, Adorno não poderia excluir o presente como lente focal pois é nele que se dá, de fato, o encontro entre o sujeito real e o objeto real, e não entre “o sujeito em geral” e o “objeto em geral” (Adorno apud idem, p. 50) – categorias que o filósofo rejeita.

1.5 Universal e particular: os ismos

A obsolescência das categorias da tradição, em um primeiro momento, parece dissolver a cola que unia as obras sob um universal, impelindo a uma apreciação presenteísta das obras em sua autonomia plena. Porém, a real supressão do universal do qual participam seria um sinal de resignação (cf. Gatti, 2021, p. 14), como se a mera possibilidade da arte tivesse finalmente sido aniquilada. O momento do universal é o momento de resistência do objeto, pois resguarda a dignidade ontológica de suas manifestações sensíveis, permitindo que a obra reivindique ser mais que mero ente. Aí reside uma esperança: a de que ainda possa haver arte. Ao mesmo tempo, a arte necessita da empiria, as obras de arte, para garantir que o espírito que a anima seja constitutivo, e não abstrato. O espírito apenas se torna teor de verdade quando imerso na camada empírica (cf. AA 55), que é condição inexorável da arte. O teor de verdade localiza-se na tensão

entre esses dois momentos: um momento unificador racional, incorporado pelo conceito de arte, e o momento mimético e múltiplo, das obras particulares (cf. AA 56). Devido a sua “irremovível participação na empiria, a arte existe apenas nas artes” mas, “enquanto antítese à empiria, a arte é algo unitário” (AA 56).

A irrevogabilidade do universal na tratativa da arte não pressupõe a estabilidade ontológica daquele. O momento universal da arte opera como elo de ligação fluído, como um conceito que emana continuamente dos particulares como um universal transitório *a posteriori*, cujo caráter processual deve alicerçar a história da arte. É essa correção que permite pensarmos a tradição como categoria superada e, ao mesmo, integralizada às obras, como um universal em constante reorganização. Essa formulação pode ser aplicada na análise dos agrupamentos de estilo, que condensam obras de um determinado período, se pensados também como categorias ao mesmo tempo essenciais e transitórias. Os estilos ultrapassam a individualidade de cada obra na expectativa de organizar a produção artística em correntes assimiláveis, atuando como um momento unificador racional, ainda que sobre um conjunto parcial. É a partir desses agrupamentos de estilo que se orienta a história da arte, que narra suas características técnicas bem como sua sucessão histórica.

Do ponto de vista das características técnicas, abarcar sob a mesma nomenclatura um grupo de objetos díspares suprime as particularidades de cada obra a fim de redimensioná-la segundo as categorias de determinado estilo, para que ela possa integrá-lo. Os estilos, por sua vez, devem tolerar esgarçamentos para que nenhuma obra fique órfã. Esse amálgama, devedor da expectativa de adequação do real ao conceito, equipara-se à pasteurização de diferentes e ao confisco da alteridade dos objetos particulares. Essa padronização atenta tanto contra o acidental quanto contra o essencial; a história da arte que não contempla a particularidade de cada obra, além de atentar contra a obra, empobrece o estilo (cf. AA 53). Os estilos não advêm apenas de uma tentativa externa de categorização da produção artística, mas refletem as questões formais que se apresentam como marcadores dos desdobramentos sociais a que cada obra responde. Obras de arte oriundas de um contexto similar partilham a alteridade contra a qual se moldam. Assim nascem os movimentos artísticos, naquilo que eles contém de verdadeiro, que aproximam execuções artísticas menos pelas categorias formais às quais atendem e mais pela proximidade das questões que endereçam, aparentadas pois pertencentes a um mesmo espírito de época (cf. AA 24). Ao atender a questões semelhantes, recorrem a suas convenções técnicas não porque

lhes seja imposto, mas porque são elas os ingredientes históricos de linguagem que convêm ao debate que se estabelece entre as obras.

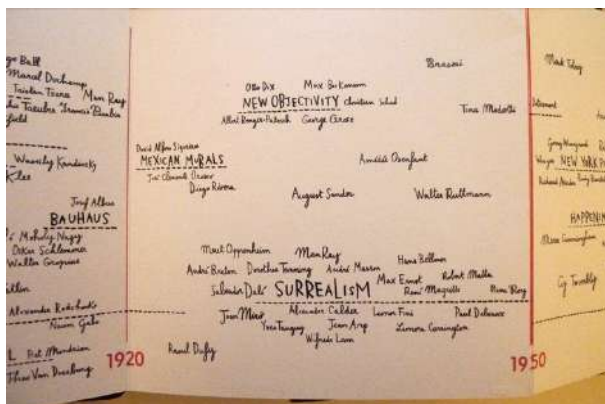
Tendo em vista seu próprio momento histórico, Adorno se dedica ao estudo dos “ismos”, estilos de vanguarda que transformaram a arte no século XX, como impressionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo. Diferentemente das “escolas” que os precederam, os ismos “substituem a autoridade tradicional e institucional por uma autoridade objetiva” (TE 48), tornando esse agrupamento em certa medida mais autônomo. Na modernidade, os ismos tornam-se “correntes artísticas programadas, conscientes de si” (TE 46), onde a experimentação coletiva se volta a questões comuns, acentuando sua proximidade histórica. Se as diretrizes de determinado ismo parecem suprimir o involuntário na produção artística, na verdade eles apenas demonstram que não há involuntário, “não há nada no gesto artístico que não esteja implicado com o momento histórico” (TE 46), pois a liberdade da ação do artista está irremediavelmente implicada com as condições históricas do presente.

Porém, o estilo não é uma diretiva condicionante irrevogável. “A ideia do estilo como uma conformidade a leis meramente estéticas é uma fantasia romântica retrospectiva” (DE 107). Deve-se reconhecer o estilo como parte da tradição na qual se insere a obra e contra a qual ela se articula. A mera reconciliação da regra externa e da pretensão específica do objeto na descrição normativa dos estilos colapsaria os polos dessa tensão: “os extremos que se tocam passam a uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa” (DE 107). Os maiores artistas não foram aqueles que melhor incorporaram os ditames do estilo a sua produção, mas sim aqueles que o incorporaram como verdade negativa (cf. DE 107), como parte da realidade que compõe o seu outro, superando-a. As obras não devem ser avaliadas segundo sua conformidade a universais, mas segundo aquilo que escapa à categorização, as dificuldades impostas pelo objeto que indicam algo ainda não reificado e, portanto, vivo (cf. Adorno, 2018b, p. 48).

É na discrepância entre obra e estilo que se localiza a tradição sedimentada no estilo, bem como o esforço de individuação da obra, tornando o estilo um componente inseparável do teor de verdade (cf. DE 108). Essa discrepância problematiza a organização cronológica de estilos e de obras, uma vez que sua sequência temporal não reflete a organização precisa que uma história teleológica da arte supõe.

As maçãs em uma natureza-morta de Manet, firmes, contornadas, extraídas de todo jogo fluido de luz, lembram as naturezas-mortas de Cézanne. Assim, tão intrincado, é o progresso na arte. O mais antigo pode ultrapassar o mais recente. Esse ato de ultrapassagem poderia constituir de modo geral a ideia de sobrevivência nas obras de arte: em seu conjunto, Manet se mostra mais moderno, mais estranho, que os grandes impressionistas que impeliram a técnica adiante de modo mais coerente e bem resolvido. O mesmo pode ser observado posteriormente em Van Gogh. Alguns de seus quadros parecem-se hoje com os de Hodler, mais próximos do *Jugendstil* que do impressionismo; de resto, Monet também tinha, e não apenas em sua fase tardia, uma faceta de *Jugendstil*, sobretudo em seus grandes formatos, como em *Os perus*. Em Van Gogh, algumas coisas parecem mais efeito que *peinture*, mais cenografia para peças não realistas que pinturas não realistas: por exemplo, as cores teatrais e chamativas de *A igreja de Auvers*. (Adorno, 2021d, p. 87).

A instabilidade das fronteiras dos estilos marca a irredutibilidade do particular ao universal. “Os gêneros artísticos parecem usufruir de um tipo de promiscuidade que ocorre contra tabus civilizatórios”, o que permite estabelecer que narrativas da história da arte que não atentam para esse descompasso se prestam à uma ilusão de harmonia externa àquilo que é mais caro à arte, tornando-se um “equivalente estético da dominação” (DE 107).



[Figura 2]
Tate Artist Timeline
Linha do tempo dos
movimentos artísticos
do século XX e seus
representantes,
produzida pela Tate.

1.6 Arte após Auschwitz: cultura e barbárie

Frente à instabilidade ontológica que se abate sobre as categorias da arte – como os conceitos de arte, tradição e estilo –, uma sombra ronda suas perspectivas históricas, como se os avanços que permitiram a conquista de sua autonomia fossem filhos da mesma realidade que ameaça sua existência. “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro.” (Adorno, 1998a, p. 26). Essa fala de Adorno parece descrever a falência da arte, sua derrota frente a uma

sociedade capaz de levar o pensamento identitário às últimas consequências, em um genocídio sob a lógica – e em escala – industrial. Seria bárbaro, grotesco, ofensivo escrever um poema após Auschwitz. De fato, é possível identificar um aceno ao “fim da arte” nessa passagem, não pela via teleológica da marcha superior da razão, mas pela via de sua supressão forçada pela barbárie. Se obras de arte se transfiguram no tempo segundo seu próprio devir histórico, vulneráveis a sua finitude, também a arte enquanto conceito está suscetível à mesma sorte. É perfeitamente possível vislumbrar um mundo no qual a compulsão do pensamento totalizante alcance a extinção do não-idêntico inclusive na arte. Porém, ainda que Adorno admita essa possibilidade, ele não a abraça como destino obrigatório. Sua resposta àqueles que confundiam a arte moderna com o fim da arte pode ser utilizada também aqui: não cabe à estética entoar orações fúnebres, nem constatar o fim da arte (cf. TE 15⁶).

A crítica da cultura, na qual se insere o debate sobre as condições de uma história da arte, encontra-se “diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie” (Adorno, 1998a, p. 26). Não se trata de uma mera antítese entre cultura e barbárie, entendida dentro do arcabouço teórico devedor da dualidade cristã entre bom e mau, luz e escuridão, como encontramos na filosofia do século XVIII e na sociologia do século XIX (cf. Früchtel, 2007, p. 13). Também não se trata de compreender cultura e barbárie como uma dualidade necessária, formativa de uma unidade, como se uma não pudesse existir sem a outra (cf. *idem*), ou como se qualquer avanço da cultura significasse necessariamente um avanço inversamente proporcional da barbárie, em um percurso eterno de soma zero. A pedra fundamental que move a dialética entre cultura e barbárie é o princípio antagônico que une os polos dessa relação, não apenas um antagonismo entre os extremos, mas constitutivo dos próprios conceitos. Da mesma maneira que a cultura representa as mais altas façanhas do espírito da humanidade e, ao mesmo tempo, sua reificação sob o conceito, também a barbárie se apresenta como índice da destruição e, ao mesmo tempo, como força de ruptura da face bárbara da cultura. No limite, a própria cultura se consolida como a barbárie que ela professa combater (cf. *idem*, p. 10); no limite, a própria barbárie se consolida como o esforço por outra cultura, como ato selvagem de libertação contra a civilização falida promovida pela cultura. O que Auschwitz mostrou de modo irrefutável não foi a aniquilação da arte, mas o fracasso da cultura (cf. DN 303).⁷

⁶ Tradução modificada.

⁷ “Quem se coloca a favor da cultura radicalmente culpada e mesquinha transforma-se em colaborador, enquanto quem se recusa à cultura fomenta imediatamente a barbárie como a qual a cultura se revela.” (DN 304).

Essa dialética é notável na relação com o passado: aplinar as marcas bárbaras de sofrimento que marcam a história da humanidade em nome da marcha da cultura é o mesmo que substituir o resgate crítico do passado pelo esquecimento. Olhar apenas para o futuro amparado por ideais cívicos de conciliação e anistia⁸, resulta no retorno da culpa e da violência como mais culpa e mais violência (cf. Adorno, 2010, p. 28). Agir assim, escrevendo poemas como se Auschwitz não tivesse ocorrido, significaria domar a barbárie em nome de uma cultura estéril, desvinculada da realidade. Ao mesmo tempo, renunciar à arte significaria suspender a investigação dos motivos pelos quais a arte, graças à barbárie, torna-se quase inviável, corroeria “até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (Adorno, 1998a, p. 26). Como o sofrimento do passado ainda permanece vivo, a única chance de enfrentá-lo reside em permitir que a barbárie mostre seu rosto. Marcuse sintetiza essa leitura quando diz que a arte após Auschwitz pode ainda re-apresentar, “em alienação intransigente, o horror que foi – e que ainda é” (Marcuse, 2009, p. 51), ou seja, resistir à pressão do pensamento utilitarista do passado, trazendo à luz, através do exercício crítico, a um só tempo sua violência e seu momento de verdade (cf. Alves Junior, 1998, p. 116). “É possível pensar que escrever poemas, *ainda*, seria um ‘ato bárbaro’ em sentido *positivo*, de rompimento da ‘civilizada’ relação com a história e com o sofrimento.” (Alves Junior, 2007, p. 138).

Enquanto a situação não permite mais a arte – a isso se dirigiu a sentença sobre a impossibilidade de poemas após Auschwitz – aquela precisa desta. Pois a realidade sem imagens tornou-se a contraparte acabada da realidade desprovida de imagens, no qual a arte desapareceria, porque a utopia, que em toda obra de arte se encontra cifrada, teria se realizado. (AA 65).

Se a cultura repele a barbárie através do apagamento do sofrimento, as marcas desse sofrimento na arte são fragmentos da barbárie no seio da cultura. Na *Dialética negativa*, Adorno reconsidera a questão: “O sofrimento perenizante tem tanto direito à expressão quanto o martirizado tem de berrar; por isso, é bem provável que tenha sido falso afirmar que depois de Auschwitz não é mais possível escrever nenhum poema. Todavia, não é falsa a questão menos cultural de saber se ainda é possível viver depois de Auschwitz” (DN 300). A realidade precisa da arte, como prova da falsidade da reconciliação professada por aquela. Enquanto a utopia que se cifrou em cada obra

⁸ Um triste exemplo das consequências reais desse olhar para o futuro é notável na tratativa adotada pela classe política conservadora – e militarista – no Brasil, quanto ao passado ditatorial. “Não devemos olhar pelo retrovisor, mas focar no futuro” é a desculpa para que reparações não sejam feitas, mantendo a ameaça de retorno sempre viva. À título de exemplo, cf. Matais, Andreza. 2008. “País deve olhar para frente, dizem militares”, *Folha de São Paulo*.

de arte está longe de ver sua verificação na sociedade, a arte segue como trincheira, como desiderato do desalinhamento entre ideal e práxis. Também a história da arte deve assentir à dialética entre cultura e barbárie se deseja apresentar sua re-elaboração consequente do passado, partindo da história que emana da arte para trazer à tona o que foi recalcado na sociedade.

“Não é da conservação do passado, mas de resgatar a esperança passada que se trata. Hoje, porém, o passado se prolonga como destruição do passado.” (DE 15). A arte é portadora de esperança pois retém vestígios da barbárie no seu material e na sua técnica, como cicatrizes (cf. TE 62). A investigação aguda desses vestígios se torna possível no momento crítico, no exame de onde as cicatrizes de uma obra retomam as cicatrizes das precedentes, ali encadeando uma história que parte das obras mesmas. O historicismo que persegue questões de origem ou tradição como causalidade negligencia a impermanência constitutiva da arte e as relações reiteradamente estabelecidas entre obras e entre arte e sociedade, recaindo ou no esquecimento, insuflando a barbárie, ou na mera autoridade engessada da cultura morta (cf. TE 62). Seu conteúdo crítico é seu teor de verdade e deve ser o conteúdo da história da arte. “É isso, e não a continuidade histórica das suas dependências, que liga as obras de arte umas às outras.” (TE 62). As obras são refratárias da realidade e também umas das outras; estabelecem, negativamente, o conteúdo crítico acerca da sociedade e da história da arte. É esse entendimento que nos permite defender que “a unidade da história da arte é a figura dialética de uma negação determinada” (TE 62).

1.7 Mímesis e dominação da natureza

A história da arte apenas pode se conceber como figura dialética de uma negação determinada porquanto a história imanente das obras se constitui a partir do processo de sedimentação sócio-histórica de índole mimética: é a mímesis que garante que tanto elementos da cultura quanto da barbárie sejam cifrados na mônada, de modo que a obra de arte absorva o excedente não-conceitual como combustível de seu teor utópico. O conceito de mímesis na filosofia adorniana ultrapassa a estética para retornar a ela. Na *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer apresentam a mímesis como resquício do comportamento arcaico frente à natureza. Seguindo as pesquisas etnológicas de Mauss e Caillois, descrevem o mimetismo como um comportamento primitivo de assimilação ao perigo, no qual o indivíduo faz-se semelhante àquilo que teme, na esperança de que a superação da distância, que permite sua identificação

como vítima, seja sua salvação. Ao renunciar a sua diferenciação, o indivíduo perde-se no todo, em um movimento dialético de dissolver-se para preservar-se (cf. Gagnebin, 1993, p. 71-72). Desse modo, o comportamento mimético, proveniente do terror, resulta prazeroso ao proporcionar segurança; engendra, no entanto, um novo medo, o da perda da identidade. Daí que Adorno e Horkheimer integrem ao conceito de mimesis também os escritos freudianos, aproximando-a da pulsão de morte enquanto desejo de dissolução do sujeito no nada, sua libertação das amarras civilizatórias exigidas para constituição de si como sujeito autônomo. Na realidade psíquica, é a natureza do próprio sujeito que ameaça a integralização social; é a natureza interna que se torna objeto de dominação. Também na psicanálise o comportamento mimético da pulsão de morte traduz-se em prazer e medo: medo da morte enquanto dissolução definitiva do sujeito e prazer na exploração da permeabilidade dos liames dessa circunscrição.

A história da civilização ocidental demonstra que o esforço de aplacar o medo mítico da natureza levou à supressão do comportamento propriamente mimético, de adaptação orgânica ao outro, pela práxis racional do trabalho (cf. DE 149). Seguindo as diretrizes da *Dialética do esclarecimento*, é possível compreender o esclarecimento como busca de uma nova resposta à ameaça arcaica que, ao contrário da mimesis, não incorresse no risco de apagamento das frágeis fronteiras entre o Eu e seu entorno. O Eu, buscando afirmar sua diferença radical, ampara-se no pensamento ordenador para estabelecer as rígidas diferenciações necessárias à lógica discursiva utilizada pela razão universalizante, recuando sua realidade para a esfera do abstrato. Na distância sacramentada entre sujeito cognoscente e objeto do conhecimento, o sujeito sente-se capaz de exercer sua dominação sobre aquilo que lhe é, agora, racionalmente externo. Se a mimesis originária buscava a superação da distância que permitia a identificação do sujeito-vítima em contraposição à natureza-ameaça, o pensamento ordenador caminha na direção contrária e reforça a distância entre sujeito e objeto, aquela que o senhor precisa manter em relação ao escravo. Identificando, erroneamente, verdade e pensamento ordenador, o sujeito do esclarecimento promove a onipotência do conceito como dominação do real (cf. DE 24-25).

O mundo torna-se caos, e a síntese, a salvação. Nenhuma distinção deve haver entre o animal totêmico, os sonhos do visionário e a Ideia absoluta. No trajeto para a ciência moderna, os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade. (DE 20-21).

Porém, ao substituir a semelhança pela cisão entre pensamento e natureza, o esclarecimento cimenta outra identidade, aquela que estabelece a paridade entre a razão

instrumental e o real. O processo histórico de recalque da mimesis não suprime completamente o comportamento mimético arcaico⁹, mas o converte em comportamento mimético abstrato. A cisão ontológica imposta entre sujeito e objeto para dominação da natureza assenta-se sobre a possibilidade de identidade epistemológica entre os extremos, a crença positivista de que, segundo a onipotência da razão, o conceito é capaz de igualar-se a seu objeto. Nessa crença operam, simultaneamente, um esvaziamento do sujeito e do objeto. No que tange ao objeto, ele é tomado como idêntico-ao-conceito, o que torna a razão instrumental ignorante quanto àquilo do objeto que escapa a sua capacidade de abstração. Assim, “juntamente com a magia mimética” a razão instrumental torna “tabu o conhecimento que atinge efetivamente o objeto” (DE 25).

Ao mesmo tempo, no que tange ao sujeito, quando o desejo de identidade com a natureza transforma-se em desejo de identidade com o pensamento, o que deveria confirmar o sujeito como instância autônoma e diferenciada leva, inversamente, à diluição de suas vicissitudes: “A imitação se põe a serviço da dominação na medida em que até o homem¹⁰ se transforma em um antropomorfismo para o homem.” (DE 55). O sujeito histórico do esclarecimento é um Eu depurado de sua natureza, no qual o recalque do comportamento mimético se traduz em renúncia violenta aos desejos e impulsos para uma adaptação forçada à civilização, isto é, “de abdicação pelos sujeitos da sua vitalidade mais originária” (Gagnebin, 1993, p. 74). Ele também dilui-se para preservar-se; como no encontro de Ulisses com o ciclope Polifemo, “renega a própria identidade que o transforma em sujeito e preserva a vida por uma imitação mimética do amorfo” (DE 63), uma imitação da ideia de sujeito gestada pela razão instrumental, um sujeito que, enquanto conceito, é de fato ninguém. Dessa forma, a autoafirmação do sujeito civilizado nas leis do pensamento ordenador é, como na epopeia, uma autodenegação, que o reinsere no ciclo compulsivo de necessidade natural, agora como inescapabilidade das determinações da sociedade totalizante que, apesar de contingentes, são tomadas como naturais (cf. DE 63). Essa é a essência do conceito de segunda natureza [*zweite Natur*]¹¹ em Adorno: a falsa antinomia entre

⁹ As reações miméticas originárias persistem no comportamento humano nas situações de medo: “Quando o humano quer se tornar como a natureza, ele se enrijece contra ela. A proteção pelo susto é uma forma do mimetismo. Essas reações de contração no homem são esquemas arcaicos da autoconservação: a vida paga o tributo de sua sobrevivência assimilando-se ao que é morto.” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 149).

¹⁰ Em diversas citações do presente trabalho, a palavra “homem” é utilizada pelos autores (e tradutores) como sinônimo de “humanidade”. Ainda que esse recurso seja considerado um reflexo da sociedade patriarcal, e seu uso atual anacrônico, as citações foram mantidas no original para não dissimular seus limites conceituais históricos.

¹¹ O conceito de segunda natureza utilizado por Adorno é tributário das pesquisas de Lukács, especificamente a *Teoria do romance* (2000). Enquanto o conceito de natureza se refere ao mundo sensível e ao próprio corpo humano, instâncias que sofrem a violência do curso histórico aditado pela sociedade, a segunda natureza é um conceito

natureza e história tanto obscurece a compreensão da natureza como verdade histórica quanto atribui às condições históricas contingentes uma necessidade natural, a aparência mítica de uma realidade que aparece como absoluta e a-histórica (cf. Buck-Morss, 2019, p. 124). É nesse sentido que a razão instrumental recalca a mimesis, transformando-a de simbiose mágica em mimesis secundária de um objeto que, apesar de sua aparente necessidade, não é mais natureza, mas ideia de objeto reificado pela razão; a mimesis do que está morto (cf. DE 55).

A sedimentação da história na arte é tributária de sua capacidade mimética, a capacidade de tornar-se similar ao seu outro. A sedimentação sócio-histórica não se restringe ao domínio da filosofia da história, mas insere a arte no campo da história da razão, uma vez que o teor de verdade da arte é mediado pela técnica que, constituída a partir de condicionantes históricos, determina a disposição racional do artista sobre o material. Sedimentar a história é mimetizar os preceitos correntes do uso da razão enquanto limite das condições de possibilidade de inflexão sobre o real. À forma artística não é permitida a liberdade total de organização, nem, tampouco, à intenção do artista. Não se trata de subordinar irremediavelmente a obra de arte ao conteúdo social, como poderia sugerir o materialismo dogmático (cf. Duarte, 1993, p. 125), mas de compreender que a subjetividade histórica do artista seleciona aquilo que é historicamente necessário no material, e produz a obra em resposta à tendência racional imanente do próprio material mediatizada pela técnica (cf. Adorno, 2021a, p. 57). Esse dispor consciente do artista sobre o material, que Adorno identifica mais fortemente com a arte moderna, mimetiza a dominação da natureza enquanto conceito histórico-filosófico, trazendo-a para dentro do exercício de domínio estético da natureza (cf. Duarte, 1993, p. 121).

As marcas miméticas da racionalidade são visíveis na arte como resultado da utilização de categorias da razão para domínio da natureza, ainda que ela o faça de modo deslocado. O teor experimental da arte aproxima a metodologia artística da científica no contato minucioso e especializado com o objeto e suas possibilidades, utilizando técnicas específicas sobre o material a fim de dominá-lo e de extrair algo novo, o que insere ambas na dinâmica do progresso (cf. Duarte, 1993, p. 134). Mas a dominação estética difere da científica pois não está comprometida com um objetivo ou resultado replicável e instrumentalizável; na dominação estética da natureza não há a revogação do objeto pelo exercício de subordinação (cf. *idem*, p. 135), pois, “ainda que

negativo que descreve a falsa compreensão da realidade historicamente construída como a-histórica e absoluta, conferindo às relações de dominação e opressão um caráter inescapável, mítico (cf. Buck-Morss, 2019, p. 55-57).

o espírito continue a exercer a dominação, ela liberta-se, na sua objetificação, dos seus fins dominadores” (TE 176).

Nas ciências orientadas pelo positivismo, essa sensibilidade do investigador tende a degenerar num experimentalismo massivamente realizado, cuja principal característica, a repetição mecânica, está em perfeita concordância com o procedimento do aparato de domínio unilateral da natureza. Na arte, ao contrário, a presença do momento mimético atua, de modo imunizante, contra a sedução do tornar-se dominador. (Duarte, 1993, p. 135).

Outras categorias da razão são mimetizadas ruidosamente pela arte, como tempo e espaço. Mas aquilo que se apresenta como determinante na experiência racional aparece na arte como elemento plástico, passível de duplicação, extensão e sobreposição (cf. Duarte, 1993, p. 135), uma mimesis fluida que desvela a não-necessidade daquilo que a razão instrumental toma por absoluto. É esse o sentido da dominação estética da natureza, em contraposição à dominação efetiva da natureza pela razão: “Através do domínio do dominante a arte revida o domínio da natureza.” (TE 212¹²).



[Figura 3]
O poeta
Pablo Picasso, 1911.
Acervo do Museu Peggy Guggenheim, Veneza.

A racionalidade estética estrutura-se a partir da relação dialética entre natureza e dominação da natureza (cf. TE 18), na qual se verifica um excedente de natureza inerente a seu momento coisal que não coaduna com a dominação total da natureza conforme professada pela racionalidade corrente. O que está armazenado no sujeito e aquilo que nele exprime a racionalidade na qual ele se insere é transferido para a logicidade das obras de arte na produção (cf. TE 293), mas a resistência material do objeto mescla-se ao produto final, de modo que a

¹² Tradução modificada cf. Duarte, 2013, p. 135.

partir do amálgama resultante fala também o objeto. Por seu caráter monadológico, a arte reflete a sociedade e suas estruturas racionais, em um processo mimético; no entanto, sua estrutura interna não partilha da mesma essência que a racionalidade exterior, apenas “assemelha-se a ela sem imitá-la” (TE 18). O real se encontra sedimentado na forma, e não pairando sobre ela como referente de alusões simbólicas. Esse elemento espiritual [*geistige*] que se assenta no empírico é o excedente que impede a arte de se tornar cópia direta e sem ruídos, apenas uma codificação – se assim fosse, a obra seria mera objetivação, justamente contra o que insurge o impulso mimético (cf. TE 173) –, mas que permite a mimesis de algo “refratado e modificado” que se torna “expressão da própria coisa [*Sache*]” (TE 173). Essa característica permite compreender a arte como algo ativo, produtivo, e não simplesmente um espelho refletor da realidade. A forma não é apenas conteúdo sedimentado, mas conteúdo sedimentado modificado (cf. TE 214).¹³

A arte participa do desencantamento weberiano do mundo por mimetizar a racionalização de seu outro em sua lógica interna, mas ela o faz mobilizando a técnica no sentido contrário ao da dominação (cf. TE 89), pois o elemento objetivo retifica o conhecimento conceitual que visa à submissão do outro, impondo-se como ruído não subsumível à intenção do artista e à catalogação interpretativa do receptor. Há sempre algo na obra de arte autêntica que escapa à racionalização, o que a torna expressão de uma “escrita histórica inconsciente da sociedade” (Buck-Morss, 2019, p. 79), emanando a natureza cifrada que o processo civilizatório recalca. A mimesis não se iguala ao momento irracional, mas ao momento proto-racional, uma atuação da razão no sentido forte, exterior a sua ação restritiva como razão científica. Seu esforço de identidade não opera sobre o constrangimento do objeto, mas sobre a expansão do sujeito até o limite de sua dissolução. Essa idiossincrasia permite postular a mimesis como procedimento racional não violento, capaz de acolher em sua expressão o que o conceito não consegue subsumir, dando voz “àquilo que foi reprimido pela razão e que, como um impulso entre nós, testemunharia a necessidade de uma reconciliação com a natureza” (Neves Silva, 2006, p. 339). Ela evoca a resistência ao momento racional de maneira negativa, funcionando como uma espécie de “antídoto da razão instrumental”, capaz de apresentar a “natureza como cifra” (cf. *idem*, p. 336-338).

¹³ O conceito adorniano de mimesis artística não deve ser confundido com a interpretação tradicional, de herança platônica, da mimesis como cópia do real, da produção representacional de imagens do cotidiano. Trata-se, ao contrário, da capacidade da arte de tornar-se semelhante à logicidade histórico-social, tanto sua face discursiva quanto seus elementos recalcados. Ela é, antes, um registro dinâmico do inconsciente social, que se torna ainda mais enfático na tendência abstracionista da arte moderna e seus desdobramentos contemporâneos.

Esse modelo de mimesis que a arte empreende registra a sociedade em sua falsidade: ela reflete tanto a racionalidade que a organiza quanto a mimesis originária que o projeto civilizatório de edificação do sujeito autônomo recalcou, colocando em questão a contingência daquilo que a sociedade toma por necessário. Nem propriamente racional nem irracional, a mimesis é índice da aporia da arte, que se mantém em suspenso entre sua origem arcaica mágica e a tendência à racionalização. Como lemos na *Teoria estética*, “a aporia da arte, entre a regressão à magia literal ou a transferência do impulso mimético para a racionalidade coisificante, prescreve-lhe a sua lei do movimento; tal aporia não se pode remover” (p. 90¹⁴). É graças à competência mimética que podemos conceber a arte como imbuída de racionalidade e, ao mesmo tempo, postulá-la como resistente ao sistema de submissão do particular ao abstrato.

1.8 Aparência e expressão

A mimesis artística mais enfática da estrutura racional da sociedade é a ilusão de totalidade encarnada por sua aparência, como imagem conciliada de sua logicidade, como cópia de si mesma. Ela denota a totalidade da razão e a reconciliação entre coisa e conceito em sua aparência, em seu momento empírico presente, como uma ficção. Essa ficção de coerência articulada pelo particular é desvendada pelo olhar atento a seus elementos constitutivos: vistas de perto, as obras de arte fragmentam-se em aglomerações de elementos, como um texto pode ser percebido como aglomerado de palavras (cf. TE 158). Seus componentes, tomados separadamente, são desprovidos de valor; a nulidade imanente de suas determinações elementares empurra a arte para o amorfo, como um zumbido que levanta dúvidas sobre a sua solidez e sugere seu caráter de “ficção de uma totalidade percebida como irrealizável” (TE 158).

Os pormenores da obra de arte são elementos fugidios que, quando tentamos fixar, escapam no indeterminado e tornam-se indistintos (cf. TE 158). Aí reside o momento natural da obra de arte, onde retorna o ainda-não-articulado que subjaz ao rigor da organização formal do acabamento artístico (cf. TE 158). Tal excedente da dominação estética da natureza se impõe como polo dialético à aparência de totalidade, como sua condição de possibilidade: apenas quando os elementos constitutivos da obra de arte se aproximam assintoticamente do nada é que suas determinações tornam-se fluidas o suficientes para se fundirem no todo (cf. TE 158). A relação entre o todo e as partes na obra de arte sustenta sua tensão mimética interna: por um lado,

¹⁴ Tradução modificada.

os elementos dissolvem-se no todo para se preservarem e, nesse gesto, atribuem à obra sua diferenciação enquanto ente e impedem sua solvência no difuso indeterminado; por outro lado, os elementos, em sua indeterminação, subsistem enquanto fraturas, atuando como repositório do não-idêntico e impedindo a objetificação do todo.

A resistência da arte à fixação em um isso-aí [*Dies da*] advém da impossibilidade de consumir integralmente o processo do qual seu teor de verdade participa (cf. TE 158). Por isso a obra de arte não é idêntica a si mesma, mas negocia constantemente as condições de possibilidade entre sua imediatez empírica e seu devir implicado com seu outro. O teor de verdade da arte depende de sua capacidade de absorver em seu momento coisal presente o não-idêntico ao conceito, aquilo que difere da aparência enquanto temporalidade; trata-se da competência da arte para absorver na sua necessidade imanente o contingente que lhe é proporcional (cf. TE 159). A aparência de totalidade da obra traduz-se em momento nominalista estético, cuja verdade está em sua falsidade (cf. TE 159).

A passagem da arte tradicional para a arte qualitativamente nova pode ser compreendida a partir da problematização consciente do seu excedente processual através da ruptura da aparência de totalidade. Os esforços pré-modernos de desenvolvimento técnico em direção ao aperfeiçoamento da perspectiva e da representação realista visavam não apenas à produção do belo, mas ao escamoteamento do processo de produção. A qualidade da obra de arte estaria diretamente ligada à competência do artista para ocultar pinceladas e outras marcas da realidade material, para produzir uma realidade empírica imediata e estável: “As obras de arte apagavam os vestígios de sua produção; provavelmente porque o crescente espírito positivista da arte se comunicava na medida em que ela devia ser um fato e envergonhar-se daquilo por cujo intermédio a sua densa imediatez se revelaria mediatizada.” (TE 160). Ao oferecer, através da harmonia entre seus elementos, uma cópia direta do vivente, a cópia realista favorece a crença de que é possível espelhar um objeto “sem problemas ou disputas” (Adorno, 2013, p. 189), produzindo uma totalidade pretensamente sem ruídos. A ênfase no momento totalizante da aparência favorece um recurso ao espírito transcendente, ao sentido impresso na obra, cujo acesso estaria facilitado graças à literalidade de seu conteúdo representativo. “Para a tradição da estética, em grande parte também segundo a arte tradicional, a definição da totalidade da obra de arte era como a de uma coerência de sentido.” (TE 232). Adorno associa esse momento histórico da arte ao momento histórico da razão de apreço pela “norma da clareza”, no qual a harmonia

entre pensamento e aquilo que é pensado sobrepõe-se aos resultados indesejados que tal proeminência da totalidade poderia produzir (cf. TE 232). Através do ocultamento da realidade processual da produção, oculta-se também o devir do teor de verdade em favor do conteúdo espiritual explícito. Esse momento conciliatório da arte – que Adorno localiza no século XIX, ainda que ressalve tratar-se de uma questão qualitativa e não cronológica – resultou da pressão afirmativa da sociedade para repressão do dissonante (cf. TE 60) visando à reafirmação da totalidade conciliada e ao favorecimento do consumo culinário da arte pela burguesia.

A perda da evidência da arte revelou um esforço histórico de rompimento com a aparência, introduzindo elementos inflexíveis e materiais estranhos (cf. TE 146) e fechando-se à leitura direta do conteúdo antes explícito. A representação realista é distorcida até o limite da abstração, enquanto as propriedades materiais e as marcas do trabalho do artista sobre elas são evidenciadas, trazendo a dimensão material sensível do objeto, seu elemento difuso, para o centro. Esse afastamento consciente da representação do mundo como tabu mimético, privilegia os momentos construtivos da obra (cf. Duarte, 1993, 138); com a disrupção do princípio figurativo, os elementos materiais libertados, como as cores, as configurações e a tinta – ou as formas, as marcas das ferramentas e a matéria na escultura – impõem-se como elementos expressivos que seriam capazes de dizer algo por si mesmos, imediatamente (cf. TE 143). Mas, ainda que esse esforço buscasse revelar a falsidade da ilusão projetada pelas obras realistas, os elementos materiais não gozam plenamente dessa imediaticidade pura. Os elementos composicionais

só se tornam expressivos através do contexto em que ocorrem. À superstição do elementar, do imediato, a que prestou homenagem o expressionismo e que daí passou para o artesanato e a filosofia, corresponde o arbitrário constitutivo e o contingente na relação entre o material e a expressão. O valor expressivo de um vermelho era já uma ilusão e no valor dos sons complexos e múltiplos vive, como sua condição, a negação decidida dos sons tradicionais. Reduzido ao “material natural”, tudo isso é vazio e os teoremas, que o mistificam, não tem substância [...] (TE 143).

Mesmo que essa imediaticidade desejada dos elementos constitutivos não seja possível dada a historicidade própria ao material, o foco no momento construtivo da obra de arte exacerba seu contraponto dialético, a expressão, pois a compulsão à coerência de sentido cede espaço ao conteúdo histórico sedimentado não redutível ao sentido. Enquanto a arte representativa tradicional mimetiza o mundo que a cerca segundo um código de sentido afeito à harmonia – sua

aparência registra o espírito reconciliado na forma em uma aparente síntese estática –, as correntes da arte moderna que se atém ao momento construtivo da obra exercem a mimesis negando a síntese de sentido (cf. Bürger, 1993, 129-130), de modo que seu espírito se verifica na expressão não literal enquanto efigie do devir: “A expressão, pela qual a natureza penetra no mais profundo da arte, é ao mesmo tempo apenas o seu aspecto não-literal, memento do que a expressão em si não é e do que, no entanto, não se concretizava de outro modo a não ser pelo seu *como*.” (TE 177). Por isso o par dialético expressão-construção está intimamente relacionado ao par mimesis-racionalidade, pois é através na construção técnica comprometida que o material artístico absorve a racionalidade de modo a alcançar a expressão daquilo que ainda escapa à razão, como uma fagulha de utopia. Esse excedente lógico, que é o conteúdo da expressão, é também o elemento mimético da sedimentação sócio-histórica que compõe o teor de verdade da arte.



[Figura 4]
Auto-retrato com lanterna chinesa
 Egon Schiele, 1912.
 Acervo do Leopold Museum, Viena.

A estética idealista, na doutrina do belo como aparência sensível da ideia, apresentava certa apologia à imediatidade ao dotar a aparência de sentido pleno. Com isso, localiza nessa imediatidade o recurso ao espírito, à Ideia que paira sobre a coisa (cf. TE 143). A expressão na arte moderna – sua “espiritualização radical” – faz o inverso, operando sobre a ampliação do processo mimético que, superando a cópia direta do conhecido, passa a tentar mimetizar, deliberadamente, o ainda-não-conhecido, fixar o não-fixável. Trata-se de substituir o recurso ao espiritual transcendente – enquanto referência direta ao conteúdo representado – pelo recurso ao espiritual imanente – enquanto manifestação não-direcionada da razão própria ao material histórico. “O momento espiritual da arte não é o que, para a estética idealista, significa espírito; é antes o impulso mimético firmemente reprimido enquanto totalidade.” (TE 143). O alargamento

do tabu mimético da arte, sua abertura para os elementos lacunares da razão da qual participa, coincide com sua espiritualização (cf. TE 145), pois intensifica o grau de absorção do seu outro; coincide, ao mesmo tempo, com a exacerbação do momento sensível que, desobrigado da literalidade de sentido, projeta a aparente imediatez dos elementos como momento coisal indissolúvel no sentido. A tentativa de rompimento com a aparência se dá, de fato, como rompimento com a coerência do sentido.

Note-se que a recusa do sentido é também um modo de extrair sentido, ainda que esse sentido se apresente negativamente em sua irredutibilidade. A negação da síntese conteudal revela o sentido imanente, orientado pela determinação da situação social de um mundo privado de sentido (cf. Socha, 2014, p. 150). “A crítica da aparência, afinal, é uma realização com sentido estético” (Gatti, 2021, p. 37), na qual a obra mantém-se fiel ao sentido ao recusar-se a simulá-lo (cf. Adorno, 2021c, p. 83). É nesse ponto que a espiritualização radical da arte se encontra com o adensamento de sua autonomia, encontro que pode soar, à primeira vista, paradoxal. O aparente antagonismo advém da compreensão errônea da autonomia da arte como sua condição de subsistência em descolamento absoluto da realidade, como objeto puro, livre de impregnação, cuja força residiria na recusa do que lhe é externo, instaurando uma cisão irrevogável entre arte e práxis vital. Mas um objeto com tais características seria mudo, quando a autonomia da arte reside justamente na sua competência para falar a partir do idioma no qual se insere, extrapolando-o.

A autonomia, conforme Adorno a concebe, traz uma contradição interna incontornável. Ao mesmo tempo em que a arte conquista a reflexão sobre suas formas internas e torna-se autônoma no que concerne a sua ação consciente sobre o mundo, essa reflexão depende do momento heterônomo que lhe confere legitimidade (cf. Socha, 2014, p. 148). “A mimesis, que entrelaça definitivamente a arte com a sociedade, é ao mesmo tempo o *locus* de sua autonomia, dado que é este elemento disruptivo absorvido da logicidade extra-estética que determina a possibilidade de crítica a essa mesma logicidade, agora imanente na obra.” (Gatti, 2021, p. 32). A autonomia da arte advém de sua competência para expressão do não-idêntico absorvido pela mimesis, radicalizando seu teor espiritual ao extirpá-lo da positividade. Ali, o sentido da arte adquire novos contornos: expressar o excedente que pressiona a imagem da totalidade reconciliada para criticá-la. A autonomia da arte assenta-se sobre sua competência de expressão daquilo que foi suprimido pelo espírito – o sofrimento que a sociedade dissimula – enquanto

estratégia de resistência: “toda expressão é o eco doloroso de um poder superior, a violência que se exprime na lamentação. Ela é sempre exagerada, por mais sincera que seja, pois, assim como em toda obra de arte, cada lamentação parece conter o mundo inteiro” (DE 150-151). A sua autonomia repousa sobre a condição de elaboração de uma negação determinada do mundo social empírico, que só pode ser obtida através do trabalho social do espírito (cf. Socha, p. 148). Esse processo histórico não é progressivo, mas apresenta-se mais agudamente em determinadas obras modernas conforme sua capacidade de crítica do real: “O processo de espiritualização da arte não é um processo linear. Mede-se pela maneira como a arte é capaz de integrar na sua linguagem formal o que a sociedade burguesa vota ao ostracismo e de revelar assim, no interior do estigmatizado, essa natureza cuja opressão é o mal verdadeiro.” (TE 147).

1.9 Função epistemológica da mimesis

Enquanto construto racional, a arte demonstra de forma modelar a irreducibilidade da natureza como elemento negativo da estrutura da razão, que informa o procedimento racional ao evocar a resistência do reprimido no interior da lógica da identidade. Com isso, retorna-se à centralidade da estética na filosofia adorniana: “a filosofia como um todo é aliada à arte, na medida em que gostaria de salvaguardar no medium do conceito a mimesis reprimida por este” (Adorno, 2013, p. 216). Daí que o projeto intelectual de Adorno possa ser caracterizado como a busca da expressão do não-idêntico (cf. Neves Silva, 2006, p. 38), uma superação do uso restritivo da razão que dê vazão justamente ao seu elemento mimético. Essa expressão não recorre ao irracional – nem a um pré-racional arcaico romantizado – mas busca romper a identidade do conceito através da aplicação crítica da razão e, portanto, através do uso de conceitos.

A expressão imediata do inexprimível é nula; onde a sua expressão acontece, como no caso da grande música, seu selo é o intangível e o efêmero, e essa expressão adere ao transcurso, não ao ‘é isso aí’ designativo. O pensamento que quer pensar o inexprimível por meio do abandono do pensamento falsifica-o e transforma-o naquilo que ele menos gostaria de ser, no absurdo de um objeto absolutamente abstrato. (DE 100).

Abrir o não-conceitual com conceitos, sem torná-lo igual a eles (cf. DN 17) refere-se à expansão contínua da malha conceitual para a acomodação daquilo que escapa ao conceito em cada etapa

do desenvolvimento racional, movida pela pressão do momento mimético enquanto cifra do excedente de natureza ainda não conceituado.

Salvaguardar o conceito como médium da razão dialética não significa subscrever à identidade, mas aplicá-la a partir de sua própria insuficiência. O momento de identidade, que é o momento da execução do conceito, é compreendido como integrativo do procedimento da razão – não como fim, mas como etapa do caminhar do pensamento – pois é apenas a partir do ponto de vista do momento nominalista que a razão pode voltar-se sobre si mesma e reconhecer, em retrospectiva, o excedente da operação conceitual precedente. O não-idêntico é o resultado conceitual negativo que só vem a ser *a posteriori*, como consequência do procedimento identitário (cf. Schweppenhäuser apud Neves Silva, 2006, p. 42), e não algo que possui uma existência anterior ou externa ao racional. Também na arte, a aparência – afeita à identidade – é um momento incontornável pois estabelece negativamente as condições de apreensão do que nela ainda é difuso.

Na arte, a dialética entre o momento nominalista e o momento mimético expressa-se na tensão entre a aparência de totalidade e o ruído processual, entre necessidade empírica e contingente conteudal latente. Na razão dialética, de modo análogo, entre o procedimento conceitual e a consciência de sua incompletude, entre a necessidade epistemológica da identidade e a pressão da contingência do ainda-não-conceituado. Arte e filosofia se encontram no combate contra a “sedução do fantasma do todo” (DN 20), utilizando os momentos nominalistas como método, sem confundi-los com sua apresentação final – ainda que o façam cada uma a sua maneira.

Arte e filosofia não têm o seu elemento comum na forma ou no procedimento configurador, mas em um modo de comportamento que proíbe a pseudomorfose. As duas permanecem incessantemente fiéis ao seu próprio teor através de sua oposição; a arte, na medida em que se enrijece contra as suas significações; a filosofia, na medida em que não se atém a nenhuma imediatidade. (DN 21-22).

Esse comportamento que impede a pseudomorfose se ampara na implementação do momento mimético contra o momento nominalista, favorecendo a tensão que demonstra a falsidade do todo¹⁵ e impede a reificação da arte em objeto conceituável e da razão em razão instrumental. Se

¹⁵ A proposição adorniana “o todo é o não verdadeiro” [*Das Ganze ist das Unwahre*] apresentada no aforisma 29 da *Mínima Moralia* (p. 49), e retomada em diversas passagens posteriores de sua obra – especialmente *Dialética negativa* e *Três estudos sobre Hegel* –, é uma inversão da afirmação feita por Hegel na *Fenomenologia do espírito*: “o verdadeiro é o todo” [*Das Wahre ist das Ganze*] (p. 36).

a *Ratio* é a mimesis do que está morto, a arte e a filosofia partilham a esperança de mimetizar o que está vivo.

Dizer que o pensamento deve trazer para dentro de si, através do trabalho do conceito, o não-idêntico enquanto elemento da sua própria negatividade, equivale a dizer que o pensamento deve incorporar um pressuposto estético, “que se exprime por força do momento mimético apropriado pelo procedimento conceitual” (Neves Silva, 2006, p. 44). Ao salvaguardar a mimesis no conceito especulativo, a razão crítica recupera sua essência mimética e aborda a verdade não como *adequatio*, mas como afinidade (cf. Adorno, 2013, p. 119).

Aquilo que aspira ao que ele mesmo não é já *a priori* e sobre o que não possui nenhum poder atestado notoriamente pertence ao mesmo tempo, segundo seu próprio conceito, a uma esfera do indômito, que foi transformada em tabu pela essência conceitual. O conceito não consegue defender de outro modo a causa daquilo que reprime, a da mimesis, senão na medida em que se apropria de algo dessa mimesis em seu próprio modo de comportamento, sem se perder nela. Dessa forma, o momento estético [...] não é acidental para a filosofia. (DN 21).

O alargamento do mimetismo na arte amparou-se na ênfase do momento coisal enquanto imediato mediatizado, requisitando a forma como reduto do não-idêntico. O esforço de esquivar-se da equidade literal entre elemento empírico e sentido traduz-se na estruturação fragmentária da forma, como reflexo do fragmentário do espírito que se apresenta como reconciliado. A partir dos mesmos elementos expressivos – cor, forma, etc –, articula-os de maneira não peremptória para apurar aquilo que não sucumbe à positividade do sentido, tornando o irreconciliado tangível na forma; a força da arte está na exibição dessa aporia (cf. Allen, 2015, 168-9). É na dissonância da forma que o conteúdo da obra se desenlaça do sentido inerte e adquire fluidez histórica, passando a expressar o não-idêntico como teor de verdade: “Somente por meio do hiato, da forma, o conteúdo [*Inhalt*] se transforma em teor [*Gehalt*].” (GS11, 470).¹⁶

Também na filosofia, a incorporação do momento mimético como força motriz do conceito implica primordialmente sua forma de apresentação, dado que não se verifica uma “exterioridade entre o conteúdo do filosofema e sua forma de apresentação [*Darstellungsform*]” (Duarte apud Neves Silva, 2009, p. 61). A maneira de escrever filosofia é a própria filosofia. A linguagem não é apenas o meio através do qual a filosofia se articula, mas o modo de expressão

¹⁶ Agradeço ao tradutor Verlaine Freitas pelo acesso ao texto em português, ainda não publicado. (Adorno, Theodor W. “Parataxe. Sobre a lírica tardia de Hölderlin”. Notas de literatura III. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp. No prelo.).

da relação entre forma e conteúdo, a expressão do próprio teor filosófico. A linguagem está imbricada com a reificação (cf. Adorno, 2013, p. 189) da mesma forma que os conceitos aos quais se assemelha, e sua dinâmica formal deve operar o esforço de desamarar a identidade entre forma e conteúdo, procurando exprimir através da linguagem o ruído que ela mesma silencia. O pensamento que pretende honrar os elementos de negatividade só pode fazê-lo através de uma inflexão na sua forma de exposição: “Se o pensamento deve ser solidário a essas instâncias que sobrevivem de modo lacunar, como elementos de negatividade, ele deve abandonar a forma mais persistente do discurso teórico, aquela que justamente supõe um discurso linear, sem lacunas.” (Neves Silva, 2009, p. 43).

A importância do momento estético para a filosofia é o que permite que comentadores como Joseph Früchtel caracterizem a obra de Adorno como uma grande teoria estética, defendendo que a experiência, no sentido adorniano, “é impossível sem mimesis, de modo que só uma racionalidade estética pode ser uma racionalidade plena” (Früchtel apud Kon¹⁷, 2020, p. 13). Última reserva contra a objetificação, o elemento mimético possibilita liberdade na não liberdade: não liberdade com relação à razão totalitária que enforma as condições de possibilidade da mimesis mas que, graças à adaptação consciente a essa não liberdade, é libertada do caráter coercitivo da identidade (cf. idem). O momento mimético é um momento da razão que não age a serviço da dominação, mas da resistência (cf. idem). Christoph Menke argumenta que a arte na filosofia adorniana atua como um catalizador, como um modo de exposição especial de questões inerentes à razão que, no entanto, não poderiam ser conhecidas ou mesmo concebidas sem a experiência estética (cf. 1998, p. 149).

Que nossos discursos funcionais revelem uma aporia inerente e insolúvel é resultado da negatividade da experiência estética soberanamente executada. [...] A arte não usurpa o lugar de mecanismo para resolver problemas em Adorno. Em vez disso, ela gera os meios para ver ou abordar discursos não-estéticos e revelar problemas insolúveis nestes. (Menke, 1998, p. 149).

Susan Buck-Morss, por sua vez, ressalta que, ao centralizar seu projeto filosófico na experiência estética, Adorno não pretende estetizar a filosofia nem a política, mas reconstituir o teor dialético das relações entre razão e natureza, conceito e conceituado – em última instância, entre sujeito e objeto –, a partir da mimesis enquanto índice de indissolubilidade entre os polos, reestruturando

¹⁷ Texto de Artur Kon utilizado como fonte secundária devido à dificuldade de acesso ao original de Früchtel (1986).

a base de toda atividade humana: o conhecimento, a práxis política e a arte (cf. Buck-Morss, 2019, p. 123-124).

Vincular a legitimidade da arte a sua competência para a crítica da cultura, da qual ela participa, implica conceber a arte como resistente ao recurso à identidade da cultura; implica, ao mesmo tempo, concebê-la como dotada de potência política, dado que Adorno localiza na utilização míope da razão as bases da dominação social. A mimesis da arte adquire uma força epistemológica, aproximando arte e filosofia na busca de uma utilização mais racional da razão, e uma força política não deliberada, que decorre da possibilidade de confrontar a estrutura epistemológica da dominação a partir da forma.

A arte é movida pelo fato de que o seu encanto, rudimento da fase mágica, é refutado pelo desencantamento do mundo enquanto presença sensível e imediata, enquanto esse momento não pode ser completamente eliminado. Nele deve unicamente conservar-se o elemento mimético; e ele tem a sua verdade graças à crítica que, através da sua existência, exerce sobre a racionalidade erigida em absoluto. (TE 95-96).

Eis a utopia da arte.

1.10 Utopia da arte: *Promesse de bonheur*

Contra a definição hegeliana de que o real seria o racional, o projeto filosófico de Adorno consiste em expor a falsidade da identidade, o que leva à compreensão da não-identidade como *locus* da verdade (cf. Buck-Morss, 2019, p. 77). A verdade se apresenta negativamente, através da exposição da insuficiência da trama conceitual dentro da qual ela mesma se articula. Mesmo frente às frequentes acusações de pessimismo imputadas a Adorno, pode-se dizer que sua filosofia tem um caráter utópico: a esperança de que a exposição da falsidade da identidade extravase o domínio filosófico-epistemológico e impacte a realidade histórico-social que essa estrutura formal consolidou. Adorno aloca a dimensão utópica do não-idêntico em sua relação com o concreto particular, na possibilidade de identificação do “ainda-não-existente” [*Noch-nicht-seiende*] nas ruínas do presente (cf. idem, p. 76): “Apenas em vestígios [*Spuren*] e ruínas” há “esperança de alcançar algum dia a realidade justa e correta” (Adorno, 2018, p. 431). O mesmo caráter utópico pode-se estender à arte. Não é inadvertidamente que Adorno empresta de Stendhal a expressão *promesse de bonheur*, pois toda obra de arte autêntica é essa esperança em ruínas e, portanto, uma promessa de felicidade rompida.

Esse é o limite de sua operação mimética: a arte faz menção à felicidade apenas negativamente, postulando sua falta. Por isso a expressão da arte é expressão do sofrimento, e a felicidade, que ainda não existe, é sem expressão (cf. TE 172). A promessa de felicidade da arte ampara-se na possibilidade de mostrar ao mundo sua própria falsidade na esperança de que, a partir da conscientização quanto a esse descompasso, haja uma transformação. “A arte apresenta para a humanidade o sonho de sua derrocada para que ela desperte, torne-se senhora de si mesma e sobreviva.” (Adorno, 2021i, p. 263). Adorno sugere que a arte não seria mais necessária em um mundo no qual a felicidade fosse uma realidade; a “aspiração utópica [da arte] seria, em última instância, a superação das condições que a tornam necessária como consciência do sofrimento” (Gatti, 2021, p. 38).

Se a utopia da arte empurra-a em direção a sua obsolescência, sua existência factual é suficiente para demonstrar que as condições para tal não foram ainda alcançadas. Para que haja uma chance de implementação dessa utopia, faz-se necessária uma arte que não mitigue o sofrimento, mas que seja sua métrica. A promessa de felicidade da arte mede o abismo entre a práxis e a felicidade real, pois a medida de seu sofrimento se contrapõe a felicidade dissimulada pela práxis (cf. TE 28); ela se afasta da falsa felicidade para que este estado de coisas possa de fato vir a ser. Há, então, um repúdio às obras que, na “vulgaridade das representações bem lavradas do existente” (TE 148), oferecem uma utopia positiva, como se a estrutura racional predominante oferecesse as condições necessárias para a felicidade, como se sua existência fosse já verificável em algum grau, e cujo incremento estivesse ao alcance de todos (cf. TE 472).

A condenação da filosofia idealista da arte é ela não ser capaz de alcançar a *promesse du bonheur*. Ao prestar teoricamente juramento à obra de arte sobre o que ela simbolizava, comete o ultraje contra o espírito da própria obra. O que o espírito promete é o lugar do momento sensível na arte, não a satisfação do contemplador. (TE 131¹⁸).

Os aspectos caóticos da arte qualitativamente nova e a espiritualização radical convergem na recusa dessa vulgaridade, quando a arte expressa através do sofrimento¹⁹ uma crítica da ordem e da necessidade associadas à segunda natureza; a arte mostra que a verdade da ordem é o caos

¹⁸ Tradução modificada.

¹⁹ O sofrimento que a arte é capaz de mimetizar não deve ser compreendido como representação ou ilustração da dor humana, mas como recurso gnosiológico ao excedente da razão instrumental passível de apresentar-se esteticamente como menção ao não-ente. O sofrimento na arte é o ainda-não-conceituado, capaz de ensejar um abalo do entendimento e das formas conciliadas de apreensão do mundo. A forma ontológica do sofrimento advém, em Adorno, de sua conexão inalienável com a dimensão somática, e entrelaça a experiência sensível à potência epistemológica disruptiva.

(cf. TE 148). Por isso Adorno dirá que “a dissonância é a verdadeira harmonia”, pois a “harmonia aponta para o que não é, a emancipação a seu respeito é desabrochar do teor de verdade” (TE 171). Que a arte nova não ofereça satisfação culinária é indício de sua seriedade crítica e estratégia de esquiva das relações capitalistas de troca. Seu éter não se deixa aprisionar nem como ente – como objeto empírico estático e fungível – nem como conceito universal – como unidade abstrata que prescinde do objeto. Dela resulta um excedente irreduzível que não se pode dissolver através da reflexão ou da temática, que rompe a lógica da troca e da posse (cf. TE 131-132). “A arte transforma-se em ideologia ao sugerir, como *imago* do não cambiável, a ideia de que no mundo nem tudo seria permutável. Em virtude do não cambiável, ela deve, através da sua forma, levar o cambiável à autoconsciência crítica.” (TE 132).

Adorno chamou *apparition* o momento no qual a obra de arte se transforma em imagem. Na *apparition*, a essência simbólica da obra se dissipa quando se torna evidente que seu espírito não se esgota na forma objetiva, quando a separação entre suas dimensões interior e exterior se esvai (cf. TE 132). A promessa de felicidade refere-se a sua capacidade de suscitar dúvida quanto à onipresença positiva da Ideia, através da pressão da forma que resiste à deificação do conceito. As imagens estéticas assumem sua própria irrealidade – essa é sua lei formal. Por isso o conteúdo da arte deve ser verdadeiro não metaforicamente (cf. TE 167), medido por sua competência de fazer aparecer o que não tem aparência, como um ponto de fuga.

Ao mesmo tempo, a obra transforma-se, ela mesma, em ideologia no momento fugidio em que aparece como imagem, no qual, por um instante, parece postular a possibilidade dessa identidade, dessa reconciliação. No pensamento dialético, o efetivamente ideológico é necessariamente utópico enquanto etapa de formulação acerca do que ainda não é (cf. Jameson, 1989, p. 14). Nesse momento nominalista, a arte promete não o conceito hipostasiado, como equalização entre a Ideia e o ente-em-si, mas o não-ente (cf. TE 133), congregado a partir de fragmentos do ente (cf. TE 132).

O caráter simbólico nas obras de arte passou para a totalidade, que parece mais fiel nos elementos particulares do que nas sínteses dos pormenores. Mediante a sua referência ao que não é diretamente acessível à conceitualização discursiva e, no entanto, objetivo na organização da realidade, a arte, no século esclarecido que ela provoca, permanece fiel à *Aufklärung*. O que nela aparece já não é ideal e harmonia; o seu caráter de resolução só tem lugar no contraditório e no dissonante. A *Aufklärung* foi sempre também consciência do desaparecimento do que ela gostaria de apreender sem véus; ao penetrar no que se esvanece, no estremecimento, ela não é apenas a sua crítica, mas salvaguarda-o na proporção

do que, na própria realidade, suscita o estremecimento. As obras de arte apropriam-se de semelhante paradoxo. (TE 134).

Na *apparition*, a arte revela o processo imanente por trás de sua suspensão no instante, quando a imagem se apresenta como uma “tentativa paradoxal de conjurar o que há de mais efêmero” (TE 134). “No surgimento de um não-ente como se ele existisse possui um obstáculo a questão da verdade da arte. Segundo sua forma simples, a arte promete o que não é e anuncia objetivamente, se bem que de um modo hesitante, a pretensão de que, por ela aparecer, também deve ser possível.” (TE 131). É essa competência utópica da arte: tornar visível, mesmo que apenas por um breve instante, o cintilar de uma realidade outra que ainda não é. Essa dialética do aparecer leva Adorno a equiparar a obra de arte a fogos de artifício: “Não é pela perfeição elevada que as obras de arte se separam do ente indigente mas, de modo semelhante ao fogo de artifício, ao atualizarem-se numa aparição expressiva fulgurante.” (TE 129). O aparecer do fogo de artifício só é possível enquanto ele consome os materiais a que ele não se resume. “O instante no qual tudo que lhe é exterior foi eliminado, é o do apagar-se” (Lypp apud Duarte, 1993, p. 152). Essa analogia consolida questões essenciais, como a materialidade da arte, que implica sua vulnerabilidade à decomposição; denota também a fragilidade da utopia na arte, que é apenas a esperança de um breve instante de iluminação no céu escuro do esclarecimento.

É importante notar que a explosão da obra de arte como um fogo de artifício não ocorre uma única vez. Mesmo que seu devir denote finitude, ela pode ensejar, durante sua vida, inúmeros momentos de expressão articulados conforme as condições de possibilidade de cada tempo presente. Essa faceta de seu teor de verdade processual, seu desenvolvimento conceitual histórico em resposta ao seu outro, impede a estagnação de seus momentos nominalistas em positivismo. Uma obra de arte que está viva é avessa à estagnação, ela ainda pode explodir em um espetáculo de luzes em renovadas figuras de negações determinadas, conforme a dinâmica histórica do pensamento dialético, atualizando-se reiteradamente enquanto seu teor de verdade não se esgota.

Entender a arte como refúgio da esperança é o que nos permite atribuir a ela seu feitiço, como se uma visão mágica se originasse entre a negação do ser-em-si em vista do qual a obra se organiza precariamente em unidade (cf. TE 165). Esse comportamento faz juz à origem mágica da arte enquanto elemento da práxis que gostaria de agir sobre a natureza (cf. TE 214). Essa antinomia inexecutável da arte é, “tal como as do conhecimento, insolúveis no mundo

irreconciliado” (TE 135); no entanto, é justamente na sua impossibilidade que reside sua verdade, pois o ato equilibrista que busca conjurar o impossível resguarda uma promessa quase ingênua de sonho. É através da postulação do reconciliado que a esperança de totalidade emerge, como antítese à realidade da qual participa e que, portanto, pode criticar a partir de dentro. “Sem atender à realidade efetiva [*Wirklichkeit*] das imagens estéticas, [a obra] planifica a antítese à realidade [*Realität*] e integra-a nesta realidade que ela ataca. São ‘esclarecidas’ as obras de arte que, numa distância inflexível relativamente à empiria, dão testemunho de uma consciência verídica.” (TE 137). É nesse sentido que Adorno atribui à arte o papel de detentora da herança teológica da humanidade, como vestígio secular da revelação, sem o qual a arte seria rebaixada a mera repetição indiferenciada do que é (cf. TE 165).

A complexidade das obras de arte autênticas evidencia quão arbitrárias e ambíguas são as mensagens pretensamente claras enunciadas pela razão que organiza a estrutura do vivente. Sua irredutibilidade recusa sua integração à trama da vida falsa, de modo que sua mera existência torna-se, em si, subversiva, ao oferecer o “choque do ininteligível” em meio à trama do racionalmente decifrado (cf. Hellings, 2014, p. 63). A arte faz juz à finalidade sem fim kantiana ao renunciar à participação na linguagem significativa, ao recusar a relação meio-fim da realidade empírica, ao esquivar-se da utilidade prática (cf. TE 214-215). Porém, sua recusa de participação na lógica da vida falsa [*nicht mitmachen*] é o motor da promessa de felicidade, determinando, em certa medida, sua finalidade, o porquê de sua existência. Essa finalidade, que não é conforme aos fins estabelecidos pela sociedade totalizante, consiste em enunciar a contingência do real, estruturando-se como sua negação determinada. “Na sociedade burguesa, impulsionada até a totalidade e ultra-organizada, a potência espiritual de uma sociedade diferente está somente no fato de que não se assemelha à primeira.” (FNM 29).

É a partir daí que a promessa de felicidade da arte, enquanto sua finalidade sem fim, explicita seu teor político. A arte se torna política ao “virar suas costas, ao afastar-se, ao realizar um engajamento desengajado, uma participação não-participativa, ou uma autonomia comprometida – e ao se tornar, na fórmula hegeliana, consciência do sofrimento” (Hellings, 2014, p. 63). “A arte não resolve problemas que podem ser diagnosticados pré-esteticamente, mas confronta práticas e discursos não-estéticos com a experiência da crise, em face a que eles se tornam aporéticos – ou [...] dialéticos.” (Menke, 1998, p. 149); ela é essencialmente social precisamente quando (e porque) ela recusa a lógica do capitalismo tardio (cf. idem). O êxito da

obra de arte, a finalidade que podemos atribuir a sua existência, mede-se a partir de sua competência para insuflar a consciência crítica sobre essa sociedade. Tal consciência crítica não equivale à consciência política, nem a experiência com a arte prevê um teor moralizante – se assim fosse, a promessa de felicidade tornaria-se uma finalidade instrumental da arte. A consciência crítica que ela desperta como finalidade sem fim deve ser compreendida como a consciência de que há mais disponível à experiência humana do que prescreve a insidiosa razão instrumental. Assim, a experiência da promessa de felicidade é potencialmente política no sentido filosófico, e não pragmático, do termo, apontando para a contingência das estruturas sociais e políticas atuais e assumindo-se, assim, como utopia negativa.

*

O primeiro capítulo procurou estabelecer a relação entre história e utopia na constituição da obra de arte tendo em vista principalmente as forças que atuam na produção do objeto. O capítulo seguinte dedica-se à recepção, e investiga se o contexto no qual ela ocorre interfere na atualização da história imanente das obras e, conseqüentemente, no seu potencial utópico. Serão discutidas as condições de expressão desses traços constitutivos da arte no interior do museu, ao mesmo tempo o lugar da recepção da arte autêntica por excelência e, como será argumentado, parte integrante da realidade social impregnada pela racionalidade instrumental.

CAPÍTULO 2

HISTÓRIA E UTOPIA NO MUSEU: RECEPÇÃO

*A plumagem colorida das aves brilha também
quando ninguém olha, o canto delas ressoa
também quando ninguém o escuta [...] A obra de
arte, porém, não apresenta este isolamento
desinteressado: é uma interrogação, um apelo
dirigido às almas e aos espíritos.*
Hegel

2.1 Experiência estética e o primado do objeto

Dedicar-se à recepção da arte na estética adorniana pode parecer um contrassenso, se considerado à luz do primado do objeto [*Vorrang des Objekts*] adotado pelo filósofo. O primado do objeto é um desdobramento da correção feita por Marx à tendência reconciliatória que Adorno identifica em Hegel (cf. DN 165-176), e que consiste em resguardar o excedente não-subsumível no objeto como *locus* da alteridade. Trata-se da rejeição ao idealismo e às filosofias do sujeito que, apesar de reconhecerem a não-identidade entre coisa e conceito, projetam o horizonte dessa reconciliação na estrutura de apreensão do real, determinada pelas condições de inteligibilidade do sujeito cognoscente, que é condição refratária aos dados irreduzíveis da experiência. O primado do objeto na filosofia adorniana opera um retorno à natureza cifrada no objeto como elemento divergente da razão que deve mover a crítica da reflexão quanto às suas limitações. É a passagem à primazia do objeto que qualifica a dialética adorniana como materialista (cf. DN 165), em busca de um conhecimento genuíno que deverá emergir da interpretação do não-intencional sedimentado na forma (cf. Adorno, 2018, p. 445); um pensamento que não seja reflexo da coisa, mas que consiga ir à coisa mesma (cf. DN 115), oferecendo o momento da objetividade como negatividade à mediação do sujeito.

Adorno identifica a primazia do sujeito com o funcionamento dos mecanismos de submissão. Isso porque assumir que o objeto pode ser fixado pelo sujeito significa decidir sobre o objeto antes mesmo de voltar-se a ele (cf. Adorno, 2013, p. 185), projetando sobre a coisa elementos que pertencem ao sujeito. Esse método é a marca da “consciência infatigavelmente reificada” que “pretende ou faz com que os outros creiam que ela possui fotografias da objetividade” (DN 115). A crença de que a imagem do objeto que o sujeito consegue internalizar coincidiria com a essência do objeto, e não com a imagem de seu fenômeno, abstrai suas

características e apenas reflete as estruturas cognitivas do sujeito, atribuindo aos conceitos utilizados na apreensão uma imediatez dogmática (cf. DN 115). O objeto é reduzido a espelho do que já é, confirmação da ordem do existente, reiterando a soberania do pensamento sobre o dado que ele crê possuir e proporcionando a “calma intelectual inquieta de uma administração integral” (DN 115).

Aquilo que media os fatos não é tanto o mecanismo subjetivo que os forma previamente e os concebe, mas a objetividade heterônoma em relação ao sujeito, a objetividade por detrás daquilo que ele pode experimentar. Ela se recusa à esfera da experiência subjetiva primária, ela precede essa esfera. (DN 147).

No âmbito da estética, essa crítica ao primado do sujeito é alicerçada na desqualificação dos efeitos da arte como métrica de sua verdade. Contra projeções psicológicas na tratativa do real, Adorno aponta a falibilidade dos esforços interpretativos do sujeito cognoscente dada sua inserção na trama racional partilhada pelo mundo administrado e na economia pulsional que dela deriva. O exercício judicativo pessoal sobre a obra de arte não proporciona um solo seguro para análises qualitativas, não porque haja uma análise absoluta e supra-subjetiva descolada da recepção – o que recairia na ontologização do estético, em conflito com o atributo histórico que Adorno considera constitutivo – mas porque as formas de ascendência do sujeito sobre o objeto artístico estão imbricadas com forças extra-estéticas e contaminadas pela relação apropriativa do sujeito sobre o objeto. A análise dos efeitos pode ocupar-se apenas da reação do público à arte, mediatizada pelo aparato cultural. Trata da projeção psicológica dos sentimentos individuais sobre os objetos e sua conformidade aos interesses das indústrias de difusão; uma análise do público consumidor.

As reações humanas às obras de arte são, desde tempos imemoriais, mediatizadas ao extremo e não se referem imediatamente à coisa [*Sache*]; hoje, esta mediação produz-se em toda a sociedade. A pesquisa do efeito não só não aborda o caráter social da arte, mas não tem o direito de ditar normas à arte, direito que ela usurpa sob o espírito positivista. (TE 344).

Porém, se a mediação entre sujeito e objeto não equivale ao momento da subjetividade, ela tampouco se limita ao momento material. A interpenetrabilidade entre sujeito e objeto transforma a ideia de objeto absoluto em um contrassenso epistemológico, dado que a sua definição depende da existência de seu correlato. “O primado do objeto enquanto algo que é mediado por si mesmo não rompe a dialética do sujeito e do objeto. Assim como a mediação, a imediatez também não se encontra para além da dialética.” (DN 160). Sujeito e objeto,

enquanto instâncias da razão, são conceitos historicamente constituídos que, apesar de distintos, não são diametralmente opostos nem seu antagonismo deve ser tomado como estado de coisas originário (cf. DN 166). Da mesma maneira que o sujeito é objeto no momento de sua auto-reflexão, o não-idêntico do objeto é também excedente subjetivo – ainda que este se refira a uma subjetividade não individualizada nem depurada conceitualmente. “Em uma matéria total, indiferenciada, pura e simplesmente una, não haveria nenhuma dialética.” (DN 175). O fato do objeto ser fruto dessa mediação dialética é justamente o que impede sua estagnação, o que coincidiria com a sua reificação, com a possibilidade de hipostasiá-lo dogmaticamente; ele “só pode ser conhecido em sua imbricação com a subjetividade” (DN 160). Por isso a interpretação precisa de mais do que a experiência do dado, ela requer a intervenção ativa do sujeito (cf. Buck-Morss, 2019, p. 81) para que a relação dialética, no objeto, possa existir a partir da consciência que a reflete (cf. DN 175). “A objetividade de um conhecimento dialético precisa de mais, não de menos sujeito” (cf. DN 42), pois apenas um sujeito disposto à reflexão crítica sobre a própria subjetividade poderia alcançar o primado do objeto (cf. DN 159).

A compreensão de que o polo subjetivo é incontornável como polo dialético é o que torna idônea a investigação sobre das possibilidades de recepção da arte. Se uma estética puramente subjetiva incorreria em um ideal transcendental descolado do objeto, ou em uma religião do gosto individual, também uma estética puramente objetiva desconsideraria a mediação objetiva da arte pelo sujeito (cf. TE 253); ambos os extremos conflitam com a noção de estética dialética (cf. TE 253), na qual a interpenetração dos polos é o que atribui à arte o papel de modelo epistemológico de relação não-apropriativa entre sujeito e objeto. Devido ao duplo caráter das obras de arte, elas extrapolam sua dimensão empírica, sua definição enquanto coisa [*Ding*], e projetam-se para além do mero ente, compondo o campo dos fenômenos [*Erscheinungen*] (cf. TE 170). Sem a receptividade desse fenômeno não seria possível sua expressão objetiva.

Torna-se necessário separar o estudo dos efeitos da arte e a experiência artística autêntica. O estudo dos efeitos é de interesse sociológico pois oferece uma análise da resposta dos sujeitos à arte, as reações de gosto e identificação que se estabelecem entre o público e os objetos que são a ele apresentados segundo as premissas da indústria cultural (cf. TE 538). Essa métrica não se volta ao objeto, mas ao engajamento que determinado aparelho de difusão – o rádio, ou, como

será argumentado, o museu²⁰ – consegue promover, o que irá guiar estratégias administrativas para aumento de público. O estudo dos efeitos volta-se à reação afetiva dos sujeitos à arte, uma análise da conformidade do produto oferecido ao público consumidor. Por outro lado, a experiência artística autêntica – na qual se localiza o momento subjetivo adequado ao primado do objeto estético – exige “um comportamento cognitivo e não afetivo em relação às obras” (TE 538), no qual o sujeito se submete à disciplina do objeto (cf. TE 538). Torna-se essencial diferenciar recepção de experiência estética, para restituir a complexidade dialética da qual goza o conceito de experiência na filosofia adorniana, que “envolve recepção e produção, passividade e atividade, numa relação produtiva de indeterminação” (Kon, 2020, p. 8).

O que Adorno identifica como autêntico na ponta da recepção e o que se designa experiência estética é um investimento pulsional do sujeito que, pela imersão contemplativa, liberta o teor processual da obra de arte tornando-a viva graças a atualização de seu teor de verdade (cf. TE 267). Essa experiência produz, no sujeito, o sentimento estético, um espanto perante o que se contempla e no qual, através da entrega à coisa, o sujeito definido é dominado pelo ininteligível (cf. TE 251). A experiência estética honra a dialética negativa pois estabelece não apenas a não-identidade do objeto consigo mesmo, mas sua não-identidade com o sujeito cognoscente e com seus processos lógicos (cf. Buck-Morss, 2019, p. 77). É dentro dessa percepção que a promessa de felicidade da arte toma corpo; através da experiência estética ela encontra eco no sujeito que a experimenta. Porém, a experiência estética não é algo que a arte entregue ao sujeito irrefletidamente. Assim como na produção, o sujeito acede na arte, no polo da recepção, também como trabalho. A partir de um exercício racionalmente determinado, o sujeito é convocado a um trabalho de elaboração, de fundo mimético, que faz emergir da obra sua realização.

A arte “precisa justamente do sujeito que a faz e, segundo a expressão burguesa, explora suas emoções miméticas” (TE 173). Não se trata, porém, de reconhecer na obra as emoções que ela transmite através de uma projeção do observador sobre o objeto; a mimesis não é do conteúdo, mas da forma. O observador mimetiza a obra em sua experiência interna, acompanhando [*nachfahren*] seu desenvolvimento enquanto a cria em conjunto [*mitvollziehen*]

²⁰ O rádio difere do museu por ser um aparelho de difusão que depende da reprodução técnica das obras, adicionando uma camada de mediação que não se verifica no museu. Se assemelham, no entanto, sob a perspectiva de serem responsáveis pelo acesso do público à arte autêntica, e disporem sobre o material artístico com vistas à interesses determinados de audiência e dos patrocinadores.

com ela (cf. Nicholson, 2010, p. 107). Essa relação não privilegia a mera conceituação do objeto, mas uma “tradução da lógica interna ou da dinâmica da obra no meio da experiência interna” (idem).

Não se entende uma obra de arte traduzindo-a em conceitos [...] mas sim quando se é imerso em seu movimento imanente; quase deveria dizer, quando ela é recomposta pelo ouvido de acordo com sua própria lógica, repintada pelo olho, ou quando o sensório linguístico fala com ela de modo contíguo. (Adorno apud Nicholson, 2010, p. 107).

Imergir no movimento imanente da obra significa mimetizar o aspecto formal do objeto, resistindo ao ímpeto de submeter a obra às emoções e projeções do sujeito que observa. Daí decorre uma retração da subjetividade para dar espaço à objetividade formal da obra enquanto esta dita o ritmo do movimento feito em conjunto com o observador. A relação que se deve almejar com a obra de arte passa por esse ato de entrega, de abnegação do sujeito. Por outro lado, em sua dissolução no objeto, o sujeito se fortalece porquanto se torna consciente de suas limitações. A força emancipadora da arte reside na autodenegação do contemplador, que

virtualmente se extingue na obra. A tal o forçam as obras, das quais cada uma é *index veri et falsi*; só quem se submete aos seus critérios objetivos a compreende; quem com eles não se preocupa é o consumidor. Apesar de tudo, no comportamento adequado perante a arte subsiste o momento subjetivo: quanto maior o esforço de participação na realização da obra e da sua dinâmica estrutural, tanto maior é a parte do sujeito investida na contemplação, tanto mais o sujeito, de si mesmo esquecido, percebe a objetividade. Também na recepção, a subjetividade mediatiza a objetividade. (TE 400-401).

Mimetizar a forma resulta em uma de-formação do sujeito de caráter transformativo. Ao mesmo tempo em que, na experiência estética, o objeto torna-se vivo sob o olhar do observador, também o observador, ao romper os limites que assume sobre si mesmo, experimenta a distinção entre o que é estéril e o que está vivo no próprio sujeito (cf. Nicholson, 2010, p. 106).

A promessa de felicidade da arte emerge na experiência estética enquanto experiência que vai na contramão do paradigma da consciência, consonante com o esforço sistemático adorniano de repensar as categorias atribuídas ao sujeito na modernidade. No lugar da autodeterminação, da unidade e da identidade, ele esquadrinha um conceito de sujeito permeável às condições históricas de sua existência, cuja unidade dê lugar à percepção de seus limites e inconsistências e cuja agência sobre os objetos não seja de submissão, mas de reconhecimento de si no opaco do objeto, no reconhecimento do emaranhado dialético entre eles. Da mesma

maneira que seria esquizofrênico um pensamento que diferenciase completamente sujeito e objeto, também o seria aquele que postulasse sua identidade; através da recepção mimética, no entanto, substitui-se a adequação pela afinidade (cf. Adorno, 2013, p. 118-119), acionando o indiferenciado no objeto para extrapolar o invólucro historicamente construído do sujeito.

Ao reconhecer como suas as tendências internas do material (cf. Safatle, 2007, p. 54), o sujeito da experiência estética proposto por Adorno pressupõe um trabalho filosófico em direção ao reconhecimento da racionalidade daquilo que não é imediatamente conceito, fomentando uma crítica à noção hegemônica de subjetividade. Por isso a experiência estética no mundo administrado não se estrutura sobre a comunicação direta de sentido, mas sobre a partilha do incomunicável que, enquanto cifra da não totalidade da razão, presta testemunho da “emergência da consciência reificada” (TE 297). O primado do objeto, portanto, resguarda também o sujeito e suas possibilidades emancipatórias: ao postular a identidade, o espírito, não obtendo sucesso na reconciliação, pode perceber que seu primado fracassou, tornando a negatividade o motor de seu próprio desencantamento (cf. DN 160). Tal experiência não responde a uma necessidade intelectual, ou cultural, mas a uma necessidade material, “já que tem a ver com os rumos da barbarização que inexoravelmente progride na sociedade vigente. É uma questão de sobrevivência.” (Leo Maar, 2010, p. 27).

2.2 Museu como integrante da indústria cultural

A dimensão utópica da arte, sua promessa de felicidade, converge com sua possibilidade de ensejar no observador uma experiência estética, na qual a contestação do paradigma da consciência elucide a falsidade da estruturação racional positivista. É nesse ponto que a arte autêntica diverge da mercadoria cultural. Sem abordar os pormenores dessa diferenciação, é suficiente notar que Adorno a localiza primordialmente no polo da produção: dito de modo sucinto, a mercadoria cultural é produzida com vistas ao consumo, sem expectativas ou possibilidades de estimular uma resposta no receptor que possa ser caracterizada como experiência estética. A arte autêntica, por sua vez, é produzida a partir de um procedimento racional-mimético que contempla na forma do objeto os elementos necessários para viabilizar a experiência estética. O encontro com a arte autêntica, no entanto, não *garante* a experiência estética – se assim fosse, a métrica qualitativa da arte coincidiria com a análise de seus efeitos – mas apenas oferece a possibilidade dessa experiência. Dada a natureza mediada da experiência

estética, a um só tempo implicada com o objeto e com o sujeito, as características adquiridas pela obra no momento da produção não são condição suficiente para que a experiência ocorra.

A experiência estética impõe condições também ao sujeito observador, cujo trabalho deve ser ativo, dependente de um investimento pulsional e de um exercício racionalmente determinado para os quais é requerido do sujeito um esforço considerável – e alguma coragem, dado que a negação do paradigma da consciência não se prova uma atividade reconfortante. Se o polo da produção não é condição suficiente para que uma obra, tendo sido concebida e reconhecida como autêntica, enseje a experiência estética no sujeito, então é necessário considerar a possibilidade de uma obra de arte autêntica ser recebida pelo sujeito como um objeto qualquer, via interpretativa que Adorno apoia quando indica a suscetibilidade da recepção às estruturas normativas extra-estéticas. As condições de recepção não concernem apenas às características específicas do indivíduo, mas ao contexto dentro do qual seu encontro com a arte ocorre.

O encontro com a arte não se dá em um espaço abstrato habitado apenas pela obra e pelo observador, mas em um contexto social partilhado, mediado por instituições e operadores da cultura, cujas escolhas impactam as condições da recepção. “Toda a experiência da obra artística está ligada ao seu ambiente, ao seu valor posicional, ao seu lugar em sentido próprio e em sentido figurado.” (TE 530). Essa afirmação de Adorno remete, por um lado, à inserção do objeto artístico na história, ao lugar que ele ocupa na trama da produção, que remete à relação entre o universal arte e a obra particular que é essencial à apreensão do teor espiritual do objeto. Por outro lado, o “ambiente”, o lugar literal ocupado pelo objeto que o autor menciona, indica a pertinência do espaço no qual a recepção ocorre. Para além das características formais da obra e das condições críticas de recepção do sujeito, há esse terceiro elemento contextual que pesa sobre as possibilidades da experiência estética. No caso da música, o meio de difusão seria o rádio, veículo que Adorno debate em pormenores. No caso das artes plásticas, o lugar desse encontro é o museu, um espaço físico de contenção e uma força institucional de difusão, com regras de conduta específicas, dentro do qual várias obras de arte são articuladas segundo uma lógica que lhes é externa.

A questão que se apresenta é a interpenetração das instituições e dos meios de difusão com a lógica da indústria cultural. A análise adorniana do rádio como modelador das possibilidades de recepção debruça-se sobre a apresentação de música séria, obras de arte

autênticas cujos conteúdos se modificam quando se tem em vista o entretenimento do público, momento no qual sua diferenciação com relação à mercadoria se esvai. “A diferença entre a recepção da música ‘clássica’ oficial e da música leve perdeu todo sentido real. Ambas são manejadas apenas por razões de vendagem: o entusiasta das canções de sucesso deve estar tão seguro de que seu ídolo não se tornou elevado demais para ele quanto o frequentador da filarmônica deve estar certificado de seu *status*.” (Adorno, 2020a, p. 62). Ao veicular arte séria como produto, o aparelho de difusão atenta contra o objeto, fazendo com que sua potência emancipatória sucumba à operação de instrumentalização. Se a entrega do sujeito às leis formais do objeto não ocorre, e é substituída pela submissão do objeto às necessidades afirmativas do sujeito, estabelece-se uma relação de consumo, dinâmica que realoca a obra de arte autêntica, ao menos contextualmente, no reino das mercadorias. Enquanto contexto determinante das condições de encontro do observador com a arte séria, e enquanto instância inserida na trama social da cultura, o museu pode ser pensado, assim como o rádio, como um operador da indústria cultural.

O conceito de indústria cultural foi apresentado pela primeira vez como um capítulo da *Dialética do esclarecimento*, mas suas diretrizes embrionárias já se faziam presentes em textos anteriores, como “Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição” (Adorno, 2020a) e “Moda intemporal - Sobre o jazz” (Adorno, 1998d). O conceito alcançou grande projeção nas décadas seguintes a sua publicação, sendo tradicionalmente aplicado na descrição direta das estruturas de funcionamento da indústria, como a fonográfica ou a televisiva, com foco específico na produção de mercadorias culturais para o público consumidor, recorte que excluiria o museu por dois motivos: em primeiro lugar, porque o museu não participa da cadeia de produção das obras que apresenta; em segundo lugar, devido ao fato do museu não operar com mercadorias culturais, mas com obras de arte autênticas.

Quanto ao primeiro ponto, pode-se argumentar que os artistas são influenciados pelo destino de suas obras para alcançar projeção e garantir seu sustento econômico. Com a substituição do mecenas pelo mercado, a inserção da produção artística no museu passa a ser de interesse dos artistas, tornando o museu um elemento que atua retroativamente sobre a produção. Adorno adverte que a arte já contém em si, devido ao seu duplo caráter, os elementos sociais que facilitam sua integração aos aparelhos culturais: “Enquanto que a sociedade, em virtude da identidade das forças e também das relações, penetra na arte para aí desaparecer, a arte – mesmo

a mais avançada – possui em si, inversamente, a tendência para a sua socialização e a sua integração social” (TE 344). A produção artística, dada sua inserção na dinâmica do trabalho, cede espaço ao estabelecimento onde se acomodará na mesma estrutura social contra a qual se organiza (cf. O’Doherty, 2002, p. 83). Se esse direcionamento da produção torna-se mais evidente na arte moderna, que toma o ambiente expositivo como questão, ele não era inexistente nos séculos anteriores. Os museus no século XVIII exerciam a patronagem direta de artistas e, mesmo em seus primórdios, os Salões de Arte de Paris atuavam como espaço de divulgação dos artistas para o mercado dos colecionadores.²¹ Da mesma maneira que o primado do objeto não exclui integralmente o momento subjetivo da recepção, o primado da produção também está dialeticamente interligado ao polo do consumo.

Em segundo lugar, o recorte tradicionalmente atribuído à indústria cultural excluiria o museu devido ao fato dele não operar com mercadorias culturais, mas com obras de arte autênticas. Porém, seguindo a estrutura dialética do pensamento adorniano, as esferas cindidas da cultura – a da arte séria e a das mercadorias culturais – só podem ser pensadas em conjunto através da tensão entre elas. Uma das teses centrais do conceito de indústria cultural é que nenhum dos seus campos pode ser considerado isoladamente, fora da rede cruzada que se constrói entre os muitos braços da cultura (cf. Cohn, 2020, s/p). A defesa irrefletida da chamada “alta cultura” significaria a cristalização de uma divisão que não permite a crítica à cultura, e que descola a arte autêntica de sua relação com a sociedade. A separação estática entre as categorias da cultura, “que alguns defensores da cultura promovem com veemência” (Adorno, 2020a, p. 60-61), ignora que a recepção passiva da obra de arte, “o cultivo dos bens culturais”, transforma-os em malefícios (cf. idem), pois coloca o ideal de cultura acima das obras

²¹ A *Académie Royale de peinture et sculpture*, fundada em 1648 por artistas que queriam se diferenciar de artesãos e serviam ao Estado através da prática elevada de pinturas históricas sob a patronagem da aristocracia. No princípio, os integrantes da academia eram contrários à exposição de suas obras pois identificavam a similaridade entre as obras penduradas para apreciação e os *displays* de mercadorias nas vendas, o que era considerado vexatório. Em 1667, Jean-Baptiste Colbert, primeiro ministro de Louis XIV, convence os integrantes da academia a montarem exposições regulares para a corte, o que resulta no primeiro Salão, no Palais-Royale. Em 1791, os salões se abrem para artistas não filiados, o que significou um aumento exponencial no número de participantes. Com o declínio da patronagem estatal e aristocrática, a venda privada das obras torna-se a principal fonte de renda dos artistas. Os catálogos de exposição passam a publicar o contato dos artistas para negociações diretas, tornando os artistas responsáveis por atrair seus próprios patronos. O impacto na produção é notável, com uma transição para paisagens, naturezas-mortas e trabalhos menores e mais economicamente acessíveis, ainda que menos “elevados” do que as pinturas históricas, segundo os critérios da academia. Mesmo o governo francês passa a ver os Salões como um espaço de vendas e, em 1804, Napoleão substitui as comissões em dinheiro para os artistas premiados pelo Salão pela compra de suas obras pelo Estado, que iriam, então, compor os acervos dos museus (cf. Altshuler, 2008, p. 11-19).

particulares. É necessário compreender que o teor de verdade das obras de arte, aquilo que pode acionar a experiência estética, é suscetível à neutralização na recepção, e que, no mundo administrado, não há refúgio para essa neutralização universal, independente das boas intenções de lugares de difusão da arte, como o museu.

A recepção quase sempre edulcora aquilo em que a arte era a negação determinada da sociedade. As obras costumam atuar criticamente na era da sua aparição; mais tarde, neutralizam-se e as relações modificadas não são a causa última. A neutralização é o preço social da autonomia estética. Mas se as obras são enterradas no panteão dos bens culturais, então são elas próprias mutiladas, juntamente com o seu conteúdo de verdade. No mundo administrado, a neutralização é universal. (TE 344).

O conceito de indústria cultural não é um conceito analítico, sociologicamente descritivo das tendências de consumo, mas algo que traz luz às dinâmicas do pensamento moderno, que bloqueiam a construção de uma democracia real através da afirmação da unidade forçada daquilo que não pode ser combinado. O subtítulo do capítulo, “Esclarecimento como logro [*Betrug*] das massas”, revela como o termo “indústria” pode ser interpretado não como uma referência direta e literal à lógica fabril, mas como sinônimo de astúcia, engodo (cf. Cohn, 2020, s/p). Em sua acepção original, o conceito de indústria cultural faz parte do esforço mais amplo da *Dialética do esclarecimento* de discutir as vicissitudes da razão esclarecida especialmente onde ela nega seu lado regressivo, ou seja, onde se recusa a expor suas contradições internas. Mais do que ditar parâmetros para diferenciação entre arte e mercadoria, o conceito pretende “fundamentar um exercício crítico: exatamente aquele voltado para assinalar mudanças onde elas não são registradas pelo pensamento dominante, e para expor tendências que esse mesmo pensamento está propenso a ignorar ou ocultar” (Cohn, 2020, s/p). Trata-se do pensamento crítico acerca dos limites da razão esclarecida aplicado às “formas históricas concretas”, às “instituições nas quais o pensamento esclarecedor se insere” (DE 14) e se efetiva socialmente, especialmente aquelas instituições nas quais a defesa de valores inquestionáveis – como a defesa da cultura – parece torná-las impassíveis à crítica.

A formação da esfera da cultura, da qual o museu é um agente, é consequência da diferenciação das esferas axiológicas weberianas, apontada por Adorno e Horkheimer como método de separação dos saberes em domínios administráveis segundo ideais do esclarecimento (cf. DE 106). A esfera da cultura transformou-se no núcleo dos processos de socialização e produção de individualidades e, assim, em um dos setores mais avançados da produção

econômica no capitalismo tardio (Safatle, 2013, s/p, aula 1). “O conceito [de indústria cultural] visa mostrar não apenas as mutações pelas quais a cultura passou na sociedade industrial [...] [mas] lembrar também como a cultura é atualmente peça fundamental dos processos de auto-valorização do Capital” (idem). “Não é à toa que o sistema da indústria cultural provém dos países industriais liberais”, pois “seu projeto teve origem nas leis universais do capital” (DE 109), desencadeando o mecanismo de mercado inclusive sobre a cultura (cf. Duncan, 2003, p. 283).

Em seu único texto dedicado à questão dos museus²², o “Museu Valéry Proust” (MVP) – publicado originalmente na revista alemã *Die Neue Rundschau*, em 1953²³ – Adorno indica que o museu não apenas partilha, mas também reforça a lógica do capital. A tomada da arte e da cultura como mercadoria faz-se notar nas escolhas da linguagem: “*herança cultural*”, “*bens culturais*”, “*patrimônio público*”. O caos do museu, que deixa Valéry atordoado, é caracterizado por Adorno como uma parábola “da anarquia da produção de mercadorias na sociedade burguesa desenvolvida” (MVP 176), e deve moldar os ânimos dos consumidores.

Tão logo a cultura se congela em ‘bens culturais’, peca contra sua *raison d’être*. Na destilação desses ‘valores’ – termo no qual ecoa, não por acaso, a linguagem da troca de mercadorias – a cultura se entrega às determinações do mercado. [...] Quando a crítica cultural, até mesmo Valéry, alia-se ao conservadorismo, deixa-se conduzir secretamente por um conceito de cultura que aspira, na era do capitalismo tardio, a uma forma segura de propriedade, que não seja afetada pelas oscilações da conjuntura. (Adorno, 1998a, p. 11).

O conceito de cultura deveria remeter ao oposto de indústria, resguardando um espaço para produção de novas formas de consciência e de liberdade. Porém, quando a cultura participa da reificação de seus objetos e da vida, ela promulga uma reconciliação que é diametralmente oposta à utopia da arte. Essa regressão, constitutiva da cultura conforme esta se estrutura hoje, é independente de sua submissão aos ditames da produção industrial. “A expressão ‘indústria’ não deve ser tomada ao pé da letra. Ela diz respeito à padronização da própria coisa [...] e à racionalização das técnicas de distribuição, mas não ao processo de produção em sentido estrito.” (Adorno, 2021e, p. 112). É possível pensar o museu como integrante da indústria cultural a partir

²² “Rabiscado no Jeu de Paume” (Adorno, 2021d) analisa as obras expostas nesse museu, não a questão do museu.

²³ O texto de Valéry considerado por Adorno é *Le problème des musées*, publicado em 1923 (Valéry, 1960); de Proust, Adorno considera passagens de *À la recherche des temps perdu*, nas quais o autor faz menções menos explícitas aos museus. Os tomos privilegiados são “À l’ombre des jeunes filles en fleur”, publicado em 1919, e “Le côté de Guermantes”, de 1920 (Proust, 1992; 1994).

de sua influência sobre a despotencialização do objeto – na padronização de diferentes e na lógica de distribuição da cultura – aproximando recepção e consumo. Enquanto detentor da arte, o museu encontra-se, como os outras instâncias da indústria cultural, a meio caminho entre os polos da cultura e da indústria, sem se concretizar plenamente em nenhum dos dois. Isso porque a índole crítica do conceito exige que, nele, “nem a indústria é inteiramente indústria (não se trata simplesmente da ‘cultura industrializada’) nem a cultura é inteiramente cultura (porque fica comprometido o que tem de autônomo na sua produção)” (Cohn, 2020, s/p).

A partir desse entendimento, cabe analisar o modelo de museu moderno, inspirado majoritariamente pelo Louvre e presente em todo o mundo até os dias de hoje, sob os preceitos dos operadores da indústria cultural descritos por Horkheimer e Adorno, bem como sua interferência sobre as especificidades da obra de arte autêntica. Esse exercício não pretende colocar em xeque a legitimidade do museu, mas elucidar a relação da arte com a cultura. Se a cultura integra a constituição formal da obra de arte em função da mimesis que guia sua produção, cifrando a dialética entre cultura e barbárie no objeto, cabe avaliar como essa dialética se impõe no momento da recepção, momento no qual o museu atua como seu representante e mediador. Os subcapítulos que se seguem são dedicados à análise da função pragmática do museu na estruturação da modernidade, especialmente através de seu entrelaçamento com os ideais de história e progresso que animam o esclarecimento. A partir dessa contextualização, será desenvolvida, em um segundo momento, uma investigação pormenorizada da atuação do museu segundo a lógica dos cinco operadores da indústria cultural.

2.3 A utopia do museu nascente

O museu carrega sua própria utopia: a de expressar valores e aspirações coletivos através da força simbólica da arte que abriga. Tais valores e aspirações coletivos, afeitos ao espírito do esclarecimento, ressoam ideais democráticos de acesso à herança cultural para elevação do espírito, e ao conhecimento para a formação intelectual, através da benevolência do Estado que detém e gerencia a coisa pública. Esse mote não deve ser aceito com ingenuidade, mas pensado a partir das idiossincrasias da cultura e sua função na edificação dos Estados modernos. O acalorado debate sobre o museu de Berlim, hoje *Altes Museum*, representa exemplarmente as questões dessa natureza em voga na era do nascimento dos museus.



[Figura 5]
Fachada do *Altes Museum*,
Berlim.

Com o fim das guerras napoleônicas, o congresso de Viena estabeleceu o retorno da coleção real prussiana de Paris para Berlim, que passava a representar não apenas a reintegração da propriedade extraviada do rei, mas a herança nacional espoliada durante a guerra, que retornava como símbolo de triunfo. Essa possibilidade de utilização do aparato imagético na fabricação da unidade nacional levou Friedrich Wilhelm III a sucumbir à demanda de tornar sua coleção pública. Faltava, no entanto, uma definição clara quanto ao propósito do empreendimento, que deveria guiar os pormenores de sua implementação. O acadêmico Alois Hirt, que já indicara ao rei da Prússia, em 1797, a necessidade da criação do museu, foi figura central nesse debate e é responsável pela inscrição que segue até os dias de hoje na fachada do museu: “Friedrich Wilhelm III fundou este museu para o estudo [*studio*] de todos os tipos de antiguidades e das belas artes, 1828” (Crimp, 1987, p. 261), escrita em latim. O uso da palavra “museu” foi o eixo da disputa que se seguiu.

Historicamente, a palavra “museu” advém do grego *mouseion*, “assento das musas”, utilizado para designar instituições de investigação filosófica ou lugares de contemplação. Também no império romano, a versão latina *museum* referia-se a espaços de discussão. O Grande Museu de Alexandria, fundado por Ptolomeu no século III AEC, era devotado aos estudos e continha uma biblioteca, assemelhando-se a um protótipo de universidade. A palavra museu escolhida por Hirt remontava à ideia de academia, de uma instituição voltada à formação intelectual de seus frequentadores (cf. Crimp, 1987, p. 262). Hirt cuidou para que seus dizeres fossem estampados na fachada antes que qualquer debate pudesse tomar corpo. A ampla discórdia entre aqueles envolvidos na construção do museu se deu depois do fato e ensejou respostas veementes, tendo Alexander von Humboldt declarado que os dizeres seriam

considerados ridículos por toda Alemanha (cf. *idem*). Ao menos duas formulações alternativas foram aventadas, a primeira pelo poeta Ludwig Tieck: “Monumento [*Denkmal*] de paz para obras de arte” (*idem*). A opção pelo alemão, em lugar do latim, denota um desvio do clássico para privilégio do presente da nação prussiana. Esquivando-se do atributo ativo do museu-academia, Tieck vislumbra um espaço no qual aquelas pinturas e esculturas pudessem repousar após seu retorno à casa. Sua proposta ecoa os acordos de paz do pós-guerra (cf. *idem*) e aproxima o museu de um mausoléu, de um memorial em homenagem a objetos do passado. Também o filólogo Friedrich Schleiermacher apresentou sua sugestão: “Tesouraria [*Thesaurus*] de esculturas e pinturas distintas por sua idade e sua arte”²⁴ (*idem*). A designação de obras de arte como tesouros remete a seu valor de raridade e a uma qualidade auto-evidente dos objetos, possível apenas se amparada por uma concepção imutável de arte. Um inventário catalográfico de obras-primas.²⁵

A disputa sobre o propósito do museu de Berlim não encontra uma resolução devido ao fato de os museus congregarem, em alguma medida, todas as facetas sugeridas por seus idealizadores. Museus são espaços de estudo e formação, são também memoriais, são baús de tesouros e são, ainda, palco condicionante das relações entre obras, como encontramos na definição de museu adotada até 2007 pelo Conselho Internacional de Museus, o ICOM: “O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que *adquire, conserva, investiga, comunica e expõe* o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de *educação, estudo e deleite*” (grifos nossos).²⁶ Mesmo Paul Valéry, ao descrever sua visita ao Louvre, narra, desconfortável, a incerteza gerada pelas conflitantes proposições do museu: “Eu vim para me instruir, buscar encantamentos ou cumprir um dever e satisfazer as convenções?” (1960, s/p). No que tange à utopia do museu, a disputa entre sua estruturação como espaço de instrução ou de deleite é uma questão inócua, pois não é possível deduzir a utopia do museu da análise de suas propostas institucionais. Em primeiro lugar, porque a separação entre sensibilidade e conceito é

²⁴ Tradução nossa a partir da versão em inglês, disponível na referência citada. Original em alemão inacessível.

²⁵ Para a história pormenorizada do desenvolvimento e utilização da palavra “museu” nos países europeus, cf. Brefe, 2012.

²⁶ A definição de museu foi atualizada pelo ICOM em 2022: “Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos” (ICOM, 2022, s/p).

estranha à arte, à qual qualquer proposta museológica deveria prestar contas, e à experiência estética, que deveria ser a verdadeira utopia do museu – a utopia de servir à utopia da arte. Em segundo lugar porque a utopia do museu está além das atividades que enseja; seu real propósito transcende essas minúcias e se imiscui à utopia da cultura.

O conceito de cultura ao qual o museu se alia é aquele da cultura afirmativa, termo emprestado de Herbert Marcuse para significar a instrumentalização da arte para estruturação da sociedade burguesa. Após a dissolução da tutela teológico-feudal, a cultura se organiza como reduto dessacralizado do espírito, onde os ideais do esclarecimento são resguardados enquanto valores supremos da humanidade, ao mesmo tempo em que se mantêm apartados da realidade material. Essa operação atua sobre a sistematização e ordenação dos fenômenos do espírito e dos processos da vida humana, como o ócio e o lazer. É dessa dupla sistematização que provém a necessidade de se fundar museus, para sistematizar os fenômenos do espírito – as obras de arte – e para ocupar ordenadamente o tempo livre do trabalhador. Apesar dos ideais do esclarecimento não se verificarem na vida cotidiana, o consumo de seus produtos segundo a lógica organizacional da cultura gera nos indivíduos uma percepção de contiguidade formal entre as ordens espiritual e material, momento no qual, independentemente da dissonância contenciosa entre elas, a cultura atribui legitimidade à ordem material.

Quanto mais completamente as ordens sociais contemporâneas [...] se apropriam dos processos de vida, inclusive do ‘ócio’, tanto mais se imprime a todos os fenômenos do espírito a marca da ordem. Seja como entretenimento ou como edificação, eles colaboram imediatamente para a manutenção da ordem e são consumidos exatamente como expoentes dessa ordem, ou seja, justamente em virtude de sua pré-formação social. Conhecidos, garantidos e aprovados, esses fenômenos do espírito se aninham na consciência regressiva, recomendando-se como naturais e permitindo a identificação com os poderes estabelecidos, cuja preponderância não deixa outra alternativa senão a do falso amor. (Adorno, 1998a, p. 14).

A ordenação e a sistematização compõem a face bárbara da cultura. A dialética entre cultura e barbárie alcança seu último estágio quando a cultura esconde seus traços bárbaros, o excedente da racionalidade instrumental presente na arte e na sociedade que ela integra. Ao se apresentar como reconciliação factual, como sistema sem ruídos, a cultura se transforma em instrumento de barbárie ao reprimir os instintos revolucionários de correção desse sistema (cf. DE 126), domando o indivíduo para que ele exerça o “preenchimento da condição sob a qual ele está autorizado a levar essa vida inexorável” (DE 126).

Com a progressiva socialização das relações humanas, também o espírito é submetido ao controle anônimo das relações vigentes, controle que não apenas se impõe como força extrínseca na sistematização do espírito mas também impregna seu teor imanente (cf. Adorno, 1998a, p. 9). Quando a estrutura lógica de ordenação da vida é escorada na cultura, opera-se uma inversão de agência, no qual o indivíduo passa a ser culpabilizado pela miséria de sua existência. A melhora das condições de vida confunde-se com a elevação espiritual, disponível a todos graças à intervenção do Estado:

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).

O deslocamento da responsabilidade sobre uma vida justa e melhor para o indivíduo protege a racionalidade social de críticas. A cultura afirmativa é idealista em seus traços fundamentais, pois oferece aos indivíduos valores universais pretensamente já efetivados, dissimulando a reconciliação entre as esferas espiritual e material.

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).

Esse idealismo foi apontado por Crimp como mote da edificação do museu de Berlim. Alois Hirt, autor da definição que ganhou notoriedade mais por obra do destino do que por uma resolução do conflito sobre o propósito da empreitada, fazia parte do círculo social de Hegel, bem como o arquiteto da coroa e construtor do museu, Friedrich Schinkel. O diretor da galeria de pinturas, Gustav Waagen, foi seu aluno; Karl von Altenstein, primeiro ministro da cultura e responsável pelo museu, foi quem nomeou Hegel para ocupar a cadeira de filosofia após a morte de Fichte (cf. Crimp, 1987, p. 261). O projeto foi assim capitaneado por integrantes do círculo acadêmico de Hegel, que ministrou suas palestras sobre estética entre 1823 e 1829, justamente os anos de construção do museu (cf. idem). Essa conjuntura levou David Crimp a apontar o teor idealista do projeto, expresso na expectativa de promover “arte para o público”. Segundo ele, o público é entendido como uma categoria universal, ofuscando sua formação histórica, e o museu nascente, apesar das disputas, não levanta dúvidas quanto a sua competência quase natural para

ser o receptáculo da arte, cuja gestão caberia ao Estado. Seguindo esse raciocínio, a noção de sociedade civil, bem como a noção de Estado, estariam alinhadas às concepções hegelianas, ensejando uma estética idealista no âmago do projeto museológico (cf. *idem*, p. 262). As obras de arte, agora disponíveis e exibidas como propriedade pública, tornam-se um canal para a encenação da relação entre o indivíduo-cidadão e o estado-benfeitor.

As coleções reais, origem das obras de arte que compuseram os acervos dos museus modernos, cumpriam uma função anterior. Dispostas em amplas galerias no interior de castelos, esses “tesouros” proporcionavam um ambiente suntuoso para recepções e cerimônias, associando esplendor à realeza, além de fortalecer, através de obras iconográficas tomadas como troféus de conquistas bélicas, a força e legitimidade de seu domínio (cf. Duncan, 2003, p. 282). Assim como as obras de arte eram instrumentalizadas nas galerias reais como demonstrativos de poder, glória e sabedoria, os museus se apropriaram dessa função central, convertendo a representação da riqueza material em representação da riqueza espiritual (cf. *idem*, 283). É nesse contexto que o Louvre – um dos primeiros museus da Europa, depois do Ashmolean Museum de Londres, da Gamäldegaleria de Dresden e dos Museus do Vaticano –, antes um palácio, tornou-se um símbolo poderoso da queda do antigo regime e da ascensão do novo Estado republicano.²⁷ Orientados pelo espírito iluminista, e acompanhando a consolidação dos Estados e a industrialização, esses museus foram projetados tendo em vista o acesso público a seus acervos, como símbolo de virtude política do Estado, demonstrando alinhamento com o espírito cívico ao oferecer acesso à cultura (cf. *idem*). Quase todas as nações da Europa fundaram museus públicos antes mesmo da metade do século XIX²⁸, firmando o museu como peça chave para um Estado bem equipado (cf. *idem*) e oferecendo aos cidadãos o acesso à herança cultural necessária ao seu próprio desenvolvimento civilizatório.

²⁷ A criação do museu público francês foi viabilizado por três decretos da Assembleia Nacional, imediatamente posteriores à revolução: a nacionalização dos bens da igreja católica (1789), o confisco dos bens de cidadãos emigrados (1791) e a supressão das academias (1793). Aventou-se a ideia de vender os objetos, mas logo percebeu-se sua relevância para a consolidação do novo modelo de nação, ao que seguiu-se a catalogação e inventário das obras e sua seleção para exposição (cf. Brefe, 2012, p. 303-304).

²⁸ Exemplos de cidades que inauguraram museus públicos no século XIX: Bruxelas (Royal Museum, 1803), Amsterdam (Rijksmuseum, 1808), Roma (Pinacotheca do Vaticano, 1816), Veneza (Accademia, 1817), Milão (Brera, 1818), Munique (Glyptothek, 1815; Pinakothek, 1836), Madri (Prado, 1819), Londres (National Gallery, 1824; British Museum, 1823-47), Berlim (Altes Museum, 1830), e São Petersburgo (Hermitage, 1852) (cf. McClellan, 2008, p. 54). No Brasil, o museu Paulista – conhecido como museu do Ipiranga – foi inaugurado nos primeiros anos da república, em 1895, no interior do edifício projetado cinco anos antes pelo italiano Tommaso Bezzi para a celebração da independência.

Assim como a arte, a cultura é resultado de forças sociais antagônicas cujas tensões constituem sua dinâmica interna. A separação entre as esferas material e espiritual não é resultado da ação da cultura na sociedade, mas a condição histórico-racional prévia que lhe deu origem. Seu surgimento está intimamente ligado ao desenvolvimento do mercado, do comércio, da comunicação, como algo distinto da luta imediata pela autopreservação (cf. Adorno, 1998a, p. 15). É falso, no entanto, postular a correspondência entre espírito e cultura, pois nesta há um excedente material que se impõe tanto na lógica industrial partilhada por suas instituições quanto nas obras de arte que gerencia, enquanto produtos do trabalho. Na direção contrária, o “espírito permanece ligado à reprodução da vida” (idem, 16), e não integralmente aprisionado na esfera da cultura, mantendo um comprometimento mútuo indissolúvel. A cisão entre as esferas espiritual e material é absoluta apenas abstratamente, abstração que serve à justificação da situação material.

2.4 *Geschichte* e o discurso do progresso

O museu se estabelece como formador cívico-cultural especialmente devido às narrativas que tece a partir de seu acervo. Através de seus códigos e convenções, seus modos de classificação e exposição, o museu afirma hierarquias e articula sistemas de pensamento e interpretação que se tornam a matriz estrutural determinante da apreensão e da extração de sentido dos objetos (cf. McClellan, 2008, p. 314). Investigar as escolhas expográficas adotadas por museus em diferentes momentos da história elucida o papel da cultura na trama social e na formação do público, bem como demonstra como diferentes conteúdos podem ser imputados às obras de arte a depender da maneira em que são arrançadas em conjunto e apresentadas para os visitantes do museu.

Nas primeiras décadas do século XVIII, vigoravam as expografias não classificatórias, que privilegiavam o efeito visual do mosaico composto pelas obras nas paredes dos museus de arquitetura palaciana. Ainda sob influência dos gabinetes de curiosidades precedentes, o interesse girava em torno da raridade dos objetos e da composição de uma beleza organizada capaz de criar um efeito decorativo. Esse modelo atendia melhor às expectativas do *amateur*, do curioso não especializado, que podia percorrer o olhar pela infinidade de objetos quase indistintos em busca de encantamentos. Mesmo que fosse incapaz de acessar integralmente o material cultural oferecido, ele podia deslumbrar-se com a magnificência dos tesouros apresentados (cf. Duncan, 2003, p. 283). A Coleção Imperial de Viena destaca-se como exemplo

protocolar desse modelo expositivo.²⁹ Com obras próximas ao teto e ao chão, a apreciação das obras particulares não era uma prioridade; a localização de cada obra na parede era determinada por suas características formais, especialmente o tamanho³⁰, de modo a estruturar um quebra-cabeça simétrico e harmonioso (cf. McClellan, 2008, p. 333). Uma parede coberta por uma parede de quadros.



[Figura 6]
Galeria Imperial de Viena,
desenho de Frans van Stampart e
Anton Joseph von Prenner, 1735.

Esse modelo irá perdurar por séculos e é notável nos Salões parisienses, desde suas primeiras edições executadas pela Academia Real de Pintura e Escultura francesa em 1667, no Salon Carré do edifício do atual Museu do Louvre, até as mais tardias, já nas primeiras décadas do século XX, dedicadas à arte de vanguarda. A análise de O'Doherty acerca dos salões esclarece como a expografia em forma de mosaico determinava a relação estabelecida pelos visitantes:

As exigências impostas ao visitante pela disposição estão além da nossa compreensão. É preciso alugar pernas de pau para chegar ao teto ou apoiar-se nas mãos e nos joelhos para espiar uma coisa próxima ao rodapé? As áreas de cima e de baixo são desprivilegiadas. Ouve-se um monte de queixas de artistas por terem sido colocados “alto demais”, mas nunca “baixo demais”. Perto do chão, os quadros eram menos acessíveis e atendiam ao olhar “próximo” do conhecedor antes de ele se afastar a uma distância mais sensata. Pode-se vislumbrar o público do século XIX caminhando, espichando-se, enfiando o rosto em quadros e agrupando-se a boa distância com rostos interrogativos, apontando com uma bengala, perambulando de novo, indo embora da exposição de quadro em quadro. As pinturas maiores vão para o topo (mais fáceis de ver à distância) [...]; os melhores quadros ficam na zona central; quadros pequenos caem bem embaixo.

²⁹ A partir de 1770, a Coleção Imperial de Viena realiza a transição para o modelo histórico, sendo realocada em um novo prédio, mais moderno, no Palácio Belvedere.

³⁰ Algumas obras eram recortadas para alcançar o tamanho necessário para preencher um espaço específico do mosaico. A escolha das molduras também fazia parte dessa estratégia.

O trabalho perfeito de pendurar quadros resulta num mosaico engenhoso de molduras sem que se veja uma nesga de parede desperdiçada. (O'Doherty, 2002, p. 5-6).

A introdução do modelo comparativo entre estilos surge, paralelamente, ainda no século XVIII, em resposta aos anseios dos estudiosos da arte e *connaisseurs*, estabelecendo o museu como espaço especializado de conhecimento. Pareando obras de diferentes artistas, desejava-se destacar, por justaposição, as características formais específicas e realçar suas qualidades distintivas. Nessa abordagem fica patente a influência das obras sobre suas vizinhas, reforçando o argumento de que colocar obras lado a lado equivale a escolher afinidades contingentes que irão balizar a recepção. O método comparativo privilegiava a aristocracia esclarecida, que exibia seu conhecimento sobre os mestres e escolas como elemento de distinção social. A primeira galeria de arte pública da França, aberta em 1750, no Palácio de Luxemburgo, com cem pinturas provenientes da coleção real, utilizava esse *display* (cf. McClellan, 2008, p. 272):

Em um relato, em uma carta enviada por um cavalheiro em Paris para um marquês nas províncias, o autor entra na primeira sala e descreve seu deleite em encontrar “treze pinturas... cuja variedade oferece ao curioso uma amostra das cinco diferentes escolas. O contraste engenhoso e agradável!” Movendo-se para a próxima galeria, ele nota, “A variedade nesta sala não é menos surpreendente... as diferentes escolas demonstram seus respectivos pontos fortes”, e assim por diante. O objetivo final da expografia comparativa é uma melhor compreensão da pintura enquanto forma artística; os primeiros amantes da arte modernos apreciavam o desafio de identificar e articular o que hoje chamamos de traços estilísticos de diferentes artistas. (McClellan, 2008, p. 272).

Prova de que o museu é permeável aos valores partilhados da época que integra é sua adaptabilidade às necessidades políticas. A segunda metade do século XVIII marcou uma virada na forma de expor arte, quando o modelo historicista entra em voga em resposta às mudanças na temporalidade que a sociedade passava a experimentar devido à ascensão do discurso do progresso. Até meados do século XVIII, o termo “história” [*Historie*] era usado no plural para designar as várias narrativas particulares e descosidas entre si que a tradição historiográfica acumulava (cf. Jardim, 2012, p. 11). Histórias específicas de guerras e feitos se sobrepunham, espalhadas geograficamente, sem a pretensão de uma articulação ampla entre elas. Na Europa e, posteriormente, em toda cultura ocidental, esse uso foi paulatinamente substituído pelo uso do termo História [*Geschichte*], no singular, para designar, ao mesmo tempo, a sequência unificada de eventos que constituem a marcha da humanidade, e o seu relato (cf. idem). A história

[*Historie*] deixa de ser uma coletânea de relatos para pretender-se uma História [*Geschichte*] única da civilização, do progresso do espírito da humanidade (cf. *idem*). A inclusão de toda humanidade em uma única linha temporal impõe duas totalidades postíças: a humanidade, pensada como um único corpo coerente e homogêneo, e a história, como processo unificado, necessário e vetorial. A história da humanidade imagina poder apreender o passado, o presente e o futuro como uma totalidade dotada de sentido previamente definido, tornando-se “uma dimensão inescapável do próprio devir, como processo inexorável de progresso” (*idem*).

Adorno corrobora que o “conceito de história em que o progresso encontraria seu lugar é enfaticamente o conceito kantiano de uma história universal ou cosmopolita e não o de esferas particulares” (P 39), concepção de tempo na qual se traduz uma expectativa de “reconciliação efetiva do universal e do particular no interior da experiência social” (Socha, 2019, p. 44). A ideia de progresso não se refere à acumulação das habilidades e conhecimentos científicos, nem ao desenvolvimento de áreas específicas do saber, mas necessariamente ao progresso da humanidade. No entanto, Adorno alerta que essa humanidade sobre a qual se assenta a ideia de progresso não foi ainda constituída, como se percebe na escrita mesma de sua história excludente, bem como não há um progresso real das condições de vida das pessoas (cf. Duarte, 1993, p. 70). No discurso do progresso, tudo se passa como se houvesse uma “sociedade já existente, inteiramente harmônica e em movimento ascendente uniforme” (P 40), representada pela fórmula publicitária do “sempre-melhor-e-melhor” (P 39). O conceito burguês de humanidade é ao mesmo tempo particular e totalitário: particular, pois se refere a um universo limitado de seres humanos, e totalitário, pois coage seus integrantes a se identificarem com ela.

A ideologia do progresso origina-se na passagem da história sacra para a história humana. Na narrativa cristã, que visa à salvação, o progresso é entendido como redenção, como resultado de uma intervenção transcendente apartada da história (cf. P 41-42). Nesse caso, os seres humanos não são agentes de sua salvação e, mesmo existindo uma projeção de futuro, não há um caminho na história que leve à redenção, mas uma quebra entre dois momentos mais ou menos estáticos, o antes e o depois da salvação, que “se volatiliza em teologia a-histórica” (P 42). Porém, a mediatização do progresso pela história secular não lhe confere necessariamente validade. Na esteira dos escritos de Hegel e Marx, Adorno compreende que o progresso histórico, passado às mãos da humanidade que se torna “sujeito de todo progresso”, carrega também uma teleologia. Se a humanidade age no desdobramento inescapável do progresso e será, nessa direção, capaz de

garantir sua salvação, é imperiosa a interpretação da história, daquilo que já existe, como confirmação dessa marcha positivista. Ao mesmo tempo que essa interpretação justifica o estado corrente de coisas como necessário e tão bom quanto possível, também eleva a história à relato desse caminhar em direção ao sucesso, gerando uma idolatria da história (cf. P 42). “Nesse iluminismo, que coloca, pela primeira vez, nas mãos da humanidade seu próprio progresso e concretiza desse modo sua ideia como algo a ser efetivado, espreita a ratificação conformista daquilo que meramente existe. Este recebe a aura da redenção após esta não ter-se dado e o mal ter perdurado sem atenuar-se.” (P 42). Com isso, a distância entre a consciência histórica e a política moderna, de um lado, e a escatologia cristã, de outro, mostra-se menor do que em princípio se poderia supor (cf. Koselleck, 2012, p. 35).

Adorno não rechaça o progresso, mas “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” (Allen, 2017, p. 22). O que ele nota é a afinidade entre a crença indiscriminada no progresso e a propensão ao historicismo. Ao ontologizar o progresso, impede-se a criação de uma história que coloque constantemente em xeque suas condições de possibilidade, cristalizando um historicismo sequencial impenetrável, cuja validade repousa na premissa inquestionável do progresso como condutor do fio histórico.

A história [*Geschichte*] adquire, no período que se segue à Revolução Francesa, “atributos divinos como ‘toda-poderosa’, ‘justa’, ‘equânime’ e ‘sacra’” (Koselleck, 2012, p. 50). Tomada como sistema, a história passa a encarnar uma unidade épica no todo que, para poder trazer à luz motivos antes ocultos e determinar uma ordem interna de acontecimentos casuais, passou a exigir uma maior capacidade de representação (cf. idem). Parte dessa representação será alcançada pelas obras de arte e objetos alocados no museu, levando a expografia desses objetos a ser orientada segundo essa lógica. Organizados cronologicamente, divididos em escolas ou por nacionalidade, o arranjo dos objetos deveria iluminar o espírito universal em sua manifestação nos subsequentes momentos da civilização (cf. Duncan, 2003, p. 284), tornando o museu um protagonista da sistematização da história. A execução desse processo civilizatório através da arte será amparada pela capacidade desses objetos de sustentarem uma narrativa histórica, agora inseparável da história da arte, uma disciplina nascente que será imediatamente empregada pelo Estado como instrumento ideológico (cf. idem, p. 283).

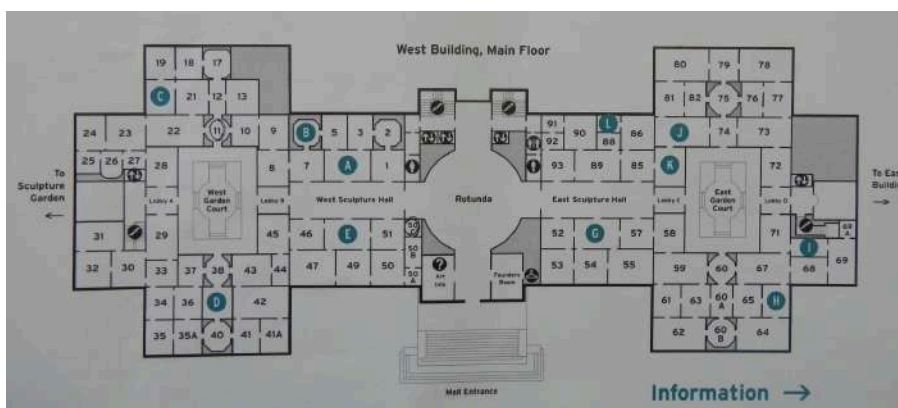
Cada obra será chamada a figurar como elo discursivo na estruturação visual da história da arte, disciplina que passou a orientar as estratégias de formação de acervo para aquisição de obras representantes de todos os períodos relevantes, bem como a valorização de séries completas. A exposição ideal deveria apresentar uma “sequência contínua e ininterrupta revelando o progresso das artes e seus graus de perfeição, alcançado pelas diversas nações que os cultivaram” (McClellan, 2008, p. 346-347). O Museu do Louvre foi responsável por consolidar esse cânone expositivo que norteou a expansão museológica do século XIX, adotado praticamente desde sua inauguração em 1793.³¹ Em sua reinauguração como Museu Napoleão em 1810, sob a direção de Vivant Denon, o Louvre já organizava seu acervo integralmente por escola e, dentro de cada escola, os trabalhos dos mestres mais importantes eram agrupados. “A nova história da arte provia, assim, a autoridade textual sobre a qual o museu público de arte estruturaria seu ritual.” (Duncan, 2003, p. 283).³² Após terem visitado Paris, Gustav Waagen (um dos idealizadores do Museu de Berlim) e George von Dillis (diretor da Altes Pinakothek, em Munique) foram responsáveis por implementar o novo modelo expositivo na Alemanha (cf. McClellan, 2008, p. 282), que se espalharia posteriormente por toda a Europa.

A National Gallery of Art, em Washington, adota as diretrizes dessa museologia moderna, apesar de se tratar de um museu inaugurado apenas em 1941, momento em que a museologia progressista do início do século XX já tornara o modelo historicista anacrônico (cf. McClellan, 2008, p. 207). As pinturas são apresentadas no piso mais alto, simbolizando a superioridade dessa técnica, enquanto esculturas e desenhos são destinados ao térreo. Suas galerias são numeradas sequencialmente, em ordem cronológica, a partir de um percurso que se inicia na Renascença. Os visitantes devem obedecer essa rota pré-estabelecida e seguir o código de conduta adequado ao espaço (cf. *idem*, p. 323).

³¹ Nos primeiros anos após a inauguração do Louvre, utilizou-se o modelo comparativo adotado pelo museu de Luxemburgo. Muito rapidamente esse modelo passou a ser considerado antiquado e foi substituído pelo cronológico. A Galeria Imperial de Viena também realizou a mesma transição em 1770.

³² “O vestibulo do Musée Napoléon (a Rotunda de Marte), feito em 1810 e ainda intacto hoje, já declara o novo programa histórico-artístico. Quatro medalhões no teto celebram o que a história da arte, em seu início, já designava como os momentos mais importantes da história da arte. Cada um contém uma personificação feminina de uma escola nacional, junto com um exemplar famoso de sua escultura. Aquele dedicado ao Egito apresenta uma estátua de culto, a Grécia tem o *Apolo Belvedere*, a Itália, o *Moisés* de Michelangelo, e a França, o *Milo de Crotona* de Puget. A mensagem é clara: a França é o quarto e último termo em uma sequência narrativa que compreende os maiores momentos da história da arte. Simultaneamente, a história da arte se tornou nada menos que a história das maiores conquistas da própria civilização ocidental: suas origens no Egito e na Grécia, seu despertar no Renascimento e seu florescimento na França do século XIX. Conforme prometido pelas decorações do vestibulo, a coleção de esculturas foi organizada como um passeio pelas grandes escolas.” (Duncan, 2003, p. 283-4).

Saber da contingência do que é apresentado como necessário, ou seja, ter consciência de que a organização historicista adotada pelos museus é um modelo historicamente determinado, permite analisá-la como diagnóstico de época. Permite, também, interpretar o sentido da exposição como uma visada parcial que diz mais sobre as escolhas da cultura do que sobre as obras. Não deve, portanto, ser interpretada como natural ou inocente, mas como decisão sobre o manejo da cultura, diretamente implicado com políticas nacionalistas, leis restritivas e códigos de passado e futuro contestáveis (Clifford, 1998, p. 217). Esses discursos se baseiam em pressupostos metafísicos sobre a história e sobre as origens, acreditando que a inserção dos objetos em uma linha histórica cronológica e ascendente poderia garantir seu lugar no presente, em harmonia coletiva (cf. Crimp, 2005, p. 45). Assim, o museu assemelha-se a uma instituição de confinamento aos moldes foucaultianos, cuja disciplina é a história da arte (cf. idem, p. 44).



[Figura 7]
National Gallery of Art,
Washington,
Planta baixa do primeiro
piso do prédio oeste.

2.5 História das coleções e colonização

O modelo historicista é evidentemente eurocêntrico. Por trás da defesa da cultura esconde-se a defesa do ocidente contra o barbarismo dos não-ocidentais, e as ameaças que esse barbarismo supostamente impõem aos valores e modo de vida europeus (cf. Haacke, 2016, 178). Por isso a ação do historicismo sobre artefatos artísticos oriundos de culturas não-europeias exige algumas adaptações. A formação do acervo do Museu Britânico demonstra como, no lugar das séries completas e exemplares e da exaltação de artistas e gêneros, a produção estrangeira será articulada sobre uma chave negativa de progresso e humanidade, mostrando uma face mais evidente do teor colonialista implícito nesse uso normativo da racionalidade.

Em 1753, um ato do parlamento criou o Museu Britânico, a partir dos 70 mil objetos deixados pelo nobre colecionador Hans Sloane. Na ocasião, apenas 150 artefatos eram

originários do Egito, ainda uma terra pouco conhecida e enigmática aos olhos do Reino Unido, formando um pequeno agrupamento de curiosidades não compreendidas nem contextualizadas, que tinham chegado ao museu como que por acaso. Nos anos que se seguiram, o deslocamento de objetos para o Museu Britânico escalou exponencialmente. A expedição de Napoleão levou consigo 167 acadêmicos – geólogos, cartógrafos, engenheiros e outros pesquisadores – que registraram e divulgaram informações e desenhos dos monumentos que encontraram, o que deu início a chamada “Egitomania” que despertou interesse por toda Europa. A rivalidade político-militar entre França e Reino Unido fomentou a corrida por artefatos e monumentos egípcios, uma caça ao tesouro – similar à corrida espacial e outras disputas simbólicas – na qual cada nação se utilizaria do espólio para afirmar sua superioridade bélica, política e espiritual. Como resultado, o Louvre e o Museu Britânico ostentam, ainda hoje, os maiores acervos de arte egípcia do mundo.

Prova da natureza estratégica do extrativismo imperialista foi a contratação do engenheiro Giovanni Battista Belzoni pelo exército britânico para acompanhá-los ao Egito, com a finalidade explícita de aplicar seu conhecimento técnico na extração e transporte de grandes monumentos. Belzoni foi responsável por devastar a paisagem milenar sem critério arqueológico ou qualquer acordo internacional que permitisse diferenciá-lo de um ladrão comum, com o privilégio de ser financiado pela coroa. Belzoni chegou a grafar seu nome no granito, integrando sua assinatura, essa cicatriz, a inúmeros monumentos, o que revela quanto a apropriação dessa herança cultural alheia foi eficiente em reduzi-la a mercadoria. O público, que recebia com entusiasmo as relíquias egípcias, não parecia se importar com seus métodos e lhe rendeu fama internacional. Dentre suas maiores “conquistas”, que figuram ainda hoje entre as maiores jóias do museu, estão as estátuas monumentais do templo de Karnak, objetos e esculturas retiradas do sagrado Vale dos Reis e o busto do Jovem Memnon³³, que Napoleão tentara, sem sucesso, levar para Paris em 1818 (cf. Naunto, 2022).

A entrada deste busto no Museu Britânico reordenou a história da arte ao ser reconhecido como “arte” pelos especialistas da época, cujo padrão estético era pautado pela Grécia antiga. Ao mesmo tempo que o carimbo de “arte” nos objetos trazidos do Egito parece conceder alguma dignidade a essa cultura distante, ao mesmo tempo a “designação como ‘arte’ é um tipo de

³³ Estátua colossal de granito, do templo mortuário Ramesseum, em Tebas, que retrata o Faraó da Décima Nona Dinastia Ramsés II.

violência imperial” (Azoulay, 2020b, s/p). O fato de esses objetos terem sido saqueados nunca foi um segredo, nem tampouco a ruína que assolou os povos no período colonizatório. Essas informações foram (e ainda são) apenas “relegadas ao plano de fundo para dar espaço aos procedimentos e habilidades dos profissionais [europeus, ou ocidentais] que convertem esses objetos em *obras de arte puras*” (Azoulay, 2020, p. 200). É em relações como essa que se escancara o fator excludente que embasa o conceito de humanidade, quando a cultura de um povo deixa de reverberar sua própria história para encenar uma história da humanidade artificial oriunda de uma lógica estrangeira. Quem detém o acervo faz uso irrestrito do material, articulando ideais de tradição, nação, herança e cânone, com vistas à legitimação cultural, tanto nacional quanto universal (cf. Huyssen, 1995, p. 13).



[Figura 8]
Busto do jovem Memnon
Museu Britânico.

Esse poderio ideológico é justificado através da narrativa do progresso: o povo subjugado é considerado naturalmente inferior – racionalmente inferior – pois está relegado a um passado superado (cf. Allen, 2015, p. 21). Todos os não-europeus, independente de sua qualidade artística, poderiam ser considerados pré-europeus na cadeia histórica rumo à civilização. Povos que perderam o trem do progresso, que não conseguiram percorrer o caminho do “primitivo ao civilizado, do irracional ao racional, do tradicional ao moderno, do mítico-mágico ao científico” (Quijano apud idem). Essa percepção, amplamente aceita durante séculos, é a marca intelectual de toda experiência colonial e da hegemonia eurocêntrica (cf. Allen, 2015, p. 21).

Museus sempre tiveram uma função legitimadora, que mantêm ainda hoje. Se observarmos a origem e a história das coleções, podemos ir além e descrever o museu, de Napoleão a Hitler, como beneficiários da usurpação imperialista e da glorificação nacionalista. Em especial no caso dos chamados museus de história

natural, o elo entre a operação selvagem dos colecionadores e o poderio brutal, mesmo genocídio, é palpável nas próprias exposições. Uma Madame Tussauds de alteridades. (Huyssen, 1995, p. 16).

Além de justificar a equalização entre primitivo e estrangeiro através do discurso do progresso, a expropriação da herança cultural dos povos colonizados lhes impôs outra violência: a interdição de acesso ao seu próprio passado. O confisco de sua herança cultural, necessária à elaboração de sua história, obrigou essas populações a aderirem ao historicismo eurocêntrico e aceitarem o lugar marginal que lhes foi destinado. Essa situação não está relegada ao tempo da constituição dos acervos, mas se verifica até o presente.³⁴

O processo de descolonização, realizado sem reparações reais, relegou a violência colonial a uma esfera temporal aquém da responsabilização, a um passado inacessível pois encarcerado em museus e arquivos. Essa violência – que arrancou os povos colonizados de seus ricos mundos pré-invasão, ainda está selada em museus ocidentais, arquivos e bibliotecas –, os forçou a habitar os domínios mais baixos de atividade econômica, como é determinado pela temporalidade do progresso e, assim, continuar a oferecer mão de obra barata para corporações internacionais. (Azoulay, 2020, p. 226).

Os museus universalistas ajudaram a definir a identidade ocidental, desenhando barreiras e delimitando processos de inclusão e marginalização, bem como de codificação positiva (cf. Azoulay, 2020, p. 13). O sucesso desse modelo confirma-se na expansão para outras partes do mundo, estando presente, em alguma medida, em todos os países, para a construção de sua identidade nacional e para sinalizar sua adesão ao sistema de valores ocidental, mesmo quando estes advêm dos seus colonizadores. A aderência a símbolos ocidentais, visível na forma do museu e nos itens do acervo, indica um campo partilhado de concepções que viabiliza alianças políticas e acordos econômicos (cf. Duncan, 2003, p. 279). Exemplo disso é o Louvre de Abu Dhabi. Fruto de um acordo econômico-político com a França, exibe um acervo de peso, constituído majoritariamente de obras de renomados artistas europeus, que vão da antiguidade ao século XX. O verniz de liberalismo ocidental, alcançado através do museu por um custo

³⁴ O suposto envolvimento do antigo diretor do Louvre, Jean-Luc Martinez, em um esquema de contrabando internacional de obras de arte coloca a instituição em uma posição delicada, para dizer o mínimo. Martinez foi acusado de conspirar para ocultar a origem de artefatos que teriam sido roubados do Egito em 2011, durante a Primavera Árabe. O diretor teria feito “vista grossa” ao analisar certificados forjados de cinco peças egípcias, incluindo uma placa de granito gravada com o selo do faraó Tutankamon, e que foi comprada pelo Louvre Abu Dhabi por dezenas de milhões de euros. Até onde se sabe, as outras obras chegaram ilegalmente ao Metropolitan, em Nova York, e a museus e coleções na Alemanha e na Suécia. Agora o governo do Egito demanda a repatriação dessas obras, um processo jurídico que deve se estender pelos próximos anos.

relativamente baixo ao Estado, procura mitigar as diferenças culturais, publicizando uma identidade nacional assimilável, ornamentada pela tradição eurocêntrica naquilo que ela traz de mundialmente reconhecido e apreciado, apresentando uma Dubai globalizada e receptiva aos investidores internacionais.³⁵ O que se dissimula neste exemplo é a partilha de uma ideia secular de história – sabidamente eurocêntrica e na qual o próprio oriente médio figura apenas como pré-história – ao qual a história que emana da arte deve se submeter.³⁶

2.6 Progresso na arte e o museu mausoléu

Avalista do espírito da *Geschichte* e do progresso, o museu propaga, através da acumulação e da sistematização, uma representação de temporalidade reificada (cf. Clifford, 1998, p. 215), descomprometida com a história no sentido forte, suas passagens antagônicas e minúcias desconcertantes. A história da arte, que é a representação estética dessa temporalidade artificial, assume, assim como faz o historicismo na interpretação da vida social, um caráter de necessidade. Tudo se passa como se essa organização da história não fosse filha de um espírito de época, ela mesma historicamente determinada, mas sim a organização correta por excelência. Apresentadas cronologicamente e organizadas em subcategorias de nacionalidade e escola pelos corredores e salas do museu, uma nova camada de significação é imposta às obras, obliterando, contradizendo e distorcendo radicalmente sua significação e uso precedentes (cf. Duncan, 2003, p. 283). A partir de sua realocação literal – no museu – e metafórica – no ideal partilhado de cultura –, ocorre o redimensionamento das obras como “objetos artístico-históricos, repositórios da riqueza espiritual, produtos da genialidade individual e nacional” (idem), ordenados de forma a tornar visível a crescente manifestação do espírito universal em momentos subsequentes da civilização (cf. idem). O espaço museológico se estrutura precisamente para enfatizar esses significados e suprimir outros, o que lhe atribui o papel de poderoso transformador das possibilidades de experiência dos objetos sob sua tutela (cf. idem). Os encadeamentos que propõe não emanam das obras mesmas, mas são projetados sobre elas em retrospectiva, em resposta às necessidades do presente.

Essa marcha do modelo historicista é devedora da teoria da evolução das espécies, aplicada para alinhar as obras de arte com o fio da evolução técnica. O progresso na arte é

³⁵ Para uma análise mais aprofundada das questões envolvidas no tráfico de obras de arte e, também, dos processos de reintegração de acervo e suas consequências políticas e estéticas, cf. Proença, 2024.

³⁶ Para uma análise detalhada do papel dos museus universalistas na institucionalização do racismo, cf. Vergès, 2023.

atribuído, segundo o senso comum, à evolução do domínio técnico sobre os materiais históricos, na ação consequente a partir do interior de procedimentos estabelecidos, como verifica-se, por exemplo, no aprimoramento da perspectiva (cf. TE 318), como desenrolar do domínio estético da natureza, que mimetiza procedimentos científicos de experimentação no fazer artístico. Porém, esse progresso, apesar de ser implicado com a história, pois sedimenta elementos característicos de época e estilo, não se dá de maneira linear nem ascendente. De modo algum é possível justificar, na estética adorniana, que uma obra mais recente seja qualitativamente superior a suas antecessoras: “Só a cegueira pode contestar que, na pintura de Giotto e de Cimabue, até Piero della Francesca, os meios foram enriquecidos; mas concluir daí que os quadros de Piero seriam melhores do que os frescos de Assis seria pedantismo.” (TE 318).³⁷

A apresentação da arte como progressão qualitativa do aprimoramento técnico não apenas inflaciona um traço constitutivo da arte em detrimento de seus outros elementos formais, como serve à doutrina da tecnocracia como estratégia de dominação da natureza:

Se a técnica constitui a substância da linguagem da arte, ela liquida no entanto a sua linguagem; não pode subtrair-se a tal. Em nenhuma circunstância também se deve fetichizar na arte o conceito de força produtiva técnica. De outro modo, a arte toma-se reflexo daquela tecnocracia que é uma forma mascarada de dominação sob a aparência de racionalidade. As forças técnicas produtivas nada são por si mesmas. Só recebem o seu valor posicional na relação com o seu fim na obra e, por último, com o conteúdo de verdade do que é escrito, composto e pintado. (TE 329).

A técnica, elemento participante da tradição, é incorporada pela obra como verdade negativa, como escopo de atuação conquistado coletiva e historicamente, do qual o artista se serve mas ao qual não está necessariamente condicionado. Naquilo que ela participa do teor de verdade da obra, a técnica não deve ser avaliada segundo sua conformidade a universais, mas a partir da pressão exercida por suas características não subsumíveis à classificação. Seu progresso é, na verdade, a história de inúmeros progressos localizados, como nódulos que se adensam a partir da exploração de procedimentos por artistas ou escolas, mas que não se interligam de forma a criar uma corrente única. Muitas vezes o progresso de determinada técnica é alcançado quando dela se abre mão, como é o caso do encolhimento da perspectiva em correntes da arte moderna (cf. TE 318). A relação técnica entre as obras sintetiza o movimento dialético de negação determinada,

³⁷ Sobre a conexão ideológica entre as teorias científicas da biodiversidade humana do final do século XIX e as hierarquias raciais que se estabelecem na lógica do imperialismo ocidental, cf. Artega, 2008.

não de continuidade. Quando esse movimento é escamoteado para privilegiar uma apresentação progressiva, a riqueza das escolhas e batalhas travadas por cada artista no âmbito do trabalho técnico perde suas características próprias. É essa lógica identitária que levará o museu a apresentar obras-primas como máxima expressão técnica de determinado movimento artístico, e não como exercício de rompimento.

Os vestígios em material e modos de procedimento, aos quais se ata toda obra qualitativamente nova, são cicatrizes, os lugares em que as obras predecessoras não lograram. Na medida em que a obra nova labora neles, volta-se contra aquelas que deixaram os vestígios [...] O *agon* da tragédia grega ainda reconhecia isso, somente o panteão da cultura neutralizada engana a respeito. O teor de verdade das obras de arte é fusionado com seu teor crítico. Por isso criticam também umas às outras. Isso, não a continuidade histórica de suas dependências, liga as obras de arte; “uma obra de arte é inimiga mortal da outra”; a unidade da história da arte é a figura dialética de determinada negação. E não é de forma diversa que ela serve a sua ideia de reconciliação. (TE 62).³⁸

A postulação de uma história da arte teleológica à revelia da situação presente objetiva da verdade vai na contramão da noção de história da arte como relação dialética de negação determinada adorniana. Essa é a versão estética da crença no progresso, que engessa as possibilidades de atualização do teor de verdade daquelas obras que já foram julgadas e inseridas na marcha do progresso técnico, obliterando suas possibilidades reais no presente. As obras tornam-se objetos identificados a fotografias do caminho percorrido pela sucessiva progressão técnica; são aprisionadas no passado superado que se transforma em um outrora mítico (cf. DE 38). No lugar de estruturar um ponto de observação a partir do qual se poderia aferir o que está vivo ou morto na obra de arte, extirpa-as de seu devir e toma-as como objetos consumados. A arte, que está sempre no contrapé do tempo histórico, projeta imagens utópicas em direção ao futuro, a partir do movimento imanente de seus elementos espirituais. Na marcha do historicismo as obras de arte são reduzidas a objetos compreensíveis, evidências do que já foi, no lugar de honrarem sua relação preconizante com a história. É essa neutralização da cultura que leva Adorno a comparar o museu ao 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 conservador mais por motivos históricos que por necessidade do presente. Museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética. Os museus são como sepulcros das obras de

³⁸ Tradução modificada cf. Lasch, 2021, p. 66.

arte, testemunham a neutralização da cultura. Neles são acumulados os tesouros nacionais: o valor de mercado não deixa lugar para a felicidade da contemplação. (MVP 173).

A intuição do museu como lugar de obras mumificadas aparece na já mencionada frase de Ludwig Tieck: “Monumento [*Denkmal*] de paz para obras de arte”. *Denkmal* pode ser traduzido também por “memorial”, lugar onde as obras descansariam em paz. A imagem do museu mausoléu ecoa o fim da arte hegeliano, como sugere Crimp acerca do Museu de Berlim. Sua arquitetura neo-clássica, cujo amplo hall central buscava fixar as relações entre objetos através da arquitetura, orienta a marcha do visitante pela “história da humanidade em busca do espírito absoluto” (Crimp, 1987, p. 263): esse hall permitiria que as grandes obras da antiguidade clássica repousassem em seu crepúsculo. Tendo sido superada a necessidade da arte, o museu guardaria seus exemplares do passado que deveriam servir à contemplação, ser conhecidos como parte da história do desenvolvimento humano (cf. idem). O amplo hall do museu seria, nessa leitura, o campo de voo da ave de Minerva.

O recurso ao hall de entrada, por vezes referido por “rotunda”, foi adotado por museus de todo o mundo. O espaço aberto, belo e exultante deveria criar uma atmosfera favorável para o deleite dos visitantes com os objetos que o edifício guardava em seu interior, favorecendo a instrução do indivíduo através do prazer criado pela arquitetura (cf. Crimp, 1987, p. 263).³⁹ A partir desse vestíbulo suntuoso, é possível lançar uma visada sobre a história da arte completa que será representada nas salas circundantes, cujas etapas são tanto mais elevadas quanto mais próximas da abóboda da entrada. Os museus fundados por magnatas, especialmente na Inglaterra e, posteriormente, nos Estados Unidos, seguiram esse mesmo modelo, aderindo ao conteúdo programático aperfeiçoado pelo Louvre (cf. Duncan, 2003, p. 285). O Metropolitan Museum de Nova York, também inspirado diretamente pelo Louvre, apresenta um vasto hall de entrada a partir do qual é possível acessar as alas que melhor representam os três grandes momentos da civilização ocidental: a antiguidade, com obras oriundas da Grécia e do Egito, e o renascimento, com escolas italianas; outras coleções eram destinadas às salas seguintes, mais periféricas (cf. idem).

³⁹ Crimp oferece alguns exemplos de projetos arquitetônicos notáveis: Rijksmuseum, do arquiteto Pierre Cuypers, em Amsterdam, inaugurado em 1885; Trinity College Museum, de Thomas Deane, em Dublin, em 1853; Oxford Museum, de Benjamin Woodward, em 1860 (1987, p. 263).

Esse arranjo foi replicado exaustivamente pelos museus estadunidenses e, quando originais da antiguidade não estavam disponíveis, a referência a eles era garantida por recursos arquitetônicos de inspiração greco-romana (cf. Duncan, 2003, p. 28), a exemplo do Art Institute of Chicago, fundado em 1893, e do Museum of Fine Arts, em Boston, fundado em 1909 (cf. McClellan, 2008, p. 201-204). A estagnação da história no interior do museu reflete o imobilismo da cultura que, ao menos desde o século XIX, forja a “repetição incessante e mortal do que já foi aceito”, excluindo de antemão a história no sentido forte com seus “modelos congelados” (Adorno, 1998b, p. 50). A partir da articulação sobre arte morta, o historicismo expõe sua sombra a-histórica e assume seu aspecto arcaico.



[Figura 9]
Átrio de entrada,
Metropolitan Museum of Art,
Nova York.

É a partir da expropriação dos ideais do esclarecimento, especialmente a apologia indiscriminada da história teleológica e do progresso inelutável, que o museu intermedia a relação com a arte e assume seu papel ideológico na estrutura social vigente. Ele se interliga à lógica da indústria cultural enquanto aparelho para consolidação de valores morais e cívicos estruturantes. Para esclarecer mais detalhadamente como essa dinâmica ocorre, cumpre investigar a atuação do museu sob a ótica dos operadores da indústria cultural, a saber, (1) a domesticação do estilo, (2) a usurpação do esquematismo, (3) a manipulação retroativa, (4) o fetichismo da mercadoria cultural e (5) a despotencialização do trágico.

2.7 Domesticação do estilo

Para estabelecer o historicismo esclarecido como modelo epistemológico de organização da cultura, as obras particulares são submetidas a subcategorias classificatórias que as tornam administráveis no interior da lógica do todo. Tais categorias são inspiradas na taxonomia

aplicada à história natural por Buffon e Linnæus⁴⁰: gênero e espécie traduzidos em escola e artista (cf. McClellan, 2008, p. 339). A herança dessa virada racionalista faz-se presente ainda hoje, nas etiquetas encontradas ao lado das obras de arte, nas quais constam o nome do artista, da obra, o ano de produção e a técnica utilizada. Muitos museus ainda partem dessas categorias para ordenação do acervo e caracterização de salas e sessões expositivas, diretrizes que definem agrupamentos e traçam fronteiras, manipulando identidade e diferença. A arbitrariedade dessa taxonomia, assim como de todo sistema aglutinador de particulares, é poeticamente exemplificada por Borges, no conto “O idioma analítico de John Wilkins”:

sabidamente não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural [...] Essas ambiguidades, redundâncias e deficiências recordam as que o doutor Franz Kuhn atribui a certa enciclopédia chinesa intitulada “Empório celestial de conhecimentos benévolos”. Em suas remotas páginas está escrito que os animais se dividem em 14 categorias: (a) pertencentes ao Imperador; (b) embalsamados; (c) amestrados; (d) leitões; (e) sereias; (f) fabulosos; (g) cães vira-latas; (h) os que estão incluídos nesta classificação; (i) os que se agitam feito loucos; (j) inumeráveis; (k) desenhados com um pincel finíssimo de pêlo de camelo; (l) et cetera; (m) os que acabaram de quebrar o vaso; (n) os que de longe parecem moscas. (Borges, 2007, p. 80).⁴¹

A taxonomia ocidental, enquanto código para apreensão conceitual, responde ao espírito do esclarecimento na aplicação do princípio de identidade entre o particular e as categorias às quais é submetido. Se este é o mote fundamental da racionalidade instrumental, sua aplicação no domínio da estética restringe o dinamismo do teor de verdade das obras em favor de uma abordagem nominalista, na qual os termos devem ser mantidos na significação dada a eles pela definição. Quando Adorno acusa a cultura de ter se rendido à barbárie, ele se refere a essa aproximação entre cultura e administração, que impõe aos objetos o levantamento estatístico, a catalogação e a classificação (cf. DE 108), à revelia de suas características individuais.

Enquanto inventariante da arte, a pretensão maior do museu é estabelecer um universo representacional coerente que dê sentido aos objetos díspares que ele abriga. Essa ficção é resultado da crença de que a ordenação e a classificação podem produzir uma compreensão representacional do mundo, através da imagem das heterogeneidades (cf. Crimp, 2005, p. 49).

⁴⁰ O naturalista francês Georges-Louis Leclerc, o conde Buffon (1707-1788), e do naturalista sueco Carl Nilsson Linnæus (1707-1778), considerados precursores do sistema científico classificatório dos organismos e responsáveis por estabelecer os cinco níveis de generalidade que vigoram ainda hoje: classe, ordem, gênero, espécie e variedade.

⁴¹ Esta passagem de Borges é analisada por Foucault logo no início do prefácio de *As palavras e as coisas* (2000, p. IX). Clifford também a utiliza em sua análise sobre o colecionismo (cf. 1998, p. 217-218). McClellan debate sua relação com a museologia (cf. 2008, p. 309-310).

Bouvard e Pécuchet, personagens do romance de Flaubert, encarnam essa busca. Ao tentarem, sem sucesso, prosperar em atividades diversas com a ajuda de conhecimento teórico, concluem que o conhecimento no qual confiaram não era mais que um amontoado confuso de contradições bem distantes da realidade que tentavam confrontar.⁴² Desiludidos, retornam à atividade de copistas. Diferentemente de outros intérpretes que o precederam, Eugenio Donato propõe que o romance não faz referência à biblioteca-enciclopédia, mas ao museu (cf. *idem*, p. 45). As contradições do museu que frustraram Bouvard e Pécuchet são decorrência da contradição entre cultura e arte, do descompasso entre as diretrizes conceituais que organizam a cultura e a lógica interna das obras.

O texto de Adorno “Cultura e administração” (2020e), originalmente uma palestra proferida em Hessen, em 1960, talvez seja o texto do autor que melhor elucida a questão da inserção do arte no domínio da administração. Apesar do objeto do texto não ser especificamente o museu, ele se dedica aos aparatos institucionais detentores da cultura, especialmente da chamada “alta cultura” – cujo conjunto de objetos é constituído por obras de arte autênticas –, para analisar sua implacável submissão ao domínio da administração e da burocratização, e o impacto que esse modo de condução social tem sobre os objetos. Ele menciona diretamente os departamentos de cultura das prefeituras, e as instituições estatais e comunais dedicadas à cultura, indicando que não há mais nenhum reduto “imaculadamente isolado do jogo de forças sociais” (cf. Adorno, 2020e, p. 243). O cerne do argumento é a heteronomia entre o *modus operandi* da administração e a lógica interna dos objetos, que se traduz na aplicação de regras extrínsecas ao objeto, que não condizem ou consideram suas qualidades específicas, mas que o submete a sua medida abstrata (cf. *idem*, p. 249), subsumindo-o no lugar de apreendê-lo (*idem*, p. 248).

A coerção normatizadora não deve ser atribuída ingenuamente à indústria cultural como uma estratégia por ela inventada, mas sim compreendida a partir daquilo que historicamente faz parte da arte e que foi cooptado pela administração. A raiz histórica dessa coerção encontra-se no estilo (cf. Adorno, 2021b, p. 64), na absorção de elementos similares que constituem a teia intra-objetos, permitindo que se estabeleça entre eles diálogos e tensões. O estilo estrutura-se a

⁴² Danto também resgata Bouvard e Pécuchet, sugerindo uma história na qual os dois encontram, durante um passeio nos Alpes, um objeto idêntico a “Fountain”, de Duchamp. Segue-se um debate entre os personagens, sobre se deveriam enviar o objeto ao Kunsthistorisches Museum ou ao Naturhistorisches Museum, cujas edificações se localizam uma em frente à outra, na Maria-Theresien-Platz, em Viena (1986, p. 35-36).

partir de elementos intraestéticos, na partilha da história sedimentada. Na dialética entre a arte e as artes, é esse subgrupo do universal que garante o lastro unificador do conjunto e impede a dissolução das obras em mero ente. Porém, o estilo carrega a tradição como verdade negativa, delineando um universal transitório (cf. DE 107), em relação ao qual o teor de verdade de cada obra se mede pelos pontos de tensão, pela resistência à dissolução que atua como índice do que está vivo na obra (cf. Adorno, 2018b, p. 48). Na discussão sobre o Barroco como estilo, Adorno assevera que o estilo já carrega em si algo do teor coercitivo que será posteriormente exacerbado pela cultura: “O poder [*Gewalt*] do estilo [...] sempre foi também um ato de violência [*Gewalttat*]; ele não apenas brotava do espírito de época, mas também era algo ditado e organizado.” (2021h, p. 200). Por isso as narrativas historicistas no interior do museu tendem a se organizar segundo a ordenação dos estilos – que, nesse momento histórico, ainda se caracterizavam como “escolas nacionais” – em linha cronológica, retirando sua lógica de coordenadas que, de fato, desfrutam de algum lastro histórico.

A organização historicista, portanto, é contingente, mas não aleatória, pois se organiza segundo o mesmo espírito social que molda a produção artística. Os elementos formais da obra resultam da absorção de elementos da tradição, tornando-se marcadores posicionais e evidências da sedimentação histórica; são os códigos que permitem ler a obra a partir de sua relação com seu outro, como produto do desenvolvimento social. A relação entre obra e estilo é parte da relação da arte com a tradição. A produção de algo novo, ainda não existente, não ocorre à revelia do existente, mas dele extrai a força necessária para com ele romper. Esse é o papel da tradição, da história precedente que impregna cada obra de arte, e de cuja tendência histórica retira os elementos que posteriormente serão aglutinados sob a rubrica do estilo. A tradição precisa atuar como uma força quase coercitiva, tão intensamente presente que seja possível e necessário negá-la, como um movimento estético que dirige sua “potência viva contra o inercial e o enrijecido” (cf. Adorno, 2020e, p. 259). O movimento entre obra e tradição – espelhado pela relação entre obra e estilo – deve manter ambos abertos à atualização de seu teor de verdade, reordenando e reestruturando suas premissas internas de acordo com as condições objetivas do presente. O que ocorre na cultura administrada vai na contramão dessa dupla revolução, apresentando a tradição como algo dado e inerte. Em uma tradição “que não responde mais a nenhuma força abrangente, mas é apenas citada, porque afinal é sempre bom ter tradição, o que ainda restava dessa tradição dissolve-se em mero meio.” (cf. MVP 174).

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 fator 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. (TE 277).

O estilo, conforme aplicado pela cultura administrada, tem sua lógica prescrita pelo monopólio; não corresponde a desenvolvimentos intraestéticos, mas a uma unidade funesta. Essa identidade artificial entre diferentes é resultado do retrocesso social, que alarga o conceito de estilo até que este se assemelhe ao clichê, substituindo sua verdade negativa pela equiparação à elevação espiritual e plenitude de sentido (cf. Adorno, 2021h, p. 201). Através da administração total da arte, a indústria cultural domestica o estilo, extirpando sua condição dialética para apresentá-lo como diretiva condicionante irrevogável, obliterando a discrepância entre particular e universal.

A reconciliação do universal e do particular, da regra e da pretensão específica do objeto, que é a única coisa que pode dar substância ao estilo, é vazia, porque não chega mais a haver uma tensão entre os pólos: os extremos que se tocam passaram a uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa. (DE 107).

Uma das consequências da domesticação do estilo é a fungibilidade que estabelece entre os objetos que, submetidos ao universal abstrato, tornam-se comensuráveis e passíveis de relações de equivalência (cf. Adorno, 2020e, p. 245). No museu, quando a determinação racional ordenadora dos particulares – o sentido da exposição – sobrepõe-se à autonomia do objeto, um espírito externo é imputado a ele, redimensionando seu conteúdo. Tomadas como exemplares, as obras tornam-se fungíveis, uma vez que “o que é funcional é inteiramente substituível” (Adorno, 2021c, p. 72).⁴³ É desejável que o acervo disponha de obras suficientes para ilustrar os estilos artísticos que deseja representar, para, a partir deles, estruturar a história que quer contar, seja a história da arte de um país, de uma região, a história universal ou mesmo um recorte temporal, como a história da arte moderna. Desde que o museu disponha da quantidade suficiente de obras

⁴³ “A substitutividade converte-se em fungibilidade universal. [...] As múltiplas afinidades entre os entes são recalçadas pela única relação entre o sujeito doador de sentido e o objeto sem sentido, entre o significado racional e o portador ocasional de significado.” (DE 22).

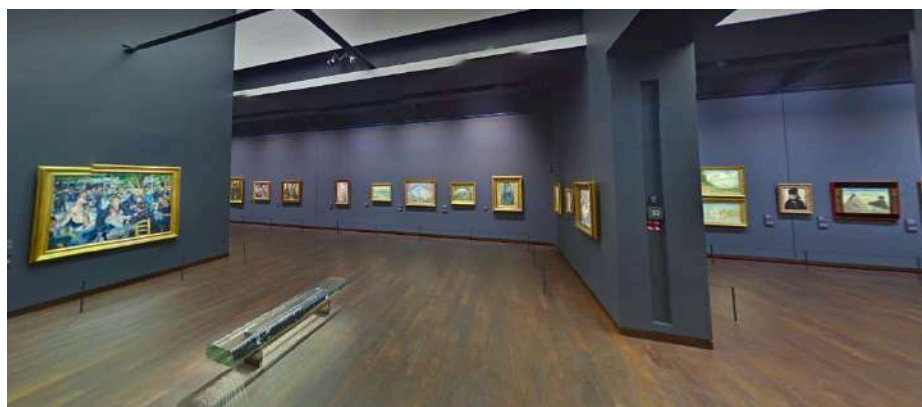
para ilustrar cada etapa narrativa, a qualidade específica de cada uma fica em segundo plano.⁴⁴ Fixar uma obra segundo marcadores de estilo na linha do tempo da história da arte significa decidir de antemão sobre seu conteúdo (cf. Adorno, 2020d, p. 170), consumando a sua “subsunção apressada na história, a sua consignação a lugares históricos”, o que contraria a relação genuína com seu conteúdo histórico próprio (TE 295). A obra de arte transforma-se em tipo, em uma forma de contribuição à ciência que a organiza, tornando-se um “símbolo que não mais simboliza” (TE 150).

A domesticação do estilo é o apagamento da tensão contra sua unidade, que está presente nas obras de arte autênticas; ela é, no limite, a interdição da autonomia da arte. A autonomia da arte não é um momento puro na obra, que possa ocorrer plenamente, mas sim um momento que é sempre afetado pela recepção (cf. Adorno, 2021e, p. 111) e sua relação com o espírito, o par dialético da autonomia sem o qual este momento não seria possível. O espírito verdadeiro das obras de arte é aquele que é mediatizado a partir de suas configurações sensíveis (cf. TE 138), dialeticamente implicado com o caráter autônomo da obra, pois é a partir da resistência do sensível contra a abstração conceitual que o espírito imanente se expressa. O outro da arte, mediatizado pelo espírito, se impõe como heterogeneidade essencial que é indissolúvel graças à pressão empírica. Quando esse outro é tomado como positividade não controversa, a tensão entre o momento sensível e o momento espiritual se esvai justamente porque o espírito externo resgata nos elementos sensíveis apenas aquilo que o reitera, tornando-os evidência. Assim, opera-se a substituição do espírito imanente dinâmico, que acolhe o não-idêntico e expõe tensões, pelo espírito extrínseco nominalista, que o abafa causando a atrofia do teor de verdade. O espírito imanente da arte, que permite que sua aparição seja mais do que o mero ente, é o não-fático na sua faticidade, estranho à redução categorial imposta pelo espírito extrínseco (cf. TE 138).

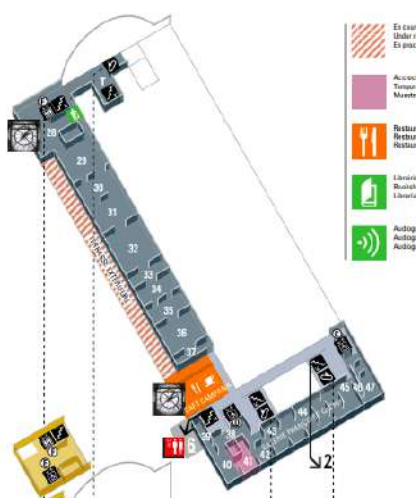
Essa interdição do espírito imanente resulta na conversão da obra de arte em imagem imediata (cf. Adorno, 2020d, p. 158), reduzida a sua matéria [*Stoff*]. A exaltação do objeto como dado histórico, como elemento do existente, suprime seu conteúdo espiritual e restringe o objeto à concretude empírica, à aparição objetiva contra a qual a materialidade artística resiste (cf. *idem*, p. 168; 180). Sua forma, na qual deveria figurar seu conteúdo sedimentado, torna-se

⁴⁴ Evidentemente, obras icônicas engrandecem o acervo e trazem prestígio ao museu. Porém, no que tange à estruturação da história da arte, a quantidade se sobrepõe à qualidade, pois o objetivo primordial é que não haja lacunas. Ainda, com relação à diferença qualitativa entre obras, O’Doherty insiste que a noção mesma de obra-prima corresponde menos a uma avaliação objetiva do que se poderia supor, e deriva primordialmente da aplicação da estratégia econômica de escassez e demanda (cf. 2002, p. 91).

invólucro da lógica promulgada pela técnica de distribuição a que foi submetida (cf. idem, p. 159), tornando-a cúmplice da práxis dominante (cf. idem, p. 180). Os ideais inerentes à ideologia da arte são “acolhidos como dados históricos”; seu prestígio, que deriva de sua oposição à vida, torna-se elemento aclamado do existente (cf. idem, p. 160). Trata-se de uma relação extra-objetiva entre objeto e objetividade (cf. idem, p. 180): a objetividade da obra de arte, que deveria estar implicada com seu momento espiritual, deixa de congrega a “necessidade imanente de todos os momentos da forma” para ser utilizada como superfície de “espelhamento de um estilo objetificante de vida e aparência” (idem, p. 183). A equalização artificial entre particular e universal impede que o particular de fato exprima o universal ao qual faz referência, transformando a arte em apologia do existente (cf. idem, p. 162), onde “a cultura se confunde com seus próprios dejetos” (Adorno, 1998d, p 125).



[Figura 10]
Galerias centrais do Museu D’Orsay, dedicadas ao impressionismo.



[Figura 11]
Salas 29 a 37 do museu D’Orsay, que apresentam obras de Cézanne, Degas, Manet, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Seurat e Signac, traçando a história do impressionismo ao neo-impressionismo.

Não se trata apenas da eventual superposição da regra abstrata sobre a verdade do objeto, mas da necessidade intrínseca à administração de negar a qualidade imanente das obras e suas razões objetivas como excedentes irracionais, que seriam estranhos ao procedimento racional de congregar diferentes sob a rubrica da “generalidade mediana” (cf. Adorno, 2020e, p. 249). Adorno adverte que essa suposta racionalidade imputada é um resquício de irracionalidade, dado que não conflui com a razão imanente das obras e é, com relação a estas, fortuita, ou contingente (cf. idem). “O risco a que o espírito está sujeito sob a racionalização sugere que a irracionalidade do todo permanece intransformada, e que cada forma particular de racionalização favorece essa irracionalidade, na medida em que aumenta a pressão que uma generalidade cega e irreconciliada exerce sobre o particular.” (idem, p. 268). As diferenças qualitativas dos objetos são minimizadas, debilitando sua resistência à administração (cf. idem, p. 245); a partir daí, a cultura se adequa mais e mais à realidade, perdendo a força para exceder o existente (cf. idem, p. 260). Sua oposição à realidade empírica é substituída por sua integração e, com a quebra da dissonância entre a lógica da obra e a lógica do vivente, o conteúdo da arte passa a referir-se à cultura, como um ícone comprobatório dessa organização.

O ideal de cultura, que deveria se referir ao ainda não mensurado, torna-se algo inteiramente diferente no mundo administrado, oferecendo, a partir de seus objetos, apenas “estímulos e informações incompatíveis com o próprio conceito de cultura” (Adorno, 2021g, p. 154-155); um conhecimento da cultura e suas estruturas narrativas, virtualmente desvinculado da negatividade de seus objetos. Assim como o rádio, o museu “assume a forma de uma autoridade desinteressada, acima dos partidos” como uma paródia da onipresença do espírito divino (Adorno, 2020c, p. 132). Alienada de seus próprios fins (cf. Adorno, 2020e, p. 245), a cultura confirma apenas a imagem que faz de si mesma. Parafraseando Adorno, o museu arroga-se como conhecedor do dessemelhante, como local de congregação de objetos díspares sob uma lógica que os tornaria inteligíveis, mas apenas o faz na medida em que torna esses objetos semelhantes a sua própria lógica, apesar de com isso conhecer apenas a si mesmo. As obras tornam-se espelhos do historicismo, a partir do qual a exposição depreende a si mesma, confundindo sua imagem com sua concreção.⁴⁵

⁴⁵ Paráfrases de duas passagens da *Dialética negativa*: “A filosofia tradicional arroga-se como conhecedora do dessemelhante, na medida em que o torna semelhante a si mesma, apesar de com isso só conhecer propriamente a si mesma.” (DN 131); “[Uma filosofia transformada] teria seu conteúdo na multiplicidade de objetos, não enquadrada em nenhum esquema [...]; ela se abandonaria verdadeiramente a eles, sem usá-los como um espelho a partir do qual ela conseguiria depreender uma vez mais a si mesma, confundindo sua imagem com sua concreção.” (idem, p. 20).

2.8 Usurpação do esquematismo

A disrupção da autonomia da arte e sua apropriação positivista pela cultura traz consequências às possibilidades da recepção, que podem ser compreendidas através do que Adorno e Horkheimer denominaram usurpação do esquematismo. Essa expressão remete ao esquematismo transcendental kantiano, que estabelece a mediação entre as intuições sensíveis e os conceitos puros do entendimento. Trata-se das categorias do entendimento que, aliando racionalidade e fenômeno, balizam o juízo, impedindo que ele se fie apenas na indeterminação dos particulares ou se perca em paralogismos.⁴⁶ No cerne desse esquema encontra-se o sujeito autoconsciente, “que percebe a si mesmo como dono de suas percepções” (Duarte, 2010, p. 52). A usurpação do esquematismo refere-se à expropriação dessa capacidade interna do sujeito pela indústria cultural, que passa a atuar como instância mediadora entre racionalidade e fenômenos (cf. idem). Se o esquematismo kantiano referia-se a padrões internos, que deveriam determinar a interpretação dos dados fornecidos pelos sentidos, agora essa interpretação é dada de antemão pela indústria da cultura.

A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. 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 hoje está decifrado. [...] Para o consumidor, não há mais nada a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção. (DE 103).

Os aparelhos de difusão da cultura são agentes diretos dessa usurpação pois produzem sistemas interpretativos. No caso do museu, a estratégia de implementação e reafirmação da estrutura categorial pré-definida inclui a disponibilização de material textual, como catálogos, folhetos, guias, etiquetas e textos de parede, mas não se limita a isso. Esses textos informativos são recursos extra-estéticos, apartados da apresentação dos objetos e passíveis de serem ignorados por aqueles que não desejam acessar tais informações. Ainda que influenciem na apreciação artística, mantêm-se à margem, disponíveis, mas não impositivos. De fato, a projeção mais

⁴⁶ A apropriação que Adorno e Horkheimer fazem do esquematismo kantiano não é acompanhada de um minucioso debate epistemológico com o autor, mas busca ilustrar metaforicamente o papel da expropriação da capacidade judicativa do sujeito pela indústria cultural.

enfática das diretrizes classificatórias da cultura se dá através da organização espacial: o lugar literal destinado a determinada obra de arte ecoa seu lugar figurado na história da arte.

O museu tradicional se organiza segundo um itinerário pré-definido a ser percorrido por seus visitantes. Nesse itinerário, narra-se a história da arte com o auxílio de seus objetos, divididos em salas temáticas que se sucedem em ordem cronológica, a consolidação arquitetônica de uma planta baixa que reflete um circuito racional. Dentro das salas, a disposição dos objetos estabelece uma gramática de afinidades eletivas cujas diferenças apenas engrandecem a pluralidade capturada pelo todo. Essa organização espacial e os recursos expográficos atuam diretamente sobre as condições de experimentação das obras uma vez que o observador ocupa e transita nesse ambiente simbolicamente organizado, domesticando o diletantismo e determinando as possibilidades de extração de sentido dos objetos. Essa captura se dá dentro da lógica oligopolista, patente na similaridade entre os modelos museológicos adotados globalmente, pois, para que a formação de padrões e núcleos temáticos seja eficaz, é necessária sua reiteração no tempo e no espaço, de modo que eles passem a ser interpretados como necessários e naturais (cf. Cohn, 2020, s/p). Ainda que o século XX tenha trazido novos paradigmas expográficos, o modelo historicista ainda é reconhecível e presente nos dias de hoje. A título de exemplo, pode-se mencionar o Museu do Prado, localizado em Madri, e a divisão conceitual de suas galerias⁴⁷:



[Figura 12]
Coleção de pintura flamenca, salas 76 a 84.
Apresentação cronológica de obras do século XV ao XVII.

⁴⁷ Descrições disponíveis no site do museu: www.museodelprado.es/museo Acesso em 31 de agosto de 2025.



[Figura 13]

Coleção de arte do século XIX, salas 60 a 67, e sala 75.

“Desde as pinturas negras de Goya na sala 67, passando por uma mirada ao passado nacional na sala 75, terminando na abertura ao século XX, com a renovação artística e intelectual da Espanha”



[Figura 14]

Coleção de pinturas góticas, salas 51a e 51b.

“A remodelação dessas salas, regida por critérios de coerência estrutural e temática, propõe novas formas de olhar e compreender a pintura gótica através da explicação de ideias e conceitos, e da narração de histórias.”



[Figura 15]

Coleção de pinturas do século XVI, salas 52a, 52b e 52c.

“Cada um dos artistas representados elaborou uma fórmula pictórica particular a partir de aspectos das escolas flamenca e italiana, contribuindo para a renovação artística da Espanha.”



[Figura 16]

Salão de esculturas

“A nova proposta de exibição [...] oferece ao visitante uma possibilidade de apreciação panorâmica, completa e sugestiva [da escultura] desde o antigo Egito até o Barroco. [...] As 56 obras selecionadas [...] abarcam um amplo arco cronológico. O retrato é um de seus principais fios condutores.”

A organização espacial por períodos e escolas remonta ainda à questão da domesticação do estilo. No entanto, ela se conecta com a usurpação do esquematismo pois o juízo prévio acerca do conteúdo das obras influi diretamente na recepção, fornecendo a priori as regras que deverão guiar a interpretação do que é recebido pela sensibilidade. A supressão da autonomia da arte encontra seu correlato na supressão da autonomia do sujeito. “Tudo se passa como se uma instância onipresente houvesse examinado o material e estabelecido o catálogo oficial dos bens culturais, registrando de maneira clara e concisa as séries disponíveis. As ideias estão inscritas no céu cultural, onde já haviam sido enumeradas por Platão e onde, números elas próprias, estavam encerradas sem possibilidade de aumento ou transformação.” (DE 111). Se o esquematismo transcendental identificava o procedimento judicativo com o exercício da liberdade, no qual o sujeito exerceria a reflexão sem a tutela de autoridades externas, reordenando a relação entre razão pública e razão privada (cf. Bennett, 2011, p. 2-3), a cultura reificada reivindica para si o trabalho judicativo, oferecendo a tradição como *corpus* previamente digerido e opiniões prontas, que deve dispensar o sujeito da reflexão feita por si mesmo (cf. Rouanet, 1990, p. 14). Assim, “o ideal de maioridade [*Mündigkeit*] kantiano é substituído pela estratégia da infantilização” (idem, p. 13).

Se a cultura de massa realmente se tornou uma imensa exposição cultural, então todos que nela adentram sentem-se tão perdidos quanto um estrangeiro no pavilhão de exposições. É aí que a informação entra em cena: a exposição infinita é também o infinito balcão de informações, que atulha o pobre visitante com folhetos, guias, dicas sobre a programação de rádio, poupando assim cada indivíduo do vexame de parecer tão estúpido quanto os demais. A cultura de massas é um sinal de trânsito de si mesma. (Adorno, 2020d, p. 184).

Por isso Adorno e Horkheimer dizem que o esquematismo é o primeiro serviço que a indústria cultural oferece aos seus consumidores. Mais do que acesso aos bens culturais, o sujeito procura partilhar do conhecimento disponível sobre eles, apropriar-se das categorias às quais pertence cada objeto, como atitude indicativa de sua conformidade às regras sociais. O acultramento almejado pelas massas submetidas à cultura espelha um sistema hierárquico de identidade, uma métrica para definir e quantificar quem detém uma parcela maior da herança cultural e consegue com ela se identificar (cf. Duncan, 2003, p. 286). Aqueles que assentem com mais desenvoltura aos ideais apregoados pelo museu gozam de maior identidade com a cultura, demonstrando sua capacidade de reconhecer a história ali apresentada e sua competência para efetuar os rituais que o espaço museológico exige de seus visitantes mais aplicados (cf. idem). A

informação torna-se uma forma de poder que permite melhor trânsito do visitante no mundo da cultura, assim como do comprador no mercado (cf. Adorno, 2020d, p. 189).

As práticas objetivas servem principalmente à presteza e exatidão da informação transmitida aos consumidores compulsórios. O espírito que se impôs aos bens culturais exige que as obras não possam ser experimentadas em sua essência; elas devem apenas permitir que o consumidor saiba legitimar-se como pessoa culta por meio delas. (Adorno, 2020d, p. 183).

A informação que o museu divulga – e aplica – sobre as obras de arte é normalmente defendida como um serviço educacional oferecido à população. Porém, a informação promove a decomposição da imagem estética (cf. Adorno, 2020d, p. 185) pois, equiparando o particular ao todo, se converte em imagem esvaziada da realidade imediata (cf. idem, p. 158). “O momento sensorial da arte é transfigurado em medida, comparação, avaliação dos fenômenos físicos” (idem, p. 191), transformando a obra em uma “forma compulsória de conhecimento” (Adorno, 2020a, p. 59).

Quando o público acredita compreender, não faz senão perceber o molde morto do que protege como patrimônio indiscutível e que desde o momento em que se converteu em patrimônio é algo já perdido, neutralizado, privado de sua própria substância artística; algo que se converteu em indiferente material de exposição. (FNM 18).

Ainda que participe do conhecimento, a arte não é uma totalidade estática da qual seria possível extrair elementos exemplares. Também não é uma propedêutica ética, da qual seria possível extrair lições ou diretrizes de conduta. Não há na arte uma pretensão formativa, educacional, no sentido positivista. A pedagogização do elemento espiritual da arte corresponde ao desiderato da captação [*Erfassung*] da imaginação e do esclarecimento como consciência de si, convertendo a cultura em apêndice de seu administrador e talhando seu conteúdo para o privilégio educacional (cf. Adorno, 2020e, 265-267). Interdita, assim, a expressão, que não se dá pela comunicação direta de sentido, mas como estremecimento da história da subjetividade (cf. TE 175) a partir da experiência do que ainda não foi depurado pelo sentido. A valorização do ato de reconhecer as obras, os artistas, os estilos, e poder versar sobre sua posição na história da arte funciona, de fato, como uma estratégia para evitar a experiência estética (cf. Adorno, 2020d, p. 184). Mesmo o crítico e o colecionador passam a valorizar mais o conhecimento da história da arte do que o acesso às obras mesmas, sabendo que a habilidade de reconhecer, que lhes permite adotar o título de *connaisseurs*, os habilita no mercado (cf. McClellan, 2008, p. 358). Apreciar

arte torna-se o mesmo reconhecê-la, e a obra torna-se tão mais valiosa quanto menos exige um segundo olhar (cf. Adorno, 2020a, p. 54; 2020d, p. 160).

Com o imperialismo, a arte se torna uma ideia superior com relação ao mundo no qual ela é produzida, e tudo que é produzido como arte tem de ser avaliado de acordo com a forma que assume, a qual é definida como “boa” ou “má” pelos especialistas. Um mundo à parte é criado no qual objetos, artistas, tendências e estilos são avaliados, criticados, ou enaltecido por especialistas, e o público deve ser educado, segundo esse discurso, para poder compreender esse mundo. (Azoulay, 2020, p. 284).

Do ponto de vista educacional, o que pode advir da arte transformada em documento informacional é uma experiência restrita de caráter afirmativo, que Adorno denominou de semi-formação. A semi-formação é a partilha na informação e na cultura, o domínio de seus códigos e premissas, que provoca uma regressão dos sentidos e um esvaziamento da potência crítica do sujeito (cf. Leo Maar, 2010, p. 23). Ao mesmo tempo que a arte participa do conhecimento, de modo que informações sobre do objeto são interessantes para a experiência estética, sua redução à dinâmica informacional é suficiente apenas para atender à curiosidade do sujeito, sem alcançar o objeto. “A enxurrada de informações precisas e diversões ascéticas desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo.” (DE 14). A semi-formação é a negação do sentido original do conceito de cultura justamente porque incide sobre a liberdade do sujeito, usurpando sua autonomia e espontaneidade:

A autonomia, porque o sujeito, em vez de fazer escolhas conscientes, precisa se enquadrar no preordenado; e assim o deseja, pois, o espírito, sem poder estabelecer suas próprias regras como sugere o tradicional conceito de cultura, experimenta a cada instante sua impotência diante das exorbitantes demandas da simples existência. A espontaneidade desaparece, já que o preordenamento do todo subordina os impulsos individuais, predetermina-os, reduzindo-os à mera aparência, deixando de tolerar o jogo de forças que se espera de uma totalidade livre. (Adorno, 2020e, p. 263).

A semi-formação oferta a experiência da ordem e do pertencimento como uma satisfação substitutiva que, no lugar de propiciar a experiência do objeto, causa uma regressão da consciência (cf. Adorno, 2020b, p. 118-120). Ela nasce da condição real de não-liberdade do sujeito que, oprimido pelas relações econômicas e sociais, desenvolve uma intolerância à ambivalência, à percepção da negatividade que seria condição prévia para a auto-reflexão. O sujeito prefere abrir mão de sua liberdade e aderir às estruturas positivistas que o cercam, tanto

por um receio da insegurança que a auto-reflexão potencialmente geraria – um receio de ordem psíquica, pois a apreciação do dissonante presente na arte implica a experiência do incompleto, o abalo das estruturas racionais com as quais habitou-se a operar (cf. TE 179-180) –, quanto por medo de ser aniquilado pelo sistema que o absorve – um medo concreto relativo à sobrevivência: “Sob o monopólio privado da cultura ‘a tirania deixa o corpo livre e vai direto à alma. O mestre não diz mais: você pensará como eu ou morrerá. Ele diz: você é livre de não pensar como eu: sua vida, seus bens, tudo você há de conservar, mas de hoje em diante você será um estrangeiro entre nós’.” (Tocqueville apud DE 110). É nesse sentido que Adorno acusa a indústria cultural de substituir a consciência e a liberdade pela adaptação, que se torna o imperativo categórico das massas (cf. Adorno, 2021e, p. 117); seu ponto de fuga é a dependência e a servidão (cf. idem, p. 120).

A usurpação do esquematismo consome aquela inversão da mimesis originária em mimesis secundária, levando o sujeito a identificar-se com a lógica organizadora do todo, não com o objeto. O sujeito abre mão de sua autonomia para tornar-se igual à informação que recebe; através da emulação da lógica da cultura, confirma o paradigma da consciência reificada, sucumbindo sem resistência ao que lhe é oferecido. “Apavorado, o sujeito se identifica com a sociedade que teme, pois ela o transformou naquilo que ele é.” (Adorno, 1998d, 123). A pretensa liberdade de escolha do sujeito se revela como liberdade de escolher apenas o que é sempre a mesma coisa, a mimesis compulsiva dos consumidores (cf. DE 138), que busca corresponder “mesmo nos mais profundos impulsos instintivos, ao modelo apresentado pela indústria cultural” (DE 138). A auto-denegação do observador ocorre, nesse contexto, não em resposta à auto-reflexão instruída pelo objeto, mas como renúncia à autonomia em favor da adaptação ao esquematismo da cultura.

As dificuldades que a arte impõe ao sujeito não são resultado da falta de fluência nos assuntos estéticos, mas decorrem do desafio que o objeto lhe propõe: colocar-se frente a ele com uma seriedade à altura (cf. Jay, 2016, p. 232). A obra requer do sujeito não a contemplação, mas a práxis (cf. idem); através de um trabalho de fundo mimético, o sujeito deve acessar o pré-espiritual que se contrapõe ao espírito estabelecido, a partir do qual o momento radicalmente espiritual da arte se incendeia (cf. TE 184). A recusa à auto-reflexão torna o sujeito surdo à expressão da arte, onde qualquer elemento constitutivo que não possa ser reconhecido deve ser considerado irrelevante ou traço de um mau subjetivismo (cf. Adorno, 2020d, p. 188); tudo que

“não se conforma com a regra da identidade deve ser descartado como falso” (idem, p. 190). Por isso a mimesis da cultura é estranha à expressão da arte. Enquanto a primeira se edifica sobre a informação e o reconhecimento, a segunda é sem palavras, “é o contrário da expressão de alguma coisa” (TE 174).

Trata-se de um duplo movimento. No que tange ao paradigma da consciência, o espelhamento das estruturas racionais partilhadas socialmente sobre o objeto não vai à coisa mesma, mas instrumentaliza a obra de arte para sustentação dos modelos cognitivos correntes, a confirmação do existente que implica a renúncia à individualidade (cf. Adorno, 2020a, p. 69).

A cultura que, segundo o sentido próprio da palavra, não se submetia à vontade das pessoas, mas sempre se levantava contra as relações enrijecidas sob as quais elas viviam, honrando-as desse modo, passa a ser incorporada às relações enrijecidas à medida que equipara-se inteiramente às pessoas, degradando-as assim mais uma vez. (Adorno, 2021e, p. 111).

No que tange à estruturação da vida, através do exercício de reconhecer o sempre igual, o sujeito reproduz o tipo de práxis que a cultura prega, adotando uma postura niilista que leva à “perseverança obtusa” no imutável (cf. DE 188). Assim, a usurpação do esquematismo pela cultura extravasa a estética e alcança a ética. O processo de interdição da reflexão, que fragiliza o sujeito e substitui a mimesis autêntica pelo mimetismo social, é o mesmo processo empregado pelo fascismo e explicitado pelo conceito de falsa projeção (Duarte, 2003, p. 102), a adesão compulsória a projetos políticos autoritários que são normalizados pela percepção geral. Em ambos os casos, o pensamento particular que não coaduna com a produção social do pensamento reificado é negado como mera ideologia (cf. DE 42). O assentimento às categorias subentende uma “frenética solidariedade com aquilo que já foi julgado” (Adorno, 2020d, p. 187), transformando a autodeterminação em determinação radical (cf. Adorno, 1998c, p. 48). Assim a cultura molda o sujeito histórico do esclarecimento, através da captura da imaginação e da liberdade da reflexão.

2.9 Manipulação retroativa

A oferta de bens culturais para a edificação das massas parece responder ao desejo de acultramento dos cidadãos quando, na verdade, a busca pela conformidade às premissas culturais responde a uma demanda criada pela cultura. Dessa maneira, o museu faz uso, desde sua origem e a seu modo, da manipulação retroativa, um dos operadores da indústria cultural

conforme descrito por Adorno e Horkheimer. A manipulação retroativa consiste em uma inversão analítica: exalta-se a demanda do público como diretriz primordial da produção da cultura, quando, na verdade, a demanda emerge a partir dos limites daquilo que é oferecido. Essa artimanha explicaria, no que concerne à circulação de mercadorias culturais, sua baixa qualidade, que seria justificada pela baixa expectativa dos consumidores com relação ao produto. No entanto, a produção cultural é guiada, como as outras indústrias, primordialmente por questões orçamentárias e pelas condições de comercialização de seus produtos; a demanda dos consumidores é determinada em retrospectiva, a partir da expectativa que se constitui sobre o que lhes é oferecido. “O recurso aos desejos espontâneos do público torna-se uma desculpa esfarrapada” (DE 101); a produção cultural não responde aos supostos desejos da população, mas é ela mesma agente na constituição desses desejos, “impondo determinados padrões tanto de consumo quanto de comportamento moral e até mesmo político” (Duarte, 2010, p. 48).

O princípio impõe que todas as necessidades lhe sejam apresentadas como podendo ser satisfeitas pela indústria cultural, mas, por outro lado, que essas necessidades sejam de antemão organizadas de tal sorte que ele se veja nelas unicamente como um eterno consumidor, como objeto da indústria cultural. Não somente ela lhe faz crer que o logro que ela oferece seria a satisfação, mas dá a entender além disso que ele teria, seja como for, de se arranjar com o que lhe é oferecido. (DE 117).

No caso do museu, a oferta de bens culturais para o público não resulta de uma demanda ativa e prévia da população por acesso democrático a sua herança cultural, mas integra, antes, o sistema de formação da esfera da cultura e a moldagem dos indivíduos, estabelecendo e reforçando tendências e comportamentos no espaço público.

Numa sociedade antagônica, organizações orientadas para fins devem perseguir fins particulares, isto é, precisam se estruturar à custa dos interesses dos demais grupos. Daí porque lhes são necessários o enrijecimento e a objetificação. Caso mantivessem, verticalmente, uma postura de abertura em relação a seus membros e suas demandas indiretas, elas não teriam capacidade de ação. (Adorno, 2020e, p. 245).

A diferença entre a lógica das obras e a lógica do sistema social (cf. DE 100) é sacrificada em nome da adesão do museu ao sistema sócio-econômico; sendo articuladas buscando um efeito específico, as obras de arte perdem sua seriedade (cf. Adorno, 2021e, p. 109). Não surpreende, portanto, que o enriquecimento espiritual oferecido aos cidadãos não conduza à experiência estética emancipatória, mas alcance como efeito seu oposto: a passividade

política dos cidadãos satisfeitos, eximindo o Estado da obrigação da real redistribuição de poder (cf. Duncan, 2003, p. 283).

A elevação do padrão de vida das classes inferiores, materialmente considerável e socialmente lastimável, reflete-se na difusão hipócrita do espírito. Sua verdadeira aspiração é a negação da reificação. Mas ele necessariamente se esvai quando se vê concretizado em um bem cultural e distribuído para fins de consumo. A enxurrada de informações precisas e diversões assépticas desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo. (DE 14).

Essa idiossincrasia é notável não apenas no que diz respeito à organização dos acervos – na domesticação do estilo e usurpação do esquematismo –, mas à estrutura arquitetônica do museu enquanto elemento da paisagem urbana, cuja função primordial é fortalecer a dinâmica de poder do Estado a partir da organização espacial do fluxo das massas. Na lógica da manipulação retroativa, o museu pode ser pensado como uma edificação construída a partir do cálculo urbanístico que pré-define o trânsito populacional – e econômico – para pontos estratégicos, organizando o público como massa a partir de seus deslocamentos conjuntos.

Recorrendo a atributos anacrônicos da arquitetura palaciana e a uma suntuosidade monumental, os museus de belas artes, que se multiplicaram pela Europa e pelo mundo a partir de meados do século XIX, reforçavam a autoridade dos poderes estabelecidos como outrora se verificava na construção de igrejas⁴⁸. A existência física do prédio é pensada a partir da dinâmica de desenvolvimento urbano das cidades e da afirmação dos valores expressos pela cartografia social. A Tate Gallery⁴⁹, modelo de museu de belas artes, foi inaugurada em Londres, em 1897, e ilustra como a arquitetura monumental se conecta com a função urbanística do museu: construído em um bairro residencial habitado por famílias da classe trabalhadora, o museu pretendia uma revitalização urbana conduzida em primeiro lugar pela beleza do edifício, mas também pelo fluxo de público atraído pelo acervo, o que alterou a dinâmica social e gerou um impacto direto na economia circundante.

⁴⁸ Na América Latina, o mais antigo museu de belas artes foi inaugurado no Chile, na cidade de Santiago, em 1880, com projeto do arquiteto franco-chileno Emile Jéquier e sob direção de Juan Mochi. Na Argentina, o Museu de Belas Artes, em Buenos Aires, foi inaugurado em 1896, sob direção de Eduardo Schiaffino. No Brasil, o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) foi inaugurado apenas em 1937, na cidade do Rio de Janeiro, a partir da coleção da Escola Nacional de Belas Artes.

⁴⁹ O primeiro projeto da Tate Gallery, considerado o modelo de museu de belas artes, foi financiado pelo magnata do açúcar Henry Tate e construído no lugar de uma antiga prisão. Sua construção, assinada por Sidney R. J. Smith, adotava os elementos arquitetônicos utilizados para criar o senso de autoridade e tradição desejado, dotada de um grandioso átrio de entrada e um domo central (cf. Tate Archive. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em www.tate.org.uk/archive/journeys/historyhtml/bld_brit_architecture.htm).

Nos Estados Unidos, o projeto *City Beautiful* [Cidade Bela] orientou projetos urbanísticos na virada do século XIX para o XX, especialmente nas cidades de Cleveland, Chicago, Kansas City, Detroit e na capital, Washington. O objetivo era embelezar as cidades através da construção de edifícios grandiosos, monumentos do orgulho cívico e do prestígio cultural que deveriam projetar virtude moral nos centros urbanos (cf. McClellan, 2008, p. 170). Os museus serviriam à revitalização de áreas deterioradas e à atração de turistas, o que ajudaria a promover uma ordem social harmoniosa e melhorar a qualidade de vida da população (cf. Bluestone, 1988, p. 247). Por questões ideológicas e econômicas, visitantes estrangeiros sempre foram vitais para os museus. O museu “deve atrair estrangeiros e fixar sua atenção” (McClellan, 2008, p. 104), como diria um dos ministros envolvidos na criação do Louvre. Isso se deve à necessidade de projeção do alcance simbólico do poderio espiritual que o museu representa e à necessidade de um fluxo maior do que apenas a população local para justificar os investimentos exigidos pela empreitada. A receita atraída pelos museus para as cidades os insere irremediavelmente na indústria do turismo, destacando sua função econômica indireta.

Se projetos de revitalização lograram sucesso em inúmeras cidades no que tange à paisagem urbana, o mesmo não pode ser dito quanto a real melhora da condição de vida da população, dado que não foram empreendidas, simultaneamente, reformas sociais reais (cf. Rybczynski, 1995, p. 27). O museu protagoniza o logro das massas pois compõe a paisagem cultural, que é o cenário da afirmação de uma totalidade forçada, cujos bens culturais são apropriados para dissimular uma elevação do espírito que não alcança a materialidade. Nas regiões sem fábricas, os museus monumentais tornam-se mercadorias de luxo, “complementando o industrialismo em que prosperam” (Adorno, 2021h, p. 204). Eles se transformam em “propaganda da cultura total para o turismo, o que também danifica sua beleza. Esta só poderia ser restaurada se sua base econômica e social fosse privada da comercialização do não comercial” (idem)⁵⁰; a potencialidade artística do museu se esvai frente a comercialização do não comercial, ainda que indiretamente.

Muito mais tardio, o efeito Beaubourg, referente ao impacto que a construção do museu Centre George Pompidou teve em Paris, demonstra de maneira exemplar o projeto de manipulação retroativa operado pelas instituições culturais. Projetado pela dupla Renzo Piano e Richard Rogers – considerados expoentes da arquitetura à época, parte do grupo dos chamados

⁵⁰ Nessa passagem, Adorno debate o esvaziamento do barroco em função de sua transformação em mercadoria.

“*starchitects*”⁵¹ –, o museu foi concebido em resposta aos movimentos sociais ocorridos em Paris em 1968, como estratégia de reabilitação do distrito de Marais (cf. McClellan, 2008, p. 251). Sua arquitetura espetacular está inserida no movimento dos novos museus, cuja recusa da arquitetura palaciana deveria simbolizar uma recusa à tradição e um salto eufórico para o futuro; a estrutura transparente, por sua vez, representa a sociedade progressista e aberta, acessível a todas as classes sociais (cf. idem), em uma adaptação da utopia civilizatória do museu moderno para o contexto do capitalismo tardio do pós-guerra. A construção de edificações-obras de arte como o Beaubourg se prestam à ocultação e a exorcização da devastação e desertificação da cidade (Baudrillard apud Arantes, 1991, p. 168).

O efeito mais imediato desse apelo arquitetônico é o acionamento do fluxo de visitantes locais e estrangeiros, gerando uma receita considerável para esse que é hoje um dos museus mais visitados do mundo. O Beaubourg inaugura o movimento dos novos museus⁵² que, adaptados às novas políticas culturais de estado, respondem à crise do “combatido corpo social moderno” com políticas públicas que mesclam “publicidade e animação cultural”, agora em escala industrial (cf. Arantes, 1991, p. 164). Enquanto o aparato de proteção social se esfacela, a população é convencida a reaver sua cidadania através de atividades lúdico-culturais. Otília Arantes, acompanhando o pensamento adorniano, descreve a manipulação social engendrada pelo Beaubourg e pelos novos museus:

São de fato lugares públicos, mas cuja principal *performance* consiste em encenar a própria ideologia que os anima: são quando muito sucedâneos de uma vida pública inexistente, microcosmos que presumem reproduzir em seu interior uma vida urbana de cuja desagregação registram apenas os grandes cenários de uma sociabilidade fictícia, acrescida das obras neutralizadas. (Arantes, 1991, p. 167).

A vertente de manipulação das massas pelo Beaubourg é abordada na canônica interpretação de Baudrillard, que identifica no projeto da estrutura física do museu um modelo de organização do fluxo do público por dentro de seus tubos externos que faria eco ao fluxo do capital (cf. Baudrillard, 1991, p. 81-101). No extremo, o Beaubourg poderia ser um museu vazio;

⁵¹ Arquitetos-estrelas, profissionais já famosos.

⁵² O termo “novos museus” faz referência à cultura dos museus, por vezes referida como “museu-mania”, período que teve início em 1977, com a inauguração do Beaubourg, e chega a seu apogeu em 1997, com a construção do Museu Guggenheim de Bilbao, do arquiteto Frank Gehry. Nos anos 2000, o oriente recorreu ao mesmo modelo, investimento milhões em projetos similares, como a franquia do Beaubourg em Xangai e do Louvre em Abu Dhabi (cf. Meira, 2010, p. 287).

em parte devido a sua competência controversa para expografia, em parte por seu estatuto de obra de arte suficiente em si, mas, principalmente, porque seu conteúdo real são as massas que ele produz (cf. idem). A manipulação retroativa é notável na experiência sensorial de ser levado por essa máquina da cultura pelo fluxo pré-determinado, deslocamento que transforma o coletivo em massa, e também na afirmação de uma ideologia desejável, porém, longe de ser concretizada, e cuja afirmação dissuade da ação.

Este espaço de dissuasão, articulado sobre a ideologia de visibilidade, de transparência, de polivalência, de consenso e de contacto, é virtualmente hoje em dia o das relações sociais. Todo o discurso social está aí presente e neste plano, como no do tratamento da cultura, Beaubourg é, em total contradição com os seus objectivos explícitos, um monumento genial da nossa modernidade. É bom pensar que a ideia não veio ao espírito de um qualquer revolucionário mas sim ao dos lógicos da ordem estabelecida, destituídos de qualquer espírito crítico e, logo, mais próximos da verdade, capazes, na sua obstinação, de pôr em funcionamento uma máquina no fundo incontrolável, que lhes escapa no seu próprio êxito, e que é o reflexo mais exato, até nas suas contradições, do estado de coisas atual. (Baudrillard, 1991, p. 83).



[Figura 17]
Centre George Pompidou, Paris.



[Figura 18] Visão interna do túnel-passarela do Beaubourg.

A massificação do público no interior da indústria da cultura, que impulsiona a adesão a valores essenciais à consolidação da sociedade burguesa, depende da promoção do encontro da população com os objetos da cultura, tornando a manipulação retroativa intimamente aparentada à democratização. A democratização do acesso à arte, que os museus professam como seu mote irrepreensível, é inegavelmente de interesse da população. Mesmo Adorno insiste nesse ponto: “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.” (MVP 173). É evidentemente preferível que obras de arte estejam disponíveis para a população em instituições voltadas à cultura do que reclusas em acervos particulares sob o monopólio dos super-ricos. No entanto, um atributo desejável não deixa de trazer em si um elemento regressivo, porquanto contribui para a sustentação de uma ordem social duvidosa, “especialmente quando se apresentam como formas progressivas de satisfação dos desejos mais espontâneos de pessoas livres para escolher” (Cohn, 2020, s/p).

A democracia, da maneira que é adotada pela indústria cultural como cerne ideológico, visa antes à equalização das individualidades do que à efetiva igualdade de oportunidades e direitos. Daí vem o conceito de esfera pública das democracias modernas, desobrigado da eliminação objetiva da desigualdade sobre a qual o conceito outrora se estruturava (cf. Adorno, 2017b, p. 283). Assim como o caráter democrático do rádio reduz a força dos sujeitos a que se direciona e “transforma-os todos igualmente em ouvintes” (DE 100), o museu padroniza seus visitantes ao determinar de antemão os efeitos esperados – seja ele o acultramento ou o entretenimento, dependendo do momento histórico em questão. As obras de arte “tornam-se tão acessíveis quanto os parques públicos. [...] A eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara” (DE 132). O que Adorno rechaça é a aplicação do conceito de democracia como hipostasiamento da igualdade entre os indivíduos que não se verifica na realidade social. A concepção de democracia que seria desejável no campo da cultura parte do “desmascaramento do engodo a que são submetidas ao serem postas ideologicamente como sujeitos de um processo que precisamente só se sustenta como tal porque elas não têm como contestá-lo e como disputar a condição de sujeitos de fato” (Cohn, 2020, s/p). A crítica de

Adorno à falsa democratização não repudia as massas, mas as condições sociais e os instrumentos que submetem as pessoas à condição de massa (cf. *idem*).

Os ideais do esclarecimento penetraram a dinâmica do vivente como uma mistura de promessa e dominação. A igualdade, que os indivíduos experimentam no mercado, também os reduz a sua força de trabalho (cf. Bernstein, 2001, p. 238-239); a equidade do acesso democratizado transforma os indivíduos em números na contagem do público. Seus mecanismos estandardizados, que reinam incontestes por um tempo alargado na história da cultura – os modelos arquitetônicos e expográficos que se replicam pelo mundo dentro da lógica oligopolista – visam a produzir reações estandardizadas (cf. Adorno, 1998d, p. 123), a promover uma “satisfação universal que supõe um assentimento que, sem o confessar, está submetido às convenções sociais” (TE 252). A difusão em massa pressupõe uma função formativa, não da capacidade crítica dos indivíduos, mas da própria categoria de massa a partir da moldagem do público às reações que dele são esperadas para sustentação do sistema (cf. DE 101). “a igualdade abstrata dos indivíduos se realiza como desigualdade concreta” (Marcuse, 2006, p. 98). Ao aumentar exponencialmente a quantidade de bens culturais disponíveis para a população, o museu intensifica a impotência e dirigibilidade das massas (cf. DE 14), ainda que o faça pretensamente segundo o desejo destas; a ilusão de soberania das massas encobre sua dominação (cf. Cohn, 2020, s/p). Por isso as massas são a ideologia velada da indústria cultural.

O cliente não é soberano tal como a indústria cultural gostaria de fazer acreditar, ele não é o sujeito da indústria, mas seu objeto. [...] Ao levar as massas em consideração, a indústria cultural abusa delas com o intuito de duplicar, consolidar e reforçar a mentalidade que ela pressupõe como dada e imutável. O que poderia servir para modificar essa mentalidade é completamente extirpado. As massas não são a medida, mas a ideologia da indústria cultural. (Adorno, 2021e, p. 110)

2.10 Fetichismo da mercadoria cultural

Não obstante serem oferecidas nos museus como fins em si mesmas, a articulação das obras segundo discursos positivistas mascara a ideologia em favor da qual esses objetos são instrumentalizados. A cultura atribui uma utilidade secreta às obras de arte, subvertendo o princípio da estética idealista segundo o qual a arte não possui uma finalidade prática. Segundo Kant, aquilo que é belo não possui uma utilidade imediata, de modo que o juízo que tecemos sobre o belo é um juízo desinteressado. Esseajuizamento não se dá conforme a lógica do

conceito, aquela utilizada para atribuição de predicados a objetos, mas através do livre jogo entre imaginação e entendimento que identifica um sentimento de prazer, que seria condição suficiente não apenas para determinar que o objeto é belo, mas também para atribuir a esse juízo subjetivo a pretensão de ser necessário e universal (cf. Duarte, 2010, p. 62). No que diz respeito a experiência estética, a falta de utilidade da arte cumpre um papel central na desarticulação do modelo lógico conceitual das relações de dominação, permitindo o vislumbre utópico de um mundo não utilitarista. Em certa medida, esse seria o valor de uso da arte: a experiência do belo e do sentimento do prazer como índice da promessa de felicidade. Na indústria cultural, seu valor de uso é substituído por seu valor de troca: “ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor.” (DE 131).

A relação entre valor de uso e valor de troca é o mote da teoria marxiana do fetiche da mercadoria, que Adorno e Horkheimer analisam como outro operador da indústria cultural. Segundo os autores, o fetiche da obra de arte, cuja raiz histórica é o fetiche mágico, difere do fetiche da mercadoria devido a sua não concordância com os princípios de mercado. A indústria cultural subverte essa diferenciação e transforma o fetiche mágico da arte em fetichismo das mercadorias culturais. Segundo a teoria marxiana, o fetiche da mercadoria se dá pelo eclipse de seu valor de uso em favor de seu valor de troca. O valor atribuído à utilidade propriamente dita do objeto, ligada a sua imediatez pragmática, é substituído, segundo as leis do comércio, por seu valor de troca, sua relação de equivalência a outras mercadorias ou ao dinheiro. O valor de troca suprime a essência do objeto e o avaliza segundo a quantidade de operações de troca que é capaz de protagonizar, o que equivale a sua força mercadológica. “Tudo é percebido do ponto de vista da possibilidade de servir para outra coisa, por mais vaga que seja a percepção dessa coisa. Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo.” (DE 131). O valor de troca, portanto, é resultado de uma abstração que diz da relação entre objetos e não do objeto mesmo, lançando o particular na teia de vinculações inespecíficas do universal. O eclipse do valor de uso ocorre quando o objeto particular é levado, graças a sua inserção na lógica do capital, a encarnar de forma fraudulenta o universal, personificando seu valor relacional como se fosse a coisa mesma. A redução da essência do objeto a suporte de seu valor de troca incorre na fungibilidade entre coisas diferentes, tornando-se um conteúdo distinto.

Ao mesmo tempo, a idolatria do aspecto coisal do objeto esconde as relações de produção e de exploração envolvidas em sua produção – seu material propriamente histórico – de maneira

que o trabalho efetivamente investido na produção – o valor *tout court* da mercadoria (cf. Duarte, 2010, p. 61) – esvanece. Assim a mercadoria, enquanto momento dialético do todo social, é percebida pelos consumidores como algo imediato, subtraído de suas relações históricas de produção e de uso, que, ao mesmo tempo, cristaliza a contingência da superestrutura normativa em verdade concreta do objeto. Essa representação dolosa do universal no particular é o seu fetiche.

A arte, a princípio, deveria estar protegida dessa substituição do valor de uso pelo valor de troca devido a sua falta de finalidade. No fetiche da mercadoria, o valor de uso seria o ponto de partida para o estabelecimento da rede de equivalências entre objetos, de modo que o valor de uso, na sociedade burguesa, “constitui, ao mesmo tempo, o suporte material do valor de troca” (Marx, 2011, p. 230). A utilidade atua como justificativa inicial da abstração comercial, como lastro da atribuição de valor: “o valor de troca aparece inicialmente como a relação quantitativa, a proporção na qual valores de uso de um tipo são trocados por valores de uso de outro tipo.” (idem). A obra de arte, que não tem utilidade na dinâmica utilitarista das relações comerciais, não possui valor de uso que possa dar suporte ao valor de troca, o que deveria excluí-la do mercado. A ausência de finalidade da arte, em tese, deveria apontar para a direção contrária da formação cívica, pois “simpatiza com o vagabundo inútil, que não se conforma totalmente com a firme propriedade e a civilização sedentária” (TE 130). Nesse sentido, a arte se aproximaria mais da barbárie do que da cultura. Porém, a indústria cultural opera uma inversão, transformando justamente a “inutilidade” da arte no motor de seu valor de troca. A autonomia conferida à arte por sua ausência de valor de uso

permite que a indústria cultural efetue uma espécie de sobrevalorização de suas mercadorias, não – como na mercadoria convencional – em função de sua utilidade, mas de sua virtual “inutilidade”, de sua exclusão da lista dos gêneros de primeira necessidade, fazendo, desse modo, com que elas adquiram certa “nobreza”. Isso significa que a ausência de valor de uso, que nas mercadorias comuns significa a pura e simples exclusão do mercado, na mercadoria cultural gera o estabelecimento de um valor de troca quantitativamente maior. (Duarte, 2011, p. 101-102).

O princípio da finalidade sem fim da arte conforme concebido pela estética kantiana, que deveria representar a recusa da arte a participar no esquema de troca da sociedade burguesa, é cooptado pela dinâmica econômica como incremento de seu valor de troca (cf. DE 130); “o fim absorveu o reino da falta de finalidade” (DE 130).

O fetiche da mercadoria cultural substitui o fetiche mágico, uma das raízes históricas da arte, do qual se depreende sua pretensão de representar o universal no particular. O fetiche da arte decorre da dialética entre autonomia e heteronomia, do aspecto irreduzível à empiria que faz menção ao espírito e lança a arte em direção a alguma transcendência. Porém, quando o espírito imanente da obra é subjugado ao espírito externo da cultura, o fetiche mágico dá lugar ao fetiche da mercadoria cultural, que não mais liga o momento empírico ao universal utópico, mas ao universal degradado da reificação do pensamento. A mesma abordagem que aumenta o valor de troca da arte sob o mote de sua inutilidade atribui à arte um uso ideológico, de afirmação de padrões de comportamento e pensamento. As obras são reduzidas a mero ser-para-outro às custas da exacerbação falsa de seu ser-para-si exotérico. Transformadas em bens culturais, são submetidas a esse regime fetichista de mercado e “tornam-se depravadas” (Adorno, 2020a, p. 70). Elas são arruinadas pelo consumo irrelevante porquanto a concordância social a que são submetidas retira de seu conteúdo a contradição e as rebaixa pela alteração de sua função (cf. idem, p. 67). É a partir da inserção do observador nesse sistema de troca que o sujeito estabelece com a arte reificada uma relação de consumo. Isso porque o consumidor acessa o produto a partir do uso que pode fazer dele, àquilo que ele pode lucrar com essa posse, o que, no caso do museu, seria sua integração social e a partilha do acesso à cultura.



[Figura 19]
O público fotografa *La Gioconda*,
de Leonardo da Vinci (1503),
no Museu do Louvre.

É importante notar que o fetiche da mercadoria cultural não se apoia na possibilidade de comercialização das obras, ainda que a fetichização de sua inutilidade inflacione seu valor de mercado. As obras de arte, mesmo que contenham em si o fermento para desarticulação do mundo administrado, são produtos dessa mesma realidade contra a qual se impõem. Elas participam da produção e da reprodução, existem e circulam na sociedade da mesma forma que outros objetos mercantis (cf. Hellings, 2014, p. 65). “Que as obras de arte sejam postas à venda no mercado – como outrora o foram os cântaros e as estatuetas – não constitui um abuso, mas a

simples consequência da sua participação nas relações de produção.” (TE 356). O usufruto da arte como mercadoria cultural não se consoma na sua comercialização, mas na obliteração de seu valor de uso estético em nome da exaltação da inutilidade, que torna a arte “hipocritamente invendável” (DE 131). É sobre esse fetiche que se organiza o museu, onde a inserção da arte no mercado é substituída por uma relação utilitária que se torna seu princípio, um novo valor de uso que é percebido como a única qualidade de que desfrutam (cf. DE 131).

Na indústria cultural dá-se isso, o que aparece como cultura circula como mercadoria. Eis aí a marca do aviltamento da cultura, despojada que é da sua pureza espiritual pela pressão das contingências materiais mais subalternas, dirá o crítico conservador. Não é disso que se trata, responderão os mestres da teoria crítica. Não há aviltamento algum, porque o problema se situa em outro nível. É que cultura implica diferença, protesto do particular contra o geral, individualização no lugar do comensurável. (Cohn, 2020, s/p).

O museu, como aparelho de difusão da cultura, “renuncia totalmente a vender como mercadorias seus próprios produtos culturais” justamente porque as obras que abriga são invendáveis aos consumidores que o frequentam. Os bens culturais são oferecidos como parte do serviço público de acesso, motivo pelo qual inúmeros museus são gratuitos. Mesmo aqueles que cobram uma taxa de visitação oferecem, em sua ampla maioria, acesso livre em dias específicos da semana. Essa gratuidade está fundada na abstração constitutiva do valor de troca (cf. Adorno, 2020a, p. 68), que no setor cultural adquire um contorno específico: a imediatividade dos bens oferecidos parece excluí-los das relações de troca quando, na verdade, a aparência de imediatividade esconde o que é mediado, o valor posicional do objeto nas relações históricas de troca sociais (cf. idem). A proximidade experimentada pelo visitante, não mais mediatizada pelo dinheiro, consome a alienação e reifica tanto o objeto quanto o sujeito (cf. DE 133). Desse modo, o museu “assume a forma de uma autoridade desinteressada” (DE 132), onde o favor que ele faz ao oferecer obras de arte ao público toma o lugar de seu conteúdo estético (cf. DE 132). O museu simboliza um braço da indústria cultural que

não precisa mais perseguir indiscriminadamente o interesse pelo lucro do qual ela partiu. Esse se objetivou em sua ideologia, e às vezes torna-se independente da obrigação de vender as mercadorias culturais que de um jeito ou de outro devem ser engolidas. A indústria cultural transforma-se em *public relations*, na simples produção de uma *good will*, a despeito das empresas particulares ou dos objetos à venda. Ela pede de cada um a conformidade geral e desprovida de crítica; e faz propaganda do mundo do mesmo modo que cada produto da indústria cultural é sua própria propaganda. (Adorno, 2021e, p. 111-112).

A crítica ao entrelaçamento entre cultura e consumo não deve ser compreendida como uma crítica ingênua à postura do consumidor. Que as pessoas desejem visitar museus e encontrar neles obras de arte mundialmente reconhecidas não deve ser motivo de vergonha nem ser compreendido como postura diametralmente oposta à promessa de felicidade da experiência estética. Da mesma maneira que a obra de arte não é um ente puramente estético, mas retira sua força daquilo que absorve da sociedade que critica, também o observador ideal não se constitui como um ser apartado da sociedade, detentor de desejos puros e elevados. A felicidade que a arte promete, ainda que utópica, não se refere a um reino separado da experiência, mas à satisfação de desejos socialmente constituídos; ela faz referência aos ideais que a sociedade divulga como disponíveis, mas que na verdade ainda não foram alcançados. A ampla melhoria das condições materiais exigidas para o consumo de bens sociais é um exemplo desses ideais. O que é vexatório não é o desejo das pessoas de consumir, o que significaria sua inserção efetiva na dinâmica econômica e psicológica em voga no atual sistema, mas a restrição do consumo que o estado de escassez permanente explora.

Sempre que a crítica cultural se queixa de materialismo, promove a crença de que o pecado é o desejo dos homens por bens de consumo, e não a organização do todo que nega aos homens esses bens: para o crítico da cultura, o pecado é a saciedade, e não a fome. Se a humanidade dispusesse da abundância, arrancaria os grilhões dessa barbárie civilizada que os críticos da cultura debitam na conta do progresso do espírito, em vez de debitá-la na do atraso das condições materiais. (Adorno, 1998a, p. 14).

O consumo é inseparável da felicidade, ao menos nas condições reais do presente onde a cultura ainda explora seu teor afirmativo (cf. Jay, 2016, p. 236). Adorno faz a defesa desse consumo conspícuo – termo que ele empresta de Veblen – como participante do teor de verdade da promessa de felicidade da arte, pois “não há felicidade que não prometa a satisfação de um desejo socialmente constituído, mas também não há felicidade que não prometa, nessa satisfação, o outro” (Adorno, 1998c, p. 82). A felicidade alcançada pelo consumo conspícuo de bens culturais não coincide com a experiência estética, mas não deixa de figurar como condição inicial para reflexão acerca de sua incompletude, o que abre caminho para o salto utópico de desejar mais do que as condições materiais atuais permitem.

Os homens preferem enganar a si mesmos com a ilusão do concreto a abandonar a esperança nele contida. Os fetiches da mercadoria não consistem apenas na projeção das relações humanas intransparentes sobre o mundo das coisas, são também divindades quiméricas, que representam tudo aquilo que não se reduz a

mera troca, mas que devem sua origem justamente ao princípio de troca. (Adorno, 1998c, p. 81).

A arte não trabalha com uma utopia abstrata, uma vez que lançar a felicidade para um reino descolado da realidade social seria sabotá-la, como faz a cultura afirmativa (cf. Adorno, 1998c, p. 81). A questão não se reduz à crítica ao consumo dos bens culturais, ou à crítica à postura de consumidor que os visitantes de museus adotam em busca de sua inserção cultural, o que significaria culpabilizar o prisioneiro, no lugar do carcereiro, por sua condição degradante. O consumo de bens culturais é um engodo devido ao fato de o museu não entregar ao consumidor o objeto estético e a experiência que dele poderia advir – inclusive a partir do consumo conspícuo –, mas o manter em suspenso, refém de um desejo socialmente constituído que não será atendido.

A cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la. [...] Quanto mais destituída de sentido esta parece ser no regime do monopólio, mais todo-poderosa ela se torna. Os motivos são marcadamente econômicos. Quanto maior é a certeza de que se poderia viver sem toda essa indústria cultural, maior a saturação e a apatia que ela não pode deixar de produzir entre os consumidores. (DE 134).

A apatia do consumidor é gerada pela falta de acesso real ao valor de uso da arte, que o realizaria integralmente como consumidor, e pela intangibilidade do valor de troca que se sobrepõe ao objeto. Quanto mais o valor de troca esvazia o valor de uso, mais contundentemente o valor de troca se fantasia de objeto de prazer. A satisfação substitutiva que é obtida pelo consumidor do bem cultural é a única satisfação que lhe é permitida em um mundo no qual “o prazer que se emancipa do valor de troca adquire traços subversivos” (Adorno, 2020a, p. 68). A exacerbação do valor de troca nas mercadorias culturais assume a função de uma argamassa social coesiva (cf. *idem*, p. 68-69), onde o investimento libidinal no valor de troca reverbera como renúncia à individualidade.

O conceito de cultura, em sua acepção originária, contém um momento crítico inalienável que se estrutura sobre uma ideia específica de inutilidade. Existindo à margem do âmbito imediatamente pragmático, a cultura se contrapõe ao todo existente e, inclusive, às próprias instituições que se levantam em seu nome e que integram o todo voltado a fins (cf. Adorno, 2020e, p. 253). A inutilidade da cultura, assim como a da arte, é historicamente determinada e advém da recusa em participar na dinâmica utilitarista que se constituiu paulatinamente. Utilidade e inutilidade não são categorias estáticas, mas dependem das premissas valorativas

correntes que, no caso da modernidade, se medem segundo a aplicabilidade à imediata reprodução da vida material (cf. *idem*, p. 251). No entanto, arte e cultura partilham um traço prático: sua utilidade é a postulação da contingência das estruturas que se apresentam como necessárias e naturais. Sua utilidade está na inconveniência que delas emana por sua simples existência (cf. *idem*, p. 253).

Os aparatos que integram a indústria da cultura, como os museus, são incompatíveis com essa dinâmica dialética entre utilidade e inutilidade que está presente na arte e na cultura. Justamente porque pairam dúvidas sobre o útil e o inútil, porque essas categorias são passíveis de crítica e porque sua aplicação elucida as relações de dominação, é imprescindível ao mundo administrável que a linha divisória entre útil e inútil seja traçada rigorosamente (cf. Adorno, 2020e, p. 251). No caso da cultura administrada, sua estruturação em esfera separada do vivente demarca que os assuntos do espírito não possuem uso prático, mas se recolhem em um espaço de reconhecimento e deleite que de maneira alguma deve ser exportado para fora dos muros do museu. A entronização da cultura tem como objetivo principal apresentar a arte como algo que existe por si mesmo, independente das condições materiais e que delas deve manter-se apartada. Lá fora, a lei da utilidade, entendida como utilidade econômica, deve vigorar imperturbada. Assim o museu assume um caráter regressivo no momento em que integra, sem excedentes, a totalidade da prática dominante (cf. *idem*, p. 253), apresentando-se como o oásis do inútil no seio da sociedade utilitarista, “para que assim ganhem maior relevo as pretensas justificativas do útil, assim como as do inútil” (*idem*, p. 251). Nenhum interesse prático deve habitar o museu, senão a elevada utilidade de oferecer o acesso à cultura como resposta ao pretenso desejo dos consumidores (cf. *idem*). Essa cultura aparentemente desinteressada despotencializa a utilidade real da arte, sua competência para engendrar o questionamento mesmo sobre a divisão crassa entre útil e inútil, fetichizando a mercadoria cultural.

2.11 Despotencialização do trágico

Ao adquirir o estatuto de engenheiro da história universal – e ao reescrevê-la segundo categorias voltadas à economia da troca –, o museu apodera-se da expressão do sofrimento, emulando o comportamento de outra operação da indústria cultural, a despotencialização do trágico. As possibilidades de experiência do trágico já estariam comprometidas, de antemão, pelos operadores já mencionados, como a manipulação retroativa e a usurpação do

esquematismo. Isso porque a transformação do público em massa e a captura da imaginação fazem parte de um projeto mais amplo de diminuição da autonomia dos sujeitos, tornando-os menos aptos à catarse [*kátharsis*] conforme esta é descrita na tragédia ática. A catarse diz respeito ao sentimento de temor e compaixão que é instigado pela participação do observador na história do herói trágico. O sofrimento vivido pelo herói, expresso como sacrifício da sua integridade física, exerce no espectador uma limpeza, uma expurgação do espírito, e simboliza a reconciliação do indivíduo com a totalidade (cf. Duarte, 2008, p. 57). As atitudes do herói são tomadas por seu valor exemplar e assim são partilhadas pelo espectador, projeção que se torna possível graças a apresentação do protagonista como um “indivíduo que representa de modo privilegiado o gênero ao qual pertence” (idem). O protagonista opera como uma espécie de “ser genérico”, um sujeito que encarna, em sua existência, mais do que sua própria individualidade.

A inversão da indústria cultural sobre a catarse assenta-se sobre a transformação do espectador em “ser genérico”, termo empregado por Adorno e Horkheimer a empréstimo de Marx que, nesse caso, indica o esvaziamento do sujeito de suas características distintivas. A situação do sujeito na modernidade é aquela do ser genérico pois a massificação despotencializa o sujeito, que não alcança a densidade necessária ao herói trágico (cf. Duarte, 2008, p. 21). Ainda que seja anacrônico associar a subjetividade, no sentido moderno, àquela abarcada na tragédia ática, o herói trágico apresenta traços de uma individualidade ao menos suficientemente confiante para insurgir contra as forças que tentam aniquilá-lo, suficientemente corajosa para experimentar o sofrimento (cf. idem). A carência dessa densidade no sujeito moderno deve-se ao processo de massificação, do qual o museu é um agente, e depende da domesticação do sofrimento no interior mesmo das instituições.

A expressão do sofrimento na arte é índice de sua verdade, é a figura que aparece quando a fachada de progresso e integração é removida. O sofrimento na arte não coincide com o retrato do sofrimento representado eventualmente na temática das obras, de modo que mesmo obras com temas leves e felizes contém seu quinhão de sofrimento. O momento da *apparition* na arte guarda um elemento afirmativo, ligado à coerência de sentido, que, no entanto, só transcende a positividade quando aponta para algo não presente, negando sua realidade aparente em prol da possibilidade do que nela ainda não é (cf. TE 164-165). O tema da obra figura na equação trágica como termo associado à *apparition*, não como índice do sofrimento literal. A associação entre aparência e sentido confere à arte sua tristeza: quanto mais perfeita é sua coesão empírica, mais

ela gera uma nostalgia inversa, a tristeza de perceber que sua perfeição apenas desvela a imperfeição do vivente. O sofrimento se refere tanto aos elementos do passado, que foram recalcados na estruturação da narrativa historicista, quanto ao futuro, àquilo que talvez não possa vir-a-ser, encapsulado na arte como promessa de felicidade. A ontologia da cultura, que significa a reificação de seus elementos dissonantes, deveria ser substituída pela ontologia do sofrimento (cf. Duarte, 1993, p. 110) como aquilo cuja existência, ainda que reiteradamente negada, é inegável. Uma ontologia negativa que sirva como métrica da felicidade.

O elemento trágico está para a catarse assim como o sofrimento imanente da arte está para a experiência estética, pois ambos articulam a entrega do indivíduo à ameaça mítica, ação que expande a compreensão acerca da falsidade da relação totalitária entre sujeito e objeto, seja através do questionamento da inescusabilidade do destino, seja através do abalo do paradigma da consciência. “A tragédia aparece ligada ao teor de verdade das obras de arte, seu potencial crítico, não só de umas em relação às outras, mas principalmente enquanto crítica da realidade não estética.” (Lasch, 2021, p. 66). Para que a arte possa dar vazão ao elemento trágico ela precisa gozar de um espaço para expressão autônoma do sofrimento sedimentado. Enquanto a tragédia se estrutura sobre o não subsumível na relação entre o indivíduo e o todo – a resistência do herói à aniquilação pelo destino –, a autonomia da arte se estrutura sobre sua espiritualização radical, que resiste à dissolução da obra na lógica racional estabelecida. A autonomia da arte partilha com a tragédia esse extrato residual da relação com o heterogêneo; ambas aportam um teor essencialmente subversivo, “que é a possibilidade do indivíduo se rebelar contra os poderes universais que o desafiam” (Duarte, 2008, p. 24).

A arte é para si e não o é; subtrai-se-lhe a sua autonomia, mas não o que lhe é heterogêneo. [...] De igual modo a tragédia, da qual seria possível tirar a ideia de autonomia estética, era a cópia de práticas culturais concebidas como possuindo efeitos reais. A história da arte enquanto história do progresso da sua autonomia não conseguiu extirpar este momento, e de nenhum modo é apenas devido aos seus entraves. (TE 19-20).

O trágico na arte está ligado à história imanente da obra, ao espírito que sustenta sua autonomia enquanto *locus* do sofrimento. O caráter ambíguo da arte, “como elemento ainda socialmente determinado na sua autonomia e elemento social” (TE 318), é o que resiste à construção unívoca da história da arte. Atentar contra a autonomia da obra de arte significa cercear a expressão do sofrimento sedimentado, o que inviabiliza o elemento central da experiência estética.

A autonomia da obra de arte, que na verdade raramente prepondera em seu estado puro, tendo sido sempre afetada pelas circunstâncias da recepção, é tendencialmente colocada de lado pela indústria cultural, com ou sem a vontade consciente de seus fornecedores. Estes são tanto os órgãos executivos quanto os detentores do poder. (Adorno, 2021e, p. 111).

O positivismo a que o museu subscreve obstrui a memória do sofrimento; ignora-se o sofrimento na obra porque é necessário ignorar o próprio sofrimento, o que a cultura promete através da elevação do espírito.

O sofrimento não é completamente excluído do museu; o espírito extrínseco que organiza as obras sob a narrativa teleológica precisa resguardar algum espaço ao sofrimento na história da humanidade, fazendo empréstimo à substância trágica das obras para garantir alguma fidelidade à reprodução do fio histórico (cf. DE 125). Essa instrumentalização do sofrimento é seu uso calculado, que permite diferenciar o ambiente cultural daquele da mera diversão (cf. DE 125). “A realidade compacta e fechada que a ideologia atual tem por fim reduplicar dá a impressão de ser muito mais grandiosa, magnífica e poderosa, quanto mais profundamente é impregnada com o sofrimento necessário.” (DE 125). O sofrimento que resiste na narrativa historicista está mais diretamente ligado à temática das obras, como ilustração de passagens tristes da história, mas também à ideia de superação entre estilos: um sofrimento que seria atribuído às obras que tornaram-se objetos do passado depois que a técnica alcançou execuções mais perfeitas. Em ambas as instrumentalizações, o sofrimento não atua à maneira da tragédia, como catarse, mas como dessensibilização.



[Figura 20]
A execução de três de maio de 1808
 Francisco Goya, 1814.
 Museu do Prado, Madri.

A catarse na tragédia ática agenciava a negociação entre sujeito autônomo e forças universais através da experiência transformadora do sofrimento. Na indústria cultural, o destino

trágico é convertido em punição justa (cf. DE 125), assegurando a coerência da lógica racional que move e gerencia os acontecimentos históricos, além de subscrever à escatologia do progresso. A tragicidade traduzida pelo sentido unidimensional da narrativa teleológica torna-se glorificação da morte do herói, a prova de que sua vida não foi em vão e, reflexivamente, tampouco a vida do observador (cf. Gagnebin, 1985, p. 15). “O trágico, transformado em um aspecto calculado e aceito do mundo, torna-se uma bênção para ele.” (idem). O sofrimento calculado é oferecido como estratégia de dessensibilização ao sofrimento real, transformando catarse em higienização. “A tragédia, que um dia havia significado protesto, agora significava consolo. Quase tudo que se fazia passar por arte trazia uma mensagem subliminar de conformidade e resignação.” (Jay, 2016, p. 277).

O que se observa na apropriação [do trágico] pela indústria cultural é a clara intenção de anestesiá-lo o espectador, de modo que não haja mais lugar para essa experiência do sofrimento – de modo especial – para sua expressão. [...] Uma vez que à indústria cultural não interessa o desenvolvimento autônomo da subjetividade, nela a experiência do sofrimento dá lugar a uma espécie de entorpecimento que deveria auxiliar os sujeitos depauperados na superação das dificuldades. (Duarte, 2018, p. 23).

O processo civilizatório que dá origem ao museu moderno se organiza sobre a articulação entre manipulação retroativa e despotencialização do trágico. A manipulação retroativa, essencial à formação das massas em sua dimensão mais estruturante – a cultural –, depende da ampla afluência das pessoas ao encontro da arte; encontro tornado inócuo pela despotencialização do teor trágico, que impede a experiência estética que poderia advir desse encontro. Na unificação das subjetividades sob a rubrica de “público”, aquilo que é apresentado pela instituição como lógica unificadora das obras de arte é aceito como articulação necessária que se deve aceitar passivamente, ideologia que seguirá alimentando retroativamente o processo de massificação e impotência dos indivíduos. “O trágico, de ‘resistência desesperada à ameaça mítica’ que era, fica reduzido à ‘ameaça da destruição de quem não coopera’.” (Duarte, 2018, p. 24).

Os próprios dominadores não acreditam em nenhuma necessidade objetiva, mesmo que às vezes dêem esse nome a suas maquinações. Eles se arvoram em engenheiros da história universal. Só os dominados aceitam como necessidade intangível o processo que, a cada decreto elevando o nível de vida, aumenta o grau de sua impotência. (DE 42-43).

Quando o trágico da arte desvanece, o *bonheur* stendhaliano dá lugar ao hedonismo, uma “felicidade contemporânea” na qual o sofrimento figura de maneira “difusa, apaziguada, conciliatória” (Fabbrini, 2013, p. 176).

2.12 Ideologia e utopia: o museu como sedimentação sócio-histórica

O museu, instrumento da modernidade para consolidação da cultura afirmativa, faz uso dos operadores da indústria cultural pois (1) aplica a taxonomia para administração das obras de arte segundo categorias que, apesar de não serem totalmente externas a arte, restringem seu teor de verdade dinâmico – a domesticação do estilo; (2) aprisiona a imaginação dos sujeitos ao impor, de antemão, os códigos para interpretação dos objetos, forçando a identificação dos sujeitos com a cultura estabelecida – a usurpação do esquematismo; (3) participa da transformação dos indivíduos em público, sua massificação, oferecendo o acesso aos bens culturais como moeda de troca pela pauperização da existência – a manipulação retroativa; (4) desconfigura a finalidade sem fim da arte e privilegia a exacerbação do seu valor de troca para o consumo – a fetichização da mercadoria cultural e, por fim, (5) domestica o sofrimento presente nas obras, que deveria atuar como índice de seu teor de verdade, para justificar o sofrimento real como inexorável – a despotencialização do trágico. A competência do museu, como aparelho de difusão da cultura, para reificar a força desestabilizadora dos particulares e domesticar as consciências, impacta o objeto – pela interdição de seu devir histórico e da atualização de seu teor de verdade – e a recepção – pela interdição das condições para a experiência estética. O que o museu alcança, a um só tempo, é a disrupção da primazia do objeto e da auto-reflexão do sujeito, aproximando suas práticas daquelas da indústria cultural.

Dizer que o museu integra a indústria cultural não é um clamor por sua desqualificação sumária. O que interessa depreender dessa análise é a implicação incontornável entre cultura e sociedade, que impede a existência de instituições imaculadas. Como na arte, a cultura pura é uma quimera esvaziada de teor social; a crença na existência de uma vertente da cultura que não esteja impregnada pelas contradições sociais é uma visão ingênua. Em primeiro lugar, porque a imagem idealizada de museu como um espaço apartado da lógica da dominação não apenas atribui naturalidade a procedimentos históricos, como obscurece o potencial crítico da instituição. Nada, nem mesmo a esfera espiritual, escapa à lógica industrial na era do capitalismo tardio. “Desde que as imagens de nossa vida passaram a ser acessíveis apenas através da

história” (Adorno, 2018, p. 432), a cultura abraçou a função de constituir, a partir das obras de arte, um sistema monolítico de representações e discursos depurados das condições históricas objetivas. Seus aparatos respondem às possibilidades reais às quais ela está submetida. “A propriedade cultural coisificada e entorpecida” (TE 32) é resultado, e não causa, de uma sociedade na qual a arte não encontra mais lugar (cf. TE 32). O museu é parte da indústria cultural porque a existência de uma instância cultural fora desses parâmetros não é uma possibilidade real do presente.

Em segundo lugar, porque a índole crítica do conceito exige que não se postule um antagonismo irrefletido entre indústria cultural e esse ideal de cultura “verdadeira”, mas que se avalie a indústria cultural como par dialético da crítica da cultura. Como não há um ponto de apoio arquimediano que permita observar a cultura de fora de sua constituição factual, somente se pode construir esse ideal de cultura superior a partir de suas manifestações concretas, extraindo o dissonante do interior do objeto. “Ao querer capturar as massas, a própria indústria cultural torna-se em si mesma tão antagonista quanto a sociedade que ela pretende alcançar. Ela contém o antídoto contra sua própria mentira” (Adorno, 2021f, p. 134). A indústria cultural, e, por extensão, o museu, contém em si seu antídoto: a ideologia por eles propagada é o único material disponível a partir do qual pode emergir uma imagem utópica, pois “a escolha de um ponto de vista subtraído da órbita da ideologia é tão fictícia quanto somente o foi a elaboração de utopias abstratas” (Adorno, 1998a, p. 22). Trata-se de abordar os conceitos de indústria cultural (o que existe) e de cultura (o ideal) a partir dessa relação dialética entre ideologia e utopia. O modelo hegeliano-marxista adotado por Adorno não rechaça a ideologia, mas propõe uma análise crítica de seus momentos de verdade (Bürger, 1993, p. 34-35). A crítica à ideologia [*Ideologiekritik*] feita pelo filósofo procura demonstrar não apenas a falsidade do pensamento burguês – o projeto idealista de estabelecer identidade entre razão e realidade material –, mas como esse pensamento falso expressa não-intencionalmente a verdade social exatamente no momento em que ele falha (cf. Buck-Morss, 2019, p. xiii). Assim, “embora falsas em certo sentido, as reivindicações da cultura, de transcender a sociedade [são] verdadeiras em outro” (Jay, 2016, p. 235). A ideologia do museu, sua aparência de reconciliação, “é dialética enquanto reflexo da verdade” e rejeitá-la integralmente em nome de sua negatividade significaria sacrificar a verdade que depende dela para aparecer (cf. Adorno, 1998a, p. 81).

Ainda que não seja redutível a nenhum dos polos, a cultura é oriunda da separação entre trabalho intelectual e trabalho braçal, leitura que reitera a cisão entre infraestrutura e superestrutura postulada pelo marxismo ortodoxo. A cultura tira sua força justamente dessa separação (cf. Adorno, 1998a, p. 16), que traduz o “conteúdo essencial da autoconsciência de uma sociedade constituída por classes antagônicas” (idem, p. 17). Ao mesmo tempo, a cultura professa uma reconciliação consumada, sua imagem ideológica, cuja efetivação aniquilaria a necessidade de seu próprio conceito (cf. idem, p. 16). Sua mera existência presta testemunho da sobrevivência da cisão que a origina e que é índice de sua falsidade, atuando como a contraprova da reconciliação. A percepção da falsidade de sua ideologia é o primeiro passo para a investigação do que, na cultura e na vida, poderia ser diferente, a partir dos elementos dissonantes que se escondem nas fissuras do real. O falso é necessário, como espelho negativo da verdade, sem o qual não seria possível vislumbrar a situação objetiva.

Para que a crítica à ideologia seja mais do que o desvelamento da falsidade da situação presente, é preciso considerar que a cisão entre trabalho intelectual e trabalho braçal, ainda que seja um diagnóstico preciso da era burguesa, não deve ser hipostasiada (cf. Jay, 2016, p. 237). A busca da reconciliação real entre infra e superestrutura deve mover o ideal de cultura, como sua promessa de felicidade: o agenciamento da produção espiritual para um impacto real nas condições de vida da sociedade. A reconciliação prematura que a cultura oferece à sociedade, e da qual a cultura não pode se libertar (cf. Adorno, 1998a, p. 17), é ao mesmo tempo ideológica e utópica: ideológica, pois simula a resolução de um conflito ainda irresoluto, e utópica, pois essa resolução antecipa a existência possível de uma totalidade não antagônica (Duarte, 1993, p. 180). A indústria cultural contém em si o fermento de sua própria desarticulação.

Justamente porque a cultura, para a glorificação da sociedade, afirma como válido o princípio de harmonia na sociedade antagônica, não pode evitar o confronto da sociedade com o seu próprio conceito de harmonia, o que leva a cultura a tropeçar em desarmonias. A ideologia que afirma a vida entra em contradição com a vida pelo impulso imanente do ideal. (Adorno, 1998a, p. 17-18).

Por isso a ressalva de Adorno sobre a necessidade quase paradoxal dos museus não deve ser tomada como uma luta por sua extinção, mas como análise desse instrumento social a partir da qual se desvelam os padrões da cultura estabelecida (cf. MVP 184). O museu simboliza uma esperança: sua mera existência indica que a reificação da cultura é geral, mas não integral. Os

museus resguardam ainda um espaço na tessitura social para a acomodação da arte – cuja relevância, a despeito de sua instrumentalização, segue mais ou menos como ponto passivo no pensamento social –, e para a difusão de narrativas idealistas ainda necessárias à estruturação do *status quo*. Sua existência indica que o engodo da reconciliação não foi levada totalmente à cabo pelas estruturas de poder, mas que existe ali um excedente de negatividade que o pensamento autoritário não conseguiu dissolver. Se a reificação fosse integral, a cultura estaria superada, não pela reconciliação efetiva entre ideal e práxis, mas pela vitória cabal do pensamento totalitário, como se verifica historicamente nas ações de sistemas políticos mais explicitamente violentos – fascistas e neofascistas – nos quais os museus são realmente fechados.⁵³

O museu, se quiser se manter como *pièce de résistance*, deve prosperar a partir da intensificação do material negativo de que o acervo dispõe. Para tanto, é necessário lembrar que seu caráter de aparência, combustível de sua utopia, é apenas isso: aparência. Se a distorção da ideologia em realidade persiste reafirmando sua utilização para dominação (cf. Jameson, 2002, p. 241), o reconhecimento simultâneo das funções ideológicas e utópicas da cultura é o que deve mover o estudo crítico do museu com vistas à prática política. O objetivo fundamental da *Ideologiekritik* em Adorno consiste não em negar o caráter de aparência da cultura, mas em abordá-lo como uma etapa conceitual no desenvolvimento em direção a uma realidade outra; a aplicação da noção de devir à cultura, entendendo seu aspecto ideológico como momento nominalista essencial à construção utópica.

Em uma época na qual as ciências sociais burguesas, segundo Scheler, “saquearam” o conceito marxista de ideologia, diluindo-o no relativismo generalizado, o perigo de desconhecer a função das ideologias já é menor do que o perigo representado pela tendência de se dispor, de maneira administrativa, classificatória e estranha ao objeto, sobre as formações espirituais, enxergando-as

⁵³ O exemplo histórico mais conhecido de fechamento de museus foi conduzido por Hitler na Alemanha nazista. O Museu Judaico de Berlim foi fechado em 1938, somando-se a ações similares como a luta contra a “arte degenerada” e a pilhagem de acervos pela Europa. Porém, essa não é uma conduta relegada ao passado. O movimento de revisionismo histórico de Donald Trump também tem em sua mira os museus. Segundo oficialmente expresso na Ordem Executiva assinada pelo presidente em março de 2025 – intitulada “Restabelecendo verdade e sanidade à história americana” – os museus americanos teriam se tornado receptáculos de ideologias corrosivas. O texto ataca nominalmente museus americanos, como o *Smithsonian American Art Museum* e o *The National Museum of African American History and Culture*, por não endossarem os ideais de supremacia, progresso e liberdade que, segundo o presidente, sempre estiveram presentes na história dos Estados Unidos. Alguns dias depois, em 1 de abril, outra Ordem Executiva foi expedida por Trump, rescindindo a participação dos Estados Unidos na Bienal de Veneza. Intitulada “Restaurando suavidade à arte americana e protegendo nossa nação da influência radical dos pavilhões”, o texto informa que a Bienal de Veneza se tornou, nos últimos anos, um “depósito de lixo da ideologia *woke*” e que a grande arte estadunidense deveria idealmente ser exposta em um “vácuo livre de contexto” [*context-free void*], e não em um “pântano liberal europeu”, muito menos ao lado de outros “países desimportantes” (Trump, 20205, s/p).

simploriamente nas constelações de poder vigentes, que caberia ao espírito desvendar. (Adorno, 1998a, p. 20).

Para essa inversão analítica é indispensável assumir o caráter tétrico do museu. O processo de morte a que o museu está ligado é a força da cultura sobre seus objetos, a tradução do lugar que a arte assume na sociedade. De fato, a musealização atenta contra o potencial utópico das obras de arte; porém, a defesa da arte como algo que deve ser protegido da cultura incorre em um conservadorismo cultural incompatível com a historicidade do teor de verdade estético, um recurso nostálgico a um estado de desembaraço que nunca existiu; uma fetichização da esfera do espírito. Esse posicionamento leva à exacerbação da autonomia da arte, a tal ponto que ela se desconecta do espírito que anima essa mesma autonomia, reificando seu teor espiritual. Essa é a crítica que Adorno faz ao conservadorismo de Valéry: a autonomia, que Valéry defende veementemente nas obras, a ponto de elevá-las à idolatria, realiza-se plenamente justamente no museu, onde elas são “oferecidas à contemplação como fins em si mesmos” (MVP 183).

A teoria crítica não pode admitir a alternativa entre colocar em questão, a partir de fora, a cultura como um todo, submetida ao conceito supremo de ideologia, ou confrontá-la com as normas que ela mesma cristalizou. [...] A posição que transcende a cultura é, em certo sentido, pressuposta pela dialética como aquela consciência que não se submete, de antemão, à fetichização da esfera do espírito. Dialética significa intransigência contra toda e qualquer reificação. (Adorno, 1998a, p. 21).

Proust também percebe o processo de morte ligado à musealização das obras, mas, graças a sua indiferença com relação à categoria da arte em si, identifica-o à expressão trágica do museu, que desperta as obras para uma segunda vida. “Somente através da perda da ordem do vivente, na qual estavam inseridas, pode-se liberar a sua verdadeira espontaneidade: [...] aquilo que nas grandes obras de arte é mais do que mera cultura.” (MVP 181). Da mesma forma que as obras de arte sedimentam em seu âmago as cicatrizes da história que testemunharam, também o ato do espírito que as desloca para o museu deixa sua marca, torna-se camada de sedimentação, registrando nas obras mais um capítulo da relação entre sociedade e cultura. Através dessa atualização forçada de seu teor de verdade, as obras encapsulam seu momento trágico, que reacende sua relação com a vida.

O núcleo temporal do teor de verdade da arte não estanca no momento da musealização. Irremediavelmente e reiteradamente interligada com seu outro, a arte absorve o museu como uma

nova camada de sedimentação sócio-histórica. O sofrimento a ela imputado pela taxonomia, que participa do sofrimento mais amplo de supressão do não-idêntico, retorna em seu conteúdo como excedente da realidade administrada e se cifra em seu âmago. Walter Benjamin narra a relação da arte com seu contexto que, “extraordinariamente mutável”, modifica na mesma medida as obras. Seu exemplo é uma estátua antiga da Vênus que, “encontra-se em um contexto de tradição diferente entre os gregos, que dela fizeram objeto de culto, que entre os clérigos medievais, que nela viam um ídolo maléfico.” (Benjamin, 2014, p. 31). Valéry também se vale da Vênus de Milo para dizer que, ao adentrar o Louvre, ela se transforma em documento (cf. 1960, s/p). De fato, os museus são inventariantes do espírito, que transformam “as obras de arte em hieróglifos da história, dando-lhes um novo conteúdo [*Gehalt*] à medida que o sentido antigo se encolhia” (MVP 185). No museu, a obra é obrigada a estabelecer novas relações, e essas relações, ainda que diferentes de seu conteúdo “original”, ativam novas camadas de sedimentação e alimentam na obra seu devir ali mesmo onde elas encaram a morte (cf. Osório, 2015, p. 49). É nesse contexto que Adorno argumenta que “o que consome a vida da obra de arte é a sua própria vida” (MVP 184), a decomposição constitutiva de seu teor de verdade que ocorre dentro ou fora dos museus – algo similar ao que ocorre com as obras filosóficas na sua vida póstuma, quando elas têm seu conteúdo desdobrado para libertar “gradualmente aquilo que elas expressam do que foi meramente pensado” (Adorno, 2013, p. 150).

Na estruturação historicista dos museus modernos, a tensão entre a narrativa de progresso e a história imanente das obras evidencia a efemeridade do teor de verdade da arte, expondo sua vulnerabilidade. A ameaça de aniquilação dos particulares é a face mítica do museu e o ponto nevrálgico de reativação da história no sentido forte, pois permite a escrita de uma história não teleológica a partir do confronto com a morte. Huyssen argumenta que é possível ver o museu como nosso próprio *memento mori*. Frustrando as expectativas de permanência da arte e da cultura, o museu permite-nos negociar a relação com o passado, que é uma relação com o transitório e com a morte. O museu reafirma a vida através da morte, pois desmascara a compulsão pela negação da morte que caracteriza nosso tempo (cf. Huyssen, 1995, p. 16). Fundamentalmente dialético, o museu serve tanto como câmara funerária do passado quanto como condicionante de possíveis ressurreições pois, à revelia de seus esforços de produção e afirmação da ordem simbólica, a arte contém um excedente que rompe barreiras ideológicas (cf. idem, p. 15). O museu se impõe como prova de fogo às obras. Apenas aquelas cujo teor de

verdade é ainda passível de desdobramentos, cujo curso de decomposição ainda não se completou, conseguem extravasar o invólucro da cultura: “somente onde reina a distância sólida entre as obras de arte e o observador, distância que permite o prazer, pode surgir a pergunta do que está vivo e morto nas obras de arte” (MVP 178). Por isso Adorno defende ainda que a promessa de felicidade depende dos museus (cf. MVP 173), pois a submissão que ele simboliza apenas se torna audível no lamento das obras que abriga.

*

Neste capítulo procurou-se avaliar o museu moderno – especialmente sua versão enciclopédica e universalista – como aparato da indústria cultural, responsável pela modelação das possibilidades de recepção da arte. Simultaneamente, buscou-se defender que o museu integra a processualidade histórica das obras de arte e reverte-se em instrumento para desarticulação da cultura reificada. Postulada a influência do contexto sobre a recepção, o próximo capítulo dedica-se a investigar quais as modulações possíveis no interior da lógica da cultura para viabilização da experiência estética. Essa possibilidade é investigada através da figura do curador, o profissional habilitado a atuar sobre a estruturação lógica das exposições de arte e reger as narrativas culturais. Enquanto o primeiro capítulo foi dedicado à produção e o segundo à recepção, o terceiro busca uma aproximação da curadoria com o momento de execução da arte.

CAPÍTULO 3

HISTÓRIA E UTOPIA NA CURADORIA: EXECUÇÃO

*Pois na arte não lidamos com um mero
jogo de coisas agradáveis ou úteis,
mas [...] com um desdobramento da verdade.*
Hegel

3.1 O excedente utópico da arte nas instituições

Da mesma maneira que algo da arte escapa à escrita de sua história academicista e museológica – estática e positivista aos moldes das relações de poder que lhe são implícitas –, também a tentativa de classificar a arte segundo seu lugar social é considerada inadequada por Adorno.

Desde que a arte foi inserida no pensamento teórico, este sente a tentação de, ao elevar-se acima da arte, vir a cair abaixo dela e de se entregar às relações de poder. O que hoje se chama a determinação de lugar [*Ortsbestimmung*], deve sair do recinto estético; a soberania fácil, que assinala à arte o seu lugar social, trata-a facilmente, depois de ter suprimido a sua imanência formal como auto-ilusão fútil e ingênua, como se ela nada mais fora do que aquilo a que a condena o seu valor posicional na sociedade. (TE 358).

Dizer que a alocação da arte no museu – seu lugar social – é um movimento que inscreve na compleição da obra uma nova camada de sedimentação sócio-histórica não pretende atestar uma correspondência direta entre tal movimento e o teor de verdade da obra – sua imanência formal –, mas apenas assinalar que o teor de verdade está em constante devir e que as ações da cultura sobre a arte se inserem no panteão da lógica contra a qual a obra se estrutura durante toda sua vida, inclusive em momentos posteriores à produção. O uso que uma sociedade faz da arte, expresso pelo lugar a que é destinada, interessa apenas na medida em que passa a integrar sua imanência formal segundo seu princípio monadológico, e não como substituto da imanência, como se tal relação fosse imediatamente redutível a uma exterioridade dada e determinada (cf. TE 463).

A sedimentação do lugar social pela obra é uma reação à institucionalização, possível apenas quando a obra ainda sustenta algo que escapa da cultura que a envolve. Uma obra de arte está viva quando ainda é atualizável, quando não foram exauridas suas possibilidades de interpretação, quando retém ainda algo enigmático. O enigma é “o material disperso, inconceitual, quase fragmentário, com que as obras artísticas têm de se ocupar no seu espaço

interior.” (TE 463). É a presença do enigma que confere à obra o estatuto de arte viva, pois apenas naquelas em que ainda se sustenta o momento de indeterminação de sentido é que se encontra a possibilidade de atualização de seu teor de verdade. Note-se que o enigma difere de um mistério, um sentido oculto que poderia ser revelado, o que significaria uma transcendência de sentido fixada em um ponto externo ao construto e, portanto, não constitutivo da imanência formal. É justamente sobre essa ideia inadequada do enigma como mistério que atua a indústria cultural, apresentando o sentido que ela mesma deseja impingir à obra como se fosse a resolução desse falso mistério.

A forma mais extrema em que se pode pensar o caráter enigmático é saber se existe ou não um sentido. Com efeito, nenhuma obra de arte existe sem seu contexto, por mais que tenha mudado em seu contrário. Esse contexto, porém, através da objetividade da obra, tem em si a pretensão à objetividade do sentido. Esta pretensão é não só inaceitável, mas a experiência a ela se contrapõe. (TE 197).

A determinação nominalista da arte obscurece o enigma pois atua com base na premissa equivocada da possibilidade de determinação completa do sentido. A partir dessa compreensão, argumentou-se que o museu, na aplicação catalográfica herdada da cultura administrada, atenta contra a vitalidade da arte e transforma-se em mausoléu. Porém, a lógica nominalista apenas obstrui o acesso ao enigma, mas não é suficiente para suprimi-lo. O museu é um teatro que encena a morte da cultura, mas não a leva à cabo, por isso deve ser entendido como camada de sedimentação e não como câmara funerária, dado que o excedente que faz com que as obras de arte sejam arte pode resistir à revelia do contexto, integrando-o negativamente.

Isso porque o significado de uma obra de arte não é o que para ela é essencial (cf. TE 196), nem mesmo é ele passível de ser determinado enquanto a obra ainda é dotada de devir. O enigma aparece justamente ali onde esse significado está bloqueado, enquanto a obra ainda é capaz de conjurar o não-ente na evolução de sua compleição dinâmica. A única força que é efetivamente capaz de extinguir o enigma é a história da obra em questão, quando ela esgota sua capacidade de interagir com o mundo que a cerca no presente e atualizar seu enigma, um dos motivos pelos quais Adorno dirá que o que consome a vida da obra é a própria obra. O enigma não é algo dado e intransitivo, mas uma condição volátil para a existência artística, responsivo às condições de apresentação e integração social, mas inalienável da obra. “O enigma é o estar-separado” (idem), é o que sobrevive enquanto a assimilação da obra pela sociedade não foi integralmente alcançada.

O processo classificatório que submete a produção artística a conceitos externos trabalha segundo a lógica da constrição e da fixação, utilizando as obras como espelho de categorias convenientes, o que acaba por diminuir seu objeto. No sentido inverso, a arte também espelha a sociedade, mas o faz expandindo os elementos que assimila, como que libertando-os das amarras conceituais do mundo real. Ainda que a arte depure seu conteúdo espiritual da sociedade, em um processo que também é de espelhamento, ela o faz absorvendo mais do que a sociedade é capaz de perceber sobre si mesma. “Nas obras de arte, está vivo tanto o princípio de realidade quanto seu oposto” (TE 464), pois o processo mimético cifra também o excedente da sociedade que contradiz a lógica social. A totalidade social faz uso da totalidade do objeto artístico para instaurar processos ideológicos, mas a arte revida quando mostra que sua totalidade é apenas aparência, cuja falsidade explícita expõe a falsidade da reconciliação social. Esse excedente de natureza do processo mimético, que impede que tais equalizações sejam inversamente proporcionais, é responsável pelo caráter enigmático da arte, por esse elemento fugidio que a conceituação não consegue dominar e que, no entanto, é o ruído de sua própria insuficiência. Circunscrito dessa maneira, o enigma se revela como expressão da promessa de felicidade, porque o movimento interno da obra dá a conhecer o não-ente em sua efemeridade, apontando para a possibilidade de que algo novo venha-a-ser, evidenciando a contingência da organização social. “O enigma é saber se a promessa é fraude.” (TE 197).

A resistência do enigma nas obras que foram assimiladas pela cultura, e o desenvolvimento do enigma a partir dessa condição mesma de dominação, é o que resguarda a utopia da arte no interior da cultura. Essa utopia, por um lado, está associada a um elemento não-racional, o que resiste como indomável frente às reiteradas tentativas de subsunção conceitual. Carrega, portanto, um aspecto bárbaro, desestruturante e contrário à cultura. Por outro lado, a dialética entre barbárie e cultura determina que aquela só se constitui a partir desta, de modo que a simples negação da cultura interdita um elemento constitutivo da própria utopia. Mesmo que o enigma se apresente como barbárie, só o faz em resposta a um movimento de negação determinada da cultura. Por isso a utopia da arte não pressupõe uma negação absoluta das estruturas racionais do esclarecimento, mas expõe a diferença entre o projeto do esclarecimento e sua realidade efetiva a partir do excedente conceitual retroativo. Essa estrutura interna do enigma, e da utopia da arte, não promulga a resignação ao irracional; a utopia não é anti-racional, mas contra a racionalidade instrumental. Ela é a esperança de realização da razão

em seu sentido mais forte, em favor de um mundo no qual a razão e a realidade se encontrem efetivamente reconciliadas. A relevância dessa ambivalência exprime-se na questão acerca de como é possível abrir espaço para a potência utópica das obras no ambiente dominado pela indústria cultural, ou seja, como atualizar o enigma atuando a partir de um contexto necessariamente impregnado pela racionalidade instrumental, honrando seu teor bárbaro sem incorrer nem na reafirmação da cultura nem na da irracionalidade. A resposta a essa questão é o que liga a utopia da arte à crítica de arte.

3.2 Crítica de arte como vetor da utopia

O elemento bárbaro da utopia é resistente à expressão linguística, é aquilo sobre o que não se pode falar. Apesar da afirmação de Wittgenstein, segundo a qual “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”, Adorno aponta um outro caminho: a crítica, tanto no âmbito da filosofia quanto no da arte – porque a verdadeira crítica de arte é filosófica –, deve levar a cabo o esforço de dizer justamente aquilo que não pode ser dito (cf. DN 16). O caráter ambivalente e enigmático das obras de arte extrapola a teoria; no entanto, essa esquiva ao conceitual não prescinde do conceito, apenas elucida que nenhum objeto – artístico ou não – pode ser conhecido plenamente (cf. *idem*, p. 14; Hellings, 2014, p. 11). Isso não significa dizer que infinitas interpretações são possíveis, mas que a verdadeira experiência se dá apenas como experiência da própria indecidibilidade das interpretações (cf. Kon, 2020, p. 22), de maneira que a tarefa da crítica não é explicar o incompreensível “mas compreender a própria incompreensibilidade” (AA 115). A crítica emerge aí como mediação da experiência aporética da arte, colocando os conceitos tradicionais em movimento para atingir negativamente sua atualização.

“O objetivo da interpretação filosófica de obras de arte não deve ser sua identificação com o conceito, sua absorção pelo conceito; no entanto, é a partir da interpretação que o conceito se desdobra.” (DN 14). Enquanto a teoria tradicional da arte é uma tentativa de circunscrever os objetos em grupos manejáveis conceitualmente, a crítica de arte é a aplicação do pensamento crítico aos moldes da dialética negativa, é o esforço de cristalização do processo de devir, identificando, no “teatro do movimento histórico das obras em si”, os momentos de verdade e de inverdade (cf. TE 294). Movida pela exigência de resolução postulada pelo enigma (cf. TE 197) – e, portanto, a partir do objeto –, a crítica leva à cabo o desdobramento histórico da arte ao trazer suas questões internas para o presente. Como o teor de verdade de uma obra não é

imediatamente identificável, mas remete a esse movimento conceitual desenvolvido *pari passu* à atualização do enigma, a crítica responde a exigência de mediação (cf. TE 197), para libertar “a arte do enrijecimento ao qual ela é submetida pela divisão do trabalho que lhe é inevitável” (AA 124). É isso que, para Adorno, justifica a estética (cf. AA 124), entendida como teoria da arte que se entrega à lei formal do movimento da obra para a elaboração de uma crítica que não se furta a um movimento interno análogo (cf. TE 198): a crítica de arte subentende uma reordenação dos conceitos mesmos que utiliza, resultando em uma crítica tanto do objeto quanto do conceito de arte. A crítica lida com totalidades transitórias e delas extrai sua própria mediação.

A apreensão da totalidade da obra como “identidade em si mesma mediada pela não identidade” (Adorno, 2013, p. 367) é uma lei da forma artística transposta para a filosofia, na qual os momentos racional e irracional hegelianos são mantidos em tensão, como um paradoxo dominado (cf. Zanotti, 2018, p. 105; 107). A totalidade hegeliana não é compreendida por Adorno como uma determinação normativa efetiva, mas como processualidade contínua, como momento que impulsiona o descentramento da identidade, alçando à transcendência tanto a relação entre objeto e conceito quanto a do conceito consigo mesmo (cf. Safatle, 2007, p. 26). Ao desatrelar identidade e positividade, Adorno compreende que a negação do todo antagônico não o atinge completamente, resultando em uma negação em si mesma negativa, daí que esse adjetivo seja aplicado a sua dialética (cf. Duarte, 1993, p. 180). Ainda que a forma artística guarde em si alguma positividade no momento em que nega o mundo antagônico com uma imagem de reconciliação, essa aparência é justamente o elemento sobre o qual a crítica de arte se debruça, demonstrando que a unidade aparente provém da violência que a razão exerce sobre as coisas. A crítica de arte é negação da negação pois realiza a mediação da não-identidade implícita na identidade aparente. Aqui Adorno parte da noção de crítica marxiana, que não opõe bruscamente a verdade particular à falsidade da ideologia, mas que se desdobra como exercício de descobrir o verdadeiro na ideologia, uma análise dialética dos objetos ideológicos que produz conhecimento sobre eles e sobre a ideologia que os molda (cf. Bürger, 1993, p. 33; 35). “A arte retifica o conhecimento conceitual porque, separado, cumpre o que esta em vão espera da relação abstrata sujeito-objeto: o desvelamento de alguma coisa de objetivo mediante a produção subjetiva.” (TE 176).

O caráter enigmático das obras de arte, onde reside o não-idêntico, adquire maior relevo não quando se postula sua irracionalidade, mas quando ele é metodicamente investigado conceitualmente (cf. TE 186). Tal investigação já deve supor que essa tentativa será parcialmente frustrada, que o enigma dará um passo à frente a cada passo conceitual; irmanado à utopia, o enigma encontra-se sempre no horizonte, visível porém inalcançável. A experiência crítica dos objetos não pressupõe o alcance efetivo da utopia pela dissolução do enigma, mas procura trazer à consciência o descompasso entre a experiência e os modelos de representação disponíveis (cf. Safatle, 2007, p. 13), voltando-se à operação precedente para dedicar-se à “autocorreção progressiva dessa projeção por meio da comparação com aquilo que está escrito” (Adorno, 2013, p. 368). Trata-se de confrontar a verdade alcançada conceitualmente com aquilo que esse mesmo conceito rejeitou (cf. DN 17), mantendo o excedente em suspensão ativa, em coexistência com o conceituado. A crítica estabelece a relação entre conceito e enigma na forma de uma contradição auto-consciente, na qual o conceitual busca elucidar o não-conceitual, mas sem transformá-lo em conceito (cf. TE 186). Por isso a crítica dialética se conecta à arte, pois sugere um movimento da reflexão filosófica que respeita o movimento imanente do objeto, utilizando os conceitos não como instâncias fixas – como etiquetas (cf. Adorno, 2013, p. 368) –, mas como instâncias móveis, reiteradamente expandidos a partir da análise de sua inadequação à verdade do objeto. Esse é o motor tanto da crítica da razão (Safatle, 2007, p. 13) quanto da utopia da arte.

A utopia da arte se intensifica quanto mais a elaboração conceitual crítica se adensa, pois o trabalho da razão acessa novos elementos que produzem conhecimento sobre o objeto e sobre a sociedade. É premissa da crítica a liberdade para descobrir o que não se encontra já implícito (cf. Zanotti, 2018, p. 105). É nesse sentido que a “estética verdadeira”, entendida como crítica dialética da arte, diz mais do que a arte mesma pretendia dar a conhecer (cf. Hellings, 2014, p. 12), construindo filosoficamente o sentido de cada obra e da conexão entre elas (cf. FNM 30). É a partir dessa produção de conhecimento que a crítica rompe com o que está dado, negando tanto a classificação desde o alto quanto a mera individuação do macro no particular (cf. FNM 30), ao mesmo tempo em que se coloca, ela mesma, em dúvida juntamente com as categorias sociais que a moldam. Esse movimento crítico é também retroativo, pois depura o que foi excluído do processo pregresso de conceitualização – o não-idêntico que cifra o sofrimento – reorganizando o passado. A crítica é um processo calcado no ponto de vista do presente, que reordena o passado

para abrir caminho para outros futuros possíveis, um movimento implicado, ao mesmo tempo, com a estética, a história e a filosofia.

Para ser objeto de uma experiência total, toda a obra de arte exige o pensamento e, por conseguinte, a filosofia, a qual nada mais é do que o pensamento que não se deixa travar. A compreensão identifica-se com a crítica; a capacidade de compreender, de perceber o compreendido como algo intelectual, é apenas a aptidão para distinguir o verdadeiro e o falso, por muito que esta distinção se desvie do procedimento da lógica tradicional. Enfaticamente, a arte é conhecimento, mas não conhecimento de objetos. Só compreende uma obra de arte quem a compreende como complexão de verdade. (TE 195).

Dizer que a crítica filosófica é necessária para a atualização do teor de verdade da arte parece submeter a arte ao espírito de uma maneira mais intensa do que seu momento autônomo deveria permitir. No entanto, o duplo caráter da arte confere a sua imediatez aparente uma incompletude que aponta para sua verdade transcendente como ponto de fuga (cf. TE 203). Esse percurso fica à cargo da experiência filosófica pois o caráter enigmático é impenetrável para a lógica analítica (cf. Duarte, 1993, p. 153). A arte não pode prescindir da filosofia, pois a atualização do teor de verdade exige uma metodologia crítica específica, sem a qual a obra ficaria abandonada à própria sorte, vitimada pelo nominalismo ou, no outro extremo, pela mera subjetividade. “O conteúdo estético não se enquadra em nenhuma subsunção, mas, sem meios subsumentes, nenhum conteúdo seria concebível; a estética teria de capitular perante a obra de arte como perante um *factum brutum*.” (TE 274). A crítica torna-se, pouco a pouco, parte da obra, não porque sirva a sua justificação, mas porque aponta para a abertura do objeto a novas propostas que estavam nele contidas em potência e que, com o auxílio do pensamento filosófico, passam a integrar sua compleição como forma de conhecimento. Ao mesmo tempo, a correção imanente que as obras de arte impõem à razão (cf. TE 464) representa o limite que o primado do objeto exerce sobre a atividade filosófica, para que ela não se encante de si mesma e se perca em abstrações que não correspondem à materialidade. Também nesse sentido a arte retifica o conhecimento conceitual (cf. TE 176): “A filosofia e a arte convergem no seu teor de verdade: a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico.” (TE 201).

A crítica de arte alia-se à filosofia também porque sua projeção sobre os objetos artísticos reverbera politicamente, produzindo conhecimento crítico sobre a sociedade. A crítica mergulha no objeto e transborda o fato bruto a partir de seu âmago, alcançando as estruturas do vivente pelo caminho aberto pela compleição da própria arte em sua interpenetração com a sociedade.

“Desde dentro, no movimento da estrutura imanente das obras de arte e da dinâmica da sua relação com o conceito de arte, manifesta-se finalmente até que ponto a arte, apesar de e por causa da sua essência monadológica, é um momento do movimento do espírito e momento do desenvolvimento social real.” (TE 294). A partir desse entendimento, a crítica de arte honra e extrapola a obra de arte – e o conceito de arte – e lança-se para a crítica social a partir dos objetos criados por essa mesma sociedade.

O método dialético, especialmente quando empregado em seu justo sentido, não pode consistir no tratamento de fenômenos particulares como ilustrações ou exemplos de algo que já existe solidamente, de algo que está dispensado do próprio movimento do conceito, pois, assim, a dialética degenerou em religião de estado. Este método exige, antes, transformar a força do conceito universal no autodesenvolvimento do objeto concreto e resolver a enigmática imagem social com a força de sua individuação. Desta maneira não se tende tanto a uma justificação social como a uma teoria social, pois se trata de explicar a justiça ou a injustiça estética, que está no âmago dos objetos. O conceito deve submergir-se na mônada até que surja sua essência social da dinâmica que lhe é própria. (FNM 30).

A utopia da arte é a utopia de uma sociedade reconciliada, de modo que sua crítica só é idônea quando alcança esse arco que supera a separação administrativa entre estético e não estético e assume o duplo caráter da arte. A crítica é também autônoma e heterônoma: tem sua origem no objeto, mas cria a partir dele e em direção a algo ainda indeterminado. Esse modelo dialético toca a sociedade não como proposta utópica positiva, mas como possibilidade epistemológica de atuação não opressora da razão. Esse movimento da razão emancipada retorna à relação não apropriativa entre sujeito cognoscente e objeto do conhecimento que caracteriza a experiência estética.

3.3 A experiência estética é crítica

A crítica dialética não ocorre em uma esfera filosófica despersonalizada; o exercício crítico trabalha sobre a premissa de que a reflexão sobre a reflexão tem um alcance epistemológico que modifica as estruturas racionais constitutivas do sujeito cognoscente. Esse é o ponto mais recôndito que a utopia da arte almeja alcançar: a libertação do sujeito moderno das amarras que o constituem e que se confundem com insígnias de liberdade. A abordagem adorniana da estrutura subjetiva atende à exigência dos fatos históricos que marcaram o século XX. Testemunha de um período no qual a compulsão à identidade e a idolatria do caráter

totalitário do uno traduziu-se na Shoah, Adorno toma Auschwitz como a “catástrofe do pensamento identitário” (DN 299), que tanto ignorou a irreducibilidade do singular sensível ao substituir o indivíduo pelo exemplar, quanto entificou a noção do Eu moderno como sinônimo da subjetividade (cf. DN 300). A superação desse modelo de sujeito é urgente para a filosofia não por preciosismo intelectual, mas devido a suas reais consequências nefastas. A quebra do paradigma da consciência é um ponto central para a utopia enquanto superação do Eu (cf. Zanotti, 2018, p. 113).

As determinações atribuídas ao sujeito na modernidade, apesar de se apresentarem como necessárias e atemporais, são contingentes e historicamente determinadas, respondendo a demandas precisas para sustentação do sistema econômico e das relações de poder. Atributos como autonomia, imputabilidade, reflexividade, unidade e identidade permitem que as ações e condutas do sujeito sejam referenciadas a sua constituição supostamente natural, justificando, por exemplo, a imputabilidade da pessoa jurídica (cf. Safatle, 2013, s/p, aula 1). A identidade contribui diretamente para consolidação de grupos, nos quais a unidade coerente das representações que constituem a personalidade traçam também a indiferença ao diferente; a reflexividade, por não ser efetivamente crítica de suas categorias, está a serviço de convencer o sujeito de que sua servidão é voluntária. Não se trata de avaliar se tais determinações são ou não desejáveis, de medir a qualidade intrínseca de cada adjetivo, mas de perceber que tais traços compõem uma doutrina cuidadosamente moldada para a integração espontânea das pessoas a um esquema que apregoa seu próprio sofrimento.

Mas o sujeito, assim como a obra de arte, porta um excedente crítico que resiste à submissão ao sistema – sem essa esperança, não haveria mais lugar para a utopia. A promessa de felicidade que se opõe ao sistema totalitário resiste no fato de saber-se que essa totalidade é falsa, o que é verificável pela persistência do sofrimento em todos os estratos da vida social. Logo, há elementos excedentes no sujeito que podem ser acessados para desestabilização da ilusão de reconciliação e, portanto, esperança. Na operação de constrição do conhecido pelo cognoscente, o resíduo dilapidado para acomodar a coisa ao conceito não deixa de existir apenas porque não foi subsumido, mas pressiona e afirma sua existência como ruído, como sofrimento. Quando o sujeito é tomado como objeto de sua auto-reflexão, mesmo quando ele olha para si para reafirmar as determinações supostamente naturais que a modernidade lhe outorgou, há de persistir um

incômodo, uma suspeita de inverdade para aquele que observa a realidade objetiva da situação social. Enquanto as pessoas sofrerem, haverá ainda algum espaço para a utopia.

No caso da experiência especificamente estética, nela o sujeito tem uma oportunidade privilegiada para perceber essa inadequação das categorias da consciência, dada a compleição lógica da obra de arte e sua competência para revelar sem constrangimentos seu caráter de aparência. “O que na arte se pode, sem bafo idealista, chamar a seriedade é o *pathos* da objetividade, que põe diante dos olhos do indivíduo contingente aquilo que é mais e diferente dele na sua insuficiência historicamente necessária.” (TE 67). Toda forma artística pressupõe um sujeito receptor, uma unidade sintética de representações que registra os momentos de identidade e diferença na obra (cf. Safatle, 2013, s/p, aula 1). Esse sujeito deve, no entanto, orientar-se a partir de determinados modos de observação para que ele atue não simplesmente como sujeito dos julgamentos estéticos, mas como sujeito da experiência estética. Para tanto, exige-se uma postura crítica, uma aproximação do objeto que extrapole a sensibilidade e requisite a elaboração conceitual, o que leva a interpretação da experiência estética e da crítica de arte como dois processos intimamente interligados.

Essa ideia pode trazer estranhamento pois a experiência estética, ao menos segundo o senso comum, deveria estar disponível a todos, independente da formação acadêmica, erudição e repertório. Essas competências normalmente são atribuídas ao crítico de arte, na figura do especialista. No entanto, Adorno chama a atenção para a diferença entre a reflexão imanente e a transcendente, desqualificando o especialista como um profissional capacitado apenas para a aplicar à obra conceitos externos a ela. O especialista é ingênuo pois aborda a arte a partir de categorias transcendentais, uma aplicação que é refratária a tudo o que difere da consciência, ao que desestabiliza a trama de conceitos e crenças que sustenta o sujeito e suas certezas (cf. Adorno, 2013, p. 244). O especialista, nesse modelo, é aquele que está desligado da práxis material por considerá-la inferior aos assuntos do espírito, e que, por esse motivo, ignora que seu próprio espírito está pré-configurado pela realidade econômica (cf. MM 136). O especialista, ao crer na pureza de suas elucubrações, não questiona a validade de seu procedimento e sua condicionalidade à lógica circundante. Torna-se, então, ingênuo, e seu trabalho reafirma a ordem das coisas mesmo quando fala contra elas, pois “aquele que julga o exposto, seja arte ou filosofia, segundo pressupostos que não têm curso nele, comporta-se de maneira reacionária mesmo que recorra a princípios progressistas” (Adorno, 2013, p. 244); ele é tão ingênuo quanto o

observador comum que não possui a mesma erudição, pois ambos utilizam o objeto como receptor de suas projeções subjetivas. “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.” (Adorno, 2017, p. 84). A ingenuidade se verifica no “pedantismo do iniciado” assim como na “pretensão do desiludido”, pois ambos renunciam à reflexão sobre os fundamentos da reflexão, recaindo em uma “inocência perniciosa” (Adorno, 1998d, p. 125).

A experiência [*Erfahrung*] é o fazer filosófico que se desenvolve a partir da experiência do objeto no interior mesmo dos processos cognitivos do sujeito. Ela conjura alienação e entrega, conceitos e sensibilidade, dominação e liberdade (cf. Hellings, 2014, p. 109-110). É nesse sentido que a experiência estética não pode ser ingênua: em um período histórico no qual não há refúgio do mundo administrado, toda experiência será mediada por essa lógica, presente na constituição do objeto artístico e das estruturas cognitivas, e mesmo a mais alta erudição não está à salvo desse condicionamento. A experiência estética não-ingênua partilha com a crítica a necessidade de trabalhar a partir da premissa da não-liberdade.

Talvez nada diga mais da essência do pensamento dialético do que o fato da autoconsciência do momento subjetivo da verdade, a reflexão da reflexão, dever reconciliar a injustiça que a subjetividade mutiladora causa à verdade apenas ao supor e ao colocar como verdade aquilo que nunca é inteiramente verdadeiro. (Adorno, 2013, p. 282).

A correção dessa ingenuidade não deve ressoar como defesa de uma postura cínica, para a qual a única saída seria capitular frente à barbárie; no limite, seria essa a saída tanto do especialista quanto do observador que se satisfaz em dizer que não é mais capaz de compreender a arte. Trata-se, na verdade, de colocar em cena a ingenuidade à segunda potência [*Naivetät zweiter Potenz*]: mais do que convocar a desconfiança com relação aos processos naturalizados, a ingenuidade à segunda potência é o abrir-se para a incerteza do resultado da reflexão, é a entrega ao objeto sem rede de segurança, retirando sua força da “incerteza do ‘para quê’ estético” (TE 12). A experiência estética só abala o paradigma da consciência quando não é instrumentalizada para fins específicos – seja consumo, conhecimento, deleite ou mesmo crítica social – mas quando o sujeito adentra o objeto sabendo-se comprometido e, ainda assim, disposto a observar esse enredamento como algo não natural. O observador que consegue dar um passo atrás e distanciar-se do objeto e das redes interpretativas disponíveis, não necessariamente conseguirá

desatrelar completamente sua percepção do que está dado, mas irá dispor, ao menos, da ínfima liberdade que advém do saber-se condicionado (cf. MM 22). Essa é a essência da mimesis, o encontro com o não-idêntico que aponta para a liberdade como utopia na teia da não-liberdade (cf. Früchtel apud Kon, 2020, p. 12); “a ingenuidade é o destino, não a origem.” (Adorno, 2017, p. 88).

O processo mimético da experiência estética parte da abnegação do sujeito, do ato de entrega ao objeto que pode ser caracterizado como não-ingênuo pois exige ciência da não-liberdade da consciência e se dá, ainda assim, em um esforço contrário a esse estado. O resultado dessa operação, no entanto, é de antemão desconhecido. O sujeito realiza a obra conjuntamente com o objeto, porém de acordo com o ritmo ditado por este, entregando-se à incerteza do para quê dessa experiência. Nessa entrega reside a ingenuidade à segunda potência, que impede a pré-configuração da experiência estética pela estrutura projetiva do sujeito. Quando essa abertura ingênua é mantida, o sujeito reconhece o enigma, o indeterminado no objeto que emula o indeterminado do próprio enigma subjetivo, o excedente que subjaz às suas determinações históricas. Reconhecer-se na opacidade do objeto é experimentar o enigma interno que pressiona contra o paradigma da consciência, interrompendo o *continuum* tautológico do Eu (cf. Zanotti, 2018, p. 115).

Desiludido, o espírito percebe a crueza da mera existência e passa a responsabilidade para a crítica. Então, ou ele amaldiçoa a base material, a partir do sempre questionável critério de seu princípio puro, ou toma consciência, por sua incompatibilidade com a base material, de sua própria questionabilidade. (Adorno, 1998a, p. 18).

A centralidade do processo mimético para a experiência estética pode parecer um afastamento da crítica, dada a essência filosófico-conceitual desta. No entanto, Adorno assevera que a relação entre racionalidade mimética e a racionalidade conceitual não é a de uma negação simples, mas uma mediação por extremos interna ao Eu (cf. Safatle, 2013, p. 34). Esse modelo de reconciliação dialética é o de uma dupla alienação: o reconhecimento da separação entre sujeito e objeto é o ponto de partida do processo mimético, que traz o objeto separado no âmago das representações do sujeito; paralelamente, o reconhecimento da separação entre sujeito e ele mesmo é o ponto de partida da auto-reflexão, que toma o sujeito como objeto de suas análises. O campo de tensão entre o mimetismo e a racionalidade é o espaço da dialética, onde o positivismo

da racionalidade nominalista dá lugar à versão dialética da verdade como afinidade, graças à apropriação do momento estético (mimético) pelo procedimento conceitual.

No próprio campo da experiência, [a consciência] confrontou com algo que negava a aplicação do conceito à experiência, tendo a experiência de uma diferença em relação ao conceito, uma diferença vinda do objeto. Retornar de seu ser-Outro é assim internalizar tal diferença, reorientando não apenas as relações ao objeto, mas também as relações de identidade no interior de si mesmo. (Safatle, 2013, p. 35).

Na experiência estética, a relação sujeito-objeto não é apropriativa, mas tem como ponto de fuga da reconciliação entre eles a negatividade do objeto (cf. Adorno, 2021d, p. 88). O objeto estético é ao mesmo tempo fundamento [*Grund*] e abismo [*Abgrund*] do entendimento; fundamento da experiência de negatividade, a partir da qual o entendimento experimenta suas limitações frente ao enigmático do objeto, e abismo, dada a inescapabilidade de seu fracasso (cf. Menke, 1998, p. 146). A perturbação do entendimento é produtiva pois determina “não apenas o fracasso do entendimento, mas também uma liberação em relação a ele; não apenas sua subversão, mas também sua transgressão” (idem, p. 27). Segundo os mesmos parâmetros que caracterizam a crítica, a operação mimética só abala o paradigma da consciência quando aliada à auto-reflexão, quando o sujeito consegue voltar-se às operações conceituais que desenvolve a partir do objeto e extrair daí uma análise de seu processo intelectual. “Nenhuma objetividade dada se sustenta mais; a única esperança de objetividade é a de que o sujeito, inteiramente remetido a si mesmo e renunciando na *mais extrema disciplina* a tudo que ele não tenha condições de sentir, alcance nessa mesma renúncia o seu outro.” (Adorno, 2021d, p. 88, grifo nosso).

Essa disciplina a que Adorno se refere é o ponto que costura crítica e experiência estética: à revelia da formação acadêmica – que serve ao crítico, mas não é seu elemento crucial – a disciplina intelectual frente ao objeto é o que permite ao sujeito sustentar a primazia do objeto durante a experiência. Essa disciplina é indicada por Adorno como estratégia para o encontro com a arte no interior mesmo das instituições da cultura, quando ele assevera que apenas o sujeito que deixa na entrada do museu, junto com a bengala, a sua ingenuidade, é capaz de uma relação real com as obras de arte lá expostas (cf. MVP 185). É essa “seriedade mortal” (MVP 185) frente aos objetos artísticos que viabiliza a crítica de arte e a experiência estética, a partir da determinação dos momentos de verdade e de falsidade. Por isso é possível dizer que,

“compreendida com sutileza, a genuína experiência da música, bem como de toda arte, é idêntica à crítica. Realizar sua lógica, a determinabilidade de seu contexto, significa sempre percebê-la, em si mesma e a um só tempo, como antítese do falso: *falso index veri*” (Adorno, 2017c, p. 294).

3.4 A curadoria como modelo de crítica

Se a crítica de arte é essencial para a experiência estética e vetor da utopia da arte, e se a cultura estabelecida pressiona contra esse processo, cabe investigar onde a crítica se cumpre de modo efetivo contra a cultura reificada, ou seja, onde – e como – é possível uma crítica que dê vazão ao potencial utópico da arte na sociedade dominada pela indústria cultural. A crítica de arte, no sentido amplo do termo – não necessariamente filosófico-dialético –, pode ser exercida em diversas plataformas, seja na tradicional coluna de jornal, que debate artistas e exposições atuais, seja em livros especializados que se dedicam a obras consagradas, ou em textos de catálogos, ou mesmo na seleção mercantilista dos *marchands* – hoje talvez melhor encarnados pela figura dos galeristas. No ambiente da cultura institucionalizada dos museus, a crítica é exercida pelo curador, um profissional com inúmeras incumbências, mas que detém uma autonomia peculiar no que diz respeito ao modo de expor das obras de arte, conjugando espacialidade, expografia e textos para propor, “no próprio espaço do museu, novas relações e sentidos para as obras” (Osório, 2005, p. 14).

Em uma visada inicial, já é possível notar a aproximação entre curadoria e crítica no fato de muitos curadores terem iniciado sua carreira como críticos de arte, uma atribuição que não é substituída e superada pela guinada para a curadoria, mas exercida concomitantemente dada a afinidade entre ambas. Mas, mais do que a sobreposição de funções, a aproximação entre curadoria e crítica se dá na intersecção de sua ação sobre a potência utópica da arte. Se toda obra de arte autêntica carrega em si um enigma, e a crítica de arte é a responsável por desenvolvê-lo conceitualmente, trazendo o teor de verdade da obra para o presente através da conjugação do exercício racional com o mimético; e se o museu se torna mais parte da indústria cultural quando atua sobre as obras na contramão da crítica, então a disposição do curador, enquanto agenciador das obras dentro do museu, detém o poder de reordenar as categorias segundo as quais o público encontra com a arte e, em um movimento contrário ao nominalismo institucional, acessar sentidos antes bloqueados pela mesma estrutura formal que ele integra. Entendido dessa forma, o

curador⁵⁴ pode atuar desatando os nós que a cultura tece ao redor das obras de arte, dando a ver aquilo que na compleição das obras resiste à integralização total, desenvolvendo estratégias curatoriais que dão voz ao teor emancipatório já presente nas obras de arte (cf. Bishop, 2013, p. 62), atualizando, a partir delas, poéticas ainda indefinidas (Osório, 2015, p. 13).

A curadoria é uma função que nasce paralelamente à arte moderna, e que se desenvolveu e se modificou nas últimas décadas, processo que será detalhado mais à frente. Com a proliferação dos museus e da indústria da cultura, essa profissão passou a incluir, em muitas instituições, “uma vasta função administrativa, na determinação do enquadramento conceitual, seleção de colaboradores especializados em várias disciplinas, direção de funcionários, consultoria com arquitetos [...], organização de publicações de catálogos enciclopédicos, etc.” (Heinrich; Pollack apud Bishop, 2007, s/p, item 5). Dada a necessidade de conciliar essas atividades organizacionais com questões específicas da arte, o curador é comumente comparado a outros profissionais, como sugerem alguns curadores – que são também críticos de arte: o alemão Boris Groys e o americano Rob Storr comparam o curador ao diretor de cinema e ao editor literário, profissionais responsáveis por editar e montar o material artístico em busca da melhor versão possível, além de negociar com editoras e patrocinadores; o russo Viktor Misiano o compara ao psicanalista, capaz de acessar sentidos que estariam recalçados no inconsciente; o suíço Jean-Christophe Ammann, a um *matchmaker* [casamenteiro], aquele capaz de encontrar afinidades entre diferentes e construir relações (cf. idem).

Considerando atribuições de naturezas tão diversas, faz-se evidente a imbricação da função social do museu na atividade do curador, que apenas poderá ser denominada “crítica” se sua criticidade alcançar todos esses aspectos. Por isso, para determinar se a atividade curatorial pode ser compreendida como um potencial modelo contemporâneo da crítica dialética, não é suficiente equiparar o curador ao crítico de arte, dado que sua atuação tem um escopo mais amplo, diretamente implicado com a produção cultural. No universo adorniano, o curador se assemelharia não apenas ao crítico de arte, mas ao crítico da cultura. Outra atividade que guarda semelhanças com a do curador é aquela da execução musical, seja na figura do maestro ou do intérprete. O maestro, pois ele coordena e atualiza múltiplas ações artísticas ao mesmo tempo, para delas extrair tanto sua verdade imanente quanto a verdade do todo orquestrado; o intérprete,

⁵⁴ Em conformidade com o argumento central da tese – da curadoria como modelo de crítica dialética – o termo “curador” indica aquele profissional que age na direção dessa produção crítica. Trata-se, portanto, sempre do “bom curador”, exceto onde indicado o contrário.

pois dele é exigida uma interpretação nova da tradição. Tais aproximações são necessárias pois, infelizmente, Adorno não se deteve sobre a questão da curadoria, especialmente considerando que sua forma contemporânea se consolidou após o falecimento do filósofo, em 1969. Por esse motivo, a sustentação da proposta desta tese, da curadoria como modelo de crítica, será construída a partir desses dois temas – esses sim – profícuos da obra de Adorno, a saber, a crítica cultural e a execução musical.

3.5 Curadoria como crítica imanente da cultura

No texto “Crítica cultural e sociedade” (1998a), escrito em 1949 e publicado em *Soziologische Forschung in unser Zeit* em 1951, Adorno procura elucidar a postura ambivalente da teoria crítica da sociedade frente à crítica cultural. Nele, o autor analisa duas formas de crítica cultural: a crítica cultural “burguesa” e a crítica cultural efetivamente dialética. A primeira é aparentada aos instrumentos culturais, como os museus, e aos especialistas, mesmo aqueles chamados de críticos de arte. Esse manejo ingênuo da cultura (cf. Adorno, 1998a, p. 11) alimenta a crença na cultura à revelia se seus antagonismos internos, a partir de onde se desenvolve um tipo de crítica que se satisfaz ao medir a distância entre a cultura em sua forma efetiva e o ideal de cultura que a visão conservadora gostaria de alcançar – um ideal que aspira à propriedade segura na era do capitalismo tardio (cf. idem). A crítica cultural burguesa é aquela que fala sobre a cultura a partir de um lugar supostamente superior de dentro da própria cultura, reafirmando seus paradigmas enquanto aponta deslizamentos internos. É essa a crítica que subscreve à divisão entre “alta cultura e cultura popular, entre arte e entretenimento, entre conhecimento e visão de mundo descomprometida” (cf. idem, p. 17), pois a ela interessa dar como fato consumado as cisões que justificam a separação original entre as esferas espiritual e material. Origem da cultura como a conhecemos, essa separação é, ao mesmo tempo, seu “pecado original” e o antagonismo de onde a cultura retira a sua força (cf. idem, p. 16); o crítico cultural burguês resguarda essa divisão como algo natural da cultura, que ele toma como dogma (cf. idem, p. 7). Assim, ele se resigna à interpretação segundo a qual o que está fora de ordem não é a objetividade material, mas a esfera espiritual desarranjada, aquém do que poderia ser sua realização plena. “Onde há desespero e incomensurável sofrimento, o crítico da cultura vê apenas algo de espiritual, o estado da consciência humana, a decadência da norma.” (idem). Ao aceitar a cultura como totalidade, a crítica cultural burguesa exclui sua negatividade, que é justamente o campo onde se localiza sua

verdade (cf. idem, p. 19), permanecendo submissa à cultura, apartando-se do horror ao mesmo tempo em que o complementa (cf. idem, p. 18).

Malgrada a situação da crítica cultural, a teoria crítica da sociedade não pode se furtar à investigação da cultura, pois esta não é mero epifenômeno, mas o conteúdo essencial da autoconsciência da sociedade (cf. Adorno, 1998a, p. 17). Essa característica exige que seja avaliada a partir de sua posição no interior do todo (cf. idem, p. 19), enquanto sintoma e causa da estruturação histórico-social. A crítica cultural que cabe à teoria crítica da sociedade precisa ser, como esta, dialética, distinguindo-se por levar a crítica às últimas consequências, até o questionamento do próprio conceito de cultura (cf. idem). Apenas a partir da crítica dialética é possível identificar na cultura reificada a falsidade de seu caráter de aparência, que se tornou total desde que a racionalidade imposta passou a encobrir a irracionalidade da violência real (cf. idem). Por isso “a teoria dialética [...] está obrigada a assumir para si mesma a crítica cultural, que é verdadeira na medida em que traz a inverdade à consciência de si mesma” (idem, p. 18). Para tanto, a transcendência da crítica burguesa deve ser substituída pela imanência da crítica dialética.

A crítica cultural burguesa é transcendente, ainda que fale a partir do interior da trama cultural. Isso porque sua medida é um ideal de cultura sobre o qual não levanta dúvidas, e aplica valores e categorias de cima para baixo sobre os objetos, em defesa de um conceito de cultura que participa da constituição problemática do todo social. Ela extrai da cultura o seu pior e elabora a partir de seus elementos regressivos que, por sua vez, retiram seu conteúdo de instâncias externas a seus objetos, do outro contra o qual a arte se estabelece. Esse procedimento é favorecido pelo fato de o momento da objetividade da verdade, que compõe o pensamento dialético, encontrar-se “tacitamente substituído pelo positivismo vulgar” (Adorno, 1998a, p. 19), pela ideologia da cultura que não aceita seus próprios antagonismos. Para que a crítica dialética da cultura consiga transcender a consciência para além de sua imanência cultural, ela deve manter-se dinâmica juntamente com o movimento de seus objetos, desvencilhando-se parcialmente para adotar um ponto de vista que permita identificar na aparência seus momentos de falsidade. Apenas nesse afastamento da consciência pré-configurada que molda o acesso à cultura é que a crítica dialética consegue, paradoxalmente, atuar de modo imanente, transcendendo a imanência do espírito capturado – que registra a falsidade do todo – para voltar-se à imanência do objeto e da cultura – naquilo que ele carrega negativamente. A crítica

dialética da cultura atua não apenas lado a lado, mas de maneira similar à crítica dialética de arte; ambas devem ajudar a conduzir os objetos artísticos – sejam obras de arte ou acervos e exposições de arte – para a atualização de seu teor de verdade, bloqueado pela ideologia dominante.

Para fazer justiça à coisa mesma, a crítica cultural deve participar e não participar da cultura (cf. Adorno, 1998a, p. 25), evitando os dois extremos: nem falar a partir da cultura como ponto passífico, debruçando-se sobre minúcias técnicas que inflamam especialistas mas que não promovem o debate sobre das possibilidades da cultura de superar a si mesma, nem falar contra a cultura como um todo, como se suas inconsistências fossem o sinal do fim dos tempos e da impossibilidade de correção, uma postura cínica que tende à barbárie. Fazer a crítica dialética da cultura exige uma posição que garanta acesso à arte e as estruturas institucionais e um distanciamento não-ingênuo quanto ao teor regressivo de ambas, situação que favorece a figura do curador pois ele usufrui dessa colocação social. Para que a execução do curador possa ser caracterizada como um modelo de crítica dialética, ele deverá cumprir, simultaneamente, as exigências feitas ao crítico de arte e ao crítico da cultura. Isso porque a crítica de arte e a crítica da cultura são intimamente interligadas: a cultura é o outro da arte e a arte é a substância da cultura, impossível exercer sua crítica em separado. O curador que se deixa conduzir pela obra de arte e consegue desvelar sentidos intrínsecos a partir de recursos como a montagem, expografia e tema da exposição, sem recorrer a extração de sentido casuais – não pertinentes ao enigma – ou causais – para justificação de uma proposta extrínseca –, pode atualizar a obra exposta e trazer ao público uma composição que faça jus àquilo na obra que é justamente contrário a sua exposição (cf. Alves, 2010, p. 54-56). Dessa maneira, pode favorecer a experiência estética ao orientar a percepção do público para a dissonância, o contraditório e o potencialmente utópico.

A curadoria crítica é aquela que não ajuíza sobre os objetos, mas pensa junto com eles (cf. Osório, 2015, p. 66), que estuda e reflete sobre suas possibilidades de atualização no presente (cf. Alves, 2010, p. 45), dando movimento ao seu teor de verdade não apenas através da produção textual, mas no contexto mesmo em que elas se apresentam à sociedade. É também aquela que não escamoteia a crítica à cultura que provém das obras de arte a partir das quais constrói seu trabalho, viabilizando a expressão da não-identidade entre arte e cultura, e isso em uma estrutura física que de fato integra o espaço social – um espaço privilegiado, dado o

prestígio de que gozam os museus. Por isso a curadoria tem potencial para ser um modelo efetivo da crítica dialética, tanto por trabalhar com conceitos aliados a recursos espaciais e sensoriais, quanto por conjugar a crítica da arte, da cultura e da sociedade a partir de dentro.

3.6 Curadoria e execução musical

Soma-se à caracterização do curador como crítico cultural a aproximação entre o exercício de sua função e a execução musical. Essa aproximação se justifica pois a orquestração de objetos individuais em prol de uma realização conjunta que contenha em si um sentido aglutinador assemelha-se à coordenação dos músicos pelo maestro na execução de uma peça.⁵⁵ O museu, mesmo em sua acepção tradicional, sempre inspirou associações entre a configuração dos trabalhos artísticos e as sinfonias musicais, como no comentário do teórico da arte francês André Félibien que, já no século XVII, declarava: “Entre na galeria e verá obras excelentes dos grandes mestres. É lá que cada um deles demonstra sua força e, tomados em conjunto, seus trabalhos formam um maravilhoso concerto” (apud McClellan, 2008, p. 333). Dentre os muitos textos sobre teoria musical na obra de Adorno, a coletânea de notas para uma teoria da reprodução musical⁵⁶ (2006) – que, apesar de compilar um trabalho de décadas, nunca chegou a ser finalizada pelo autor, e foi publicada em um compêndio pela Suhrkamp apenas em 2001 – oferece indicações sobre o trabalho do maestro que favorecem sua aproximação ao curador. O maestro teria duas funções distintas e interconectadas. A primeira, coordenar os músicos, garantindo a qualidade técnica do conjunto e sua coerência rítmica, bem como estabelecendo o espaço concedido a cada um (Adorno, 2006, p. 114). A segunda é efetivamente fazer a música, produzir uma obra coesa a partir de distintas manifestações artísticas, uma unidade que transcende a diversidade da orquestra (idem). Mesmo que o maestro execute sua obra a partir da soma do trabalho de outros artistas, é ele quem imagina e direciona a performance que será apresentada ao público (cf. idem, p. 153), a unidade artística que só pode ser alcançada pela

⁵⁵ Adorno pontua diferenciações entre os trabalhos do maestro e do intérprete. O primeiro lida com o problema da coordenação de diferentes artistas, os músicos da orquestra que interpretam individualmente cada melodia para compor a sinfonia. O intérprete, por sua vez, pode tocar uma música sozinho, dispensado da obrigação de coordenar com outros artistas. Ambos, no entanto, confrontam-se com a questão da atualização do material histórico para sua apresentação ao público. A execução como uma forma de interpretação crítica do material é o sentido comum que aproxima as formas de execução musical do maestro e do intérprete ao trabalho do curador e, por esse motivo, são mencionados indistintamente sob as rubricas de “executor” e “intérprete”.

⁵⁶ *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, Nachgelassene Schriften, edição de Henri Lonitz, Suhrkamp, 2001; *Towards a Theory of Musical Reproduction: Notes, a Draft and Two Schemata*, tradução de Wieland Hoban, Polity Press, 2006.

figura congregadora do maestro (cf. *idem*, p. 154). Como o curador, ele atua como facilitador na promoção da melhor versão de cada produção artística individual, e como criador, na consolidação de uma obra que, quando executada em sua completude, é de sua autoria.

O que aproxima mais profundamente o curador daquele que executa uma obra musical é a lida com a questão histórica do material. A forma musical, como toda forma artística, é caracterizada por seu teor de verdade historicamente determinado. Não sendo imortais, essas formas carecem de atualização, uma costura entre as determinações imanentes da obra e suas possibilidades no presente. Quando o maestro performa uma obra do passado, ele deve apresentar seu sentido vivo, aquele que está ameaçado de ser obliterado pela história. Adorno argumenta que o maestro não poderia simplesmente repetir as indicações contidas na partitura como se estivesse resgatando fielmente as coordenadas oferecidas pelo compositor, pois esse sentido original pretendido pelo artista não é apenas irrelevante para a realidade da obra no presente, mas também virtualmente inacessível (cf. Buck-Morss, 2019, p. 44). Ao mesmo tempo, executar a obra segundo preceitos interpretativos correntes, como se se tratasse de uma obra contemporânea, violaria a verdade da obra, uma vez que esta verdade é historicamente condicionada (cf. *idem*). No caso do curador, também as obras de arte que ele traz ao público são re-interpretadas, sua execução consiste no trazê-las para o espaço expositivo segundo diretrizes expográficas e temáticas. A apresentação de cada obra não será uma reprodução fiel daquilo que foi previsto pelo artista, nem seria idônea sua instrumentalização para a construção de um sentido global que ofuscasse suas coordenadas históricas próprias. Para ambos os profissionais, é necessário mediar passado e presente, aceitando que a execução dos trabalhos terá um efeito modificador de sua história interna, à qual, no entanto, deve manter-se fiel (cf. *idem*). A reprodução musical não é uma cópia da peça original, assim como a exposição da obra plástica não é um resgate de sua imagem original, mas o resultado da mediação dialética entre presente e passado, entre artista e executor.

A principal premissa que informa a execução da arte é a renúncia à ingenuidade realista da obra pura. A obra não existe senão em relação ao material, por sua vez historicamente determinado, e ao contexto de suas reiteradas apresentações. A obra de arte é, no limite, uma relação social, e tentativas de reconstituí-la enquanto ser-em-si-mesma são ingênuas pois remontam a um estado que nunca existiu. Reconhecer a obra como efetivamente o oposto dessa suposta pureza é assumir sua heteronomia ao mesmo tempo em que se extirpa a ingenuidade que

estorva sua autonomia radical. O teor histórico não é externo à obra, mas seu substrato fundamental, a essência do problema que ela cifra em seu enigma. Cada passo em direção a resolução desse problema é sinônimo de seu desdobramento temporal, coincide com sua lei interna e com a obra mesma, uma vez que, por trás da obra-processo, não subjaz um substrato atemporal (cf. Adorno, 2006, p. 195).

No caso da execução musical, a partitura por vezes é tida como essa obra pura original, visão que ignora a determinação histórica tanto da notação quanto de sua interpretação. Daí que a submissão à disciplina férrea da partitura, das indicações primeiras para “a imaculada e perfeita interpretação” (Adorno, 2020a, p. 75) da obra, incorra em uma postura ingênua, pois traduz uma fixação conservadora que provoca a destruição da obra (cf. *idem*). Essa disciplina férrea tenta ser fiel ao passado, mas substitui a atualização pelo anacronismo (cf. Gatti, 2021, p. 19-20), incorrendo no fetichismo da aparência imediata da arte, um fetichismo da captura da coisa mesma que adequa o absoluto à aparição (cf. Adorno, 2020a, p. 76-77). O mesmo poderia ser dito das obras de arte plásticas: quando o curador tenta resgatar as orientações originais da obra, recorrendo ao contexto histórico de sua produção⁵⁷ e às supostas intenções do artista, ele a desloca para um momento de sua história pregressa, incorrendo na sua reificação devido a impossibilidade de ela estabelecer relações com o presente, com o momento efetivo da exposição. Sua dinâmica se torna tão pré-determinada que não se pode falar em tensão formal, uma vez que a resistência do material é eliminada (cf. *idem*, 77). Por isso os museus tradicionais impedem a experiência estética, pois a contrapartida desse fetichismo da arte morta é a regressão da audição, ou seja, das condições de experiência da arte (cf. *idem*).

Essa atualização da história imanente da obra de arte é alcançada pela execução apenas quando esta coincide com a interpretação crítica, capaz de mover o desdobramento objetivo da dialética contida na obra. É nesse sentido que Adorno dirá que “toda execução musical é, essencialmente, sempre crítica” (Adorno, 2006, p. 55). O exercício interpretativo que acompanha a execução consiste na separação dos elementos para análise – que, no caso do curador, poderia ser associado ao momento da análise e crítica das obras individuais – e sua posterior agregação em uma síntese provisória – a exposição (cf. *idem*, p. 154). Essa síntese, na execução musical e

⁵⁷ Um exemplo mais explícito dessa tentativa é a ambientação de museus históricos, que incluem mobiliário e outros elementos cenográficos no espaço expositivo para resgatar a aura do tempo passado, que a obra partilha como episódio de sua história, mas que ela não eterniza. Esses elementos não são necessários para atualização do teor de verdade de uma obra de arte, na verdade trabalhando na contramão desse processo uma vez que indicam o suposto pertencimento da obra ao passado reificado.

na curatorial, traduz-se em arranjo crítico dos particulares, que só pode ser concebida em conjunto com a crítica ao historicismo (cf. *idem*, p. 121), pois é resultado da interpretação que é em si um procedimento mediado historicamente, no qual o mais antigo deve ser desenvolvido a partir do mais avançado. Esse campo de forças é histórico e se dá segundo a dialética entre o particular e o geral (cf. *idem*, p. 92).

Dizer que toda obra de arte é processual não significa postular a indiferença entre todas as possíveis interpretações, como se o relativismo fosse a consequência inevitável da impossibilidade de fixação ontológica da obra. Interpretar uma obra de arte, no caso do maestro e do curador, é mais do que explicá-la conceitualmente, é realizá-la esteticamente no presente, executá-la artisticamente no espaço-tempo da cultura. Interpretar uma obra de arte é executá-la como ela mesma deseja ser executada, a partir do campo de forças fornecido pelo próprio objeto (cf. Adorno, 2006, p. 130). Ao mesmo tempo, não há uma única interpretação correta, uma maneira ideal de executar uma partitura ou de expor uma pintura, mas muitas veredas possíveis de serem percorridas a partir da objetividade imanente; uma polivalência genuína e historicamente determinada no próprio objeto (cf. *idem*, p. 65), de modo que a interpretação só é legítima quando sua liberdade subscreve ao escrutínio do verdadeiro e do falso, tornando-se aderente às leis formais.

Esse modelo de interpretação crítica não-teleológica é inseparável do risco e da experimentação (cf. Adorno, 2006, p. 7; p. 152), dado que o verdadeiro e o falso na execução da obra só se dão a conhecer a partir do estabelecimento de diferentes relações mediadas pelos extremos da obra. Em toda execução, “sempre se sabe que há algo errado, mas nem sempre porque está errado ou como estaria certo, e isso só pode ser descoberto experimentando-se diferentes possibilidades” (*idem*, p. 152). Esses extremos configuram as questões inerentes ao material estético e se apresentam corretamente na interpretação quando são expostos e não quando se busca sua solução rápida pelo comprometimento de sua verdade (cf. *idem*, p. 129). Por isso o curador que desenvolve um trabalho efetivamente crítico de interpretação e execução da arte deve compreender que a arte não está à espera da atribuição de sentido, e nem os sentidos extraídos podem ser casuais, construídos a partir de relações bastardas. As relações que se deseja estabelecer, inclusive através da estratégia de justaposição expográfica de trabalhos artísticos, são relações que não estão inscritas no passado, mas necessariamente no tempo presente e no contexto sócio-cultural no qual a exposição toma corpo (cf. Alves, 2010, p. 54-56). “A

interpretação é como um tribunal de recurso, frente ao qual a obra é colocada mais uma vez em julgamento.” (Adorno, 2006, p. 130). “A interpretação é, por sua própria natureza, um processo dialético” (idem, p. 69), cujas contradições animam a utopia de resgatar o que se tornou historicamente inacessível. Nesse sentido, toda interpretação é uma *recherche du temps perdu* (cf. idem, p. 173), onde “recherche” é antes uma pesquisa que pretende desvelar o que outrora foi negligenciado, e não uma busca pelo que se tornou inacessível.

O exercício interpretativo da execução é, assim como a crítica, um processo racional-mimético, no qual os conceitos são informados pela pressão do ainda-não-conceituado do material. A mera aplicação de resultados analíticos, como se estes fossem conclusivos, redundaria em um racionalismo intolerável e submeteria irremediavelmente a obra à forma de sua execução (cf. Adorno, 2006, p. 34; 81). A interpretação crítica, pelo contrário, restabelece o elemento mimético que emerge da operação analítica, fazendo-se similar a obra (cf. idem, p. 690). Na música, “interpretar um trecho equivale a executá-lo segundo o sentido” (TE 188), e esse sentido não é algo que se deposita sobre a obra, mas um sentido conjurado, oriundo do material na execução como na produção, “como se os artistas, em vez de simplesmente tocar a frase, tivessem executado os ritos necessários para que ela aparecesse” (Proust apud Žižek, 2013, p. 54). A interpretação é um ritual de dominação da natureza, similar àquele empreendido pelo artista sobre o material, no qual o intérprete atua na tensão entre a necessidade objetiva da obra de arte (a música a ser executada) e a performance (a execução efetiva) (cf. Adorno, 2006, p. 117). Ambas as instâncias são naturais na medida em que se inserem no processo mimético artístico, mas de uma natureza mediada e, portanto, contingente (cf. idem). A reprodução é como uma imagem de raio-x da obra, que torna visível as relações que subjazem à imediatez da obra, através da articulação daquilo que é perceptível na empiria. (cf. idem, p. 1); revela não a imagem do esqueleto, mas da saúde subcutânea da obra (cf. idem, p. 160), como prova de sua vitalidade no presente. “Esse é o sentido filosófico da ‘imagem de raio-x’ – imitar tudo aquilo o que está escondido.” (idem, p. 4). Por isso a interpretação carrega sempre um caráter ilusório dada a impossibilidade de equalização entre verdade e essa segunda natureza, que, no entanto, se torna natureza de novo e de novo especificamente quando é interpretada, quando é trazida à vida (cf. idem).

Para atualizar a historicidade imanente da obra, a interpretação crítica precisa se valer da tradição como polo de tensão a partir do qual e contra o qual a obra particular se organiza; sem

esse lastro histórico, a historicidade imanente da obra não faria sentido. Ao mesmo tempo, a tradição é um referencial dinâmico, passível de atualização e remodelação, dado que é composta, ela mesma, de obras de arte em devir. Da mesma maneira que cada execução modifica o objeto exposto, também as outras obras de arte às quais o objeto específico está ligado ajustam-se à atualização, ou seja, toda execução de uma obra específica altera a tradição (cf. Adorno, 2006, p. 5-6), dado que a historicidade imanente da obra é impensável separadamente da história partilhada (cf. idem, p. 195). A execução causa essa alteração e também a registra, segundo a dialética entre o particular e o todo (cf. idem). Por isso a execução artística do curador ultrapassa a crítica de arte e alcança o estatuto de crítica cultural, pois cada exposição de arte reordena os paradigmas da tradição estabelecida e, portanto, da cultura. Se a função do curador for interpretada como uma forma de execução artística, especialmente na atualização da história imanente da arte, ela adensa seu potencial crítico, sua faceta eminentemente utópica contra a ideologia da cultura. No decorrer do terceiro capítulo, será abordado o desenvolvimento da curadoria dentro dos museus desde o início do século XX, para avaliar, a partir de exemplos históricos, em que medida ela faz jus ao modelo de crítica dialética da arte e da cultura e seu impacto nas possibilidades utópicas da experiência estética.

3.7 Arte moderna e curadoria

Os desenvolvimentos técnicos e mudanças da arte não se produzem a partir de um progresso linear de aprimoramento, de superação contínua e direcional, mas em resposta às questões que afligem a arte em decorrência de sua permeabilidade às instâncias sociais. O advento da arte moderna – ou arte nova –, a que a estética adorniana se dedica primordialmente, pode ser compreendido pelo viés da perda da evidência da arte, em um afastamento das premissas da tradição, e pela resistência à institucionalização e à reificação da cultura. Na verdade, são duas faces do mesmo problema: a espiritualização radical que a arte moderna traz para o centro do debate estético é uma luta pela autonomia contra a reificação do espírito, através da exaltação das questões formais enquanto resistência aos ditames da cultura. A partir da intensificação empírica vêm à tona as questões relativas ao caráter coisal da arte, o que significa um desvelar de sua inconsistência ontológica. O olhar, que antes fitava a figuração projetada pela técnica pictórica, volta-se para a presença inquietante do objeto e para as incertezas apresentadas pela materialidade que se assume enquanto tal. A dúvida então suscitada sobre a possibilidade

mesma da arte a ultrapassa e projeta-se para o extra-estético, acendendo a temática da ruína do modelo social. Ao libertar-se de sua ingenuidade, a autonomia afasta a arte da harmonia que até então funcionava como código interpretativo do sentido. Por isso ela passa a exigir a crítica de modo mais urgente, o que estimula o aparecimento da figura do curador em resposta às demandas históricas da própria arte e suas expectativas de interação com a sociedade.

A reação às regras tradicionais da composição pictórica encontra em Manet sua forma prototípica (cf. TE 441). Manet dá início ao impressionismo ao reconhecer abertamente aqueles traços que os pintores que o antecederam encaravam como limitantes, como a planaridade da tela e as propriedades dos pigmentos. A inovação estava em desfazer-se das regras promulgadas pela academia para a representação realista de volumes, sombras e perspectiva, que teriam estagnado em conceitos distantes da experiência “real” dos objetos e suas cores e formas. A técnica da pintura ao ar livre [*plein air*] trouxe novas impressões acerca da incidência da luz, das cores e do movimento, que poderiam ser melhor representados por massas de tinta pouco delimitadas, a partir das quais surge a “escassa sugestão das formas que emergem da confusão” (Gombrich, 2006, p. 396). Se antes esses elementos deveriam ser ocultados para favorecer a compleição realista, Manet os adota com franqueza como parte integrante da composição (cf. Greenberg, 2014, p. 10). A partir daí, “a pintura moderna abandona progressivamente a tentativa de representar ilusionisticamente um espaço tridimensional sobre um suporte plano, e passa a tirar consequências estéticas de suas reais particularidades” (Naves, 2014, p. 11). Essa mudança determina a tendência inelutável em direção à arte abstrata, uma vez que as formas identificáveis da realidade remontavam a questões de volume e profundidade que estavam justamente no centro da problemática representacional (cf. idem).

Apesar de Manet figurar como marco inicial, a arte moderna não é um estágio de desenvolvimento temporal, reflexo de um “vago espírito do tempo” (TE 60) ou mera atualização técnica; ela surge historicamente “como algo de qualitativo, como diferença dos modelos esgotados” (Adorno, 2006, p. 410). Daí que nem toda arte criada a partir desse marco se enquadre na denominação de arte moderna, o que, no entanto, sugere que tais obras não se ocupam de questões históricas primordiais e se encontrem à margem das realizações artísticas de seu tempo consideradas autênticas. A questão qualitativa da arte moderna é a recusa do “infantilismo da arte” pregressa (TE 74), que ela qualifica como ingênua devido a sua conformidade aos padrões da tradição. Ainda que a arte nova pareça visualmente mais pueril

justamente por integrar mais liberdade ao fazer artístico, essa caracterização apenas faz sentido “segundo o critério da estreita racionalidade pragmática” (TE 74). Ela é, na verdade, um esforço pela maioria (cf. TE 74), onde o desprendimento das rigorosas técnicas acadêmicas é resultado do resgate de problemas de representação não solucionados, e não um retorno à um estado anterior ao problema (cf. TE 64). As mesmas normas estéticas que são contestadas mantêm-se presentes, exercendo ainda uma pressão histórica na constituição do campo magnético mesmo daquelas obras que não fazem uso delas (cf. TE 65). “A frase de Valéry – na arte o melhor do novo sempre corresponde a uma antiga necessidade – é de um alcance incalculável” pois “explica os movimentos mais destacados do novo, difamados como experimentos, enquanto respostas necessárias a questões não resolvidas” (Adorno, 2021a, p. 51).

O desenvolvimento intra-estético da arte nova – a “exclusão de elementos gastos e de procedimentos técnicos ultrapassados” (TE 60) – tem seu correlato extra-estético na determinação social pelo conflito com as relações de produção (cf. TE 60), como elucidada o marco tecnológico da fotografia:

O desenvolvimento da máquina fotográfica portátil e do instantâneo ocorreu durante os mesmos anos que também presenciaram a ascensão da pintura impressionista. [...] A máquina fotográfica ajudou a descobrir o encanto da cena fortuita e do ângulo inesperado. Além disso, o desenvolvimento da fotografia iria impulsionar ainda mais os artistas em seu caminho de exploração e experimento. [...] Não havia necessidade de a pintura executar uma tarefa que um dispositivo mecânico podia realizar melhor e mais barato. [...] Foi um golpe na posição dos artistas, tão sério quanto a abolição das imagens religiosas pelo Protestantismo. [...] Assim sendo, os artistas viram-se cada vez mais compelidos a explorar regiões onde a fotografia não podia acompanhá-los. De fato, a arte moderna dificilmente se converteria no que é sem o impacto dessa invenção. (Gombrich, 2006, p. 402-403).

A aversão à representatividade na pintura moderna, equivalente à atonalidade na música, “esteve determinada por uma posição defensiva contra a mercadoria artística mecanizada, sobretudo contra a fotografia” (FNM 15). Os avanços tecnológicos tanto influem diretamente no escopo de possibilidades na produção artística, quanto integram o cenário do capitalismo industrial que constitui o outro da arte moderna. Ela irá absorver esse contexto social como um cânone negativo, que se traduz na recusa da arte a produzir, a partir da aplicação de técnicas predeterminadas, objetos palatáveis ao consumo, similares àqueles da indústria. “Semelhante negação determinada é já quase, por seu turno, o cânone do que é necessário fazer.” (TE 60).

Assim, o intra-estético e o social interpenetram-se. Resistindo à estandardização do aparelho de dominação, a arte nova se estrutura evocando o caos que, na verdade, subjaz à coerência aparente do sistema (cf. Adorno, 2006, p. 401).

A música de vanguarda não tem outro recurso senão persistir em seu próprio enrijecimento, sem concessão alguma a esse elemento humano que, na ocasião em que continua exibindo sua simpatia, reconhece aquela como máscara de inumanidade. A verdade dessa música parece mais exaltada porque desmente, mediante uma organizada vacuidade de significado, o sentido da sociedade organizada que ela repudia, do que pelo fato de ser em si mesma capaz de um significado positivo. (FNM 25-26).

Assim como a música atonal, a arte abstrata é uma linguagem que fala a partir da maneira que foi construída, não pelo que representa; o que está vivo na obra é o que está pintado, não o que foi pintado (cf. Adorno, 1995, p. 71). Essa disrupção da projeção representativa transforma a expressão em expressão sem significante, que remete a um sentido que se encontra codificado como enigma (cf. idem, p. 72). “A arte moderna enfática exime-se ao domínio da representação da alma e transita para uma expressão do que nenhuma linguagem pode significar.” (TE 99). Por isso Adorno irá qualificar a linguagem da arte nova como velada, mediada e lacunar, uma *écriture* [escritura] que expressa algo diverso da imitação e avesso à comunicação (cf. Adorno, 1995, p. 72), um adensamento da proeminência do enigma. A arte moderna é mais enfaticamente mimética que a arte tradicional: para além da categoria da cópia, que ela nega, ela sintetiza em sua forma o caos que passa despercebido na organização social, o que chancela a perda de sua inocência (cf. TE 42). A *écriture* é a marca do puro impulso mimético, o total controle sobre o material natural para mimesis da natureza cifrada, de modo que a arte autêntica se transforma na trincheira onde convergem seus aspectos avançados e arcaicos (cf. TE 73). “A arte é moderna através da mimese do que está petrificado e alienado.” (TE 41).

A pintura abstrata é como um hieróglifo, uma escrita sismográfica premonitória de catástrofes, que retira da racionalidade sua condição imanente de não-racional (cf. TE 41). A primeira consequência dessa virada axial é a competência aumentada da arte nova para cifrar o sofrimento, que se torna o principal produto da intensificação do processo mimético.

Se a arte perdeu a segurança em si própria, a qual provinha de matéria e formas aceitas sem discussão, aumentou, contudo, na “consciência dos sofrimentos”, na dor ilimitada que aflige os homens, e os sinais que esta dor deixou no próprio indivíduo, esse não sei quê de obscuro que como episódio não interrompe a *Aufklärung* total, mas encobre sua fase mais recente e por certo quase indústria

cultural invoca o princípio esclarecedor e o corrompe numa manipulação do humano, a fim de fazer prolongar o obscuro, tanto mais a arte opõe, ao onipotente estilo atual das luzes de néon, configurações dessa obscuridade que se quer eliminar e serve para esclarecer somente enquanto convence conscientemente o mundo, tão luminoso na aparência, de suas próprias trevas. (FNM 22).

O aumento da consciência do sofrimento eleva consigo a potência utópica da arte e, ao mesmo tempo, eleva exponencialmente a necessidade da crítica. Isso porque o sofrimento expresso é cifrado negativamente no enigma, e a recusa à comunicação direta expõe a necessidade de acessá-lo por caminhos outros que não sejam aqueles do nominalismo estético. “A negatividade do conceito de arte a atinge em seu conteúdo. Sua constituição mesma, e não a impotência do pensamento sobre ela, proíbe defini-la; seu princípio mais íntimo, o utópico, revolta-se contra o elemento da dominação da natureza implicado na definição.” (Adorno, 2021i, p. 263). Ao não se organizar segundo categorias de identidade e diferença tradicionais, a arte nova traz necessariamente a promessa de uma nova figura de sujeito, que não é aquele sujeito dos julgamentos estéticos, mas da crítica.

A aparente perda de diretrizes da arte nova, que evoca a necessidade premente da crítica, na verdade supõe uma interpretação incorreta da arte tradicional. O caráter fechado das obras tradicionais era decorrente do arcabouço sólido fornecedor do cânone que, por sua vez, era possível graças à clareza do lugar e da função da arte na sociedade, determinado pelas relações de poder que a cercavam então. A perda desse cânone seria a razão da arbitrariedade da arte nova, responsável pela necessidade da crítica, uma vez que a comparação entre real e ideal não seria mais possível. No entanto, a arte tradicional contém também seu enigma, ainda que sua representação da realidade seja mais propensa a se sobrepor como sentido decodificado da obra. Retomando a fala de Valéry, Adorno desdobra uma segunda implicação: o melhor do novo sempre corresponde a uma antiga necessidade também porque “destrói a aparência ideológica da segurança bem afortunada que muitas vezes o passado só assume porque o antigo sofrimento não é mais imediatamente legível como cifra do sofrimento do mundo contemporâneo” (Adorno, 2021a, p. 51). Para a exibição de arte tradicional no mundo moderno, a crítica se torna a ferramenta necessária para extração desse sofrimento que se tornou historicamente inacessível, para atualizá-lo no presente. Pesa sobre a arte tradicional apenas a suposição do público e da crítica sobre seu sentido imutável e historicamente assimilado.

Na realidade, na concepção que o público tem da música tradicional, permanece importante apenas o aspecto mais grosseiro, as idéias musicais fáceis de discernir, as passagens tragicamente belas, atmosferas e associações. Mas a estrutura musical que dá sentido a tudo isso permanece, para o ouvinte educado pelo rádio, não menos escondida numa sonata juvenil de Beethoven quanto num quarteto de Schoenberg, que, contudo, pelo menos o adverte de que seu céu não vibra cheio de violinos, cujos doces sons o embelezam. (FNM 18).

Também a arte nova não é sem diretriz, pois se faz a partir de questões sempre presentes na arte; sua crescente autonomia é resultado da exposição de sua ingenuidade à segunda potência: o deslocamento da função social impressa pelo Estado e pela Igreja para aquela do capital anônimo a força a assumir sua vulnerabilidade social e ontológica. Nesse movimento, ela exacerba o inconstante da arte, em uma mudança de escala das questões já presentes na tradição. Rebelar-se, assim, contra a categorização e exige ser interpretada criticamente. “Já não é possível ‘aprender’ a distinguir entre música boa ou má. Quem quiser julgar deve considerar de frente os problemas e os antagonismos intransferíveis da criação individual, sobre a qual nada ensina a teoria musical geral ou a história da música.” (FNM 17). É por esse motivo que, ainda que a arte moderna não seja tão desprovida de diretrizes como o senso comum pressupõe, ela instaura a exigência da crítica, dela mesma e de toda arte anterior. “Essa mudança é reflexo da sociedade que, descrente das categorias falidas, se interpela quanto aos seus próprios limites.” (cf. Adorno, 2021a, p. 49).

Essa criticidade não poderá ser exercida apenas entre o crítico e a obra particular, pois a arte moderna se rebela também contra a cultura afirmativa e suas instituições. Por isso a teoria crítica tem a arte moderna como cerne de suas pesquisas, não apenas por sua inovação formal, mas pela problematização da cultura administrada (cf. Foster, 2015, p. 16). Refêm de um processo de instrumentalização institucional, que sabotava seu protesto contra a instrumentalização, a arte traz a questão do seu contexto de apresentação para o centro de seus debates formais, como conteúdo imanente: “só quando tem em conta a sua imanência é que a arte convence a razão prática da sua desrazão” (TE 487). É nesse momento de resistência à institucionalização que a figura do curador começa a se delinear, como mediador entre artista, obra, espaço e público. Ele representa o “ouvido atento que se tornou consciente da contradição entre obra e apresentação” (Adorno, 2006, p. 195), um agenciador da crítica à cultura dentro da cultura. Seu nascimento tem origem na disputa entre a arte nova e as instituições, que não apenas modificou ambas, mas exigiu a mediação crítica do curador capaz de harmonizá-las sem dissolvê-las. Assim podemos

dizer que é a exposição de arte, e não a arte, que é uma invenção moderna (Von Hantelmann apud Osório, 2019, p. 239). Esse processo de consolidação do curador se dá no limiar da introdução das novas tendências estéticas nas instituições, que irá tocar primeiro os Salões, depois as Bienais e, por fim, os museus.

3.8 O artista-curador e o crítico-financiador nos espaços não institucionais



[Figura 21]
Carlos X premiando artistas
 François Joseph Heim, 1825.
 Salão de Arte de Paris,
 Salon Carré do Museu do Louvre, 1824.

Os Salões de Arte de Paris – porta de entrada para novos artistas no circuito oficial – foram o palco das primeiras disputas entre os artistas representantes da nova arte e as instituições expositoras. Desde o início do século XIX, os Salões já tinham ampliado o escopo de participação para artistas externos à academia e se consolidavam como um espaço de crítica e comércio. Em 1849, os Salões saem do Louvre e vão para o Palais de l’Industrie, criado para expor produtos industriais, acentuando o crescente caráter comercial que suas mostras assumiam (cf. Altshuler, 2008, p. 11). Gratuitos⁵⁸, atraíam amplo público parisiense, bem como críticos de arte, que publicavam suas impressões nos jornais, levando a crítica a extravasar o círculo da patronagem e fornecendo o modelo de espaço de exibição pública e discussão que viria a caracterizar o mundo moderno da arte (cf. idem). Sua resistência à arte moderna se deu em movimento pendular, influenciado por pressões do Estado, do mercado e de seus organizadores.⁵⁹

⁵⁸ Em 1855, os Salões passam a cobrar entrada, seguindo o exemplo das exposições universais. Apenas aos domingos a entrada era gratuita.

⁵⁹ As exposições universais também significaram um polo de tensão para os Salões. A primeira, a *Great Exhibition of Works of Industry of All Nations*, em Londres, em 1851 – para qual foi apresentado o Palácio de Cristal – foi a única que não incluiu obras de arte. Com patrocínio estatal, as quinze edições que se seguiram até 1900 na Europa e nos Estados Unidos, atraíram milhões de visitantes para se maravilharem com os bens do comércio e da cultura, em um mundo industrial cada vez mais interconectado. Os artistas eram selecionados por comitês nacionais e as obras faziam parte da competição entre países, assim como maquinários e outras mercadorias. Diferente dos Salões, onde os artistas representavam suas criações individuais, nas feiras internacionais eles representavam seus países, em um contexto de competição comercial que encorajaria as vendas de outros produtos nacionais, como motores a vapor.

Em 1857, o Salão adotou um júri composto apenas de membros da academia; porém, por insistência do Estado, trabalhos mais inovadores foram aceitos, como a primeira fotografia (cf. Altshuler, 2008, p. 11). Ainda assim, tratou-se de uma edição restritiva, cujo trabalho de seleção sucumbiu primordialmente aos interesses dos especialistas da academia, na defesa dos ideais já envelhecidos que pautavam ainda sua produção. Nesse caso, o júri do Salão adotou o procedimento classificatório típico do especialista criticado por Adorno, desqualificando o que não reconhecia e tornando-se uma aplicação modelar da crítica cultural burguesa. Resistente às inovações modernistas que o ameaçavam, o Salão fez uso de sua força institucional para recusar a arte moderna enquanto pôde, levando à revolta de artistas contra a natureza ainda relativamente conservadoras de suas exposições⁶⁰ (cf. idem). No entanto, a presença incômoda da produção moderna já não podia ser ignorada. A proliferação de artistas modernistas atribuía ao movimento um caráter coletivo, cuja inovação começava a despertar o interesse de críticos e colecionadores. Como consequência, Napoleão III promove o *Salon des Refusés* [Salão dos Recusados], em 1863⁶¹, organizado pelos próprios artistas e instalado na outra ponta do Palais de l'Industrie (cf. idem).



[Figura 22]
Le déjeuner sur l'herbe
 Manet, 1862.
 Exposto pela primeira vez no Salão dos
 Recusados; hoje no acervo do Museu D'Orsay.

Um dos rejeitados pelo júri do Salão de 1863, Manet exibiu três pinturas no Salão dos Recusados, entre elas *Déjeuner sur l'herbe* [Almoço sobre a relva], controversa pela técnica pictórica e pelo tema, que retratava a flagrante prostituição então em curso no parque parisiense

Courbet chegou a ser convidado para participar da exposição universal de 1855, em Paris, mas rejeitou o convite, preferindo distanciar-se desse contexto mercantil e realizar sua própria exposição individual. (cf. Altshuler, 2008, p. 12)

⁶⁰ À época, havia exposições similares mais progressistas, como *Secessions*, em Viena e Berlim.

⁶¹ Ainda que os Salões destinados à artistas recusados pelo Salão oficial tenha empreendido apenas duas outras edições, em 1864 e 1873, seu legado de encorajamento a artistas independentes foi determinante no século XIX (cf. Boime, 1969, p. 411).

Bois de Boulogne. Ser recusado pelo Salão oficial, no entanto, não era condição suficiente para que um trabalho integrasse o Salão dos Recusados, que detinha seu próprio corpo de jurados. Mas a similaridade formal dos processos de seleção continha uma diferença primordial quanto ao direcionamento. Não sendo representantes de uma instituição monolítica – onde restritos ideais sectários seriam suficientes para amparar decisões –, os jurados do Salão dos Recusados encontravam-se mais livres para escolher as obras a serem expostas; porém, tal discricionariedade implicava uma maior permeabilidade à reação do público. A pluralidade de estilos aceitos e apresentados assemelhava-se ao sistema político multipartidário e, segundo essa analogia, os membros do júri comportavam-se como parlamentares que deveriam justificar suas escolhas aos seus constituintes (cf. Boime, 1969, p. 411). Essa característica atribuiu ao Salão dos Recusados um princípio judicativo permeável ao público (cf. idem), um afastamento das diretrizes tradicionais da arte acadêmica também na seleção de obras a serem expostas, o que expandiu a perda da evidência da arte para o âmbito da recepção.

As notícias sobre como as primeiras exposições dos impressionistas foram recebidas reforçam o choque do público com a nova arte. Um jornal humorístico publicou a seguinte resenha, em 1876:

A rue Le Peletier é uma rua de desastres. Depois do incêndio da Ópera, aí está acontecendo agora mais um desastre. Acaba de ser inaugurada uma exposição na galeria Durand-Ruel que supostamente contém pinturas. Entrei e meus olhos horrorizados depararam com algo terrível. Cinco ou seis lunáticos, entre eles uma mulher, reuniram-se para exibir suas obras. Vi pessoas sacudindo-se de riso diante dessas pinturas, mas meu coração sangrou ao vê-las. Esses pretensos artistas intitulam-se revolucionários, “impressionistas”. Tomam um pedaço de tela, cor e pincel, besuntam meia dúzia de manchas sobre ela ao acaso, e assinam o nome nessa coisa. É uma manifestação delirante da mesma espécie que leva os internos de Bedlam a apanharem pedras do caminho e imaginarem que são diamantes. (apud Gombrich, 2006, p. 398).

O desconforto do senso comum com a arte nova era previsível dado seu conteúdo programático disruptivo e divergente das regras da cultura então vigentes. A gradual assimilação das vanguardas pelos museus coincide com a aceitação das novas diretrizes estéticas pelo público, menos em função da educação estética que os aparelhos de difusão poderiam oferecer e mais devido a sua competência para cancelar o que deve ser aceito como arte. Esse movimento será capitaneado pelos curadores, “cujas decisões terão um efeito permanente sobre o que a sociedade pode ver e entender sobre arte” (Fox, 2007, p. 15). Mas, antes dos museus aderirem à

cena moderna, o Salão oficial ainda era a ponta mais potencialmente flexível da cultura institucionalizada. Em 1864, o Salão adota uma postura mais aberta e aceita a inscrição de diversos artistas que viriam a formar o grupo dos impressionistas, para, nas edições seguintes, ceder novamente à pressão conversadora: o Salão de 1867 foi um dos mais restritivos da história, tendo rejeitado duas mil das três mil inscrições, dentre as quais se encontravam Manet, Cézanne, Renoir, Pissarro, Sisley e Bazille, a maior recusa do futuro grupo dos impressionistas feita pelo Salão (cf. Altshuler, 2008, p. 12). No ano seguinte, recua, e aceita obras de Manet, Renoir, Pissarro, Sisley e Monet (cf. idem). Essa oscilação dos Salões entre progressismo e conservadorismo, ainda que tendesse à abertura gradual, submetia a exibição da arte moderna às disputas entre o conservadorismo acadêmico que defendia suas premissas estético-teóricas tradicionais, os interesses dos comerciantes que queriam tornar públicas e promover as obras que agenciavam, e as pressões do Estado que desejava utilizar o teor inovador da arte na representatividade nacional. Esse cenário, no qual figuram as forças sociais contra as quais a arte moderna se estrutura – a tradição, o consumo e a instrumentalização –, acabou incentivando a organização de exposições fora do eixo institucional, montadas em espaços não artísticos ou em galerias emprestadas por artistas e comerciantes, na França e em outros países da Europa. Um dos objetivos dessas mostras independentes era garantir um espaço para a exposição das obras que não estivesse sujeito nem à censura prévia do júri acadêmico do Salão oficial nem à antecipação da censura do público conforme prevista pelo júri dos Salões alternativos.

Foi Courbet que, pela primeira vez, montou uma exposição autônoma com relação aos ditames institucionais, intitulada *Le Pavillon du Réalisme* [Pavilhão do Realismo]. Nessa mostra individual, montada no Salão dos Recusados de 1855, Courbet foi responsável por preencher um recinto com sua produção, pendurando seus próprios quadros, decidindo sobre a sequência, as obras que estariam lado a lado e as distâncias e intervalos entre elas. Mesmo que não tenha adotado estratégias expográficas muito distantes do que era de praxe, ainda assim essa foi a primeira vez que um artista criou o contexto de exposição de sua obra, tornando-a a primeira exposição efetivamente moderna (cf. O'Doherty, 2002, p. 17). Iniciativas similares tomaram corpo fora do eixo institucional, lideradas por coletivos de artistas, como a primeira edição do *Salon des Indépendants* [Salão dos Independentes] em 1884, organizada pela Fundação da Sociedade dos Artistas Independentes, reunindo obras dos artistas neo-impressionistas, e exposições posteriores, como o *Salon d'automne* [Salão de outono] de 1903, com obras fauvistas

e cubistas (cf. Altshuler, 2008, p. 12-13). Outras exposições foram organizadas diretamente por artistas, como a *Exposição de Gauguin e amigos*, no Café Volpin, em 1889, durante a exposição universal daquele ano. Fora da França era possível notar um movimento análogo: em Dresden, duas exposições do movimento *Die Brücke* foram realizadas em uma loja de lustres, em 1906; em Munique, a primeira exposição do *Der Blaue Reiter* ocorre em 1911; em Petrogrado – hoje São Petersburgo –, foi montada, em 1915, *A última exposição futurista de pinturas*; em Berlim, a *Primeira feira internacional de arte Dada*, ocorreu em 1920 (cf. idem). Nesse momento, o exercício do que viria a ser chamado de curadoria era de responsabilidade dos próprios artistas, que atuavam como organizadores das mostras, coordenando a seleção de obras, a temática e a expografia. Esse movimento foi uma ampliação da atividade artística que deixava de se limitar à produção material da obra de arte para dedicar-se também à produção do seu contexto expositivo, às relações espaço-temporais que suas criações viriam a integrar. Alguns artistas atuavam também como empresários culturais, articulando interesses de grupos de artistas, através do trabalho de consolidação conceitual e desenvolvimento de estratégias expositivas, como é o caso de Guillaume Apollinaire e F. T. Marinetti, que promoveram os movimentos fauvista, cubista e futurista (cf. idem, p. 14).

O sistema de seleção autônomo das obras previa, principalmente, a possibilidade de uma exposição mais coesa, cujas diretrizes temáticas e expográficas seriam estabelecidas pelos artistas em conformidade com as ideias que moviam sua produção. No entanto, dada a necessidade de financiamento, os apoiadores da arte moderna logo se tornaram figuras centrais para a organização das exposições, influentes também na definição dos objetivos e contornos conceituais. Esses apoiadores encarnavam a figura do mecenas, do investidor individual, como é o caso do comerciante de arte francês Paul Durand-Ruel (1831-1922). Tido como o “descobridor” de artistas da primeira geração do impressionismo, como Boudin, Monet, Pissarro, Sisley, Degas, Renoir, Manet e Puvis de Chavannes, e pós-impressionistas, como Van-Gogh, Gauguin e Cézanne, Durand-Ruel não apenas financiava salários e exposições individuais, mas esteve envolvido na *Primeira Exposição dos Impressionistas*, montada no estúdio do fotógrafo Nadar, em 1874, e em diversas exposições posteriores, em sua própria galeria e em espaços emprestados por amigos, em Paris e em outras cidades europeias (cf. Altshuler, 2008, p. 13). Sua crença na relevância da arte moderna quase o levou à ruína financeira, mas sua insistência o

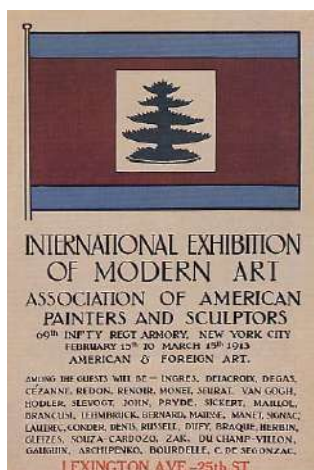
consagrou como um de seus maiores apoiadores e lhe conferiu uma riqueza considerável no fim da vida.

O *marchand* foi uma figura central para a arte avançada, sendo inseparável do desenvolvimento das vanguardas e das exposições (cf. Altshuler, 2008, p. 14). Cientes das possibilidades mercadológicas associadas ao novo, a sequência de subversões das normas e práticas tradicionais que se tornava um elemento sedutor associado à modernidade e à inovação, os comerciantes tornaram-se investidores na tradição do novo, apostando no potencial lucro resultante do baixo custo de obras ainda não consagradas que, posteriormente, poderiam ser vendidas por somas consideravelmente maiores. Essa operação dependia tanto da competência crítica do investidor para identificar o que viria a se tornar sucesso no futuro próximo, como da publicidade que poderia instigar a partir das controversas exposições que organizava. Nesse contexto desenhava-se uma nova narrativa histórica, na qual jovens artistas desejavam encontrar seu lugar ao mesmo tempo em que o dinamismo da história da arte se tornava um produto. Crítica e investimento financeiro se entrelaçam, e os primeiros profissionais a intermediarem a montagem de exposições modernistas – o protótipo do curador – foram críticos de arte-colecionadores, que apostavam no desenvolvimento da arte nova e na sua capitalização.

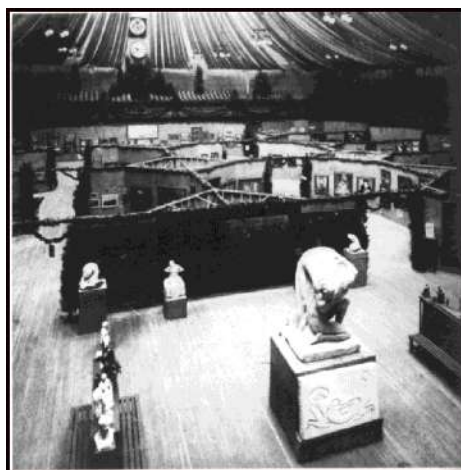
O cenário cultural que antecede a primeira guerra mundial distende-se entre inserções dentro e fora dos espaços institucionalizados; a pressão da arte moderna contra a cultura foi respondida por avanços da cultura na direção de sua integração. Em ambas as pontas, a questão econômica tornou-se incontornável e se imiscuiu de maneira definitiva à tradicional instrumentalização simbólica da arte. A apresentação dos impressionistas na *Exposição Universal* de 1900 como o ápice da realização cultural francesa, ensejou uma série de exposições em espaços alternativos de Paris – que apresentavam os pós-impressionistas como os mestres da próxima linhagem de artistas inovadores, à exemplo do já mencionado *Salon d'automne* –, além de grandes exposições pan-europeias de arte dentro e fora da França, financiadas pelos Estados. A criação da Bienal de Veneza em 1895 inicia uma nova categoria de exposições de arte, desligadas dos museus mas com aspirações universalistas. A arte moderna se estabelece como símbolo de uma nova era na Europa industrial do início do século XX, concatenando ideais de progresso e sofisticação que serão exportados para o mundo.

A exposição *Armory Show*, montada em Nova York, em 1913, marca a entrada desses ideais nos Estados Unidos. A Associação Americana de Pintores e Escultores, entidade

responsável pela mostra, desejava expandir o circuito estadunidense de arte, desvinculando-o da produção acadêmica e tornando-o acessível a um público mais amplo (cf. Castillo, 2008, p. 76). No entanto, Arthur Davis, então diretor da associação, com o auxílio de Walt Kuhn e Walter Pach, decidiu ampliar o projeto inicial e transformá-lo em uma grande exposição coletiva internacional, mirando especialmente artistas europeus já canônicos, como Ingres, e representantes das vanguardas, como Duchamp. Essa decisão foi fundamental para a arte estadunidense ao alterar a percepção cultural da população através do acesso à produção europeia, tomada então como centro da tradição à qual os Estados Unidos desejavam se integrar, e que alimentaria, ao mesmo tempo, seu ideal de progresso pela exaltação do novo propagada pelos ares de liberdade das vanguardas. Tratava-se de uma “nova imagem de modernidade, que marcaria definitivamente a revolução da arte moderna norte-americana, para a qual a produção europeia tornar-se-ia um modelo” (idem, p. 77). O projeto de uma exposição voltada à consolidação da autonomia do circuito moderno de arte nos Estados Unidos parece ter sido um objetivo claro para seus idealizadores, como demonstra a carta de Walt Kuhn a Walter Pach, de 1912: “NÓS QUEREMOS ESSA EXPOSIÇÃO [show] [...] para marcar o início de um novo espírito na arte, ao menos no que concerne aos Estados Unidos”; a exposição seria “a grande chance de fazer os americanos pensarem” (apud Steinitz, 1963, s/p, grifo do original).



[Figura 23]
Armory Show
Cartaz de divulgação.



[Figura 24]
Armory Show
Nova York, 1913.

Com o auxílio de uma divulgação massiva na mídia, a exposição foi um sucesso de público e resultou, em grande movimentação no mercado de arte, impulsionada por aquisições de museus e particulares. O vultoso sucesso do *Armory Show* transformou o projeto em mostra itinerante, apresentada nos anos seguintes, com montagem similar e o mesmo acervo, em Boston

e Chicago, preconizando as mega exposições itinerantes, com alto apelo ao consumo cultural de massa (cf. Castillo, 2008, p. 76), como etapa de sofisticação da indústria cultural.

O *Armory Show* foi inspirado pela *Exposição Internacional de Sondersburd*, montada em Colônia, em 1912, com obras já consagradas de Van Gogh, Gauguin, Cézanne e Munch, e pinturas mais recentes de artistas franceses e alemães (cf. Altshuler, 2008, p. 15). Passadas apenas algumas décadas do nascimento da arte nova, tornaram-se frequentes mostras abrangentes que procuravam apresentar produções ligeiramente mais antigas como um núcleo quase anacronicamente histórico da ainda jovem produção modernista, ao lado de trabalhos mais recentes. É a essa historicidade recém-formada que as exposições montadas nos EUA remetem, como estratégia de inserção nessa tradição que, até então, era monopólio europeu. A origem desse modelo expositivo pode ser atribuída à exposição *Manet e os pós-impressionistas*, organizada por Roger Fry⁶² em 1910, na galeria londrina Grafton. Artista e crítico de arte, Fry é tido como responsável pela aceitação da arte de vanguarda pelo público anglófono (cf. Chilvers, 2003, p. 375), através da montagem de exposições quase didáticas.

Manet e os pós-impressionistas foi estruturada segundo uma linha do tempo que se iniciava com obras de Manet – considerado pelo público britânico de então o artista francês moderno de maior prestígio –, representando a base a partir da qual os artistas posteriores teriam se desenvolvido. Em progressão cronológica, os artistas então contemporâneos, denominados pelo próprio Fry de “pós-impressionistas”, foram apresentados como a culminância desse processo gradual, devidamente ancorados em uma linhagem à qual a exposição atribuía historicidade e continuidade. A mostra foi sucesso de crítica e de público, tendo atraído 25.000 visitantes no curto período de dois meses em que esteve aberta. Na Alemanha, a Associação de Novos Artistas de Munique [*Neue Künstlervereinigung München*], fundada em 1909, desempenhou papel similar na divulgação da arte moderna, com duas exposições do movimento

⁶² A expografia demonstra como a visão crítica de Roger Fry se contrapõe aos interesses dos organizadores do Armory Show. Se Fry se preocupou em organizar a tradição como base formal e conceitual para a apresentação de obras mais recentes, o Armory Show apresentou as obras de maneira indiscernível, em bloco, como se a compreensão de cada obra fosse menos importante do que a posse desse tesouro cultural que os EUA reivindicavam. Realizado no prédio da armaria do 69º Regimento da Guarda Nacional (cf. Castillo, 2008, p. 77), o projeto foi concebido como uma mostra de proporções imensas, que deveria impressionar por sua grandiosidade literal. O espaço, bastante austero, foi escolhido menos por suas características arquitetônicas e mais pela capacidade de receber as 1600 obras de arte, entre pinturas e esculturas. As obras foram expostas de maneira a preencher a magnitude do espaço, o que resultou em uma imagem amalgamada dos trabalhos, longínquos e indiscerníveis (cf. idem).

Der Blaue Reiter (1911 e 1912) que apresentaram um panorama da produção francesa com participação de Picasso e Braque – que tinham se recusado a expor seus trabalhos nos salões franceses.

3.9 A tradição do novo: agenciamento do tempo-espaço

Se o rompimento com a tradição é um dos motes mais explícitos da arte moderna, é curioso que curadores como Fry, desobrigados da taxonomia museológica, tenham recorrido a história ainda incipiente da arte moderna como eixo expográfico. Porém, o que a arte moderna contesta não é a tradição enquanto lastro histórico, mas a fixação da tradição como categoria imóvel e indissociável de um passado consumado.

Na arte moderna, o *métier* é fundamentalmente diverso das instruções artesanais tradicionais. A sua noção designa o conjunto das faculdades pelas quais o artista faz justiça à concepção e rompe assim com o cordão umbilical da tradição. No entanto, o *métier* não brota apenas da obra particular. Nenhum artista aborda alguma vez a sua obra unicamente com os seus olhos, os seus ouvidos, o sentido verbal dela. A realização do específico pressupõe sempre qualidades que são adquiridas para lá dos limites da especificação; apenas os diletantes confundem a tabula rasa com a originalidade. O *totum* das forças investidas na obra de arte, aparentemente algo de subjetivo apenas, é a presença potencial do coletivo na obra, em proporção com as forças produtivas disponíveis: contém a mônada sem janelas. (TE 74).

A ideia de que a modernidade é sua própria reescrita (cf. Lyotard, 1997, p. 41) revela a pregnância da necessidade de reelaborar o passado à luz das novas realizações estéticas que, ao mesmo tempo em que desdobram questões de obras anteriores, atualizam a significação desses elementos dos quais se originam ao apresentá-los segundo novas configurações expositivas. Expor a (nova) tradição ao lado do novo atualiza a própria tradição em relação àquilo que dela derivou, e evidencia as inovações diferenciais que dela decorreram; os fenômenos estéticos requerem o antigo para que se possa aventar o novo, que se mostra apenas quando demonstrada a diferença entre eles (cf. TE 39). Quando Fry recorre a essa estrutura expográfica, faz uso de categorias interpretativas conhecidas para delas extrair o novo, como condição formal de interpretação do passado a partir do presente. Trata-se de um retorno modificado à questão da origem, no qual a autonomia do objeto artístico demonstra sua dependência do movimento conjugado do coletivo de artistas envolvidos na sua elaboração; sua autonomia não é a negação absoluta da ligação com a origem, mas a liberdade para reinterpretá-la.

A tradição como categoria filosófico-histórica é um conceito também em devir; não se trata de um movimento progressivo de continuidade no qual, como a passagem de bastão em uma corrida, “uma geração, um estilo, um mestre passassem a sua arte ao seguinte” (TE 39), mas da análise crítica da cultura e da história da arte como pré-condição do discurso que conhecemos como arte moderna (cf. Crimp, 2005, p. 45). Se explicar o novo recorrendo a categorias antigas traz o risco de fundamentar a arte sobre uma natureza isenta de história, tal recurso é aceitável “quando serve para demonstrar a dificuldade de expressar o estranhamento do novo em termos do que é conhecido” (TE 48). O recurso à tradição do novo empregado por Fry difere do recurso à tradição estática empregada pelos museus tradicionais, pois assume que a dimensão histórica da arte é a via para resolução “do que outrora permaneceu insolúvel” (TE 39), e a justificativa que torna legítima a religação do presente ao passado (cf. TE 39). Livre das amarras do museu tradicional, os primeiros curadores independentes aproximavam-se da crítica imanente da cultura ao extrair das próprias obras contemporâneas seu vínculo com aquelas imediatamente precedentes. Ao fazê-lo em espaços não sedimentados da cultura, explicitavam também a condição de insubordinação da produção moderna às instituições tradicionais como parte de sua utopia. Esses profissionais exercitavam uma mediação consciente para a elaboração do material histórico, atuando como intérpretes da tradição. Essa interpretação é mais do que o que se convencionou chamar de releitura, mas a efetiva reescrita reiterada da história a partir das coordenadas espaço-temporais da execução.



[Figura 25]
Nature morte à la chaise cannée
 Pablo Picasso, 1912.
 Musée national Picasso-Paris.

Além da relação com a tradição, a arte moderna traz uma nova dinâmica temporal imanente, que passa a se projetar objetivamente no espaço. O processo denominado “achatamento” foi uma investida racional da pintura em direção à autonomia, no qual, como

definiu Maurice Denis já em 1890, “a pintura, antes de construir um assunto” passa a ser reconhecida como “uma superfície coberta de linhas e cores” (apud O’Doherty, 2002, p. 11). O aprimoramento da tela rasa e literal – marcante em Monet e, mais enfaticamente, em Coubert – desestabiliza a ilusão de janela que outrora a perspectiva atribuía à moldura e a converte em um parênteses, em um recorte do objeto presente. As pinturas expressionistas abstratas seguiram esse caminho e dispensaram a moldura, passando gradativamente a conceber a borda da tela como uma unidade estrutural por meio da qual a pintura começava a dialogar com a parede. Essa tendência foi incontornavelmente consolidada por Picasso quando, em 1911, faz a primeira colagem. Esse impulso decisivo alterou não apenas a ideia de quadro, mas a maneira como esse objeto passa a ser pendurado e, por extensão, modifica decisivamente o recinto da galeria (cf. idem). Com essa inovação, Picasso fez com que a superfície do quadro se tornasse opaca, atrás da qual não se encontrava mais nada que se assemelhasse a uma janela, mas simplesmente uma parede, ou um vazio; à frente, no entanto, torna-se evidente o espaço aberto, a galeria, que “se junta à superfície pictórica como uma unidade de discurso” (idem, p. 36).⁶³

O modo de pendurar quadros encerra suposições sobre o que se quer apresentar. A colocação interfere nas questões de interpretação e de valor e sobre uma influência inconsciente do gosto e da moda. Esse procedimento revela-se ao público por insinuações subliminares. Deve ser possível correlacionar a história das pinturas em si com a história externa de como elas eram penduradas. (O’Doherty, 2002, p. 16).

A pintura moderna transforma elementos díspares em unidade pictórica concatenada no espaço, no qual eles se apresentam segundo o princípio formal da simultaneidade (cf. Adorno, 1995, p. 69). O espaço quase absoluto conquistado pela arte moderna é o vetor de sua temporalidade distintiva, o momento no qual os elementos temporalmente dispersos são concentrados (cf. idem); quanto mais enfaticamente uma pintura se apresenta, mais tempo é nela armazenado (cf. idem). O processo imanente da obra se desdobra na negociação constante entre seus momentos de necessidade e contingência, do qual resulta a tensão entre seus elementos dinâmicos, que é o próprio tempo sedimentado (cf. idem). Sua história imanente é mutável e não subsumível graças à pressão do irreconciliável, que se faz presente espacialmente como unidade

⁶³ A espacialização da galeria e de suas paredes se acentuou gradualmente, mais intensamente entre o final dos anos 1950 e a década de 1960, sendo relevantes as experimentações de Frank Stella e as contribuições de artistas que inauguraram técnicas similares ao que se convencionou classificar como “instalação” ou “*environment*” e “*happening*”, como Allan Kaprow, Edward Kienholz, Duane Hanson, Claes Oldenburg, o grupo Fluxus, entre outros.

tensionada da aparência. Essa temporalidade depende do espaço que, na arte moderna, é uma mescla entre a superfície pictórica e o espaço expositivo.

A aproximação entre arte moderna e *écriture* indica como a temporalidade latente da arte se fez perceptível quando ela abriu mão da ilusão de atemporalidade (cf. Adorno, 1995, p. 70). Ao fixar o temporal na aparência, este é traduzido de volta ao tempo através do ato da leitura, que é a atividade crítica que a arte moderna prescreve (cf. idem). Por isso a interpretação espacial do curador reflete diretamente nas possibilidades de interpretação do observador, pois é do espaço da pintura que se extraem as condições de leitura e, portanto, de experiência da temporalidade da obra. Para insurgir contra a cultura reificada será necessário renegociar as relações espaciais que se estabelecem na exposição e subverter sua atemporalidade através da reignição da temporalidade imanente das obras. Essa crítica da experiência, levada a cabo pelos artistas de vanguarda que passam a considerar o contexto social, relacional e institucional da recepção como parte da obra de arte (cf. O'Neil, 2012, p. 10), será executada espacialmente pelos curadores.

Para que essa lógica da arte moderna pudesse finalmente ser replicada pelos museus, fez-se necessária uma revolução na estrutura institucional, tanto no que diz respeito à tratativa da tradição quanto da espacialidade. É nesse momento que o curador sai dos bastidores (cf. O'Doherty, 2002, p. 21), como profissional que irá conduzir a atualização do museu, de repositório da arte do passado para espaço de exposição contemporâneo, voltado à produção artística atual. Sempre houve museus dedicados à obras recentes, ainda não consagradas, que operavam como uma casa de apostas no futuro da tradição. Desde 1818, o Musée des Artistes Vivants [Museu dos Artistas Vivos], instituição pública instalada no Palais du Luxembourg, em Paris, fomentava seu acervo através da aquisição de obras de artistas franceses expostas nos Salões anuais.⁶⁴ Essas compras, financiadas pelo Estado, privilegiavam artistas acadêmicos em atividade e, passada uma década de sua morte, as obras eram incorporadas ao acervo do Louvre, abrindo espaço para novas aquisições⁶⁵ (cf. Lorente, 1998, p. 57-60). No entanto, essa dinâmica

⁶⁴ O museu francês inspirou a criação da Gallery of Living Arts [Galeria dos Artistas Vivos], na Universidade de Nova York, inaugurado em 1927 pelo artista e patrono cultural Albert Eugene Gallatin (cf. Lorente, 1998, p. 227).

⁶⁵ Apenas em 1896 seriam admitidas no acervo obras de artistas impressionistas, fruto de um acordo firmado com o Estado para a doação da coleção de Gustave Caillebotte à nação, que incluía obras modernas e que apenas poderia ser aceita em sua totalidade (cf. Altshuler, 2007, p. 3).

se dava ainda dentro dos ditames da tradição, considerando o teor das obras agenciadas e a lógica expográfica adotada.

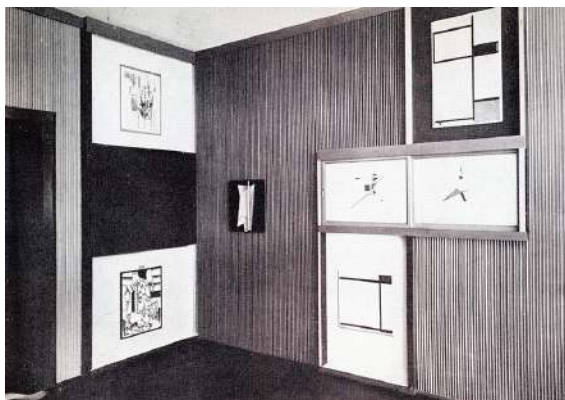
Mas o desafio de expor obras de artistas vivos nas primeiras décadas na arte moderna implicava um investimento institucional mais arrojado, que fosse além da aposta em obras cujo valor estético viria a suportar o teste do tempo, e fizesse jus a sua proposta de inovação da experiência estética. Essa dificuldade de transição é notável nas primeiras exposições dos artistas impressionistas que, apesar de apresentarem obras nas quais o achatamento pictórico e a incerteza sobre as limitações das margens já se faziam presentes, seguiam ainda a lógica expográfica dos Salões, com obras enquadradas com molduras do estilo Beaux-Arts – o que lhes emprestava o *status* de grandes mestres, bem como contribuía para a atribuição de maior valor monetário às peças (cf. O'Doherty, 2002, p. 17). Os museus apenas se abriram para a arte nova gradualmente, na medida em que seus diretores (então os proto-curadores) advogaram pela aquisição de obras modernas e desenvolveram estratégias expositivas mais adequadas, viabilizando a absorção das vanguardas pela cultura graças a uma revolução no próprio conceito de museu.

Esse movimento inicia-se na Alemanha, na figura de Hugo von Tschudi, apontado como diretor da Galeria Nacional, em Berlim, em 1896. Tschudi entendia que o papel do museu de arte contemporânea deveria estar comprometido com o desenvolvimento da modernidade, através do apoio aos artistas e à adaptação conceitual e espacial do museu (cf. Altshuler, 2007, p. 4). Sua visão progressista entrou em conflito com outros diretores e com a administração estatal, e exigiu que ele recorresse à patronos particulares para aquisição de obras modernas, sem a necessidade de aprovação dos comitês de compra oficiais. Em 1909, Tschudi deixa Berlim e se torna diretor da Neue Pinakothek de Munique⁶⁶, onde aplica o mesmo programa moderno e controverso (cf. idem). Nos anos 1920, sua influência era notável por toda Alemanha, com diretores de museus e galerias se dedicando à aquisição de arte de vanguarda, incluindo trabalhos de integrantes dos movimentos alemães como *Die Brücke*, *Blaue Reiter*, *Neue Sachlichkeit*, entre outros (cf. idem).

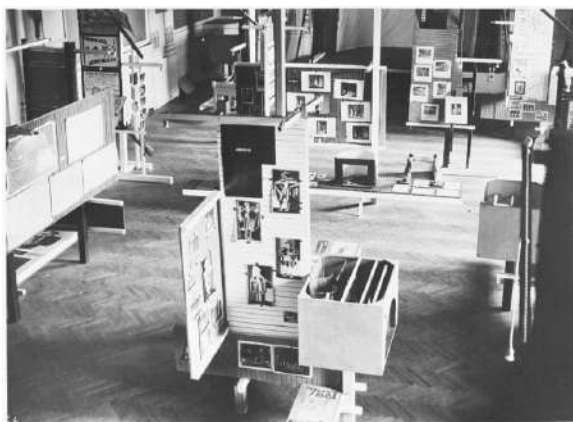
A inovação decisiva nas estratégias expositivas teve a autoria de El Lissitzky, que, entre 1927 e 1928, desenvolveu seu *Abstraktes Kabinett* [Gabinete abstrato] no Landesmuseum de Hanover. Comissionada pelo diretor do museu, o pioneiro Alexander Dorner, o trabalho consistiu

⁶⁶ A Neue Pinakothek foi criada em 1846 como o primeiro museu alemão dedicado a artistas vivos, mas que mantinha, até então, um conservadorismo similar àquele do Museu dos Artistas Vivos parisiense (cf. Altshuler, 2007, p. 4).

na criação de uma galeria especialmente desenvolvida para acolher arte abstrata, com paredes de metal cujas cores se modificavam dependendo da posição do observador, e que eram montadas sobre um sistema de trilhos móveis que permitiam a movimentação e substituição rápida das obras. Dormer, como Tschudi, queria que o museu se afastasse da imagem de mausoléu, de repositório de conquistas do passado, e refletisse o dinamismo da vida moderna, através da forma de apresentação dos trabalhos em espaços integrativos, interativos e flexíveis (Altshuler, 2008, p. 16). Esse trabalho de Lissitzky representa a primeira tentativa séria de reconstituir o recinto da galeria, de influenciar propositalmente o contexto no qual a arte moderna se encontrava com o espectador, permitindo caracterizá-lo como o primeiro *designer* de exposições (cf. O'Doherty, 2002, p. 99). Com essa iniciativa, aliada ao investimento massivo no acervo, Dorner consolidou a reputação internacional do Landesmuseum como mais avançado apoiador da arte moderna, atraindo críticos progressistas e diretores de outros museus que seriam por ele influenciados, como Alfred Barr, futuro diretor do MoMA (cf. Altshuler, 2007, p. 5).



[Figura 26]
Abstraktes Kabinett
El Lissitzky, Landesmuseum.
Hanover, 1927-1928.



[Figura 27]
Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik
Frederick Kiesler, Konzerthaus.
Viena, 1924.

Ainda nos anos 1920, o projeto *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* [Exposição internacional da nova técnica teatral] de Frederick Kiesler, no Konzerthaus em Viena, também consistia em uma inovação expográfica, com estruturas móveis e intercambiáveis, adaptáveis a diferentes *displays*. As estruturas nas quais as obras eram montadas eram independentes e desconectadas das paredes⁶⁷, o que permitia que fossem rearranjadas de acordo com as necessidades de cada mostra (cf. O’Neil, 2012, p. 10). Além disso, podiam ser ajustadas ao nível dos olhos pelos próprios visitantes (cf. idem). Com iniciativas dessa natureza, os curadores contribuíram para que os museus integrados aos movimentos modernistas assumissem a urgência de revisão de seus cânones e, assim, sua própria contingência histórica.

A inclusão corporal do sujeito no espaço estético⁶⁸ evidencia a recepção como momento necessário para a atualização da arte e os problemas associados à recepção passiva promovida pelas expografias da cultura afirmativa. Lissitzky alegava que o objetivo de seu trabalho era desafiar a experiência passiva da arte, em um momento em que os projetos urbanísticos modernos incitavam a apatia dos cidadãos para transformá-los em consumidores, como notoriamente previsto por Georg Simmel e Walter Benjamin (cf. O’Neil, 2012, p. 11). “Nós não queremos mais o espaço como o de um caixão pintado para nossos corpos vivos”, dirá Lissitzky (apud Castillo, 2008, p. 87). Na recepção passiva, as afecções da *physis* são reduzidas a alimento da elaboração intelectual, em detrimento da primazia do momento ôntico do conhecimento. A abstração da dimensão somática emula a concepção da performance cognitiva como eixo constitutivo do sujeito do esclarecimento, tomando o corpo como indissociável da esfera mitológica. No canto XII da Odisseia, Ulisses tapa os ouvidos dos remadores com cera para que não sejam seduzidos pelo canto das sereias e atraídos para a morte. O canto narra o passado, tudo aquilo que “se passou no dorso da terra fecunda” (DE 57); ao mesmo tempo que deleitam, instruem. Impedidos de ouvir esse canto, os marinheiros salvam-se pelo trabalho corporal que eles exercem; seus espíritos ficam livres para subjugar os seus corpos. Enquanto isso, Ulisses se

⁶⁷ Uma lógica similar foi empregada posteriormente por Lina Bo Bardi, para os famosos cavaletes de vidro e concreto concebido para a pinacoteca do MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand), apresentados pela primeira vez em 1968 na inauguração da sede do museu na Avenida Paulista e que até hoje estruturam a exposição permanente do acervo. O sistema expográfico, que se tornou um marco histórico e foi exibido na Bienal de Arte de Veneza de 2024, foi recentemente centro de um debate menos estético, quando alguns exemplares foram vendidos pela diretoria do MASP para arrecadação de fundos, sem a aprovação do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que abriu um processo administrativo para investigação da operação.

⁶⁸ O’Neil destaca que a proeminência da recepção é também um equivalente do recurso literário que integra o leitor ao texto, identificado com a análise pós-estruturalista segundo a qual o sentido se dá na ponta da recepção (cf. 2012, p. 11).

deixa esclarecidamente amarrar ao mastro da embarcação (cf. DE 57); pelo cerceamento do seu corpo, consegue experimentar o canto inefável das sereias, ao mesmo tempo em que escapa ao destino que parecia incontornável. A interdição do corpo é tomada como condição para a experiência cognitiva, pois o corpo carrega um eco da natureza indócil do mito, sendo ele a origem do sofrimento que a razão procura transcender.⁶⁹ A recepção passiva cerceia o acesso ao elemento fundamental da experiência estética pois, alienado do seu corpo, o observador não tem acesso ao próprio sofrimento, de modo que a reificação do momento somático reifica o elemento central da operação mimética. Contra essa condição, a projeção espacial das obras de vanguarda e das expografias integrativas favorecem a relação corporal do espectador com o espaço expositivo-estético, denotando a emergência da recepção ativa como processo ativador da relação mimética. Ao conferirem dignidade ao corpo que partilha do espaço, reabrem a via de acesso ao sofrimento e à experiência utópica do não-idêntico.



[Figura 28]
Milha de fio
 Marcel Duchamp, *First Papers of Surrealism*.
 Nova York, 1942.

Essa tendência será consolidada definitivamente com o advento das instalações artísticas, a tradição antiformalista representada por Marcel Duchamp com a obra “1.200 sacos de carvão”, que apresentava sacos de carvão pendurados no teto da galeria, criando uma experiência espacial incomum, apresentada na *Exposition Internationale du Surréalisme* [Exposição Internacional do Surrealismo], organizada na Galerie Beaux-Arts, com curadoria de André Breton e Paul Éluard, em 1938, em Paris; e “Milha de fio”, instalação com 1600 metros de barbante que preenchiam o

⁶⁹ Adorno defende que essa estratégia de espiritualização do sujeito é afeita à divisão do trabalho social: “Desde que o trabalho intelectual e o trabalho corporal cindiram-se sob o signo do domínio do espírito e da justificação do privilégio, o espírito cindido precisou reivindicar com o exagero da má consciência mesmo essa pretensão de domínio que ele deduziu da tese de que ele [o espírito] é o primeiro e originário, e, por isso, se não quiser se degenerar, deve se esforçar para esquecer de onde provém sua pretensão [do corpo]. Interiormente, o espírito pressente que seu domínio estável não é nenhum domínio do espírito, mas possui sua ultima ratio na violência física da qual dispõem.” (DN 153).

espaço, criando um labirinto entre as obras, parte da exposição *First Papers of Surrealism*, organizada pelo artista em 1942 na mansão Whitelaw em Nova York. Com essas obras, Duchamp “abandona de uma vez por todas a moldura do quadro e transforma o próprio recinto da galeria em matéria-prima a ser modificada pela arte” (McEvelley, 2002, p. xx). A crescente introdução da corporalidade do espectador na dinâmica estética da exposição alcançará sua plenitude nos anos 1960, com os movimentos artísticos denominados minimalistas.

A proeminência do espaço para realização temporal da arte moderna torna o contexto expositivo seu *main medium* [principal mediador], condicionante da experiência que explicita a contingência da obra ao momento presente da exposição e às escolhas de integração ao espaço; cada obra opera em função do lugar e do momento em que é exposta, e é limitada a eles (cf. Calderoni, 2007, p. 65). “A partir de então, o contexto espaço-temporal da produção artística passa a coincidir com o contexto de exposição.” (idem). Essa centralidade da apresentação para a atualização do devir estético coaduna com a pretensão artística da época de questionar os limites da arte, abrindo mão da estabilidade ontológica bem como da interpretativa. Como resultado, o artista, cuja influência se limita ao momento da produção, passa ao curador a responsabilidade pelo encaminhamento de suas obras. Adorno nota que, já nos anos 1930,

tornou-se manifesto que as obras devem conter características, as quais, no processo de produção, não são previsíveis; e que, subjetivamente, o artista era surpreendido pela suas próprias obras. A arte torna-se aqui consciente de um momento sempre presente, posto em evidência por Mallarmé. A imaginação dos artistas dificilmente alguma vez conseguiu abarcar o que produziam. (TE 65).

O condicionamento do conteúdo à função espaço-temporal exigiu que artistas e curadores trabalhassem juntos, envolvidos em processos paralelos de produção e organização, entrelaçando suas funções (O’Neil, 2012, p. 16). “Múltiplos aspectos, desde técnicas de montagem e *design* de catálogos até estratégias de promoção e mediação da relação entre artista e instituição” foram assumidas pelos curadores (Calderoni, 2007, p. 64); obras passaram a ser criadas para exposições específicas – assumindo definitivamente sua efemeridade –, ou adaptadas a contextos expositivos (cf. O’Neil, 2012, p. 16).

O curador é responsável por adquirir, proteger, circular e expor as obras para o escrutínio do público, tanto materialmente – pendurar, monstar, emoldurar, contextualizar, iluminar – quanto simbolicamente – atribuição de dados de pesquisa, documentação, análise, catalogação (cf. Heinich; Pollak, 1996, p. 234). Ele determina as condições de experiência de cada obra de

arte segundo o contexto que cria e é responsável pela exposição como orquestramento dessas obras, um acabamento em si estético, dotado de elementos sensíveis fornecidos pela ambientação da galeria e de sentido crítico próprio. A prática curatorial do período esteve profundamente entrelaçada com a evolução das linguagens artísticas, redefinindo drasticamente a produção artística a partir das possibilidades expográficas, e a atuação do curador, agora implicado com a efetivação das obras na exposição. O curador não apenas agencia o contexto expositivo das obras, mas partilha da autoria. Ele é o intérprete que atualiza a história imanente da obra ao mesmo tempo em que reordena a tradição. A legitimidade com a qual o curador realiza tais atribuições pode ser avaliada em exemplos de diferentes momentos históricos.

3.10 A utopia do cubo branco

A utopia da arte moderna atingiu, graças ao trabalho dos curadores, a utopia do museu. Na primeira metade do século XX, curadores se aliaram a arquitetos para a criação de museus adequados às novas necessidades da arte, um processo de especialização dos espaços culturais que rompeu o monopólio dos museus enciclopédicos (cf. Magalhães; Costa, 2021, p. 9). Os museus de arte moderna se tornaram participantes ativos da construção da modernidade artística e um importante campo de atuação dos curadores. As demandas curatoriais por funcionalidade, somadas à estética modernista e suas aspirações por um estilo internacional, resultaram no novo paradigma museológico que culminou nos anos 1930, conforme documentado na primeira conferência internacional de museus, sediada em Madri, em 1934.⁷⁰ Nesse encontro, a comunidade internacional de museus (que incluía apenas países da Europa e os Estados Unidos) definiu as diretrizes que dariam corpo à nova função social da arte e da cultura (cf. Ruiz, 2020, p. 69). A arquitetura palaciana dos museus, associada a valores aristocráticos, deu lugar a prédios de arquitetura modernista, denominados “museus-máquina” por suas características funcionais e

⁷⁰ A conferência internacional “Muséographie, architecture et aménagement de musées d’art”, realizada na Academia Real de Bellas Artes de San Francisco, em Madri, entre 28 de outubro e 4 de novembro de 1934, foi um ponto de inflexão para museus e práticas expositivas na Europa e nos EUA. O evento foi promovido pelo Office International des Musées (antecedente do ICOM), criado em 1926 por decisão do Comitê de Cooperação Internacional da Liga das Nações, em parceria com o governo espanhol. A conferência consolidou um repertório de práticas institucionais modelares, que incluíam desde questões de iluminação até análises da reação do público e a duração média das visitas (cf. Kott, 2014, p. 205). “Com a participação de 68 profissionais de museus e mais de 200 pessoas na assistência, resultou na edição de um manual de referência [...] constituído por dezoito textos de autores como Louis Hauteceur (França), Clarence S. Stein (Nova York), Sir Eric Robert Dalrymple McLagan (Reino Unido), Roberto Paribeni (Itália), Frederick Schmidt-Degener (Países Baixos), Alfred Stix (Áustria), George Oprescu (Roménia), Jørgen Olrik (Dinamarca), Axel Gauffin (Suécia), Ludwig Marton (Hungria), Pedro Muguruza Otaño (Espanha).” (Soares, 2021, p. 1).

aspirações ao acesso democrático; construídos em avenidas de grande circulação, deixaram para trás os parques distantes para se inserirem no centro das cidades (cf. *idem*). No seu interior, adornos arquitetônicos, como pilares, colunas e domos, foram banidos para facilitar a instalação das obras e garantir que nada influenciasse o olhar do observador. As estratégias de flexibilidade inauguradas por El Lissitzky foram mantidas e ampliadas, com a construção de painéis móveis e iluminação ajustável para máxima adaptabilidade das condições expográficas. Penduradas ao nível dos olhos e com espaço de respiro, cada obra seria alocada em um espaço ideal, em um contexto arquitetônico imparcial que permitisse sua apreensão pura. Essa tendência curatorial se consolidou como o modelo do cubo branco, majoritariamente adotado até os dias de hoje.⁷¹

A lógica da técnica industrial levou o curador Richard Bach, do Metropolitan Museum, a descrever o museu como uma “máquina de serviço educacional”, em referência a Le Corbusier, que descrevera uma casa como uma “máquina para viver” (McClellan, 2008, p. 212); um espaço no qual eficiência e funcionalidade devem ser as preocupações arquitetônicas primordiais. Não admira que os primeiros museus a desenvolverem e aplicarem esse modelo tenham sido estadunidenses. O Museu de Belas Artes de Boston foi reinaugurado em conformidade com as novas premissas funcionais, a partir da ampla pesquisa prévia desenvolvida pelos curadores Matthew Prichard, Benjamin Ives Gilman e Alfred Lichtwark (cf. *idem*, p. 209), e é considerado pioneiro nas inovações de iluminação, aquecimento dos ambientes internos, disposição de assentos nas galerias e sinalização para auxiliar no fluxo de visitantes, além de ter sido o primeiro a adotar o modelo expográfico simplificado que logo se espalharia pelos EUA e pela Europa (cf. Ruiz, 2020, p. 69).⁷² Philip Youtz – que proferiu a palestra de abertura da conferência internacional de 1934 – foi responsável pela reinauguração do Museu do Brooklyn, que, além do foco na funcionalidade arquitetônica, implementou recursos para o conforto dos visitantes, como telefones, guarda-volumes, restaurantes, bancos para descanso e outras comodidades (cf. McClellan, 2008, p. 215). Também digno de nota é o Museu Fogg, reinaugurado em novo prédio na universidade de Harvard, em 1927, como resultado do projeto de Charles Coolidge que aliava modéstia e funcionalidade (cf. *idem*, p. 212).

⁷¹ O modelo do cubo branco foi adotado mesmo por museus palacianos, que conservaram sua arquitetura original mas adequaram seu interior a tais diretrizes. Também os novos museus, que se proliferaram a partir da década de 1980 com edifícios extravagantes, mantiveram o cubo branco como modelo arquitetônico interno.

⁷² Philip Hendy, curador responsável pela modernização da National Gallery de Londres após a segunda guerra mundial, foi curador do setor de pinturas do Museu de Belas Artes de Boston entre 1930 e 1933, experiência profissional que provavelmente influenciou seu trabalho na Inglaterra (cf. Ruiz, 2020, p. 69).

Mais do que um movimento de respeito à produção artística, a adequação dos espaços culturais se deu a partir de elementos da arte que sintetizam ideais de progresso e inovação que a cultura desejava incorporar como reflexo de um novo espírito do tempo e das utopias sociais que dele emanavam no pós-primeira guerra. O novo que caracteriza a arte de vanguarda é resultado do devir da arte, a duplicação estética do fenômeno dominante da sociedade de consumo (cf. TE 41); a arte se serve desse mecanismo tanto para usufruir da “sedução permanente do comprador através da novidade do produto” quanto o utiliza para “opor resistência à sociedade” (TE 41). Quando a cultura oficial opta por abrir espaço para inclusão dos produtos inovadores da arte, ela não ignora que o novo esteja impregnado de uma potência disruptiva dos próprios aparelhos da cultura. Não pode, porém, prescindir do teor utópico da arte, sem o qual seus objetos não teriam nenhum valor; ela o resguarda como elemento domesticado à serviço de uma “sociedade que insiste no fato de que não deve existir nenhuma utopia e que, no entanto, ela mesma não poderia perdurar sem a imagem invariavelmente desbotada da utopia” (Adorno, 2017c, p. 277). O novo será, assim, assimilado e preservado no interior do cubo branco.

Enquanto a arquitetura neo-clássica do passado projetava um amplo hall central, que pretendia dar conta da relação dialética entre as obras de arte e a arquitetura, encarnando a noção de *Aufhebung* hegeliana ao tornar perceptíveis o máximo possível de relações (cf. Crimp, 1987, p. 263), o cubo branco foi concebido para destacar a condição autônoma da arte e privilegiar sua apreensão formal individualizada, um lugar neutro onde nenhuma relação externa poderia se sobrepor às obras. O que ele promete é o espaço ideal, sem ruídos ou interferências, sem narrativas históricas extrínsecas, sem explicações e contextualizações, onde a arte seria “livre para assumir a própria vida” (McEvelley, 2002, p. xv). Seu formato de expografia padrão é a exibição de obras-primas em salas vazias, como adotado na Exposição Internacional de Paris de 1937. Como descrito pelos organizadores da exposição, entre eles Paul Valéry⁷³, “a sensibilidade moderna – que não procura mais, na obra de arte, uma testemunha histórica, mas um fenômeno

⁷³ A Exposição Internacional de Paris foi organizada por Paul Valéry, juntamente com Henri Focillon, historiador de arte francês e diretor do Musée des Beaux-Arts de Lyon; Paul Vitry, historiador de arte e conservador do departamento de esculturas do Louvre; Georges-Henri Rivière, museólogo francês e primeiro Diretor do Conselho Internacional de Museus (ICOM); André René Huyghe, escritor e professor francês, curador do departamento de pintura do Louvre e diretor do Musée Jacquemart; e Germain Bazin, historiador de arte, curador e restaurador francês, conservador de pinturas do Louvre.

artístico individual – levou os museus a apagarem a si mesmos por detrás das obras-primas que apresentam” (apud McClellan, 2008, p. 362).⁷⁴

O MoMA foi o primeiro a assumir integralmente a tipologia de museu de arte moderna, embora muitos museus já possuíssem obras de vanguarda em seus acervos. Concebido pelos arquitetos Philip Goodwin e Edward Stone, sua arquitetura urbana e funcional consolidou o cubo branco como “materialização do espaço ideal de arte moderna, ordenado, racional e pretensamente neutro, capaz de ressaltar a autonomia do objeto artístico e suas características intrínsecas” (Magalhães; Costa, 2021, p. 10). O cubo branco é o expoente da utopia do não lugar, do esvaziamento de contexto que supostamente a arte exigiu quando se rebelou contra as instituições, onde o ruído do tráfego lá fora apenas reforça o distanciamento entre a galeria e o mundo real (cf. O’Doherty, 2002, p. 41); ele se impôs como um espaço fora da cidade no centro da cidade, fora do tempo e radicalmente moderno, sem contextualização e construído sob premissas tão rígidas quanto a de uma igreja medieval (cf. *idem*).



[Figura 29]
Museu de Arte Moderna - MoMA
Nova York, 1939.

Esse esforço paradoxal de honrar a autonomia da arte moderna ao mesmo tempo em que a absorve na cultura revela uma interpretação incorreta da autonomia da arte e uma ingenuidade quanto à inevitabilidade da mediação institucional. No que tange à autonomia da arte, o cubo branco é resultado da abstração racional, da atribuição do princípio da imutabilidade à estética, segundo o qual haveria uma verdade transcendente na arte que poderia ser acessada em condições ideais que favorecessem sua pureza formal. O cubo branco “parece-se com a visão de Platão de um reino metafísico superior em que a forma, perceptivelmente rarefeita e abstrata

⁷⁴ No contexto brasileiro, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) com projeto de 1957, e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), projetado em 1958, representam esta mesma concepção de espaço museal.

como a matemática, está totalmente desligada da vida da experiência humana aqui em baixo” (McEvelley, 2002, p. xxi). É esse outro mundo, ou o acesso a ele, que o cubo branco representa.⁷⁵ Assim, “as obras de arte, como verdades da religião, devem aparecer intocadas pelas vicissitudes do tempo” (idem).

Porém, as coordenadas espaço-temporais da recepção são essenciais à atualização do teor de verdade da arte; o que a autonomia da arte exige não é a eliminação de qualquer heteronomia como a teoria da *l’art pour l’art* em algum momento pareceu defender, mas as condições necessárias para que seu teor espiritual imanente não seja suprimido pela imposição de um espírito externo. A arte não é forma pura; sua autonomia é autonomia para definir seu próprio conteúdo, a partir das condições histórico-sociais nas quais se apresenta. Desconectada do mundo, em um espaço quase imaterial, a arte não consegue retirar da empiria os fragmentos que utiliza para expor a monstruosidade (cf. TE 487). Se a arte é, em certa medida, uma forma de diálogo, o cubo branco representa o silêncio; frustrando as pretensões das vanguardas, “permitiu ao modernismo pôr um ponto final em sua mania inabalável de se auto-definir e atuou como estufa no alijamento em série do conteúdo” (O’Doherty, 2002, p. 91).

Quanto à ingenuidade referente à inevitabilidade da mediação institucional, a pretensão de libertar a arte dos ditames da cultura através da supressão contextual encena uma imediaticidade estética que dissimula a mediação, tornado-se ideológica ao apresentar a imediaticidade sensível como equivalente à experiência pura do dado. Adorno adota a interpretação antipositivista hegeliana segundo a qual toda imediaticidade é mediada. Contra a imediatez do dado sensível como critério da experiência da tradição humeana, e superando a separação kantiana entre forma e conteúdo, Hegel concebe “toda existência como algo espiritual” (Adorno, 2013, p. 137). As impressões sensíveis, ainda que pareçam qualidades elementares e irredutíveis, não se imprimem na consciência de modo puro, mas como construções mediadas. “Nenhum vermelho enquanto tal é percebido a partir do qual então seria composta a assim chamada síntese superior.” (idem, p. 138). Como a experiência do dado imediato é, na verdade, “um produto da abstração e, portanto, do espírito” (idem), a experiência pura da obra de arte como imediaticidade sensível é impossível.

⁷⁵ É sobre esse pretexto que Yves Klein apresenta, em 1958, a galeria vazia na exposição *Le vide* [O vazio], a qual Arman responde, em 1960, com a exposição *Le plein* [O cheio], na qual ele preencheu completamente o recinto da galeria com lixo, mostrando que esse espaço transcendental não possui coordenadas próprias, mas é apenas um “espaço imaginário que integra um mundo muito real” (cf. McEvelley, 2002, p. xx).

Apesar do escopo epistemológico do argumento, a impossibilidade de apreensão puramente formal do dado sensível é extensível à inconsistência da arte como forma pura, frustrando a pretensão do cubo branco de garantir um lugar ideal para essa imediaticidade inexistente. Tomado em sentido mais prosaico, o argumento pode ser aplicado à própria espacialidade para demonstrar a falsidade da neutralidade do cubo branco, dado que sua imediaticidade, erigida como ausência e negatividade, é também mediada pela significação histórica que a ela deu origem: “A parede imaculada da galeria, embora um produto evolutivo delicado de natureza bastante específica, é impura. Ela subsume comércio e estética, artista e público, ética e oportunismo”; seu conteúdo “se constitui de projeções mentais baseadas em presunções não anunciadas. A parede é nossas presunções” (O’Doherty, 2002, p. 91, grifo do original). O problema da institucionalização da arte não é sua inserção na lógica da cultura, que compõe sua sedimentação sócio-histórica, mas a naturalização das decisões políticas quanto ao manejo dos bens espirituais. Essa realidade supostamente imediata, “na ausência de qualquer outra ideologia convincente, torna-se ideologia dela mesma” (Adorno; Horkheimer, 1973, p. 203).

3.11 MoMA: formação e ordenação do acervo

O processo de formação do acervo do MoMA demonstra a tensão entre a demanda cultural pela institucionalização das vanguardas, implicada com a escrita da história da arte moderna, e o critério de modernidade curatorial, implicado com a participação na experimentação artística do presente. Sob a direção do historiador da arte Alfred H. Barr Jr., a proposta original do MoMA não previa um acervo permanente, mas contava com o empréstimo de obras para exposições temporárias (cf. Magalhães; Costa, 2021, p. 10). À exemplo da relação entre Palais du Luxembourg e Louvre, a proposta defendida por Barr para o MoMA, em parceria com o Metropolitan, era se dedicar a arte do momento presente, mantendo um acervo dinâmico com obras de artistas vivos que, quando atingissem cinquenta anos de sua criação, seriam enviadas para o museu parceiro para posteridade (cf. Altshuler, 2007, p. 5). A metáfora escolhida por Barr para descrever a coleção do MoMA era a de um torpedo movendo-se no tempo, passando pela história da arte para capturar o novo e descartar o velho (cf. *idem*, p. 6).

Essa forma de presenteísmo sinalizava uma mudança na perspectiva colecionista do museu-mausoléu, e procurava tornar o MoMA um espaço crítico de inserção social para as obras

de arte vivas. A concepção do museu como espaço experimental do novo é coerente com a noção adorniana de devir histórico da arte, ao mesmo tempo em que assume a pressão inescapável da cultura – o reconhecimento da reificação cultural como destino. Trabalha, ainda, com uma esperança: haveria uma janela temporal durante a qual seria possível abordar a arte ainda em um contexto neutro, tanto espacial quanto conceitual, onde suas potencialidades se encontrariam livres. Malgrada a ingenuidade da crença na autonomia da arte e na possibilidade de uma recepção não comprometida, ainda assim a aposta na exposição do novo sem o respaldo do acervo – como trunfo institucional e como base historiográfica – denota um modelo crítico audacioso, que assumiria o ônus da incerteza quanto aos seus próprios encaminhamentos, abrindo espaço para possibilidades interpretativas menos comprometidas.⁷⁶

A doação, em 1933, da coleção de obras impressionistas e pós-impressionistas ao museu por Lillie Blis, uma das patronas e fundadoras do MoMA, incitou o debate sobre a formação de um acervo permanente (cf. Magalhães; Costa, 2021, p. 10). O primeiro obstáculo que viria a inviabilizar o projeto de acervo dinâmico de Barr foi a insatisfação dos responsáveis pelo museu com a amplitude da autonomia curatorial, aumentada no contexto das exposições temporárias desvinculadas da formação de acervo. A restrição mirava a primeira camada de mediação exercida pelo curador que, antes mesmo de definir os modos de apresentação, exerce sua autoridade através da seleção de obras a serem expostas, determinando sua inserção no restrito circuito institucional. Originalidade e autenticidade são prerrogativas curatoriais (cf. Crimp, 2005, p. 17), decisões acerca da arte cuja relevância cresce exponencialmente após a perda de sua evidência. Essas decisões inevitavelmente conflitam com interesses do mercado da arte – que depende da validação institucional para valorização de seus produtos –, dos investidores – que também têm seus artistas protegidos e preferências artísticas – e do público – cujo interesse na coleção é essencial para garantir o fluxo de visitas, situações exacerbadas pela fluidez do modelo de acervo dinâmico.

Esses grupos ensejam uma disputa política pela liderança da manipulação retroativa: a influência premeditada exercida pelo museu através da oferta de bens culturais responde a

⁷⁶ Bishop destaca a iniciativa da curadora Marcia Tucker, do New Museum de Nova York que, em 1977, procurou estabelecer uma alternativa ao MoMA e ao Whitney Museum. Acolhendo obras de arte mais conceituais e processuais, o museu adotou a estratégia do acervo temporário, mantendo suas obras por, no máximo, uma década. Enquanto o acervo semi-permanente opera como uma anti-coleção, ao mesmo tempo essa forma de presenteísmo subscreve à lógica capitalista da obsolescência e da moda, levando Tucker a reconhecer posteriormente a dificuldade de estabelecer diálogos entre passado e presente. No momento da abertura do MoMA, no entanto, o projeto de Barr trazia uma proposta de inovação crítica historicamente relevante. (cf. Bishop, 2013, p. 15-16).

demandas de estratos sociais diversos, ligadas à formação do público e movimentação do mercado, e não seria concedido ao curador o direito de liderá-la sozinho, muito menos sem o balizamento de um projeto de coleção. A estabilidade conferida pelo acervo é uma estratégia de mitigação desses conflitos, pois garante um lastro, uma identidade institucional que exige o comprometimento do curador com a coerência do acervo em formação. A coleção construída pelo museu através de compras e doações não depende apenas das escolhas do curador, mas dos investidores e apoiadores, e determina de antemão os elementos disponíveis para execução curatorial de exposições de arte modernas. O acervo é sempre um limitador material da liberdade curatorial, pois define os termos a partir dos quais ele poderá articular sua crítica.

Mas o principal obstáculo que inviabilizou o projeto de Barr foi a resistência dos administradores do MoMA quanto ao futuro da coleção, o cálculo prévio do efeito do acervo para o retorno do capital investido. Preocupados com o destino de seus bens mais preciosos – “seus Cézannes, Van Goghs e Picassos” (Bishop, 2013, p. 15) – revogaram o acordo com o Metropolitan e determinaram que o MoMA manteria um acervo permanente, em uma reafirmação da contiguidade entre identidade e posse. Apesar de essa ser uma relação que remonta ao século XVIII, como evidenciado pelos museus universalistas, a questão da propriedade cultural como base da construção da identidade nacional não foi superada no século XX, apenas atualizada historicamente (cf. Clifford, 1998, p. 217). Se a formação dos estados nacionais recorria às obras de arte como registros de seu passado glorioso, a construção da identidade nacional no século XX será pautada pela história da arte. Daí que o desenvolvimento do curador como profissional crítico nos museus de arte moderna tenha exigido sua competência para identificar novas tendências e dar-lhes inteligibilidade, para inserir essa produção contemporânea quase que imediatamente na história da arte (cf. Magalhães; Costa, 2021, p. 9).

No caso do MoMA, para que os EUA pudessem reclamar seu lugar na modernidade, era necessário possuir um *corpus* artístico relevante em solo nacional como base material, tanto para convencer o cético público americano de que as obras de vanguarda eram também obras-primas, como as de Rembrandt e Leonardo, quanto para construir, a partir dessa tradição, sua própria história da arte⁷⁷ (cf. McClellan, 2008, p. 362). O fato de as obras em questão serem refratárias à

⁷⁷ No Brasil, a construção da identidade nacional também se aliou à escrita de uma história da arte, sustentada em grande parte pela atuação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo (MAM-RJ e MAM-SP) e do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em parceria com a pesquisa acadêmica nas universidades. Pietro Maria Bardi, primeiro diretor do MASP e responsável pela instituição por 45 anos, acreditava que o papel do museu era construir uma tradição para o presente. Seu projeto curatorial incluiu o estabelecimento de

reificação cultural não impediu que fossem assimiladas, tendo o elemento disruptivo da arte de vanguarda sido subsumido pelo acervo como fato consumado, transformando o novo em fetiche (cf. FNM 27-28). O princípio de aparência extemporânea do cubo branco implica que a inclusão de uma obra no acervo já denote seu pertencimento à posteridade, e, assim, em garantia de bom investimento (cf. McEvelley, p. xvii), tornando a institucionalização das vanguardas o exemplo mais eloquente de que a administração cultural totalitária adquire poder mesmo sobre aquilo que “não admite conciliação do ponto de vista estético” (FNM 15). “O capitalismo plenamente desenvolvido se mostra, pois, mais tolerante em relação à arte, unicamente porque esta se oferece ao processo de valorização: quanto menos fronteiras restarem, tanto mais a arte atrairá investimentos” (Adorno, 2017c, p. 277).

Com a derrota do projeto curatorial de Barr, o MoMA acabou assumindo a missão de apresentar ao público as origens da arte moderna e seus desdobramentos, por meio de um acervo constituído por obras exemplares (cf. Magalhães; Costa, 2021, p. 10). Com essa decisão, o MoMA perdeu sua singularidade conceitual e retornou, ao menos nesse quesito, à mesma estratégia de conservação das instituições tradicionais (cf. Bishop, 2013, p. 15). O cubo branco, que foi pensado para apresentar as obras de arte como “fenômenos estéticos, e não mais como resultado de processos históricos ou desenvolvimentos estilísticos” (idem), recai na estruturação da história da arte moderna, como na exposição curada por Barr, em 1936, *Cubism and Abstract Art* [Cubismo e arte abstrata] (cf. Altshuler, 2008, p. 17-18), na qual o curador apresentou o desenvolvimento da arte moderna em direção à abstração. A insatisfação dos artistas com a tendência historicista adotada pelo museu levou à protestos nos anos 1940, quando Ad Reinhardt apresentou um manifesto intitulado “Quão moderno é o museu de arte moderna?”, demandando que as exposições de artistas europeus do início do século XX dessem lugar a exposições de artistas contemporâneos estadunidenses (cf. Bishop, 2013, p. 12).

A estratégia de formação do acervo do MoMA foi emulada pela maioria dos museus com o mesmo foco de atuação, e o termo “arte moderna” deixou de caracterizar a arte que estava sendo produzida no presente para se tornar prematuramente uma categoria histórica, ainda que

um espaço para o acervo como uma exposição didática introdutória, que situasse os visitantes na história da arte antes que eles se dirigissem às salas onde encontravam-se obras mais recentes. É notável também a participação de Mário Pedrosa como diretor do MAM-SP e RJ; de Lourival Gomes Machado como diretor do MAM-SP, que, juntamente com Gilda de Mello e Souza, instituiu o programa de formação em história da arte da USP; e de Sérgio Milliet que, além de diretor artístico do MAM-SP, foi responsável pela curadoria da II Bienal Internacional de Arte de São Paulo, o mais importante panorama de arte moderna mundial exposto no Brasil até então, inaugurada em 1953, em parceria com o MoMA. (Cf. Magalhães; Costa, 2021, p. 11-13).

em expansão. A curadoria precisou assumir a tarefa contraditória de promover uma experiência livre do peso da história que, ao mesmo tempo, elucidasse exemplarmente a história a partir de objetos importantes. Dessa organização resultou uma história da arte lacunar, constituída por um “monótono discurso programático” e dissociada dos desenvolvimentos histórico-sociais (Sarlo, 2007, p. 102). Essa herança perdurou por décadas como é notável na mostra de reabertura do MoMA, *Balanço Internacional da Nova Pintura e da Nova Escultura*, de 1984. Inspirado nas controversas exposições *Documenta 7* e *Zeitgeist*, o curador Kynaston McShine pretendeu mostrar um panorama da produção artística contemporânea. Restringiu-se, porém, a pinturas e esculturas, formas tradicionais amplamente aceitas e assimiladas que dificilmente sintetizavam o escopo das realizações artísticas de então (cf. Crimp, 2005, p. 238). Em exposições dessa natureza, o elemento crítico das vanguardas é suprimido, e o curador torna-se agente da despotencialização do trágico, reduzindo a história imanente das obras à história formalista do modernismo, à história do progresso estético genérico.

O programa do museu que Alfred Barr ajudou a fundar é composto exatamente do desejo de dissociar a história das perturbações do desenvolvimento estético modernista. O propósito [...] era mostrar que o Museu de Arte Moderna apresentara uma história da arte moderna para o público americano, e em especial para os artistas que faziam parte desse público, que nunca esclareceu completamente a posição histórica da vanguarda. Isso porque essa posição incluía o desenvolvimento de práticas culturais que revelariam de maneira crítica a constrangedora institucionalização da arte no interior da sociedade burguesa. No MoMA, contudo, tanto no seu período inicial quanto nos dias de hoje – mais ainda –, as obras da vanguarda soviética, de Duchamp e dos dadaístas alemães foram domesticadas. São apresentadas, na medida do possível, como se fossem obras-primas convencionais das belas artes. A instituição distorceu as implicações radicais dessas obras para não permitir interferências em sua representação da arte moderna como um desenvolvimento ininterrupto dos estilos abstrato e abstracionista. (Crimp, 2005, p. 232).

Durante o longo período em que esteve à frente do museu, Alfred Barr explorou também a estruturação de exposições em seções determinadas pela linguagem utilizada por cada obra – pintura, escultura, desenho, fotografia, etc –, como alternativa à historiografia tradicional. Nelas, mesmo a história da arte moderna se dissipa através da dissolução do elo entre obras que, pertencentes a movimentos comuns, são espalhadas por salas distantes, ofuscando as questões estéticas que levaram à exploração de suportes alternativos por artistas e movimentos. Crimp analisa como esse modelo de categorização impacta a obra de Rodchenko no MoMA, ao

dificultar a compreensão do desenvolvimento da pesquisa do artista e interditar elementos essenciais às obras:

O visitante do museu não tem nenhuma noção do que significou [...] o abandono da pintura por Rodchenko em favor da fotografia. [...] Não se consegue concatenar essa história porque as diversas obras de Rodchenko encontram-se distribuídas entre os diferentes feudos do museu. [...] Visto no interior da seção de fotografia, Rodchenko pode dar a impressão de ser um artista que desenvolveu as possibilidades formais da fotografia, mas não pode ser compreendido como quem enxergasse a fotografia como algo que tinha um potencial muito maior para a práxis social que a pintura, [...] imediatamente disponível para um sistema mais amplo de distribuição. Montadas e emolduradas como obras de arte individuais cheias de aura, as fotografias de Rodchenko nem conseguem transmitir esse fato histórico extremamente simples. (Crimp, 2005, p. 234).

A partir dos anos 1980, exposições a-históricas ganharam espaço devido à ampliação da associação do historicismo com ideais eurocêtricos de progresso, como as exposições *Ahistorische Klängen* [Sons a-históricos], do curador Harald Szeemann (1988, museu Van Beuningen, Rotterdam), *Les magiciens de la terre* [Os mágicos da Terra], do curador Jean-Hubert Martin, (1989, Pompidou, Paris), e a exposição da coleção do museu Van Abbe, organizada pelo curador Rudi Fuchs (1983, Eindhoven)⁷⁸. A Tate Modern mantém sua tradição na expografia não-histórica desde sua inauguração em 2003, quando sua coleção foi exposta em galerias separadas por temas.⁷⁹ No que tange especificamente à ordenação, cabe a esse modelo expositivo a mesma censura feita ao MoMA: a separação redundante em tautologia – esta fotografia é uma fotografia –, uma aplicação inconsequente da identidade formal onde a diferença se dissolve na homogeneidade (cf. Adorno, 1998a, p. 9). O *slogan* da Tate Gallery “*something for everyone*” [algo para todos] é indicativo de como o descomprometimento com a história pode alinhar-se ao mercado da cultura: ao suprimir qualquer hierarquia entre objetos e narrativas, a curadoria torna a exposição uma instância a-política, mais palatável para todos os públicos (cf. Bishop, 2013, p. 24).

A aposta em categorias formais presumivelmente puras reflete a aporia da arte moderna, da espiritualização radical manifesta como exacerbação do momento material (cf. Adorno, 2021i,

⁷⁸ As exposições de Rudi Fuchs e, especialmente, a *Les magiciens de la terre*, de Jean-Hubert Martin, diferem qualitativamente das exposições listadas nesse parágrafo, tendo sido incluídas apenas pela similaridade formal quanto a utilização de uma ordenação a-histórica.

⁷⁹ Essa exposição da Tate foi organizada da seguinte maneira: 1. paisagens, matérias e ambientes; 2. naturezas mortas, objetos e vida real; 3. memória e sociedade; e 4. nus, ação e corpo (cf. O’Neil, 2012, p. 31; 139).

p. 244). Já “é bastante paradoxal” que o manejo dessa aporia caiba ao curador, implicado com “as convenções e as categorias mesmas contra as quais o movimento total da arte moderna se revoltou da maneira mais veemente” e que caiba a ele “decidir qual elemento sensível tem um significado espiritual – como no caso do valor simbólico das cores – e qual o significado desse espiritual” (idem). A separação por categorias formais vai mais longe e abdica do significado espiritual, uma correção ao historicismo que peca no seu extremo oposto. A projeção formal da arte nova deriva da cristalização da verdade e da inverdade na sua estrutura, irreduzível a categorias técnicas na medida em que estas são meios e não fins para estruturação do teor espiritual da obra (cf. FNM 14). Uma curadoria que considera a “coisa tal como é em si e por si” se resume à análise técnica descritiva, que “tem necessidade de ser complementada pela interpretação nos detalhes mais ínfimos, se pretende ser algo mais do que uma simples verificação no plano científico dos dados positivos existentes, ou seja, se pretende expressar a relação da coisa com a verdade” (FNM 30). Quando tomadas pela curadoria como fins em si mesmas, dissolvem-se suas tensões sociais internas, e as categorias se tornam esquemas sociais estabilizadores (cf. O’Doherty, 2002, p. 83). A tratativa das categorias técnicas como subdivisões imediatas estende a domesticação do estilo à domesticação das outras dimensões constitutivas do teor de verdade da arte, como a linguagem, o suporte, a técnica e o tema, como se a empiria pura contivesse uma verdade descomprometida com o momento social. Recorrer ao meramente sensível é, nesse sentido, tão reacionário quanto recorrer às leis imutáveis do belo (cf. Adorno, 1995, p. 75), dificultando a reflexão sobre a não liberdade da arte e fazendo com que as vanguardas associem-se cada vez mais firmemente à infraestrutura da qual pretendiam se destacar (cf. Adorno, 1998a, p. 10).

A figura do curador estrutura-se historicamente como defensor da autonomia da arte e, paradoxalmente, como sujeito autônomo livre para criar novos sistemas interpretativos (cf. Greenberg, 2014, p. 12). Essa autonomia criativa reivindicada se justifica pela necessidade de um vetor para execução das obras em forma de exposição, da coordenação dos particulares para a criação do todo, que “só advém efetivamente a partir de um centro ordenador e equalizante” (Adorno, 2017a, p. 223). No entanto, essa autonomia do curador, assim como a autonomia da arte, não é absoluta, mas limitada pela pressão do material a partir do qual se desenvolve. Como a narrativa curatorial influencia o conteúdo de cada obra, necessariamente negando as especificidades individuais (cf. idem) – algo inerente à natureza da operação de execução –, sua

mediação deve ser assumida como heteronomia. A dimensão criativa do exercício curatorial, portanto, é desejável por exprimir o elemento subjetivo da execução, cuja validade está atrelada ao respeito ao teor de verdade das obras agenciadas. A autonomia do gesto curatorial é legítima quando se submete à disciplina do material, ao mesmo tempo em que se assume enquanto gesto autoral.⁸⁰ Sob a premissa da imediaticidade, no entanto, a autonomia criativa se transfigura em taxonomia subjetiva, equivalente à taxonomia historicista porquanto insere o espírito nas obras tal como as alegorias do passado (cf. Adorno, 2021i, p. 244). A interpretação subjetiva torna-se um problema quando se desconhece como objetividade (cf. Adorno, 2017c, p. 287), quando apresenta o mediado como imediatamente dado, confundindo interpretação com consenso.

Sob a ótica da exposição, aquilo que distorce as obras de arte individuais sob a tutela do curador é também sintoma da inverdade social⁸¹ pois, na síntese ideológica das funções técnico-objetivas, o excedente irracional da execução do dissonante como harmonia é extraído do elemento irracional da cultura, da qual o curador participa. A autonomia do intérprete parte de uma subjetividade impregnada pelo espírito social, pela tendência reificadora da cultura que alinha, potencialmente, seu discurso a uma espécie de “*volonté générale*” [vontade geral] (Adorno, 2017a, p. 222). Inserido na indústria da cultura, o curador, tal como os artistas, sintetiza tendências sociais em suas escolhas, aliadas a tentativas de superação dessas mesmas tendências que buscam abarcar os elementos dissonantes da cultura. Desse modo, a taxonomia subjetiva do curador não é mera arbitrariedade, mas mimesis social, onde o ato sintetizante do curador produz uma nova aparência estética a partir da aparência estética das obras (cf. idem). Essa nova aparência atribui um caráter monadológico à exposição – reforçando a ideia de que a unidade expositiva é em si uma expressão artística – e atualiza as obras individuais, que passam a mimetizar o componente cultural tornado disponível pela pressão heterônoma que direciona o ato mediador. A curadoria alcança o estatuto de crítica imanente da cultura quando consegue privilegiar a pressão do irreconciliável do objeto artístico em detrimento da pressão de assimilação exercida pela cultura, assumindo o irreconciliável em sua própria forma. A autenticidade curatorial será medida por sua competência para congregar o dissonante na

⁸⁰ A disciplina imposta pelas obras advém de seu teor de verdade histórico manifesto no material, e não deve ser confundido com a intenção do artista. Esta participa do teor de verdade da obra apenas como vetor subjetivo de sedimentação das tendências históricas do material no momento da produção, sendo irrelevante para o processo crítico de execução,

⁸¹ Paráfrase adaptada desta passagem: “Sob uma ótica estética interna, aquilo que distorce a atividade musical da orquestra sob a tutela de seus líderes são sintomas de uma inverdade social.” (Adorno, 2017a, p. 218).

aparência, expondo, a partir da relação entre exposição e obras, “um microcosmo no qual as tensões da sociedade ressurgem e deixam-se estudar concretamente” (idem, p. 217).

Por isso não é possível definir prerrogativas para exposições, mas deve-se analisar a qualidade do trabalho curatorial a partir de sua competência para executar a crítica imanente da cultura a partir das dissonâncias que extrapolam suas categorias de acordo com o sentido das próprias obras. “Por mais que se valorize a contribuição do intérprete, por mais que se considere o poder e a autenticidade de sua visão, seu gosto refinado, sua capacidade de realização: a legitimidade estética de sua realização é, em última análise, determinada pelo conteúdo da obra apresentada.” (GS19, 440). A autonomia curatorial deve deduzir-se da autonomia da arte enquanto espiritualização radical, assumindo a sua parcela de mediação e respeitando os limites impostos pelas obras. “Executar de modo adequado, de acordo com o sentido da própria coisa, significa utilizar a sua própria força para quebrar o que nela é mero estilo. Essa seria então a merecida vingança pelo abuso do estilo.” (Adorno, 2021h, p. 217-218).

3.12 Autonomia e liberdade na recepção

O comprometimento consciente da arte autônoma com as condições expográficas indica que ela não pretende alcançar uma existência isolada, mas depende também de sua recepção pelo público. “O ser em si das obras, mesmo depois de haver-se desdobrado destas até alcançar uma autonomia real, não é, apesar de negar-se a servir de passatempo, indiferente à recepção do público. O isolamento social, que a arte por si mesma não pode superar, converte-se num perigo mortal para sua própria realização.” (FNM 23). A recepção adequada à natureza crítica das vanguardas prevê uma experiência estética mais radicalmente focada na desarticulação do paradigma da consciência, onde os elementos formais dissonantes colocam em dúvida a ordem social na qual o indivíduo se encontra inserido:

A clássica hostilidade da vanguarda expressa-se por meio do desconforto físico (teatro radical), barulho excessivo (música) ou pela remoção das constantes de percepção (o recinto da galeria). São comuns a todas elas a transgressão da lógica, a dissociação dos sentidos e o tédio. A ordem (o público) experimenta nessas arenas quanto de desordem ela suporta. Esses lugares são, então, metáforas de consciência e revolução. O espectador é convidado a um recinto onde o ato de aproximação volta-se contra si mesmo. Talvez uma atitude rematada da vanguarda fosse atrair o público para aniquilá-lo. (O’Doherty, 2002, p. 83).

No sentido contrário aos esforços das vanguardas, o cubo branco aplaca o desconforto da recepção através de dois desdobramentos históricos da agência curatorial: a redução do distanciamento estético e a primazia da intuição. O primeiro advém da tentativa de neutralizar a mediação institucional em favor da recepção pura, somada à estratégia – adotada por Barr e pelos curadores que o seguiram – de recriar espaços de intimidade entre público e obras aos moldes do apartamento urbano (cf. McClellan, 2008, p. 231). Com o aspecto de uma residência privada, as salas de dimensões reduzidas substituíram o ambiente de templo emulado pelos museus de belas artes, favorecendo a comunhão privada entre observador e obra em lugar da experiência comunal do acervo (cf. *idem*).⁸²



[Figura 30]
Portinari of Brazil
Curadoria de Alfred H. Barr Jr.
MoMA, 1940.

A montagem de espaços que se assemelham a salas de estar remete novamente à dinâmica proprietária, à relação particular entre sujeito e objeto no contexto privado, que diminui a diferença entre objetos estéticos e objetos cotidianos. Neles, o sentimentalismo burguês experimenta uma aparência de intimidade intersubjetiva, de proximidade com o objeto que se estende à impressão de proximidade ao artista. Poderia-se argumentar que a quebra do distanciamento estético já fora implementada pelas próprias obras de vanguarda, ao integrarem o espectador à dimensão estética ampliada. Porém, o distanciamento necessário à experiência estética é de ordem simbólica, dependente da percepção dos objetos artísticos como pertencentes a uma lógica divergente daquela que impera nas relações da sociedade capitalista; um distanciamento que ofereça o espaço necessário para a reflexão sobre o objeto, não um espaço mensurável pela separação física. Essa quebra do distanciamento estético simbólico diminui o

⁸² McClellan menciona, como exemplo desse desenvolvimento, a frase utilizada pelo historiador da arte Russell Lynes para descrever o MoMA: “Home Is Where You Hang Your Collection” [Lar é onde você pendura sua coleção] (cf. McClellan, 2008, p. 231).

objeto e inflaciona o sujeito: “o grandioso, ao tornar-se coisa íntima, perde o pé da totalidade que refreava a imediaticidade individual” (Adorno, 2020a, p. 73).

O sujeito inflacionado é o motor do segundo desdobramento histórico que embasa esse modelo curatorial, a primazia da intuição. Nela, o mote moderno da autonomia é estendido de modo fraudulento ao observador, como sinônimo de liberdade judicativa. Tal versão da autonomia prescreve que o sujeito dispõe naturalmente das ferramentas necessárias à fruição, prescindindo de orientações teóricas. A autonomia da arte moderna, que implicou no aumento de seu hermetismo, não foi acompanhada pelo desenvolvimento de estratégias de formação do público, mas pelo esvaziamento conceitual nas instituições amparado pela presumida suficiência do sujeito receptor autônomo. Apesar do recurso retórico à função pedagógica do museu ser amplamente afirmado pelos curadores como componente da missão institucional, os projetos se restringem à disponibilização de obras displicentemente categorizadas para formação genérica de repertório (cf. Crimp, 2005, p. 232). As exposições de arte moderna, análogas aos programas da vida musical oficial, “executam novidades radicais [...] para esquivar-se da acusação de serem reacionários” ao mesmo tempo em que provam astutamente que a dificuldade apresentada pela nova arte “não resulta das instituições que de fato lhes dão alguma chance”, mas da própria arte (Adorno, 2017b, p. 244). A responsabilidade pelo exame meticuloso do enigma é atribuída ao curador, como uma forma historicamente atualizada da usurpação do esquematismo, na qual o argumento de autoridade opera como universal. À questão do visitante “o que isso significa?”, o curador, que determinou de antemão o pertencimento daquele objeto à categoria “arte moderna” segundo critérios não divulgados, responde: “o que isso significa *para você?*”, deslocando a relação com a arte para o âmbito da opinião não informada. A instrumentalização da autonomia radical da arte como imediaticidade empírica é espelhada pela instrumentalização da autonomia do sujeito receptor como imediaticidade da sensibilidade.

As condições para a recepção autônoma oferecidas pela supressão das categorias tradicionais apenas dissolve a taxonomia tradicional – o que é desejável – mas não garante os elementos necessários para que os sujeitos possam tecer juízos informados (cf. Adorno, 2017c, p. 284). A reduplicação tautológica dos objetos nas categorias cria condições ideais para a reduplicação tautológica do sujeito a partir de elemento material (cf. Zanotti, 2018, p. 105), tornando “os mitos do olhar inocente e do dado absoluto cúmplices perversos” (Goodman, p. 40). Porém, dado que a forma é conteúdo sedimentado, a aparência de dado absoluto só é

possível graças a sua essência intelectual (Duarte, 1993, p. 149); a arte como coisa [*Dinge*] só se realiza a partir de seu momento pré-coisal que a impregna reiteradamente (cf. TE 156). O acesso a esses elementos pré-coisais é condição para a experiência estética na medida em que é nele que se cifra aquilo da arte que é mais do que mera empiria. “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-las.” (AA 87).

A defesa do conhecimento na experiência estética costuma render a Adorno acusações de elitismo, como se a arte devesse manter-se restrita a um pequeno grupo de iniciados. No entanto, o que ele percebe é que a ampliação do acesso à arte apenas simula sua democratização. A regressão da capacidade para a experiência estética é sintoma da divisão do trabalho, pois “assim como o não-especializado não compreende os mais recentes desenvolvimentos da física nuclear, assim também o profano não apreende a pintura ou a música modernas muito complexas” (TE 354). Se a democratização do acesso à física nuclear não depende da modificação de suas regras internas para que indivíduos sem nenhum treinamento possam extrair dela o que lhes convier, também na arte a regressão da audição não pode ser corrigida pela diminuição do objeto, mas pelo treino social para a fruição, por um nivelamento por cima que de fato torne o acesso à arte democrático em seu sentido pleno, ou seja, que todos tenham acesso a todos os momentos constitutivos da arte, inclusive o conceitual (cf. Adorno, 1995, p. 76). O pensamento crítico sobre a arte

outrora se limitava a um círculo de burgueses intelectualmente emancipados, o qual chega a ecoar, inclusive, na representação do papel desempenhado pelos assim chamados notáveis até meados do século XX. Qualificando-se objetivamente conforme sua ideia, mas, ao mesmo tempo, de maneira elitista, e, nessa medida, em certo sentido antidemocrática, tal momento foi perdido a partir do advento do conceito de esfera pública nas democracias modernas, sem que entretanto as desigualdades sociais por ele anteriormente reconhecida *sans gêne* tivesse sido eliminadas em termos objetivos. (Adorno, 2017c, p. 282-283).

A ampliação do acesso à arte viabilizada pela proliferação dos museus emula ideais de democratização sem que tenham sido empreendidas ações reais para mitigar as diferenças sociais objetivas, inclusive o acesso à formação estética e o treino para o pensamento crítico. Pessoas que acessam a arte “sem que para tanto estivessem preparados pela tradição ou por alguma formação específica [...] incorrem em um processo de falsa coletivização, a qual é estranha ao

próprio objeto” (Adorno, 2017c, p. 282). A liberdade de opinião que decorre da relação contemplativa com a arte é oferecida àqueles que,

sob as condições dadas, mal poderiam ter uma opinião própria, o que se opõe ao engajamento objetivo e soterra, por fim, a chance de que eles formem qualquer sorte de opinião. Aquilo que é recomendado como potencial democrático da opinião desvirtua-se na pressão exercida pela consciência atrasada sobre a consciência progressista, e isto a ponto de se converter numa ameaça à liberdade da própria arte. (Adorno, 2017c, p. 283).

A autonomia creditada ao sujeito é formatada pelas relações capitalistas, segundo as quais ele deve se perceber como livre, mas não deve dispor dos meios para efetivamente libertar-se das amarras históricas que o aprisionam. Por isso essa liberdade será circunscrita à esfera da opinião, onde o ego se fortalece pela sua reduplicação sobre o objeto, e não pela aplicação do pensamento crítico à partir do objeto; a experiência estética utopicamente libertária dá lugar ao exercício narcísico da emissão de juízos descomprometidos com a verdade do objeto. “A cultura de massa será vista como propiciando o prazer substancialmente ilusório de satisfazer a ânsia de engrandecimento do ego, no mesmo instante em que mantém o indivíduo atado às tendências inerciais de unificação social.” (Freitas, 2005, p. 332-333). Enquanto a trama conceitual dos museus do século XIX operava segundo sistemas taxonômicos aos quais o público era convidado a aderir por identificação e repetição das premissas estruturantes, no século XX os sistemas serão substituídos pela percepção individual (cf. O’Doherty, p. 65-66), onde os visitantes gozam da prerrogativa de utilizar os objetos para instigar o “subjetivismo estético tradicional e ingênuo” (TE 532). O carácter intuitivo da arte difere da percepção sensível, porque se refere incessantemente ao seu espírito, convocando a reflexão (cf. TE 152). “A arte é a intuição de algo não-intuitivo, é semelhante ao conceito sem conceito. Nos conceitos, porém, liberta o seu estrato mimético, inconceitual. Por conseguinte, a arte moderna perfurou, consciente ou inconscientemente, o dogma da intuição.” (TE 152).

A projeção do sujeito sobre o objeto sob a égide da liberdade resulta inversamente na liquidação da subjetividade ao reafirmar o paradigma da consciência (cf. Freitas, 2005, p. 334). A experiência estética é um recurso para desatar o nó histórico da subjetividade moderna (DN 231), a partir da experiência do sofrimento que se origina na intuição sensível mas apenas se concretiza na elaboração conceitual, através da perturbação do entendimento (Kon Menke, p. 21-22). Ela não é a negação da *ratio*, mas seu abalo (TE 213). Se o objetivo da dialética negativa

é deslocar o Eu do ego, o recurso filosófico à arte pela curadoria não pode ser compreendido como um álibi para a intuição, mas como ferramenta de descentramento da própria intuição, onde a contradição não se confunda com o pensamento do imediato, mas se organize como força produtiva (cf. Safatle, 2013b, p. 1-3). A curadoria crítica precisa pensar esses fenômenos em constelações históricas e apresentá-los segundo essa complexidade (cf. TE 533), para que o sujeito receptor possa refletir sobre sua intuição com consciência de sua não imediaticidade, elaborando a partir do que aparece como renovadamente imediato. Trata-se de compreender que o imediato não desaparece na mediação, mas que a imediaticidade é restaurada a cada etapa da elaboração sobre a mediação, o que caracteriza o esforço do conceito exigido pela experiência propriamente estética (cf. Safatle, 2013b, p. 21-22). Sendo a arte moderna “extremamente mediatizada em si, ela precisa de mediação pensante” (TE 533), realizada pela curadoria para viabilizar a mediação pelo público; “só ela, e não a contemplação pretensamente originária, desemboca no seu conceito concreto” (TE 533). O objetivo da curadoria não é eliminar a mediação, mas assumir sua contingência, de modo que ela se apresente como objetividade negativa, não como espaço para projeção do sujeito positivo (cf. DN 26).

3.13 O humanismo universal do pós-guerra

O paradigma expositivo adotado pela primeira geração de curadores a partir dos anos 1930 se pretendia uma resposta à exigência da arte moderna por autonomia, tratando-se de um desenvolvimento histórico que, apesar de sua vulnerabilidade, foi pensado a partir de questões da própria arte, em um esforço consciente de rompimento com a tradição cultural. A força simbólica desse discurso curatorial teve seu alcance ampliado e foi aplicado sobre coleções de arte antiga, marcadamente na Europa após a segunda guerra mundial. Frente à destruição sem precedentes que gerou a evacuação de coleções para locais protegidos e o fechamento de museus durante os anos de guerra, os curadores tiveram a oportunidade de reorientar suas práticas e definir novas estratégias expositivas, como que partindo de uma tábula rasa (cf. Ruiz, 2020, p. 67). O debate acerca da função social do museu e da arte profissionalizou-se e criou fóruns internacionais, como a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), agência especializada da ONU (Organização das Nações Unidas), fundada em 1945 com a missão de proteger, preservar e restaurar monumentos. Em 1949, a UNESCO inaugurou a Divisão de Museus e Monumentos, que convidava museus a colaboração internacional em

educação, ciência e cultura (cf. idem); o ICCROM (Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais), também orientado à preservação do patrimônio cultural, foi inaugurado na década seguinte, em 1956; o ICOM (Conselho Internacional de Museus), órgão mais relevante na articulação internacional de museus e atuante até hoje, foi fundado logo após o fim da guerra, já em 1946 (cf. idem). A museóloga Grace Morley, primeira líder da divisão de museus da UNESCO, declarava que “o período desafia profissionais do museu a examinar suas concepções tradicionais e a adaptar seu pensamento a uma gama mais ampla de possibilidades” (idem).

A adoção do modelo expositivo dos museus de arte moderna pelos museus tradicionais europeus se deu em resposta a necessidades políticas: sua inclinação para a estética modernista não era uma decisão artística, mas estava intimamente conectada com o conceito de museu moderno como espaço democrático e acessível. Através desse caminho extra-estético, no entanto, eles também chegaram ao mesmo ideal de autonomia da arte contra a taxonomia tradicional e à premência da relação intuitiva do público com a arte, consolidando definitivamente um novo modelo de museu aplicável a todas as coleções e amplamente difundido até o presente. A tônica dos esforços colaborativos do pós-guerra era o retorno à civilização como resposta aos anos de barbárie, alimentado pelo ideal de redemocratização da cultura e, especialmente, pela retórica do humanismo universal.

A utopia dos museus se expande para a participação ativa na mudança social, promovendo o museu como um “mecanismo de re-civilização de uma sociedade que tinha demonstrado quão próximo à superfície jazia a barbárie” (Matarasso apud Ruiz, 2020, p. 69). Os museus foram chamados à tarefa romântica de reconstruir o espírito humano e criar um mundo melhor, onde a tolerância e a similaridade entre os povos, evidenciada pela universalidade da arte, traria à consciência os ideais de civilização universal que teriam sido esquecidos. Um artigo do periódico *Museum News*, de 1946, declarava que os “dilemas criados pelos homens” seriam superados pela própria produção artística humana, pois “é nas artes que encontramos o espelho da dignidade humana, um microcosmo da ordem e da serenidade, da vitalidade e do valor” (apud McClellan, BB, p. 112); a publicação feita pela UNESCO no periódico *Art Museums in Need*, anunciava que “museus têm um apelo universal que aponta para a unidade superior da arte que não conhece fronteiras e expressa as aspirações de todos os homens em direção a uma civilização mais refinada” (idem); Philip Hendy, curador da National Gallery de Londres, defendia que a

“arte tem o potencial de fomentar a unanimidade entre todas as pessoas verdadeiramente civilizadas do mundo” (Ruiz, 2020, p. 74).

A estratégia curatorial definida para alcançar tais objetivos consistia primordialmente na supressão da organização por escolas nacionais, não apenas por sua associação à expografia do século XIX, mas à escalada política do nacionalismo que levava à guerra. Uma declaração oficial do ICOM, em 1950, solicitava que os curadores suspendessem as seções divididas por escolas nacionais e estrangeiras, optando por expor obras de diferentes países lado a lado, organizadas por períodos sucessivos, “quebrando, assim, inúmeras divisões artificiais” (apud Ruiz, 2020, p. 74). Esse humanismo universal apregoado no pós-guerra padece da mesma inverdade que o ideal de humanidade empreendido pelos museus enciclopédicos: um ideal de humanidade ainda não constituído que, ao ser veiculado como fato consumado, inviabiliza sua correção crítica. A universalidade em questão é, na verdade, uma soma das nações europeias aliadas e a suposta quebra de fronteiras apenas define uma fronteira mais ampla. “O estilo cosmopolita que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, é o ecletismo do enfraquecido.” (FNM 16). O próprio curador da National Gallery de Londres assumia que seu alinhamento a tais princípios decorria também da preocupação em restaurar a relevância internacional da Inglaterra através do aparato cultural (cf. McClellan, BB, p. 114). A defesa da arte como linguagem universal, capaz de transcender barreiras culturais, faz referência apenas à arte europeia, como se as diferenças nacionais fossem sutis e suplantáveis pela civilidade partilhada pelas nações amigas. Mas, mais importante, imputar o atributo de universalidade à arte dissocia as obras do sistema heterogêneo que as constitui como momento social, de modo que o traço histórico que a organização por períodos lhes concede torna-se oco. “Após a segunda guerra, a ideologia nacionalista foi a tal ponto rejeitada”, que a vida cultural internacional passou a agir “de modo reacionário menos em função de seus conteúdos específicos que por sua incapacidade de discutir a cultura e o mundo no qual ela floresce” (Adorno, 2017b, p. 252). O humanismo universal redundava na crítica burguesa à cultura: o rearranjo de diferentes como equivalentes extirpa nas obras a marca negativa da cultura, a partir da qual seria possível elaborar a reflexão sobre os traços dessa cultura que levou justamente à guerra.

Exemplo notável de aplicação dessas premissas do humanismo universal é a National Gallery de Londres que, sob curadoria de Philip Hendy, adotou um sistema nomeado por ele de “*daring juxtaposition*” [justaposição ousada]. Esse sistema combinava obras de nacionalidades

diferentes pertencentes ao mesmo período histórico, afastando ideais nacionalistas e reforçando a noção de obras-primas.⁸³ Esse princípio organizador extrai de Hegel a concepção de *Zeitgeist* [espírito do tempo], segundo a qual tendências históricas caracterizariam artefatos produzidos no mesmo período, apenas excluindo a nacionalidade como componente desse espírito.



[Figura 31]
National Gallery de Londres,
após bombardeio.



[Figura 32]
Curador Philip Hendy supervisionando
a remontagem da sala 31, em 1956.

Essa decisão da curadoria não alcança a dissolução de fronteiras artificiais, como sugeria o texto do ICOM, mas escolhe suprimir aquelas cujo impacto político seria indesejável – fronteiras nacionais – e mantém outras – organização temporal – que, apesar de legítimas, tornam-se artificiais pois depuradas de seus traços constitutivos.⁸⁴ Tal adaptação parcial do conceito de *Zeitgeist* instaura, inversamente, uma forma de presenteísmo que, ancorada na autonomia do objeto artístico, supõe a correção prematura do universal. “O primado verdadeiro do particular só poderia ser ele mesmo alcançado a partir da transformação do universal. Instalar esse primado

⁸³ Essa estratégia foi de certa forma facilitada pela situação precária do prédio, cuja reforma demoraria anos para ser concluída. Durante esse período, poucas salas estavam disponíveis, o que restringia o número de obras que poderiam ser expostas ao mesmo tempo. Hendy estabeleceu um sistema de rotação do acervo, onde a reorganização periódica da exposição garantia espaço para experimentações temporárias. A reforma demorou, em parte, devido às exigências do curador, que desejava as melhores condições arquitetônicas possíveis. Segundo ele, era preferível expor uma pequena parcela da coleção de maneira adequada do que expor a coleção completa “sob as sórdidas condições do presente”. Hendy considerava que a visita à galeria cumpriria também um papel psicológico ao oferecer ao público um espaço belo como refúgio da cidade destruída. (cf. Ruiz, 2020, p. 69-71).

⁸⁴ Contra a suposta neutralidade dos modelos expositivos, Richard Handler alerta para os códigos nacionalistas e historiográficos que se escondem por trás da inocência aparente, caracterizando, ironicamente, o sistema organizacional da propriedade cultural em uma taxonomia digna de Borges: “(1) monumentos comemorativos; (2) igrejas e capelas; (3) fortes franceses do regime de Vichy; (4) moinhos de vento; (5) cruzeiros de beira de estrada; (6) placas e inscrições comemorativas; (7) monumentos devocionais; (8) casas e propriedades antigas; (9) móveis velhos; (10) ‘les choses disparues’” (Handler, 1985, p. 199). Sobre a posição de Handler sobre patrimônio histórico, cf. Clifford, 1998, p. 215-221.

pura e simplesmente como existente é uma ideologia complementar. Ela encobre o quanto o particular se tornou função do universal, o que, segundo a sua forma, ele nunca tinha deixado de ser.” (DN 260).

A solução para o problema do historicismo tradicional não se alcança pelo apagamento das relações historicamente determinadas, mas pela elaboração consequente a partir do material histórico da arte, de modo que uma crítica curatorial imanente extrairia, em retrospectiva, os elementos cifrados nas obras para viabilizar a crítica à cultura. O presenteísmo é uma forma de execução que não interpreta os objetos segundo as coordenadas históricas por eles oferecidas, mas submete o material integralmente à forma histórica do presente no qual se encontra o intérprete, numa retomada anacrônica do gabinete de curiosidades. “O museu enciclopédico buscava narrar uma história apresentando aos visitantes uma versão particular da história da arte. O museu sincrônico – se pudermos chamá-lo assim – abria mão da história em nome da intensificação da experiência, com um apelo estético que deixaria de ser constituído temporalmente (histórico) para se fazer radicalmente no espaço.” (cf. Krauss, 1990, p. 7). Apresentadas como objetos radicalmente autônomos e depurados de suas coordenadas sociais, as obras do acervo recuam para a equivalência na linguagem universal atemporal, em um amálgama que se traveste de natureza. “Aquilo que é essencialmente convencional sempre se traveste de natureza; sendo que esta última é honorificada somente no fenômeno o qual se acha tão soado que já não se entende por si mesmo.” (Adorno, 2017b, p. 251).⁸⁵ Trata-se de uma “questão hermenêutica da ancoragem histórica: se passado e presente são colapsados em aglomerados trans-históricos e trans-geográficos, como é possível compreender a diferença entre lugares e períodos?” (Bishop, 2013, p. 24).

O falso binômio entre curadorias teleológicas e a-históricas extrapola para duas versões antagônicas os polos dialéticos que não deveriam ser dissociados. “O fato de a história, sempre segundo o caso específico, poder ser ignorada ou divinizada é uma consequência política praticável da filosofia do ser.” (DN 116). Adorno adverte que a ambivalência da doutrina do ser determina sua relação com a história, onde o ser oscila entre o ente – o ser conforme sua inserção na teia de sentidos que o extrapolam, tomada como história divinizada – e sua ontologização, que

⁸⁵ O mesmo pode ser argumentado na direção contrária: as Bienais de Arte Internacionais, que se estruturam a partir dos mesmos ideais de universalidade e democratização da produção artística, adotavam tradicionalmente uma divisão em pavilhões nacionais (substituído por divisão temática nas edições mais recentes), que, no entanto, pecava pela supressão da relação entre obras de nacionalidades diferentes, uma representação multicultural que não faz jus à história (cf. Joselit, 2000, p. 140).

eleva o ser a um falso patamar de autonomia, no qual a história é ignorada (cf. DN 115). No primeiro caso, aplica-se uma doutrina de invariantes a um objeto que é dinâmico, suplantando a história pela historicidade: “a historicidade paralisa a história no não-histórico, sem se preocupar com as condições históricas subentendidas pela conexão interna e pela constelação de sujeito e objeto.” (DN 116). No segundo caso, a ontologização do ser se consolida através do apelo apenas a suas características formais, e a supressão da correlação entre ser (obra) e seu outro (a sociedade) é “extrínseca à coisa mesma [e] danifica o trabalho sólido do pensamento” (idem), o que equivale a um esvaziamento, “como se a história real não estivesse gravada no cerne de tudo aquilo que é preciso conhecer” (DN 116).

Enquanto a tradição, no âmbito subjetivo, encontra-se arruinada ou ideologicamente corrompida, em termos objetivos a história exerce um poder cada vez maior sobre tudo o que existe, no qual ela se infiltra. O dogma positivista de que o mundo é uma somatória de fatos dissociada da dimensão mais profunda do devir histórico, dogma do qual a materialidade estética às vezes é difícil de diferenciar, é tão ilusório quanto o apelo à tradição que crê em sua autoridade. O que parece não ter história, ser um puro começo, é antes de tudo uma vítima da história, e tão mais funesta por não ter consciência disso. (Adorno, 2021a, p. 76-77).

Também similar à lógica dos museus de arte moderna é o ideal de observador que os curadores engajados no humanismo universal desejavam promover. A decisão curatorial de despojar as obras de referências contextuais justificava-se pelo propósito de tornar a arte mais acessível, uma vez que o público teria dificuldade de compreender a estruturação interna das escolas e estilos, resultando em uma proposta pedagógica de ilustração que valeu-se do recurso à intuição imediata como vetor democratizante. Kenneth Clark, predecessor de Hendy na curadoria da National Gallery de Londres, já alegava que “o importante é a nossa resposta direta às obras. Nós não valorizamos quadros como documentos. Nós não queremos saber *sobre* eles, queremos *conhecê-los*, e explicações comumente interferem com nossa resposta direta” (apud Ruiz, 2020, p. 68, grifos do original). Essa “política do estímulo estético” (Ruiz, 2020, p. 69), apesar de suas pretensões democráticas, é uma marca do individualismo burguês, tanto pela ilusão de liberdade como autonomia judicativa, quanto pela transferência da responsabilidade formativa do museu para o indivíduo, em uma forma de meritocracia estética, onde a oferta de bens culturais seria condição suficiente para o aperfeiçoamento de si mesmo (cf. idem). Essa inovação das práticas curatoriais não está implicada com a natureza das coleções museológicas, mas diferencia-se do

modelo tradicional primordialmente por introduzir um novo ritual de encontro com a arte, onde a relação entre Estado e cidadão dá lugar à celebração do individualismo. (cf. Duncan, 2003, p. 285). A liberdade individual, por sua vez, é regulada pelo curador, produzindo uma nova forma de tutela velada, movida pela “discreta ética do consenso” [*soft ethics of consensus*] (cf. Hellings, 2014, p. 81). São democráticos apenas no sentido de providenciarem, “constantemente, uma sólida fundamentação ao consenso geral” (Adorno, 2017b, p. 251):

Em sua ingenuidade versada, o público da vida musical internacional mostra-se homogêneo: uma cultura à qual nada é demasiadamente caro e cujo aparato publicitário se incute na humanidade é, sem muitos questionamentos, degustada como a única coisa que se lhe tem a oferecer. De modo fetichista, a segunda natureza se oferece como primeira. (Adorno, 2017b, p. 251).

Inversamente, também os museus de arte moderna foram profundamente influenciados pelo humanismo universal. O Guggenheim de Nova York foi concebido pelo arquiteto Frank Lloyd Wright durante os anos da guerra (1943-1959) como um monumento ao poder da arte no mundo moderno (cf. McClellan, 2008, p. 111). Idealizado por Solomon Guggenheim, em conjunto com Hilla Rebay, o projeto curatorial partia da premissa de que a arte abstrata incorporava exemplarmente, devido a sua não-objetividade (a quebra da relação entre sentido e aparência), a linguagem universal que poderia levar à “irmandade entre os homens”, instigando a “cooperação, a espiritualidade, a compreensão e a consideração mútuas” (Rebay apud idem). A missão do Guggenheim foi concebida por seus curadores para “educar a humanidade para respeitar e apreciar o valor espiritual”, o que eles acreditavam que levaria “à união das nações mais firmemente do que qualquer liga das nações” (idem). As montagens curatoriais do pós-guerra inseriram o humanismo universal também nos museus de arte moderna abertos no entre-guerras, como é o caso da exposição *Timeless Aspects of Modern Art*, com curadoria de René d’Harnoncourt, no MoMA, em 1949. Nela, obras e artefatos de diferentes partes do mundo foram expostas em combinações incomuns, com o objetivo de ressaltar “a similaridade e a conexão da humanidade global” (Ruiz, 2020, p. 74). Mas a mais famosa exposição do humanismo pós-guerra foi *The Family of Man* [A família do homem], do curador Edward Steichen, apresentada em 1955, no MoMA. Através de fotografias que mostravam pessoas de diversos países em tarefas cotidianas, Steichen desejava que a exposição refletisse “como um espelho, os elementos e emoções universais presentes na vida cotidiana, a unidade essencial da humanidade pelo mundo [...] como um antídoto para o horror que tem sido alimentado

diariamente por numerosos anos” (apud McClellan, 2008, p. 116). No texto de parede plotado na entrada da exposição, lia-se:

Há apenas um homem no mundo / e seu nome é Todos os Homens.
 Há apenas uma mulher no mundo / e seu nome é Todas as Mulheres.
 Há apenas uma criança no mundo / e seu nome é Todas as Crianças.
 Um testamento da câmera, um drama do grande desfiladeiro da humanidade, um épico trançado de diversão, mistério e santidade – aqui está o Homem de Família! (apud McClellan, 2008, p. 117-118).

Após o sucesso de sua primeira edição no MoMA, a mostra percorreu trinta e sete países durante uma década, alcançando oito milhões de pessoas, e seu catálogo, com reproduções das fotografias utilizadas, é reimpresso até hoje, como uma materialização do projeto de Malraux para um museu sem muros (cf. McClellan, 2008, p. 117). O projeto do “Museu imaginário” de André Malraux, publicado pela primeira vez em 1947 (Malraux, 2000), vislumbrava um museu transportável, com reproduções de obras de arte de origens geográficas diversas, demonstrando “as afinidades trans-culturais” entre diferentes objetos, com base em suas equivalências formais acentuadas pela diagramação em escala similar (Ruiz, 2020, p. 74). Seu interesse era demonstrar “a unidade misteriosa entre obras de arte” e seu valor essencial como símbolos “da relação fundamental entre o homem e o cosmos” (Handy apud McClellan, 2008, p. 119). Philip Hendy, da National Gallery de Londres, admite ter sido inspirado pelas ideias de Malraux que, segundo ele, teria dado corpo a “uma nova ideia de arte [que] emerge em nosso tempo. E é porque essa ideia não se baseia em nenhuma pré-concepção estética que, pela primeira vez, ela pode englobar todo o mundo” (Ruiz, 2020, p. 75).



[Figuras 33 e 34]
The Family of Man
 MoMA, 1955.

3.14 A virada curatorial dos anos 1960

Durante os primeiros anos da guerra fria, os museus de arte ocidentais incrementaram a retórica do humanismo universal com a retórica da obra de arte como ícone de liberdade e criatividade individual, em um segundo desdobramento da instrumentalização da autonomia da arte. A indeterminação histórica e geográfica, que limitava a compreensão do comprometimento da arte com seu contexto social, foi acrescida da indeterminação social imputada ao fazer artístico. Esse movimento inflacionou a figura do gênio e lançou o artista como representante de uma humanidade libertada dos ditames culturais, levando à romantização do artista rebelde e contestador que passou a compor a mística do mercado de arte desde então. “O artista como *persona* irresponsável é uma invenção burguesa, uma ficção necessária para impedir que certas ilusões passem por uma análise incômoda.” (O’Doherty, 2002, p. 86). Enquanto essa imagem permite a separação entre artista e obra, favorecendo a comercialização desta, ela também torna os museus de arte símbolos da tolerância à liberdade individual, imagem que os países ocidentais desejavam explorar. Na ocasião da inauguração do Guggenheim de Nova York, o presidente estadunidense Eisenhower descreveu o museu, em uma carta lida na cerimônia de abertura, como “um símbolo de nossa sociedade livre, que acolhe novas expressões do espírito criativo do homem” (apud McClellan, 2008, p. 121).

A arte abstrata e seus desdobramentos minimalistas, celebrada pelos museus de arte moderna, como o Guggenheim e o MoMA, alcançou o estatuto de expressão mais enfática do individualismo, como a antítese visual do realismo-socialista que caracterizava a propaganda dos regimes fascistas e comunistas. Sua aparente liberdade formal favorecia a romantização da figura do artista e fornecia ao público a indeterminação de sentido conveniente para projeções subjetivas, auxiliado pela determinação curatorial de eliminar etiquetas, textos explicativos e expografias didáticas. O crítico estadunidense Walter Pach – que esteve envolvido na organização do *Armory Show* e na formação de acervo de arte moderna de museus na Europa e nos EUA, como o Louvre e o Metropolitan – sintetizou essa crença em um texto de 1948: “Hoje nós precisamos deixar cada pessoa livre para formar suas próprias convicções, e o modo de fazer isso é concentrar-se nas coleções por si mesmas, permitindo que os mestres e as escolas digam o que tem a dizer, independentemente da interpretação dos educadores” (apud McClellan, 2008, p. 122). Privilegiar valores estéticos sobre valores ideológicos seria uma estratégia legítima não fosse a equalização entre ideologia e contexto – onde a supressão de contexto encobre a

ideologia da mediação – e a equalização entre valores estéticos e valores transcendentais – que encena um teor de pureza e liberdade não presente nem na arte nem na sociedade. Daí que o humanismo universal e seus ideais de liberdade tenham desembocado na despolitização dos museus que, ainda assim, tinham uma agenda política muito clara.

O ativismo que marcou os anos 1960 com movimentos sociais por direitos civis e feministas, e protestos estudantis nos Estados Unidos e na Europa, desenvolveu um clima de consciência crítica e politização. O desengajamento político dos museus tornou-se, por sua complacência e elitismo, inaceitável para ativistas sociais e artistas, (cf. O’Doherty, 2002, p. 126). A pesquisa empírica de Pierre Bourdieu e Alain Darbel, publicada em 1966 no livro *L’Amour de l’art: Les Musées d’art européens et leur public* [O amor pela arte: os museus de arte europeus e seu público] (Bourdieu; Darbel, 1969) demonstrava que gosto e julgamento estético não seriam o produto natural de uma humanidade latente, mas resultado de condicionamentos oriundos da divisão de classe e acesso à educação, dando sustentação teórica aos protestos de 1968 em Paris e à luta pela real democratização da cultura (cf. McClellan, 2008, p. 126). Essa percepção era partilhada por artistas e intelectuais, que percebiam que a defesa da autonomia da arte estava sendo utilizada como um subterfúgio para a consolidação do elitismo cultural:

A estética é transformada em uma espécie de elitismo social – o espaço da galeria é *exclusivo*. Isolado em lotes de espaço, o que está exposto tem aparência de produto, jóia ou ou prataria valiosos e raros: a estética é transformada em comércio – o espaço da galeria é *caro*. O que ele contém, se não se tem iniciação, é quase incompreensível – a arte é *difícil*. Público exclusivo, objetos raros difíceis de entender – temos aí um esnobismo social, financeiro e intelectual que modela (e na pior das paródias) nosso sistema de produção limitada, nosso modo de determinar o valor, nossos costumes sociais como um todo. Nunca existiu um local feito para acomodar preconceito e enaltecer a imagem da classe média alta sistematizado com tanta eficiência. (O’Doherty, p. 85, grifos do original).

Nessa mesma linha crítica, Roland Barthes, ao visitar a edição parisiense da exposição *The Family of Man*, denunciou tratar-se do retrato de uma humanidade falsa: “por que não perguntar aos pais de Emmett Till, o jovem assassinado pelos brancos [linchado no Mississippi por assoviar para uma mulher branca] o que eles pensam da exposição *The Family of Man*?” (apud McClellan, 2008, p. 125, esclarecimento do original). Sua análise aproxima-se da visão adorniana sobre a supressão da história como dissociação do potencial crítico da arte:

Tudo aqui, o conteúdo e o apelo das fotografias, o discurso que as justifica, pretende suprimir o peso determinante da história: nós ficamos presos na

superfície de uma identidade, impedidos justamente por esse sentimentalismo de penetrar as zonas mais recônditas do comportamento humano [...]. O humanismo progressista, pelo contrário, deve sempre se lembrar de reverter os termos dessa impostura antiquada, para constantemente confrontar a natureza, suas “leis” e “limites”, para ali descobrir a história e para estabelecer a própria natureza como histórica. (Barthes apud McClellan, 2008, p. 125).



[Figura 35]
MoMA Poll
Hans Haacke, MoMA, 1970.

Os museus tornaram-se alvo de manifestações que consideravam as artes visuais um meio vital de comunicação popular e política que deveria se desvencilhar da inércia institucional. Em 1969, grupos como a Coalizão de Trabalhadores da Arte (AWC), as Mulheres Artistas em Revolução (WAR) e a Coalizão Cultural da Emergência Negra (BECC)⁸⁶ lideraram protestos em frente a museus em Nova York contra a guerra do Vietnã e a sub-representação de artistas pertencentes a grupos minoritários nos museus (cf. McClellan, 2008, p. 127). Os próprios artistas deram corpo a tais demandas através da explicitação do teor político de suas obras que, ao mesmo tempo, mostravam os comprometimentos políticos do museu supostamente isento. A obra “MoMA-Poll” [MoMA-enquete], apresentada por Hans Haacke na exposição *Information*, no MoMA, em 1970, adotava um teor político explícito, questionando o apoio do presidente do museu Nelson Rockefeller – que também era governador de Nova York e encontrava-se prestes a concorrer à reeleição – a políticas controversas do presidente Nixon (cf. idem). A obra consistia em uma enquete apresentada aos visitantes do museu: “O fato do governador Rockefeller não ter denunciado a política do presidente Nixon para a Indochina seria uma razão para você não votar nele em novembro?”. A obra foi considerada perigosa devido a seu conteúdo político pelos conservadores que lamentavam a politização da arte.

⁸⁶ Art Workers Coalition; Women Artists Revolution; Black Emergency Cultural Coalition.

Com o propósito de atender às demandas dos movimentos estudantis de maio de 1968, o presidente francês George Pompidou anunciou a criação do museu que leva seu nome, concluído em 1977 com a missão de oferecer um espaço multi-cultural para intervenções artísticas. A declaração do primeiro diretor da instituição, Pontus Hulten, capitula a essa utopia: “Nós queremos usar as experiências dos anos 1960”; “A ideia central é ser mais aberto. Aberto à noite, aberto no sentido de que nada é proibido de nenhuma maneira. Algo não orientado por classe social.” (adup McClellan, 2008, p. 247). Após 1968, era necessário um monumento à relevância do governo e da cultura franceses (cf. idem). A pressão se fez sentir também pelos curadores. O diretor do Metropolitan Museum of Art (Met) entre 1940 e 1955, Henry Taylor, abandonou seu cargo declarando-se desiludido com a despolitização do museu, que não fornecia soluções para os problemas reais (cf. idem, p. 123). Seu substituto, Thomas Hoving, que esteve à frente do Metropolitan entre 1967 e 1977, desejava tornar-se uma voz poderosa na defesa de um museu socialmente relevante. Com sua controversa exposição *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America, 1900–1968* [Harlem na minha mente: o capital cultural da América negra], a primeira a fazer menção à produção cultural negra, Hoving pretendia apresentar uma exposição que “não tinha nada a ver com arte no sentido estrito do termo, mas tudo a ver com esse museu, seu papel comprometido e seu propósito, e o que esperamos ser a consolidação de sua posição como uma força positiva, relevante e regenerativa na sociedade moderna” (Hoving apud McClellan, 2008, p. 130-131). No entanto, a exposição foi alvo de críticas, inclusive de protestos liderados pelo grupo BECC, por não apresentar obras de artistas negros, incorrendo nos mesmos comprometimentos culturais aos quais tentava escapar pela escolha temática, exemplo de crítica insuficiente que demonstra obediência ao desobedecer:

A cultura só é verdadeira quando implicitamente crítica, e o espírito que se esquece disso vinga-se de si mesmo nos críticos que ele próprio cria. A crítica é um elemento inalienável da cultura, repleta de contradições e, apesar de toda sua inverdade, ainda é tão verdadeira quanto não-verdadeira é a cultura. A crítica não é injusta quando destrói – esta ainda seria sua maior qualidade –, mas quando, ao desobedecer, obedece. (Adorno, 1998a, p. 11).

Mesmo a reverberação política dos posicionamentos de críticos de arte foi alvo de escrutínio. A atuação de Clement Greenberg, especialmente seus cursos sobre pintura estadunidense ministrados no Japão e na Índia por intermédio da Secretaria de Estado dos Estados Unidos, contribuiu para sua associação crescente à guerra fria (cf. Gonçalves, 2013, p. 110). “Suas idéias

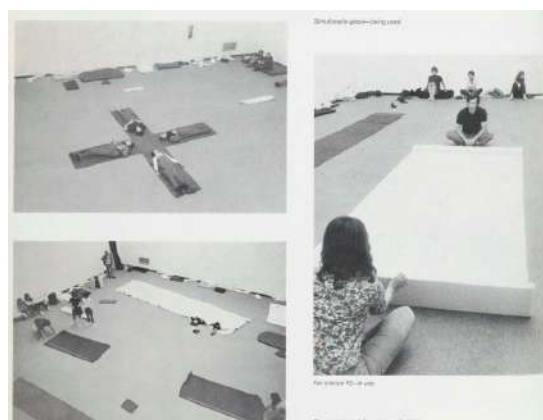
começaram a ser desafiadas pela nova geração de teóricos e de artistas, que o acusaram de ter colaborado na construção de um discurso favorável à imagem de liberdade de expressão que os Estados Unidos tinham interesse em projetar.” (idem, p. 110). A autonomia da arte, celebrada como desengajamento social, elevou sua fetichização e impôs à arte o dilema de escapar da asfixia imposta pelo museu e se envolver na luta política de seu tempo (cf. Crimp, 2005, p. 188).

A partir dos anos 1960, as práticas artísticas passaram a investigar os sistemas de informação, as táticas organizacionais e a linguagem da mediação, em uma crítica à instrumentalização da autonomia da arte para a construção ideológica explorada pelos museus e instituições. A própria arte abandona as pretensões de autonomia e universalidade para cravar a relevância do contexto expositivo para a extração de sentido socialmente relevante. A ênfase nas variáveis contextuais de exposição e da mediação na construção do conteúdo das obras ampliou drasticamente a visibilidade da agência individual do curador dada sua atuação, agora explícita, sobre essas variáveis. É nesse contexto histórico que se localiza a chamada virada curatorial (cf. Osório, 2015, p. 69).

Uma das ações emblemáticas do período é atribuída à Marcel Broodthaer, relevante especialmente pela junção de sua atuação artística com a reivindicação ao exercício curatorial. Em maio de 1968, Broodthaers participou da ocupação do Palais des Beaux Arts de Bruxelas, juntamente com estudantes, artistas e ativistas políticos, em protesto contra o “controle que a cultura belga sofria da parte das instituições oficiais, bem como uma condenação a um sistema que só conseguia conceber a cultura como mais uma forma de consumo capitalista” (Crimp, 2005, p. 182). Essa experiência trouxe para Broodthaers a percepção de que, se a cultura encontrava-se subjugada às instituições e àqueles que as administravam, também ele poderia atuar sobre a cultura fora do eixo institucional. Poucos meses depois, Broodthaers “inaugura” seu museu fictício, o *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*, [Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias], uma ação artístico-curatorial que resultou em uma produção epistolar de comunicados oficiais do museu e um evento de abertura na casa de Broodthaers, no qual personalidades do mundo da arte compareceram para um coquetel acompanhado de palestras e da exposição de embalagens vazias de postagem de obras de arte (cf. idem, p. 183), tornando esse evento determinante para a consolidação da instalação como linguagem artística (cf. Bishop, 2007, s/p, item 4). Enquanto as “obras de arte” expostas se confundiam com lixo, chamando a atenção para o papel do museu na legitimação e atribuição de valor a objetos, também a junção

do atelier à galeria, do local de produção ao de recepção, demonstrava que a separação histórica entre essas duas instâncias é devedora da ideologia burguesa – adotada pelo museu – da dicotomia entre espaço público e privado (cf. Crimp, 2005, p. 186-187). O projeto de Broodthaers durou quatro anos, com edições que aprofundaram o questionamento das diretrizes culturais de seu tempo.⁸⁷ As estratégias por ele adotadas evocam a autoridade do aparato institucional através de um repertório performativo das convenções, e seu projeto deve ser compreendido a partir da elaboração sobre a relação entre poder e responsabilidade, do desejo de exercer controle sobre a cultura e dirigi-la no lugar de ser dirigido por ela (cf. Bishop, 2007, s/p, item 4).

A instalação de exposições e a instalação artística são processos autorias que emergem do mesmo impulso, notadamente entre os anos 1968 e 1972 (cf. Bishop, 2007, s/p, item 2). Quando a montagem de exposições passa a coincidir com a instalação de obras, o curador alcança uma proeminência autoral até então inimaginável, como na exposição *557,087*, realizada em 1969 por Lucy Lippard, curadora que foi responsável pela montagem da maioria das obras a partir de instruções fornecidas pelos artistas ausentes. À crítica de Peter Plagens, que sugeria a curadora como a verdadeira artista, Lippard respondeu: “Evidentemente o *medium* do crítico são sempre os artistas; críticos são os apropriadores originais.” (apud O’Neil, 2012, p. 14).



[Figura 36]
Instruments for Processes
Franz Erhard Walther.
Exposição *Spaces*.
MoMA, 1970.

Também emblemática foi a atuação da curadora Jennifer Licht nas exposições *Spaces* (1970) e *Project Rooms* (1971), ambas no MoMA.⁸⁸ Nelas, Licht reinterpretou o trabalho de Lissitzky

⁸⁷ Para uma descrição detalhada do projeto de Broodthaers, cf. Crimp, 2005, 182-196.

⁸⁸ No contexto europeu, Bishop destaca as instalações de Richard Long, na exposição *Konrad Fischer* (1968); de Daniel Buren, na *Prospect 68* (1968); de Joseph Beuys, com a instalação *Block Beuys* (1970); e a instalação coletiva e dinâmica assinada por Paul Thek (1971-1973). (Bishop, 2007, s/p, item 2).

que, apesar de considerar seminal, ainda tratava o espaço como um vazio a ser preenchido pelas obras, negligenciando sua condição ativa e seu dinamismo próprio (cf. Licht, 1969, s/p).⁸⁹ Sua proposta curatorial procurava substituir a percepção visual do espaço pela experiência cinestésica do visitante. No *press release* da exposição *Spaces*, lemos:

Uma exposição na qual a instalação se torna a efetiva realização do trabalho e na qual as salas precisam ser planejadas e construídas de acordo com as necessidades do artista, desafia o papel tradicional do museu e traz novas demandas para a equipe [de funcionários do museu] e para seus recursos. [...] “O museu tradicionalmente guarda e conserva objetos de arte”, observa Licht, “mas agora o museu se torna responsável pela execução da ideia do artista, o que exige colaboração entre as pessoas e ajustes flexíveis quanto aos papéis desempenhados e suas responsabilidades”. (Licht, 1969, s/p).

Nesse contexto, o “responsável pela execução da obra” é uma referência à atuação direta do curador.

Há certa ironia no fato de que, quanto mais os artistas buscaram reafirmar sua autonomia sobre a instituição e as condições de exposição de seus trabalhos, através do desenvolvimento de obras que traziam à consciência a problemática do contexto expositivo, mais o curador adentrou a esfera autoral da compleição final das obras (cf. Bishop, 2007, s/p, item 2). Daí desdobra-se uma disputa de poder, não apenas pelo controle do espaço, mas pelo controle do significado. O debate mais acalorado sobre a autoria curatorial se deu a partir da *Documenta 5*, de 1972, sob a curadoria de Harald Szeemann, hoje celebrado como o primeiro curador independente após sua renúncia ao posto de curador na Berne Kunsthalle, em 1969.⁹⁰ A *Documenta 5* foi a primeira exposição internacional com grande número de instalações artísticas, de artistas como Broodthaers, Michael Asher, Richard Serra⁹¹, Bruce Nauman, Paul Thek, Joseph Beuys, Vito Acconci e o coletivo Art and Language, além de abarcar outras linguagens nascentes, como a *performance* e a arte processual (cf. idem, item 3). Szeemann optou por incluir objetos não

⁸⁹ Licht cita a pesquisa dos arquitetos R. Buckminster Fuller, Frank Lloyd Wright e Ludwig Mies van der Rohe, do filósofo Gaston Bachelard e dos compositores John Cage e Karlheinz Stockhausen sobre o espaço (Licht, 1969, s/p).

⁹⁰ Antes de sua saída, Szeemann curou a exposição *When Attitudes Become Form – Concepts – Processes – Situations – Information*, na qual apresentou obras do pós-minimalismo e da Arte Povera que foram montadas para a exposição, acentuando seu caráter processual e consolidando a unidade conceitual da mostra. A exposição se tornou canônica por seu foco na discussão do papel institucional no processo artístico, que inspirou a exposição *Visualisierten Denkprozesse*, curada no ano seguinte por Jean-Christophe Ammann, no Kunstmuseum Luzern; juntas, representam a virada radical do mundo da arte para a crítica institucional (cf. Matínez, 2016, p. 1-2).

⁹¹ É atribuído a Richard Serra o reconhecimento do espaço da arte como socialmente específico, respondendo às pretensões idealistas do cubo branco com uma abordagem materialista da obra de arte que, rompendo com sua definição como fenômeno, se alçou ao debate do lugar da arte no materialismo histórico (cf. Crimp, 2005, p. 19).

artísticos, que ele considerava pertencentes à cultura visual, como imagens de ficção científica, propaganda política, trabalhos de pessoas com deficiência cognitiva, cédulas do banco suíço e objetos *kitsch*, organizados junto às obras propriamente artísticas sob a controversa rubrica conceitual da “interioridade, expressão e mito” (cf. *idem*). Essas decisões curatoriais rompiam com as estruturas tradicionais, especialmente a prerrogativa de exibir apenas obras consideradas pertencentes à “alta cultura”, consolidando uma totalidade tão identificada com a autoria curatorial que a exposição é, até hoje, referida pelo nome do curador (cf. *idem*). Szeemann foi alvo de respostas hostis dos artistas, que não concordavam com a submissão de suas obras às categorias propostas pelo curador. O texto de Robert Smithson, publicado no catálogo, critica o fato do curador deter o controle sobre o significado atribuído a sua obra; Robert Morris, que se recusou a participar da exposição, também reclamava da incompatibilidade entre as autorias artística e curatorial; Daniel Buren acusou Szeemann de expor a própria exposição como uma obra de arte, em franca competição autoral (cf. *idem*). A perda da autonomia reclamada pelos artistas é o preço da sua própria conscientização quanto à impossibilidade da apresentação pura, a mesma intuição que abriu espaço para a mediação do curador.

A virada curatorial se liga ao nascimento do curador independente⁹², profissional dedicado à organizar exposições de arte contemporânea fora do contexto empregatício do museu, que rompe com as atribuições do diretor do museu, como conservação e desenvolvimento de acervo, e com a atuação velada como árbitro do gosto, para tomar um lugar mais evidente e central no mundo da arte, onde sua interpretação crítica da arte passou a incluir o debate de questões inerentes ao processo de institucionalização e mediação agora em destaque (cf. Magalhães; Costa, 2021, p. 14). Além de Szeemann, outros curadores, como Celant, Lippard e Siegelau criaram e coordenaram novas esferas da cena artística, trabalhando junto a artistas dos movimentos Fluxus, Arte Povera, pós-minimalismo e conceitualismo, unindo pela primeira vez a produção mais avançada dos Estados Unidos, Europa e América Latina para exposições coletivas internacionais (cf. O’Neil, 2012, p. 16).

No Brasil, o curador mineiro Frederico Moraes pode ser considerado o pioneiro do pensamento crítico contra o modelo tradicional de exposição de arte, tanto por sua produção literária quanto pelo projeto *Arte no aterro*, que coordenou exposições e atividades artísticas ao

⁹² Alguns estudiosos, como Hans Ulrich Obrist, preferem o termo “curador *freelancer*”, pois “independente” supõe uma liberdade que não reflete os vínculos e compromissos aos quais estão submetidos, mesmo que não sejam funcionários de museus. (cf. Reinaldim, 2015, p. 21).

redor do edifício do MAM do Rio de Janeiro, em 1968 (cf. Magalhães; Costa, 2021, p. 17). O encerramento do evento contou com a participação de Hélio Oiticica, que apresentou pela primeira vez seus “Parangolés”, ativados por passistas de escolas de samba (cf. idem). Dois anos mais tarde, Moraes cura o evento artístico *O corpo à terra*, cujo cerne conceitual de “guerrilha artística” tinha sido desenvolvido e publicado por ele na obra *Contra a arte afluyente - o corpo é o motor da obra* (Moraes, 1970). Com forte teor político, e em plena ditadura militar, Moraes conseguiu que Cildo Meireles apresentasse, no Palácio das Artes, um trabalho que consistia em queimar galinhas vivas amarradas a um poste de madeira, e que Artur Barrio lançasse trouxas de carne e ossos ensanguentados no Parque Municipal (cf. Magalhães; Costa, 2021, p. 18). Também a atuação de Walter Zanini à frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o MAC-USP, entre 1963 e 1978, e, posteriormente, como curador das edições de 1981 e 1983 da Bienal de Arte de São Paulo, é digna de nota (cf. idem).

3.15 Autonomia e autoria curatorial

A partir da prática de artistas como Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham, Hans Haacke e Lawrence Weiner, que estavam primordialmente interessados, segundo Hal Foster, em transformar “a crítica às convenções dos museus tradicionais, como adotadas pelos movimentos dadaísta, construtivista e outras vanguardas, na investigação dos parâmetros cognitivos, estruturais e discursivos das instituições” (apud O’Neil, 2012, p. 27), o projeto histórico das vanguardas de crítica às instituições foi substituído pela crítica institucionalizada. A lógica de resistência à instituição deu lugar à subversão desde dentro; nesse sentido, o germe da função curatorial advém da produção artística do período ao exercer, ela mesma, uma crítica imanente – e consciente – da cultura, suas bases institucionais e seus sistemas.⁹³ Como sugere Andrea Fraser, “não importa quão imaterial, relacional, público ou proeminente é o contexto no qual a arte é alocada, ela apenas existe para discursos e práticas que a reconhecem como arte, a valorizam e avaliam como arte, e a consomem como arte, seja como objeto, gesto, representação ou apenas como ideia” (apud idem, p. 28). O que passa a definir o curador não é mais o posto que ele ocupa em uma instituição – porquanto sua atuação passa a ser medida, em tese, pela força que exerce contra as normativas institucionais –, mas pela função

⁹³ Essa interpretação é creditada por O’Neil à resposta de teóricos estadunidenses – como Benjamin Buchloh, Hal Foster e Andrea Fraser, e alunos do Whitney Independent Study Program como Joshua Deeter e Mark Dion – à crítica às instituições de Peter Bürger (cf. O’Neil, 2012, p. 14).

autoral, pela singularidade de sua produção (cf. Heinich; Pollak, 1996, p. 235). Sob essa premissa, “acadêmicos, filósofos, críticos, consultores de relações-públicas, diretores de arte e diretores de teatro e cinema” (idem, p. 237) passam a ter a oportunidade de atuar como curadores de exposições, apresentando suas leituras críticas da sociedade a partir da produção artística.

O protagonismo curatorial alavancado pela virada dos anos 1960 se consolidou definitivamente nos anos 1980, em resposta à proliferação dos museus e espaços institucionais de arte – a chamada museu-mania –, e a decorrente criação de cursos para formação desses profissionais. No ano de 1987 foi criada a primeira pós-graduação em estudos curatoriais no centro francês Les Magasin, l’École du Magasin, em Grenoble (cf. O’Neil, 2012, p. 2). No mesmo ano, o departamento de Estudos de História da Arte e Museus, do Whitney Independent Study Program (ISP), foi renomeado Estudos Curatoriais e Críticos, sob direção de Hal Foster, que afirmava que “exposições devem incorporar argumentos críticos e teóricos [...], desenvolvendo formas curatoriais alternativas para desafiar convenções” (apud idem). As exposições temporárias, antes características das galerias de arte e das bienais, foram adotadas pelos museus, que passaram a expor parcelas do acervo somadas à obras emprestadas de outras instituições para estabelecer aproximações conceituais e diálogos a partir da coleção. As exposições, por assim dizer, se especializaram, apresentando recortes temáticos definidos pelo curador (cf. Heinich; Pollack, 1996, p. 236). Nesse contexto, acirram-se as disputas entre a autonomia curatorial e a autonomia da arte, e as questões quanto à legitimidade do curador enquanto intérprete se mantêm atuais. Com a desmistificação do sistema das artes, a esfera curatorial se estabeleceu em oposição à ordem dominante, promovendo a discussão sobre as possibilidades de construção de sentido e a conscientização acerca do gesto curatorial. Como força contrária à desmistificação do sistema das artes, no entanto, estabeleceu-se um processo de mistificação da figura do curador.

Essa problemática talvez seja mais evidente nas grandes exposições, onde diversos artistas são chamados a apresentarem seus trabalhos em conjunto. Nesse formato, o curador enfrenta dificuldades semelhantes àquelas do maestro que coordena uma orquestra: diferente dos grupos musicais de câmara – que se assemelhariam, nas artes plásticas, às exposições individuais ou de pequenos grupos –, a multiplicidade da orquestra impede que “cada um dos inúmeros participantes possa atinar com os demais a ponto de fazer com que a sua execução não dirigida pudesse garantir, a partir de si, um todo coerente” (Adorno, 2017a, p. 223). A “síntese ideológica

das funções técnico-objetivas em uma só pessoa visível”, realiza a vontade individual sempre de modo um tanto precário, pois a premissa de sua atuação é contrária à polifonia própria dos objetos que articula. Para unificá-los, ele precisa desenvolver, “como uma forma de compensação, propriedades estranhas ao objeto” (idem, p. 224). A pressão dos artistas introduziu a questão do alcance da execução artística do curador como intérprete, e a necessidade de seu comprometimento com o material artístico do qual dispõe: “a seleção curatorial é sempre uma negociação ética com autorias pré-existentes, e não uma criação de sentido artístico *sui generis*.” (cf. Bishop, 2007, s/p, item 3). A insatisfação manifestada pelos artistas da *Documenta 5* de Szeemann, por exemplo, advém da percepção do curador como mais um extrato da pressão institucional – e não um aliado na execução da crítica imanente da obra –, pois o curador detém o poder do discurso que articula as obras como totalidade, possuindo ferramentas suficientemente poderosas para atribuir e suprimir significados. Os artistas suspeitam que “o intelectual os engana, justamente aquele que detém o poder da palavra da qual eles tanto se esquivam” (Adorno, 2017a, p. 227). Trata-se de uma resistência dos artistas à mediação excessiva do curador que, por sua vez, depende das obras daqueles para articular seu recorte teórico. Há uma dupla dependência, que Adorno assemelha à dialética hegeliana do senhor e do escravo:

É de modo ambivalente que a orquestra se coloca diante do regente. Enquanto aquela, pronta para mostrar um desempenho brilhante, deseja ser controlada com rédeas curtas por este último, o próprio regente é, ao mesmo tempo, suspeitosamente tido por um parasita, já que não tem de tocar nenhum violino ou soprar qualquer instrumento, exibindo-se às custas daqueles que de fato tocam. Repete-se aqui, *en miniature*, a dialética hegeliana do senhor e do escravo. (Adorno, 2017a, p. 227).

O trabalho do intérprete carrega sempre um excedente de irracionalidade, elemento sem o qual o imediatismo das obras de arte orquestradas não constituiria uma unidade viva. Isso porque a expectativa de execução segundo premissas técnico-rationais é tanto característica da submissão à racionalidade instrumental – como patente na aplicação das taxonomias museológicas –, quanto ilusória e virtualmente impossível. “A obra que pode ser interpretada em si mesma é ao mesmo tempo – por se fechar ao sujeito – objetivamente ininterpretável” (Adorno, 2006, p. 50). O componente subjetivo é condição do exercício crítico, inseparável da interpretação curatorial e da condição de existência da arte enquanto tal. Porém, o componente subjetivo não pode ser separado do material como algo contingente, mas deve coincidir com ele (cf. idem, p. 56). Assim como a subjetividade do artista se integra à obra não como intenção, mas

como agência registrada na forma, também a subjetividade do intérprete não coincide com seu projeto teórico, mas com a verdade dos objetos tornadas visíveis pela sua atuação. Por isso a interpretação, ainda que subjetiva, não é uma questão de gosto. “Onde a questão do gosto ainda é decisiva, o problema da interpretação ainda não foi seriamente posto” (idem).

O trabalho do curador, enquanto executor de uma obra artística unificada, assemelha-se ao trabalho do artista, pois deve respeitar a resistência oferecida pelo elemento material sobre o qual atua enquanto material histórico. Da mesma forma que o artista apenas produz uma obra de arte autêntica quando é capaz de conjurar mimeticamente na forma artística o conteúdo histórico-social negativo, também o curador enquanto autor precisa demonstrar a mesma competência para exprimir a negatividade de seu material se desejar alcançar uma curadoria autêntica. A sua crítica à cultura só poderá ser imanente se o conteúdo da exposição for sedimentado a partir dos elementos artísticos, e se essa elaboração sustentar a parcela de indeterminação que é índice da racionalidade não opressora. Só assim a execução assume o risco espontâneo sem o qual nenhuma arte vive (cf. Adorno, 2017a, p. 226). A partilha da autoria se dá não pela imposição de sentido como excesso subjetivo do intérprete, mas pela soma dos excedentes de irracionalidade da obra e da exposição que se atualizam mutuamente.

Exemplo histórico dessa transformação do curador em autor é a exposição *Les Immatériaux*, organizada pelo filósofo Jean-François Lyotard no Centre Georges Pompidou em 1985 (cf. Heinich, 2009, s/p).⁹⁴ Lyotard queria desdobrar aspectos da discussão teórica que iniciara no final dos anos 1970 sobre a condição pós-moderna dos sujeitos fragmentados pela perda das grandes narrativas unificadoras, e como ela se transformava pela penetração radical da tecnologia (cf. Osório, 2015, p. 72). A partir desse escopo teórico, procurava interpretar a produção artística contemporânea através de categorias estéticas que remontam a Kant, como a questão do sublime (cf. Rajchman, 2009, p. 2). A descrição da mostra está disponível no site do Beaubourg:

A área aberta de 2.300 m2 foi modulada por uma cenografia flutuante que criava um efeito de desorientação através de diversos filtros visuais, da trilha sonora tocada nos radiotransmissores e da projeção de textos que “subiam” elas paredes. Um diálogo emergia entre as obras de arte e os aparatos visuais, científicos e tecnológicos, nas sessenta salas denominadas de “sites”. Baseada nos cinco componentes matéria, substância, maternidade, material e matrix, cada sala convidada os visitantes a questionarem conceitos ocidentais tradicionalmente

⁹⁴ Visita virtual à exposição disponível em lesimateriaux.beyondmatter.eu Acesso em 31 de agosto de 2025.

aceitos em diversas áreas do conhecimento e da cultura, até a forma mais básica do senso-comum.⁹⁵

Lyotard partiu das obras de arte para pensar essas questões espacialmente, fazendo da galeria um dispositivo filosófico (cf. Osório, 2015, p. 72). *Les Immatériaux* é considerada uma “dramaturgia informacional da condição pós-moderna” que poderia se pretender uma “realização imagético-espacial do pensamento crítico” (Rajchman, 2009, p. 3). O teor filosófico do projeto é extensivo à participação de Jacques Derrida, Bruno Latour e Isabelle Stengers na publicação colaborativa que acompanhou a mostra, *Épreuves d’écriture* (Pompidou, 1985).



[Figuras 37 e 38]
Les Immatériaux, Centre Pompidou, 1985.

Les Immatériaux foi a primeira exposição a submeter obras de arte a um conceito filosófico complexo para oferecer simultaneamente uma visão crítica da arte e da sociedade. Nela, a marca autoral de Lyotard é indiscutível. Ao coordenar questões do presente com conceitos tradicionais da estética, ele encontrou uma fórmula para inserir as diversas obras no mesmo arcabouço teórico, mas a partir de questões que lhes eram inerentes. Mesmo que tais elementos não fossem necessariamente perceptíveis nas obras até o momento de sua exposição sob tais condições, o trabalho de atualização do teor de verdade pelo curador exalta “os impulsos presentes nas obras até transformá-las nas ideias imanentes do objeto” (FNM 14), como que despertando conteúdos latentes à luz de questões relevantes no presente.

⁹⁵ Texto institucional do Centre George Pompidou. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em www.centrepompidou.fr/en/collection/film-and-new-media/les-immatériaux-1985

As críticas aos excessos da autoria curatorial se localizam no contexto histórico do reconhecimento da arte como fato social, onde se supõe que “a objetividade do conhecimento positivista axiologicamente neutro se situa acima dos pontos de vista estéticos particulares pretensamente subjetivos” (TE 376). No entanto, a tentativa de supressão do elemento subjetivo da interpretação denota uma incompreensão do problema, justamente porque subentende a possibilidade de uma compreensão objetiva que, na verdade, reforçam o “primado da administração, do mundo administrado, implicitamente oposto ao que não deseja ser abrangido pela socialização” (TE 377). A interpretação não demanda uma restrição da subjetividade do intérprete, mas, pelo contrário, um aumento da subjetividade pelo aprofundamento de sua capacidade perceptiva e crítica. Apenas uma subjetividade fortalecida é capaz de se projetar como mais do que uma simples marca na superfície do objeto e entregar-se a ele para, a partir daí, ampliar sua compreensão e adicionar a sua estrutura imanente (cf. Adorno, 2006, p. 7). “O componente subjetivo da objetividade é a interpretação.” (idem, p. 65). Porém, a subjetividade do intérprete “facilmente degenera em charlatanice” quando ele se projeta sobre a arte “mediante a tentação extramusical [alheia à arte] de capturar o público” (Adorno, 2017a, p. 223-224). Essa tendência se verifica em exposições nas quais a visão do curador se confunde com um novo universal subjetivo que suprime aquilo que nas obras não é conforme seu conceito curatorial. Nesse caso as obras são executadas como se já estivessem prontas, como parte de uma “dinâmica tão predeterminada que já não se pode falar em tensão formal” (Adorno, 2020a, p. 77). A fixação da obra “produz sua destruição, afinal sua unidade realiza-se justamente no plano da espontaneidade, que é sacrificada pela fixação” (idem). O fetichismo da unidade executora como categoria fixada sufoca as obras; “não por acaso, o domínio exercido pelo regente consumado lembra o do líder totalitário” (idem).

Esse desvio é notável a partir dos anos 1980, quando as exposições se tornam eventos culturais, cujas diretrizes e méritos são discutidas por uma “audiência cultivada” (Heinich; Pollack, 1996, p. 237). A crítica especializada das exposições considera não apenas o recorte conceitual, mas aspectos expográficos que estressam a condição da mostra como objeto em si mesma, tida como a realização artística do autor-curador (cf. idem). As curadorias adquirem o estatuto de entidades críticas e a figura do curador independente torna-se central ao debate, como autor supremo do modelo de exposição coletiva (cf. O’Neil, p. 5). A desmistificação do sistema da arte redundou na mistificação da figura do curador, cuja fama e prestígio demonstra como “o

princípio do estrelato tornou-se totalitário” (Adorno, 2020a, p. 63). Nesses casos, a subjetividade do curador deixa de ser empreendida como estrutura crítica capaz de extrair novos significados das obras para se apresentar como uma subjetividade narcisista cuja pretensão é deixar-se adorar (cf. Adorno, 2017a, p. 229). O espírito “rebaixado à condição de palavrório inútil” não apenas é incapaz de promover a reflexão estética, mas também desconfigura a arte que a ele se submete (cf. idem, p. 228).

A fama dos curadores profissionais levou a “denúncias de ‘abuso de poder’, de ‘falta de humildade’ com relação às obras, de ‘espetacularização’ ou de tomada de liberdades históricas por parte de ‘distintos amadores’ ostentando títulos imerecidos” (Heinich; Pollack, 1996, p. 238). A constrição do teor negativo das obras sob rubricas curatoriais positivistas que pretendiam instaurar “novas verdades” sobre a arte, comumente apresentadas como narrativas universalizantes com fundamentação histórica instável, reduzem a arte à ilustração de enunciados, criando na exposição o efeito de obra de arte total (cf. O’Neil, cult, p. 7). “As prerrogativas da informação e da posição” atribuídas socialmente ao curador “permitem que ele expresse sua opinião como se fosse a própria objetividade” (Adorno, 1998a, p. 9). Na medida em que o objeto do conhecimento é substituído por uma coleção de representações, o discurso curatorial tende ao idealismo, à apresentação de uma totalidade arbitrária que equivaleria ao sujeito absoluto (cf. Duarte, 1993, p. 182). Essa tendência adentrou os anos 1990, período que ficou conhecido como “o momento do curador”, quando alguns indivíduos alcançaram uma hipervisibilidade sem precedentes. Também nesse período proliferaram as publicações e conferências internacionais sobre práticas curatoriais focadas na ação criativa individual do curador (cf. O’Neil, cult, p. 7).

A pretensão de obra de arte total foi adotada sem rodeios pelos curadores da exposição *Zeitgeist*, Norman Rosenthal e Christos Joachamides. Realizada em 1982, no edifício histórico do museu Kunstgewerbemuseum de Berlim, do arquiteto Martin Gropius, a mostra convidou oito artistas para apresentarem obras produzidas especificamente para o evento, com dimensões pré determinadas para integração na expografia pretendida. O edifício, localizado na mesma região que outrora abrigara o quartel general da Gestapo e escritórios da SS, encontrava-se ainda parcialmente destruído devido aos pesados bombardeios da segunda guerra (cf. Crimp, 2005, 221). As imbricações históricas do edifício não se restringiam ao passado recente: sua proximidade ao muro de Berlim exigia que o acesso dos visitantes fosse pela porta dos fundos.

Em uma “negação do clima político e exclusão de qualquer arte que pudesse deslocar as tendências mistificadoras apresentadas por eles como um exemplo do espírito do tempo” (idem, p. 223), Joachamides declarou no catálogo: “Fora, um ambiente de horror composto pelo passado e pelo presente da Alemanha. Dentro, o triunfo da autonomia, a ‘*Gesamtkunstwerk*’ arquitetônica que, de modo magistral e soberano, bane a realidade para longe do edifício ao criar sua própria realidade.” (apud idem).

O retorno à defesa da autonomia da arte como humanismo despolitizado é notável também na exposição *Magiciens de la Terre*, do curador Jean-Hubert Martin, no Pompidou, em 1989. Composta pelo trabalho de centenas de artistas contemporâneos de diversos países, a proposta da exposição era “deixar os trabalhos flutuarem livres de seus contextos e significados originais, conferindo a todos a mesma ‘aura’ e ‘magia’ que distingue a verdadeira arte ao apresentá-los indistintamente para promover uma ‘cultura do diálogo’” (McClellan, 2008, p. 139). O diálogo cultural também foi o mote de duas exposições “*blockbuster*” [arrasa quarteirão] do curador Carter Brown, a mostra *Circa 1492*, na National Gallery de Washington D.C., em 1992, celebrava os 500 anos do “descobrimento” da América, e a mostra *Rings, Five Passions in World Art*, montada em Atlanta paralelamente aos jogos olímpicos de 1996 (cf. idem, p. 141). Ambas foram duramente criticadas pela condescendência com a produção não euro-estadunidense e por estabelecer, por justaposição, paralelos artístico-culturais que omitiam processos históricos de genocídio e escravidão (cf. idem).

A mesma crítica pode ser estendida à mostra nacional *Brasil+500*, realizada no ano 2000 no complexo de museus do Parque Ibirapuera, em São Paulo, com curadoria de Nelson Aguilar.⁹⁶ Nela, apresentou-se a história do Brasil como uma sucessão de núcleos históricos que sugeria uma transição suave entre momentos e culturas, onde a escravidão e o massacre indígena figuravam como “fases” de desenvolvimento do país. O responsável pela organização da mega exposição, Edemar Cid Ferreira – então diretor do extinto Banco Santos⁹⁷ e posteriormente preso sob as acusações de lavagem de dinheiro e corrupção –, declarou em uma entrevista à Folha de São Paulo que a mostra era, antes de tudo, “um negócio”. Seu plano de produzir uma mostra

⁹⁶ Os quatro espaços do Parque Ibirapuera utilizados foram o Pavilhão Ciccillo Matarazzo, o Pavilhão Manoel da Nóbrega, a Oca (Pavilhão Lucas Nogueira Garcez) e a Cinecaverna, construída especialmente para a exposição. Nelson Aguilar coordenou uma equipe de vinte curadores, além de cenógrafos e arquitetos, entre eles Paulo Mendes da Rocha.

⁹⁷ Para uma análise dos processos técnico-científicos e museológicos envolvidos na formação do acervo do MAE-USP e da coleção do Instituto Cultural do Banco Santos, cf. Costa, 2025.

“modelo exportação” resultou na sua reconstituição parcial no Guggenheim de Bilbao e no Jeu de Paume, com o objetivo de divulgar um Brasil exótico e acessível para atrair investidores internacionais e facilitar relações comerciais. Na exposição no Brasil, a intenção de atrair o público pelo entretenimento esteve patente nas problemáticas cenografias utilizadas. Na mesma entrevista, Ferreira disse que gostaria que o boca a boca sobre a exposição se valesse desse recurso: “vai lá, tem uns loucos lá. Tem um troço cheio de flores, um outro todo escuro”; segundo ele, seria preciso “mostrar um pouco de diversão com a cultura” (Ilustrada, 2000, s/p).

3.16 Neoliberalismo e os novos museus

A mistificação do curador-autor é a contraparte da promoção de exposições como produtos culturais, ambos sintomas da sofisticação da indústria cultural sobre os museus a partir dos anos 1980. Especialmente após o fim da guerra fria, a emergência dos mercados globais, e a diminuição gradual do financiamento público para a cultura em nome da austeridade fiscal⁹⁸, tornaram os museus mais dependentes de doações e patrocínio empresarial, substituindo o interesse público pelo privado (cf. Bishop, 2013, p. 9). Mesmo na América Latina, apesar da louvável resistência de instituições públicas, muitos espaços de arte contemporânea importantes são privados, como o Jumex, na Cidade do México, o MALBA, em Buenos Aires, e Inhotim, em Belo Horizonte (cf. idem). Também na Ásia os museus são, em sua maioria, ainda constituídos a partir de coleções particulares de milionários, como o Mori Art, em Tokyo, inaugurado em 2003, e o Dragon Museum de Shanghai, de 2012, ou gerenciados por empresas, como o Samsung Museum of Art, em Seoul, de 2004 (cf. idem). Nesse contexto, as exposições de arte tornam-se eventos cuja função é atrair o público e alcançar projeção na mídia e reconhecimento internacional, para promover o retorno de investimentos e alavancar novos patrocínios. “O papel do museu como local de conservação elitista, bastião da tradição e da alta cultura, deu lugar ao museu como *mass medium*, um local de *mise-en-scene* espetacular e exuberância operática” (Huyssen, 1995, p. 14); um “templo populista de lazer e entretenimento” (Bishop, 2013, p. 5). Daí que o papel do curador passe a ter de considerar questões relativas ao *marketing* da exposição e do museu, de modo que “o papel expandido do curador se desenvolve, e é inseparável, dos produtos promocionais da indústria cultural” (Bishop, 2007, s/p, item 5). O

⁹⁸ Para um estudo sobre a intervenção corporativa nas artes a partir da década de 1980, inclusive um relato sobre a diminuição de investimento estatal durante os governos de Reagan e Thatcher e as decorrentes políticas públicas de incentivo fiscal para empresas patrocinadoras, cf. Wu, Chin-Tao, 2006.

impasse de Barr, que acabou se revelando o impasse histórico do curador, é: “compatibilizar a realização de um trabalho curatorial, baseado em princípios de excelência acadêmica e museológica, com os interesses de um museu organizado segundo uma mentalidade empresarial” (Magalhães; Costa, 2021, p. 11).

Esse processo de privatização culmina na arquitetura espetacular dos chamados “novos museus”, criados como icônicos edifícios-obra de arte. Esse retorno do museu à monumentalidade arquitetônica se inicia com o projeto de Frank Lloyd Wright para o Guggenheim de Nova York, que conjuga princípios modernos de expografia com uma releitura da doma do museu de belas artes, um amplo vão central que conecta todo o espaço interno do museu. Enquanto a arquitetura do MoMA buscava um ideal de aprimoramento individual a partir do contato íntimo entre visitante e obra, o vão central do Guggenheim de Nova York mira na experiência comunal para “unir as pessoas através da linguagem universal da arte” (McClellan, 2008, p. 235). Mas é o Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry, inaugurado em 1997, que simboliza o ápice dos museus espetaculares. Não menos impressionante que o edifício foi o efeito que sua inauguração teve na cidade de Bilbao, um centro industrial decaído que renasceu como destino turístico cultural, incentivando o crescimento da indústria hoteleira e de restaurantes (cf. idem, p. 163). O número de visitantes no ano de abertura excedeu todas as expectativas e alcançou a marca de 1.3 milhões, gerando uma receita de 219 milhões de dólares. O envelope externo do museu, ao menos enquanto chamariz, tornou-se mais importante do que seu conteúdo, muitas vezes fazendo com que as obras pareçam perdidas na monumentalidade dos espaços internos (cf. Bishop, 2013, p. 11).



[Figura 39]
Museu Guggenheim
Bilbao, Espanha.

Essa crítica é comumente feita ao Pompidou, cujo interior, determinado pela estrutura arquitetônica externa, cria espaços amplos e adaptáveis adequados a grandes instalações, mas

incompatíveis com a exposição de obras de arte modernas que compõem boa parte de seu acervo. “O Pompidou demonstrou uma vez mais que pinturas e esculturas precisam de um espaço feito sob medida para serem bem apreciadas; com muito espaço e flexibilidade, a arquitetura trabalha contra os interesses da arte e dos visitantes.” (McClellan, 2008, p. 251). O Museu D’Orsay padece das mesmas dificuldades arquitetônicas. Aproveitando a estrutura de uma antiga estação ferroviária – a Gare d’Orsay, inaugurada em 1900 para a Exposição Universal daquele ano –, Renaud Bardon, Pierre Colboc e Jean-Paul Philippon transformaram o espaço em museu, preservando elementos da estação, como a estrutura metálica e a sala de espera, integrando-os ao espaço expositivo. O resultado, no entanto, não pode ser considerado um sucesso segundo os critérios da museologia, dada a dificuldade de circulação encontrada nas salas labirínticas sempre lotadas (cf. idem, p. 258). Nesses projetos, a arquitetura “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” (Arantes, 1991, p. 168).

A lógica de mercado torna-se ainda mais evidente no processo de franquiamiento de museus consagrados como projeto de expansão de mercado. O Pompidou Metz, parte do projeto de descentralização das atividades culturais do Pompidou original, foi inaugurado na cidade de Metz, em 2010, com projeto do arquiteto Shigeru Ban. Seguindo a expansão do grupo com abertura de filiais na Espanha, China, Bélgica, Arábia Saudita e, em breve, na Coreia do Sul, o Brasil⁹⁹ será contemplado com o Centre Pompidou Paraná, a ser construído em Foz do Iguaçu, que será a primeira filial do grupo nas Américas. Com inauguração prevista para 2027 e assinado pelo arquiteto paraguaio Solano Benites, o projeto pretende fortalecer o turismo e a cultura na região da tríplice fronteira, promovendo a arte contemporânea sul-americana para posicionar a cidade no cenário cultural mundial (cf. AFP, 2025). Mas é em Abu Dhabi que se concentra a expansão dos museus monumentais, dentre eles a franquia do Louvre, do arquiteto Jean Nouvel, inaugurada em 2017, o novo Guggenheim de Abu Dhabi, também do arquiteto Frank Gehry, com inauguração prevista para 2026. Independente das condições expográficas oferecidas por esses museus grandiosos, o poder dos edifícios é suficiente para garantir o sucesso de público e o turismo. Nesse panorama global, o que une esses museus “é menos a preocupação com as coleções, a história, a posição ou a missão institucional” do que a imagem que desejam projetar:

⁹⁹ O Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro (MAC-RJ), de Oscar Niemeyer (Niterói, 1996) e a Fundação Iberê Camargo, de Álvaro Siza (Porto Alegre, 2008) são exemplos de museus com arquitetura monumental no Brasil, ambos instituições públicas.

“o novo, o *cool*, o fotogênico, o bem-desenhado, o economicamente exitoso” (Bishop, 2013, p. 11-12).

Como Rosalind Krauss já indicara no início dos anos 1990, museus como o MASS MoCA (Massachusetts Museum of Contemporary Art) assumiram, desde sua origem, sua inserção na “indústria dos museus”, tendo seu idealizador Tom Krens descrito o projeto em termos empresariais, tais como “capitalização”, “fusão e aquisição”, “gerenciamento de recursos”, e a tratativa das exposições explicitamente como produtos, juntamente com a venda de catálogos (cf. Krauss, 1990, p. 15). As projeções feitas por Krauss antes da explosão expansionista das franquias museológicas parecem premonitórias:

Não é necessário ser um gênio para perceber que os três requisitos imediatos para essa expansão são (1) grande inventário (a grande aquisição do Guggenheim de trezentas obras da coleção Panza é um primeiro passo nessa direção); (2) mais pontos de escoamento para vender os produtos (os projetos de Salzburg e Veneza/Dogana são meios potenciais para essa realização, assim como o MASS MoCA); e (3) alavancagem das coleções (o que nesse caso não significa venda, mas alocação no sistema de crédito, de circulação de capital; coleções do século XVIII serão pressionadas a viajar como formas de endividamento; a forma mais direta de alavancagem será a hipotecagem das coleções). (Krauss, 1990, p. 16).

Além das exposições, os novos museus oferecem, em seu rol de produtos, outros serviços como cafeterias, restaurantes, lojas de souvenirs e livrarias. O arquiteto sino-estadunidense Ieoh Ming Pei, responsável por inúmeras construções famosas no mundo dos museus, como a pirâmide do Louvre (1989) e os novos prédios da Washington National Gallery (1978) e do Museum of Fine Arts de Boston (1981), introduziu em seus projetos elementos idênticos àqueles dos centros comerciais. No museu de Boston, “o pátio interno tem um café cercado de vasos de plantas sob a abóbada da galeria, uma grande loja que vende uma variedade de produtos de gosto duvidoso, escadas rolantes, uma passarela suspensa, e o uso indiscriminado de painéis de vidro, metal, mármore e espelhos” (McClellan, 2008, p. 255), dificultando a distinção entre o museu e o *shopping center*. James Stirling, arquiteto responsável pelo museu de Stuttgart e pela ampliação da Tate Gallery, também fez uso de tais elementos, justificando que os museus são hoje lugares de recreação, de inegável dimensão mercantil, não sendo necessários escrúpulos no uso de elementos típicos dos mercados (cf. Arantes, 1991, p. 161). Esses recursos são os mesmos empregados nos *shopping centers* para alcançar o efeito psicológico de desorientação e suscetibilidade, que distrai os consumidores e cria um senso de perplexidade e curiosidade que

leva a compras por impulso, conhecido como “efeito Grün”¹⁰⁰. Não se vai mais ao museu apenas para olhar para objetos, mas, nas palavras do crítico estadunidense Jed Perl, para “ser envolvido por um humor, um ambiente, uma cena [...]; a arte se perde na confusão, traindo o verdadeiro propósito do museu” (apud McClellan, 2008, p. 163).

As investidas institucionais dos anos 1970, que miravam a reinserção dos museus no debate público, foram substituídas por uma atitude crescentemente hedonista feita sob medida para a sociedade de consumo (cf. Arantes, 1991, p. 167). Com políticas de animação cultural que mobilizam o *star system* da arquitetura internacional em escala industrial, os novos museus, enquanto atendem “às demandas de bens não-materiais nas sociedades afluentes”, disseminam “imagens mais persuasivas do que convincentes de uma identidade cultural e política da nação, e política porque cultural.” (idem, p. 166). A arquitetura espetacular cerca um microcosmo que é “sucedâneo de uma vida pública inexistente”, como se ali se devolvesse “aos indivíduos a cidadania através de atividades lúdico-culturais”; uma “grande obra de arte sintética” que acaba por incluir, “analogamente, toda a realidade” (idem, p. 168). Nos novos museus, a reconexão entre arte e vida, com a qual sonhavam as vanguardas, de fato ocorre, porém segundo uma falsa reconciliação encenada pela indústria cultural, em uma “realização escarninha do sonho wagneriano da obra de arte total” (DE 102). Lidando com o mercado das massas, e não mais com o mercado da arte, a experiência estética é neles sacrificada em nome da experiência do simulacro, movida pela promessa de entretenimento que anima a arte no capitalismo tardio (cf. Krauss, 1990, p. 15-16). Esse processo de espetacularização é o que leva diversos teóricos a compararem os novos museus à Disneylândia (cf. idem, p. 16; McClellan, 2008, p. 163; Bishop, 2013, p. 5). Neles, “o espetacular torna-se um substituto suficientemente bom para o democrático” (Foster apud Quintella, 2025, s/p), pois a criatividade e a autonomia há muito foram cooptadas pelo neoliberalismo, sendo hoje seu principal produto (cf. Quintella, 2025, s/p). Através dessa afinidade entre arte e diversão, a indústria cultural faz a apologia da sociedade, onde “divertir-se significa estar de acordo” (DE 199), e onde “a diversão favorece a resignação que nela se quer esquecer” (idem, p. 117).

Note-se que o entretenimento não é mera antítese da arte (cf. DE 117). A incompatibilidade entre experiência estética e diversão não é tanto o prazer que eventualmente se

¹⁰⁰ Conceito desenvolvido pelo arquiteto austro-americano Viktor David Grünbaum, pioneiro no design de *shopping centers* nos Estados Unidos.

pode obter da arte, mas a hostilidade que a indústria cultural impõe a tudo aquilo que extrapole esse prazer (cf. DE 112): “O logro 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.” (DE 117). Em um mundo falso, onde “toda *hedoné* é falsa” (TE 29), a experiência prazerosa apenas estaria a serviço da experiência estética se fosse acompanhada da análise crítica acerca das condições reais de existência dessa felicidade nas estruturas sociais, como índice negativo. No limite, nada é mais transgressor no capitalismo tardio do que a felicidade; o elemento lúdico que algumas obras de arte empregam não está em contradição com a expressão do sofrimento, pois desperta a consciência justamente para o endurecimento das relações que pressionam contra a experiência daquilo que não é conforme à lógica da produção. No entanto, há que se diferenciar a experiência lúdica que visa à desarticulação do paradigma da consciência daquela do entretenimento, onde a distração toma o lugar da experiência crítica. A instrumentalização da diversão como prolongamento do trabalho no capitalismo tardio serve à reabilitação do sujeito para o trabalho (cf. DE 113), função que o prazer apenas cumpre quando não exige esforço, transformando “a libertação prometida pela diversão” em “libertação do pensamento como negação” (DE 199). O entretenimento é empregado como estratégia de desconcentração, contrária àquela seriedade mortal que a arte exige dos observadores, impedindo que a atividade reflexiva, o “momento integral da existência” necessário à experiência estética, tenha lugar (cf. Duarte, 1993, p. 114). Essa constrição do pensamento crítico é alcançada pela reificação das obras expostas que, no interior da obra de arte total, figuram como objetificações do espírito já socialmente subsumidas, tornando-as mais adequadas ao consumo irrefletido (cf. Adorno, 2020a, p. 71).¹⁰¹ O público se consolida como consumidor não devido a sua própria busca por entretenimento a-crítico, mas pelo prolongamento da vontade do produtor que deseja capturá-lo, em uma forma atualizada da manipulação retroativa da indústria cultural (cf. Adorno, 2021f, p. 139).

¹⁰¹ A tendência contemporânea dos museus “instagramáveis” demonstra como o mundo virtual leva a utilização da arte para afirmação egóica do sujeito às últimas consequências. O termo se refere primordialmente a espaços onde a arte não figura como elemento central, ou mesmo espaços sem nenhuma obra de arte a vista, apontando para um uso quase caricato da palavra museu. O Museu da Selfie, localizado em São Paulo, é inteiramente dedicado a criar e oferecer cenários temáticos para que o público tire fotografias (cf. www.instagram.com/museudaselfieoficial/); o The Neon Museum, de Las Vegas, famoso por suas coleções de letreiros de neon antigos, também é apreciado pelos cenários fotográficos que oferece (cf. www.instagram.com/theneonmuseumlasvegas/). Mas o público também recorre aos museus de arte tradicionais como cenários instagramáveis, tendo a Revista Forbes publicado uma matéria sobre os quatro museus mais instagramáveis do mundo, na qual elenca as exposições que rendem as melhores fotos para as redes sociais, todas em museus renomados (cf. Kester, 2019).

Para libertar o visitante da necessidade de qualquer pensamento próprio, o produto deve prescrever toda reação através do recurso a associações habituais que não gerem estranhamentos (cf. DE 113), uma ordenação sem tensão que passa a ser de responsabilidade do curador. Muitos curadores evitam romper com procedimentos poéticos já aceitos pelo mercado e instituições, recorrendo à repetição de nomes e processos criativos como vícios do circuito das artes (cf. Osório, 2005, p. 8). Independentemente da qualidade das obras apresentadas, a repetição de modelos poético-interpretativos propagam significações e contextualizações estanques, padronizando a crítica (cf. DE 113). Essa “reprodução automática da ordem vigente em suas formas estabelecidas” (Adorno, 2021f, p. 139) recorre à categorias amplas como “abstrato” ou “imagético” para ordenação da produção artística, que não oferecerem condições para a elaboração de questões internas ao objeto. A domesticação do estilo redundando na domesticação da arte sob categorias abstratas, incapazes de dar conta de sua complexidade formal e que, inflacionadas, retornam como exterioridade e danificam sua compleição.

Mesmo que a romantização do detalhe particular corroa o corpo da obra, o danificado ainda assim é incorporado por galvanização e, como um ídolo, laqueado em cobre. A ênfase que sublinha a parte danificada assume então o caráter de um ritual mágico, pois todos os mistérios da marca pessoal, da interioridade, da inspiração, da espontaneidade, que abandonaram a obra como tal, são evocados por aquilo que a reproduz. E justamente porque a obra rende-se a seus momentos de espontaneidade, eles se tornam tão estereotipados quanto os “achados” que lhe são injetados desde fora. (Adorno, 2020a, p. 71).

A perda da vinculação com a história e a submissão dos particulares a universais distendidos quase à indeterminação resulta em um discurso generalizante que se torna ideológico pois, ao realizar a simplificação violenta dos objetos que ordena, reproduz a falsa consciência (cf. Adorno, 2021g, p. 199) que organiza a sociedade e submete o público a uma “hipócrita subserviência”, impedindo “a consciência de se modificar a partir de si mesma” (Adorno, 2021f, p. 140). Essa evocação de categorias estranhas às determinações concretas dos objetos, trabalha com conceitos “assimilados sem questionamento, sem análise e sem dialética”, que garantem a estabilidade das coisas como são (cf. Adorno, 2021e, p. 117). Sob essas premissas, a influência do crítico independente foi suplantada pelo “curador não-tão-independente como árbitro do gosto – uma semi-celebridade procurada por artistas e galerias” (Bishop, 2007, s/p) por sua competência para atrair o público. O foco na mediação como estruturação do produto cultural tira o foco da produção artística e favorece o autor da exposição como autor de uma peça de

marketing (cf. O’Neil, *Cult*, p. 25-26), enquanto as instituições celebram a si mesmas e seus patrocinadores (cf. Cladders apud Carvalho, XX, p. 21). As obras de arte também “se tornam *stars*”, inseridas em um “fatal círculo vicioso: a obra mais conhecida é aquela que mais tem sucesso, por isso é tocada [exposta] com mais frequência, tornando-se assim mais conhecida” (Adorno, 2020a, p. 63). Tornam-se, então, escolhas seguras, objetos eficazes que “permitem ao regente-estrela exercer um fascínio sob medida” (idem).

Na raiz dessa ordenação sem tensão dos fenômenos artísticos encontra-se a fetichização do teor irracional das obras de arte, onde sua resistência crítica à atribuição de sentido levou a sua institucionalização como objeto sem sentido. “É como se as obras, em nome de uma falsa liberdade, não fossem mais passíveis de serem julgadas. Não havendo mais nada a ser julgado, tudo é possível e ninguém deve ficar ditando regras.” (Osório, 2005, p. 9). A apresentação da arte como “louca” e “indeterminável”, como irrupção da natureza indomada, tanto evidencia sua instrumentalização pela indústria do entretenimento (cf. Alves, 2010, p. 49), quanto promove o “espírito como órgão do sem sentido” (Adorno, 2021i, p. 260). Divertir-se significa não ter de pensar e não reconhecer o sofrimento nem mesmo onde ele é exposto (cf. DE 113). Mesmo onde o teor negativo é explícito, como nas vanguardas, o acesso a esse sofrimento é obscurecido pela lente do entretenimento; a percepção da diferença entre objetos se dá pela métrica da familiaridade, o valor cumulativo do sucesso de determinada obra, que adere ao objeto por reiteradas determinações das instituições e daqueles que as comandam. A aplicação de categorias reconhecíveis serve ao propósito de ser “suficiente para apaziguar o medo de que o trágico saia do controle” (DE 126). A domesticação das vanguardas submete seu teor trágico ao esquema do “*getting into trouble and out again*” [meter-se em apuros e depois safar-se; nota do tradutor] (DE 26): após terem se erguido contra a instituição, a ela retornam apaziguadas, como objetos meramente curiosos. Essa reconciliação forçada entre o positivismo lógico e a arte, que “não exercita qualquer crítica em torno do conceito de arte, aceitando-a sem hesitação como um ramo da vida diária”, despoja a arte de toda pretensão à verdade, onde “a tolerância teórica confirma a obra de destruição que, seja como for, a práxis trata de providenciar e que engole a arte como entretenimento” (Adorno, 2017c, p. 276-277). O capital instrumentaliza o momento irracional da arte e, com isso, a destrói (cf. TE 311).

Nos fenômenos da cultura de massa, a interdição da pergunta pelo sentido do objeto reverbera na afirmação da falta de sentido da existência, na renúncia à ideia mesma de verdade,

que fornece, inversamente, “uma sensação de certeza absoluta, indubitável, mesmo que ela não tenha mais nenhum conteúdo” (Adorno, 2021i, p. 260). As categorias ordenadoras obsoletas que a indústria cultural impõe à produção sugerem que há de fato uma vida correta e que tais categorias seriam sua medida (cf. Adorno, 2021e, p. 116). A partir da crença de que a arte autêntica seria inacessível para o público (cf. Duarte, 1993, p. 114), o imperativo categórico da indústria cultural submeteu a liberdade à adaptabilidade, como um “guia para os desorientados”, onde “a adaptação assume o lugar da consciência” (Adorno, 2021e, p. 116-117). Quanto menos acessível a arte, mais os críticos se transformam em autoridade inquestionáveis, desde que sua atuação não conflite com a estabilidade da opinião pública (cf. Adorno, 2017c, p. 291). A cisão histórica entre a razão dominante e seus objetos esvaziou a própria noção de objetividade e de verdade, cujo colapso converteu-se na antítese congelada entre sujeito e objeto na qual as normas de categorização aparecem para o sujeito como abstratas e apartadas de sua própria consciência (cf. Adorno, 2021a, p. 53). Essa alienação aumenta exponencialmente o poder exterior que determina os códigos de submissão tanto das coisas quanto das consciências, levando à sensação de impotência que alimenta a resignação (cf. *idem*).

O discurso curatorial se apresenta como um “substituto dessa segurança que foi destruída pela modernidade pela emancipação da arte de seus tipos e esquemas” (Adorno, 2021i, p. 260), como uma subjetividade que detém informações inacessíveis ao público e que se dispõe à reflexão prévia para que os visitantes possam ser desobrigados dessa pesadosa atividade. “Um corpo de representações substitui o objeto do conhecimento, e o arbítrio de tais representações é o arbítrio daqueles que decretam.” (DN 176). Assim se consolida a mistificação do curador. Especialmente nos museus de arte moderna e contemporânea, os curadores “alcançam um *status* de gurus intocáveis, alguns sendo acusados de árbitros do gosto interessados apenas em produzir shows para alimentar o próprio ego, sem nenhum escrutínio para a seleção de artistas, obras e temáticas” (Huyssen, 1995, p. 14); justificando suas escolhas como intuitivas, garantem sua onipotência (cf. *idem*).

É importante considerar que, especialmente nos museus espetaculares, a curadoria das exposições nem sempre é reconhecida – ou considerada relevante – pelos visitantes. A pesquisa aplicada no Beaubourg, em 1986, referente à exposição *Vienne, naissance d'un siècle* – tida como um marco na consolidação do curador como autor –, demonstrou que apenas profissionais das artes sabiam identificar nominalmente a autoria da mostra (cf. Heinrich; Pollack, 1996, p.

242). Ainda que a assinatura do curador possa incitar menções no circuito especializado que eventualmente alcançam o público através dos meios de comunicação, a legitimidade de suas escolhas temáticas e expográficas raramente preocupam os visitantes. “O caráter fetichista do regente é, a um só tempo, o mais ostensivo e o mais secreto” pois o público que o aclama seria incapaz de notar sua falta (cf. Adorno, 2020a, p. 77). O debate da proeminência autoral, portanto, restringe-se à academia e afeta o público apenas sub-repticiamente, nas possibilidades de recepção oferecidas mas que, tidas como naturais, não são problematizadas pelos observadores. Isso se dá graças a força institucional: o museu goza de uma autoridade invejável, sendo percebido pelo público como uma fonte altamente confiável de informações objetivas, como demonstram pesquisas de opinião conduzidas pela Associação Americana de Museus (cf. Fox, 2007, p. 16). Segundo as pesquisas, 87% dos cidadãos estadunidenses consideram museus confiáveis, a mais confiável das instituições segundo 38% dos entrevistados, números que se mantêm estáveis dentre todos os grupos demográficos representados e que rendem ao museu o prêmio de instituição pública considerada mais segura para acesso à história, à pesquisa e aos fatos (cf. idem). O recorte curatorial se consolida, nos novos museus, como objetividade ratificada pela instituição.

Na sociedade burguesa, a profissão de crítico nasce acompanhada de um elemento usurpador que se deve a sua ligação histórica ao mercado, a que ele fornece orientações sobre os “produtos espirituais”, como peritos e juízes desses produtos (cf. Adorno, 1998a, p. 8); quando impõem sua opinião como se fosse a própria objetividade, correm o risco de rebaixarem-se ao papel de propagandistas ou censores (cf. idem, p. 9). O curador fica sujeito a uma dupla vulnerabilidade: se a arte é irracional, então sua ordenação é indiferente e o curador se torna um vigarista; se a arte é passível de ser enquadrada em um sistema racional, então o curador, enquanto detentor dos códigos desse sistema, é vetor da verdade absoluta e deve apresentar a arte em seu estado puro (cf. Alves, 2010, p. 50). A curadoria a que se dirigem essas críticas é aquela que se equilibra sobre uma síntese mal acabada dessa falsa dicotomia. Sob a premissa de apresentar a arte em sua objetividade, a curadoria conformista apresenta uma interpretação subjetiva do depravado como gesto pessoal enfático e impotente (cf. Adorno, 2020a, p. 71). Na indústria cultural, “o princípio do estrelato tornou-se totalitário” (idem, p. 63), e toca a figura do curador tanto quanto a do maestro: seu próprio nome se torna um produto. O teor autoral de tais exposições torna-se um “capricho cego”, um certo “pedantismo” que, “sob o pretexto de não

afirmar nada que não seja irrefutável, restringe-se às circunstâncias mais exteriores, mais indiferentes ao interior da coisa, e um irracionalismo que, disfarçado de silêncio diante do mistério da criação, afasta-se do essencial” (Adorno, 2021h, p. 214). Com isso, o teor subjetivo da autoria curatorial, que é um momento da crítica, foi suplantado pelo subjetivismo do julgamento descomprometido, orientado pelas circunstâncias e objetivos determinados pela instituição.

Os críticos não se mostram ruins quando têm reações subjetivas, mas quando não possuem reação alguma, ou, então, quando perseveram de modo não dialético, e, em função de seu ofício, adiam o processo crítico ao qual seu ofício se acha comprometido. Esse tipo de crítico, o arrogante, atingiu seu ápice na era do impressionismo e da *art nouveau*; e sentia-se mais à vontade na literatura e nas artes plásticas que na música. Hoje, tal tipo deveria recuar em prol daquele que já não julga de modo algum, ou, quando muito, julga apenas *en passant*, sob a avaliação das circunstâncias dadas. (Adorno, 2017c, p. 288).

É a partir desse modelo de entretenimento dos novos museus, conjugado à atuação de curadores tornados ícones da cultura estabelecida e criadores de seus produtos, que se atualiza a grade de dominação do mercado sobre a arte, definindo os contornos do contexto social ao qual interpretações curatoriais precisarão responder para atenderem às condições de curadoria crítica. As próximas seções são dedicadas à análise de curatorias consideradas críticas, privilegiando ações em museus já estabelecidos e integrantes do circuito turístico e cultural, para avaliar como suas estratégias alcançam uma crítica da cultura interna a seu sistema.

3.17 Educação radical

Pablo Lafuente, curador e diretor artístico do MAM-RJ¹⁰², considera indispensável compreender a complexidade do sistema de reprodução da cultura e internalizar essa compreensão como momento do exercício curatorial. Assim como simplificações categoriais são deletérias para a experiência da arte, também a simplificação do processo de seleção e exposição apenas serve à dissimulação das forças envolvidas na produção museológica, resultando em mostras cuja positividade aproxima-as de produtos culturais. De fato, os museus já consolidados nos circuitos cultural e turístico das grandes cidades estão comprometidos com questões corporativas, como acordos de patrocínio e captação de recursos, políticas de aquisição, ações de

¹⁰² Pablo Lafuente atuou na curadoria da 31ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2014, ao lado de Charles Esche, Galit Eilat, Oren Sagiv, Nuria Mayo, Benjamin Seroussi e Luiza Proença.

marketing e propaganda, engajamento do público, desenvolvimento de políticas de acessibilidade e visitação, determinação de fluxos de trabalho e gestão, e manutenção do prédio e do acervo (cf. Lafuente, 2021).¹⁰³ Essas questões impactam a curadoria enquanto tarefas fundamentais para o manutenção do museu e para o sucesso de suas exposições, mas, principalmente, por representarem decisões e posicionamentos políticos que determinam conceitualmente as condições de seu trabalho.

O objetivo da curadoria crítica não deve ser produzir uma exposição capaz de resolver as dicotomias que compõem o mundo da arte e da cultura, recorrendo a um ideal romântico de purismo. Trata-se de compreender que não é possível realizar uma exposição de arte que não esteja, em alguma medida, comprometida com a dinâmica social do capital, ou com a dinâmica histórica da cultura. Afinal, é do interesse do pensamento crítico que esses comprometimentos sejam elucidados como índice das relações que a arte representa e questiona. Advogar pelo rompimento com o mercado e com os patrocinadores, por exemplo, seria uma luta ingênua, ignorante quanto ao cerne da experiência estética. Ciente dessa condição incontornável, o objetivo de Lafuente é trazer os conflitos e controvérsias à tona, para que esse excedente, não comensurável por nenhum modelo cultural disponível nas condições do presente, incite a reflexão crítica sobre a arte e sobre o sistema da cultura. Assumir as contradições do museu, no entanto, não é algo que o curador deva fazer nos bastidores, inserindo uma *mea culpa* no texto de catálogo, por exemplo. As contradições e comprometimentos do museu precisam figurar nas práticas de formação do museu e de suas exposições, reverberando esteticamente nos recursos expográficos. Tal como a resistência do material ao trabalho do artista, essa limitação do trabalho do curador é a resistência do material histórico a partir do qual ele produz, que se sedimenta como história imanente da exposição que dele deriva. Nessa analogia, as contradições curatoriais também são expressão do sofrimento social, que, como na arte, só se torna visível quando não se impõe uma reconciliação forçada. É da apresentação da contradição como índice do sofrimento que se pode extrair o teor utópico da curadoria, ao ensejar o debate sobre as possibilidades de correção das forças sociais. Ao acolher essa contradição na consciência de sua própria produção, ao invés de ocultá-la, o curador dá o primeiro passo para erguer-se no centro da indústria cultural sem capitular a sua ideologia (cf. DE 130).

¹⁰³ Entrevista realizada pelo projeto Museu sem Paredes, iniciativa do Museu de Arte Moderna do Espírito Santo, em 10 de junho de 2021 (Lafuente, 2021).

Lafuente enfatiza que é de interesse da função pública do curador expor as diretrizes institucionais e políticas que balizam as mostras artísticas, e mantê-las em suspenso para atuar contra a estagnação (cf. Lafuente, 2021). O curador Manuel Borja-Villel¹⁰⁴, que esteve à frente do Museu Reina Sofia, em Madri, entre 2007 e 2023, reconhece que a arte é continuamente assimilada pelo sistema cultural, tornando-se indispensável assumir uma dinâmica de mudança, de permanente reflexão sobre o que o museu faz e para que ele serve (cf. Jürgens, 2006, s/p). Instituições que buscam consolidar um modelo específico, por mais progressista que ele seja, incorrem na supressão da complexidade que alimenta o trabalho crítico e impulsiona desenvolvimentos. Isso implica assumir o museu como espaço político, “uma esfera de relação, de diálogo, de interação, ou seja, uma esfera pública” (idem), cuja verdade é tão processual quanto a da arte. Lafuente propõe que essa mobilidade se alcança através da substituição dos esforços de auto-reprodução compulsória da instituição e de suas práticas por esforços de escuta da comunidade e suas demandas reais (cf. Lafuente, 2021).

Se “a progressiva racionalidade burguesa”, responsável pela consolidação da esfera da cultura, “não abole os momentos irracionais do processo vital” (Adorno, 2017c, p. 274), o curador deve resgatar esses momentos irracionais que emergem da comparação entre a experiência real das pessoas e as pretensões da cultura. Para tanto, a estratégia do museu deve ser compreender-se como agente social e descentralizar a exposição de arte como seu objetivo final, resgatando os princípios de engajamento social que moveram os museus na América Latina nos anos 1970, quando a cultura compunha o campo de batalha ideológica contra as ditaduras então instauradas (cf. Lafuente, 2021). Lafuente sugere a substituição da centralidade da exposição de arte enquanto evento cultural pela centralidade do *ethos* subversivo da arte, através da moldagem do museu como espaço que viabiliza processos sociais. Em certa medida, esse processo poderia ser interpretado como a transposição da espiritualização radical da arte aos aparelhos de difusão da cultura, através do trabalho contra-positivista do executor cultural.

Em sua atuação no MAM-RJ, Lafuente promoveu residências, não apenas as tradicionais residências artísticas, mas residências para professores de escolas, para adolescentes, para pessoas com deficiências e para curadores “periféricos” (cf. Lafuente, 2021). O objetivo dessas

¹⁰⁴ Borja-Villel renunciou ao posto de curador do Reina Sofia em janeiro de 2023, após sofrer ataques midiáticos difamatórios da extrema-direita. Na época, houve grande comoção da comunidade artística, que publicou uma carta aberta em defesa do curador, com 1700 assinaturas de artistas, diretores de museus e intelectuais, dentre eles Rosalind Krauss, Hal Foster e David Joselit. A posição foi preenchida pelo curador Manuel Segada. No mesmo ano de sua saída do Reina Sofia, Borja-Villel integrou a curadoria da 35ª Bienal de São Paulo.

ações é a interlocução com a sociedade para uma formação de mão dupla, do público e, especialmente, do próprio museu. Também estabeleceu diálogos com instituições sociais, como a Secretaria de Educação de Duque de Caxias, com abrigos para pessoas em situação de rua do centro do Rio de Janeiro, com núcleos de assistência social, grupos representativos da comunidade LGBTQIA+, entre outros (cf. *idem*). Dessas interações e vivências compartilhadas surgem questionamentos reais, que exigem que a instituição responda, se explique, se justifique e se adeque. Segundo Lafuente, apenas as necessidades sociais justificam a existência e a atuação do museu (cf. *idem*), de modo que, em uma inversão da manipulação retroativa, a construção dinâmica do museu e de suas atividades deve se desenvolver sempre a partir das demandas sociais reais. Ao menos no Brasil, essa responsabilidade ética deve alcançar também os museus privados, como é o caso do MAM, pois, ainda que sejam financiados por empresas, os fundos destinados à cultura tramitam por leis de incentivo fiscal gerenciadas pelo PRONAC (Programa Nacional de Apoio à Cultura), como a lei Rouanet, tratando-se de dinheiro efetivamente oriundo do erário, cujo investimento deve visar aos interesses da população.

A abertura para a comunidade é uma tentativa de descentralização da crítica, que deixa de ser um debate entre artistas e curadores no âmbito especializado, para incluir a comunidade a quem a instituição de fato se destina. A crítica imanente da cultura é mais profícua quando considera seu impacto social, que o curador, agente dessa crítica, dificilmente é capaz de desenvolver sem a contribuição de outros agentes sociais. Nesse sentido, a descentralização da crítica tanto desmistifica a figura do curador quanto o auxilia a alcançar o equilíbrio entre conceito e intuição que a arte exige, corrigindo os excessos intuitivos desse sujeito executivo pela pressão do conceitual manifesto na situação real da população. Ao mesmo tempo, a partilha do exercício crítico com os visitantes quanto ao significado social do museu, antes mesmo de chegar às obras de arte, exercita no público a reflexão acerca da instituição e da cultura, seus limites e potencialidades, favorecendo a disposição crítica do observador para a posterior experiência estética. A noção ultrapassada do museu como lugar destinado ao acultramento da população, o didatismo que marcou o museu desde seu nascimento, pressupõe a incompetência do observador e justifica a aplicação de categorias taxonômicas à arte para facilitar sua compreensão. Segundo Borja-Villel, a estratégia do museu para evadir-se da indústria do entretenimento deve ser regressar ao estudo, ao conhecimento, mas isso “não quer dizer, em absoluto, o regresso a uma ideia de museu pedagógico no sentido literal da palavra, de um museu

que divulga conhecimentos. Têm de ser, em alternativa, instituições que produzam conhecimentos” (Jürgens, 2006, s/p).

A base do projeto curatorial de Borja-Villel para o Reina Sofia é seu programa de “educação radical”. O programa educativo do museu substituiu as habituais aulas de apreciação de arte por iniciativas de longo prazo, como o “Programa de Prácticas Críticas”, um seminário gratuito com duração de seis meses para jovens artistas, investigadores e ativistas que, devido à recessão e ao elevado desemprego, constituem um dos grupos mais desfavorecidos da cidade (cf. Bishop, 2013, p. 45). A oficina “Observando os Espectadores”¹⁰⁵, por exemplo, promoveu debates com adolescentes para explicitar o papel do museu como um aparato discursivo, desvendando os comprometimentos de suas práticas.¹⁰⁶ A pedagogia radical proposta por Borja-Villel concatena os ideais de formação que as curadorias críticas buscam implementar, com um conceito de museu como espaço público, aberto ao dissenso, à crítica e às dinâmicas sociais conflituosas, onde se promove uma educação participativa que questiona as estruturas existentes e busca formar cidadãos críticos e capacitados a transformar a sociedade.¹⁰⁷

A construção coletiva com vistas a uma pedagogia radical é também o mote adotado pelo curador Alex Calheiros para seu projeto de modernização e construção crítica do Museu da Inconfidência (MIN), em Ouro Preto. Sob sua gestão, o museu se profissionalizou, estruturando áreas dedicadas à museologia, conservação, expografia, curadoria, exposição e pesquisa, e vem implementando diversas ações para promover o debate com a comunidade. “Esse objeto, o que ele nos fala?”, por exemplo, foi um projeto híbrido, produzido entre 2023 e 2024, no qual se debateu a instrumentalização de objetos no museu e a influência do contexto de apresentação sobre a extração de sentido (cf. Calheiros, 2024). Com a participação de especialistas e da

¹⁰⁵ Estes programas a que Bishop faz menção foram desenvolvidos na década passada, mas iniciativas similares seguiram sendo desenvolvidas, como descrito na área de programação das atividades do museu. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em www.museoreinasofia.es/en/activities

¹⁰⁶ Bishop comenta a importância da gratuidade desses cursos de formação e oficinas de debate, o que é uma realidade também para todas as iniciativas educacionais brasileiras mencionadas. Ela contrasta o projeto do Reina Sofia com os cursos de formação do MoMA e da Tate Modern, que, além de serem dedicados à educação formal dentro do contexto da cultura estabelecida, oferecem preços proibitivos (cf. Bishop, 2013, p. 74, nota 51).

¹⁰⁷ Essa prática é empregada pela maioria dos museus brasileiros, que têm setores educativos bastante desenvolvidos se comparados a outros países – o MAM-SP, MAM-RJ, Instituto Itaú Cultural, MAC-USP, MAB, o Museu do Mar e mesmo a Fundação Bienal são exemplos de setores educativos bem sucedidos – pela mediação crítica das obras e exposições, especialmente o trabalho desenvolvido junto à escolas. Também é digno de nota o projeto Bloco Escola do MAM-RJ, inaugurado em 1958 e reaberto em 2025, que nasceu com a missão de promover a educação e experimentação artística para estudantes e professores. Atualmente, o Bloco Escola abriga novas mostras, incluindo a exposição gratuita “Casa Escola Viva”, que reúne obras de artistas indígenas residentes na residência organizada pela Selvagem.

comunidade – como historiadores, antropólogos, museólogos, guias turísticos, representantes do movimento negro e grupos de congado –, discutiu-se a memória sensível no museu e as narrativas contadas a partir de seus objetos (cf. idem). Calheiros instaurou um setor de educação museal e mediação, e restituiu o setor educativo, que vem ampliando contratações desde 2023 (cf. idem). Com um público expressivo – é um dos museus históricos mais visitados no Brasil, com 350 mil pessoas em 2024 –, o educativo ainda não tem contingente para mediar todas as visitas, mas vem estruturando um projeto para produção de material e acompanhamento pedagógico para escolas. A principal preocupação da curadoria tem sido estabelecer um núcleo de escuta e discussão com a sociedade, que procura desconstruir a ideia de que o museu é um lugar intocável, inquestionável e impassível à mudança (cf. idem).



[Figura 40]
Material de divulgação do projeto
“Este objeto, o que ele nos fala?”

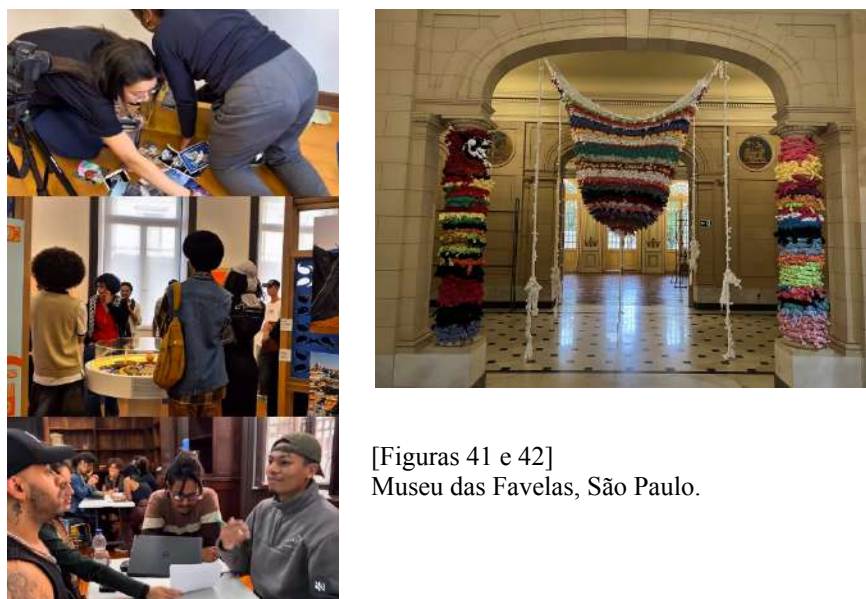
Talvez o projeto mais dialógico no Brasil hoje seja o Museu das Favelas¹⁰⁸, um equipamento cultural público da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, sob gestão do IDG — Instituto de Desenvolvimento e Gestão.¹⁰⁹ Sua missão é promover o protagonismo das favelas brasileiras, preservando suas memórias e divulgando suas produções artísticas por meio de exposições, ações educativas, pesquisa e difusão.¹¹⁰ Organizada pelo coletivo curatorial composto por Gil Marçal, Vera Cardim, Oswaldo Faustino e Leandro Mendes, a exposição permanente *Sobre Vivências* tensiona ancestralidade, memória e vida contemporânea, e reúne obras de coletivos como Coletivo Artesanato Chave, Coletivo Coletores, Quebradinha de

¹⁰⁸ O museu foi inaugurado em 2022 no Palácio dos Campos Elíseos, e transferido para o Pátio do Colégio em 2024 como parte do projeto de revitalização do centro de São Paulo.

¹⁰⁹ O IDG também é responsável pela gestão do Museu do Amanhã.

¹¹⁰ Informações retiradas do site da instituição. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em www.museudasfavelas.org.br

Marcelino Melo, além de instalações do artista Oga Mendonça. A exposição itinerante *Favela em Fluxo*, com curadoria de Rebecca França, José Eduardo Ferreira, Leonardo Moraes e Aline Bispo, realizada em 2024, buscou, conforme afirma a diretora do museu Natália Cunha, “inspirar e celebrar a riqueza cultural das favelas, desafiando estereótipos e promovendo o reconhecimento genuíno das potencialidades desses territórios. Estamos construindo outras narrativas e contando as nossas histórias a partir das nossas expressões” (apud Raiz admin, 2024, s/p). Em ambas as produções, a estratégia curatorial quis “igualar as contribuições da curadoria às de funcionários do setor educativo” (idem), aderindo ao modelo institucional participativo e dialógico, reafirmando a proeminência da comunidade como alicerce da prática museológica. Em comentário à Agência Brasil, Oswaldo Faustino declarou que “foi fundamental validar as percepções de quem está simbolicamente nos bastidores, mas, na verdade, é a linha de frente, pois atende os visitantes e os guia pela exposição” (Agência Brasil, 2024, s/p).



[Figuras 41 e 42]
Museu das Favelas, São Paulo.

No campo da formação de público, o Museu das Favelas promove espaços de debate, como o *Seminário Favela é o Centro*, cuja segunda edição foi realizada em agosto de 2025. Com a participação de ativistas, artistas e pesquisadores¹¹¹, o seminário aborda temas como resistência cultural, direito à cidade, políticas públicas e as diversas formas de expressar e resgatar as histórias da favela. O evento visa a reforçar a centralidade das favelas na construção da narrativa

¹¹¹ Entre os participantes, destacam-se nomes como o do sociólogo e ativista Paulo Dantas, a artista visual Dandara Pimentel e o historiador e pesquisador Rafael Moreira.

social e urbana das grandes cidades brasileiras. Duas iniciativas do museu somam-se aos seminários: o CRIA – Centro de Referência, Pesquisa e Biblioteca, compreende um acervo documental, uma biblioteca especializada e um local de encontros para aproximação entre saberes acadêmicos e comunitários, como no *Pesquisa de CRIA: Encontro de Saberes*, que mobilizou rodas de conversa mediadas por Renata Furtado, Vivian Ébano e Sidnei Andrade, conectando o público com os fundamentos do projeto do museu e colhendo reações e posicionamentos da comunidade fundamentais para a construção institucional representativa (cf. museudasfavelas.org). A segunda estratégia formativa é o CORRE – Centro de Formação, Trabalho, Renda e Empreendedorismo, que oferece capacitação para produção cultural, turística e de eventos. Primeira iniciativa dessa natureza no país, o CORRE pretende formar profissionais comprometidos com a museologia antirracista e economicamente responsável, e promove a autonomia financeira de profissionais favelizados e periféricos (cf. *idem*).

Essas estratégias curatoriais adotadas para construção coletiva do conhecimento podem ser consideradas críticas pois favorecem a reflexão do público sobre a arte e sobre a cultura, bem como tornam o museu e o exercício curatorial permeáveis às demandas sociais, dissolvendo a ilusão de necessidade tradicionalmente associada aos aparelhos culturais. Assim, a curadoria se afasta da comunicação – prática afeita à indústria cultural que impõe à arte, desde fora, “rotulações exteriores ao objeto, com perguntas a respeito de como a arte se situa na sociedade e qual efeito exerce sobre ela” (Adorno, 2021g, p. 156) – e se encaminha para a mediação – que é “querer conhecer como a sociedade se objetifica nas obras de arte” (*idem*). As exposições que instrumentalizam categorias da arte para alcançar um produto final sedutor e decifrável tem como objetivo a comunicação, que supõe um sentido direto exposto sem contradições. A mediação, no entanto, é mediação na própria coisa, e se realiza quando a curadoria fomenta essa via de mão dupla entre arte e público, sem impor seus próprios resultados prévios. Adorno adverte que as convenções pedagógicas tradicionais partem de preconceitos autoritários e da ideia falsa de que a crítica apenas se poderia construir após a compreensão, como uma segunda camada (cf. Adorno, 2013, p. 243). Tanto a filosofia quanto a experiência estética se realizam “na disjunção permanente entre o verdadeiro e o falso”, que se verifica também no conhecimento que é passado de cima para baixo (*idem*). A real compreensão, que não é o consumo apático do conhecimento, ocorre nessa disjunção, como uma crítica do que deve ser compreendido, “mesmo que o processo de compreensão necessite de um juízo diferente daquele que deve ser

compreendido” (idem). É nesse lugar que a construção de conhecimento crítico em parceria com a comunidade atua como um corretivo aos abusos do discurso institucional, que tem seus momentos de falsidade expostos no debate público. Ainda que o curador detenha um maior conhecimento sobre o sistema de museus e sobre a arte, compete a ele “evitar a ligação íntima entre a compreensão e a crítica degenerem num vazio pretensioso” (idem).

Além de iluminar a diferença entre a cultura estabelecida e as demandas sociais, a mediação na própria coisa subentende a insuficiência de qualquer aparato discursivo implementado pelo curador sobre as obras de arte. Estratégias que tornam visíveis essa insubordinação dos objetos e favorecem a atuação reflexiva dos visitantes contribuem para a educação radical, como é o caso da inclusão de material de arquivo audiovisual e de documentação histórica do museu ao ambiente expositivo. Charles Esche, curador do Museu Van Abbe, adotou essa estratégia no projeto *Living Archive* [Arquivo vivo] para questionar a hierarquia entre obras de arte e documentos, sugerindo que ambos são fontes igualmente valiosas para a compreensão da história do museu e do contexto de formação de sua coleção. A partir desse material, os visitantes foram convidados a desenvolver suas próprias pesquisas e propor histórias alternativas e contra-histórias (cf. Azoulay, 2020, p. 490), em um convite à reflexão e à partilha da autoria crítica.

Na entrevista sobre a exposição *O Rio do Samba*, o curador Marcelo Campos explica a importância de expor documentação histórica especialmente para contar “histórias marginais” (Campos, 2019¹¹²). Trabalhando em parceria com o cantor e compositor de samba Nei Lopes, Campos preocupou-se em contar a história do samba a partir da perspectiva de seus autores, evitando uma leitura “modelo exportação” (idem). O acervo do MAR conta com inúmeras obras de arte moderna que adotam o samba como tema, que foram consideradas para integrar a exposição, especialmente porque o material artístico disponível, oriundo das próprias escolas de samba, era reduzido. Porém, a curadoria optou por não recorrer às obras do acervo para não submeter o samba à interpretação já canônica do movimento modernista na histórica construção da identidade nacional, o que adicionaria uma camada interpretativa estranha à proposta que buscava destacar o protagonismo da comunidade do samba (cf. idem). A utilização de material impresso e fotos históricas foi adotada, com a ampliação de documentos e fotografias de livros,

¹¹² Entrevista concedida à Plataforma de Curadoria, iniciativa do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES, em 2019 (Campos, 2019).

que foram enquadrados e pendurados ao lado das obras de arte. “Ali, era mais importante apresentar um documento xerocado do que um Di Cavalcanti”, declarou Campos.¹¹³ Não se trata de equalizar obras de arte e documentos, mas de sugerir ao público que há mais informações sobre as obras e sobre o tema abordado do que a exposição, em seu contexto restrito, é capaz de evocar. O apelo à documentação e a arquivos comunitários denota as limitações da execução curatorial e estimula a pesquisa.



[Figura 43]
O Rio do Samba
Museu de Arte do Rio, 2018.

A introdução de documentos históricos em exposições de arte tornou-se uma prática comum, como é notável na montagem permanente do setor ao redor da *Guernica*, no Reina Sofia, de curadoria de Borja-Villel. A obra, uma das jóias do museu, é apresentada em meio às salas dedicadas aos desenhos e pinturas de Picasso, compondo a coleção referida ao artista, mas a expografia foi acrescida de material sobre a guerra civil espanhola, como posters de propaganda, revistas e desenhos da guerra, colaborando para a contextualização histórica do tema da obra. Além disso, há uma maquete do Pavilhão da República Espanhola, onde a pintura foi exposta pela primeira vez em 1937, em referência à trajetória pública da obra que precede sua presença no Reina Sofia (cf. Bishop, 2013, p. 40).

O recurso à pedagogia radical é sintoma de um amadurecimento da curadoria autêntica, uma tentativa de resistência ao discurso ideológico que utiliza a autonomia da arte como desculpa para mantê-la afastada das questões reais da sociedade. Tal discurso apoia-se na esperança de que a arte poderia, sozinha, ensinar uma experiência estética libertadora; essa esperança é, no entanto, duplamente ingênua. Primeiro, porque ignora que a arte não existe fora

¹¹³ Em uma passagem poética da entrevista, Marcelo Campos explica que o samba não precisa que o museu conte sua história, dado que os próprios enredos são capazes de reconstituir essa trajetória. Não sendo uma expressão artística afeita ao modelo museológico, o samba quase que faz um favor ao museu ao permitir que ele produza uma exposição a partir de sua história, e não o contrário.

da trama social, tanto conceitual quanto objetivamente; segundo, porque a existência da arte é índice do estado de coisas que impede a experiência estética. A arte se origina da mesma inconsistência social que promove o encolhimento da estrutura subjetiva, sua existência é resultado do sucesso da dominação da natureza e das consciências. Se esse problema é evidente na questão da cultura, em sua dupla capacidade de reificar consciências e obras de arte, é apenas a partir da revelação crítica de seu caráter contingente e parcial que se torna possível suspender a pressão do todo com vistas à desarticulação dessa estrutura de dominação que impede o fortalecimento do sujeito para a experiência estética. A defesa do primado do objeto que não esteja comprometida, concomitantemente, com o fortalecimento do sujeito para além do paradigma da consciência como padrão civilizatório, torna-se contrária à arte porquanto pressupõe como dado o sujeito que a arte, utopicamente, pretende formar; o fortalecimento do sujeito e a primazia do objeto se retro-alimentam, tornando a formação para a reflexão o cerne pedagógico do museu. Assim a curadoria crítica atua pela desarticulação da ingenuidade do observador, que sua própria ação historicamente ajudou a fomentar.

Se a curadoria quiser arcar com as consequências da “perda da experiência ocasionada pela conversão das obras em bens de consumo”, precisa ajudar a restabelecer a crítica dos visitantes, educá-los “metodicamente com vistas à imaginação ativa” (Adorno, 2017b, p. 263); sua eficiência sócio-pedagógica consiste em ensinar o público a olhar, a perceber as relações depuradas na estrutura, tornando-o apto à apropriação (cf. idem). Interpretar corretamente a arte não significa ser capaz de decifrá-la, mas imitá-la, de modo que o público não carece apenas de informações objetivas sobre as obras e sobre a história da arte, mas de uma execução curatorial que absorva em sua forma as contradições inerentes aos objetos que articula. Assim a curadoria exercita a imaginação como práxis mimética do objeto, e não da cultura, extraindo daí mais do aquilo que é mera cultura (cf. Adorno, 2018b, p. 38). “Deste modo, os meios de comunicação de massa poderiam lutar efetivamente contra aquele analfabetismo ao qual tende, em geral, o espírito objetivo de nossa época, como se fosse um segundo espírito adquirido” (Adorno, 2017b, p. 264). Tal pedagogia deve ser capaz de converter ideologia em utopia: se “o que distingue a crítica dialética da crítica da cultura é o fato de a primeira elevar a crítica até a própria suspensão [*Aufhebung*] do conceito de cultura” (Adorno, 1998a, 19), então a curadoria que traz a cultura para o centro do debate público institucional abre espaço para sua desmistificação e correção;

partilha, assim, a crítica com os sujeitos aos quais a cultura se destina, retirando-os da condição de consumidores (cf. *idem*).

3.18 Representatividade e sofrimento

Da abertura ao debate com a comunidade emergem questões de representatividade, apontando o vazio que separa a população da cultura a qual o museu faz referência, muitas vezes orientada por padrões eurocêtricos e elitistas. A demanda pela inclusão de artistas mulheres, LGBTQIA+, negros, indígenas e imigrantes nos acervos tornou-se assunto recorrente no mundo da arte nas últimas décadas, a exemplo do trabalho do coletivo de artistas-ativistas anônimas *Guerrilla Girls*, formado em Nova York, em 1985, para combater a disparidade de gênero nos acervos e estruturas administrativas de museus e galerias. A frase “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte?”, reproduzida em cartazes em protesto à exposição de 1985 no Metropolitan Museum of Art, em Nova York, onde apenas 13 das 165 artistas eram mulheres, foi adaptada para apontar a mesma problemática no Brasil, na exposição do grupo no MASP, em 2017, criticando que apenas 6% dos artistas do acervo eram mulheres, enquanto 60% das obras com nus eram femininas. O coletivo, ainda ativo, também reivindica maior espaço para artistas não-brancos e de países invisibilizados. A demanda por representatividade nos acervos traduz a insatisfação social frente à ideia de humanidade tradicionalmente propagada por museus, que não apenas se refere a um ideal de humanidade não verificável nas condições do presente, mas o faz a partir de um recorte demográfico excludente.

Outro coletivo feminista, o *Feminist Museum Hack*, é elencado por Françoise Vèrges dentre as pedagogias críticas que evidenciam a perpetuação de estereótipos e preconceitos de gênero nos museus, que “produzem e reproduzem injustiças históricas” através da “combinação de representações e textos escritos que trabalham juntos para fabricar, normalizar e validar” (Vèrges, 2023, p. 250). Desenvolvidas por um grupo de educadoras, pesquisadoras e ativistas feministas canadenses nos anos 1990, as ações do grupo consistem em colar filipetas de papel nas obras e textos de museus, sugerindo narrativas complementares em pontos lacônicos, destacando vocabulário e formulações problemáticos, ou indicando, através de um código de

cores, as obras produzidas por artistas homens e mulheres. Assim se alcança um resultado de codificação colorida que torna visíveis na exposição as injustiças institucionais (cf. *idem*).¹¹⁴

Porém, ainda que essencial, a integração ao acervo de objetos tradicionalmente alocados fora do circuito cultural é insuficiente para remediar os processos de exclusão, como se verifica nos museus universalistas que apresentam tais obras como pertencentes ao primitivo ou ao exótico, reafirmando, a partir dessa pretensa multiplicidade, o enquadramento da cultura “oficial”. Apenas através do diálogo entre a curadoria e os representantes dos grupos e movimentos em questão é que se encontram novas formas de mediação e solidariedade entre a cultura intelectual e os movimentos sociais (cf. Bishop, 2013, p. 44). A exposição *Dja Guata Porã - Rio de Janeiro Indígena*, com curadoria de Pablo Lafuente, Sandra Benites, Clarissa Diniz e José Ribamar Bessa, no Museu de Arte do Rio de Janeiro¹¹⁵, é um exemplo desse esforço de mediação.¹¹⁶ A exposição não foi desenvolvida a partir da coleção do MAR, carente de obras de artistas indígenas, mas resultado da autorreflexão da instituição que indicou essa lacuna e levou a curadoria a montar uma exposição com obras emprestadas, como uma forma de utilizar seus recursos para dar visibilidade à presença indígena no estado do Rio de Janeiro. Concebida de modo participativo, a partir da colaboração de povos, aldeias e indígenas que residem no estado ou na capital carioca – os Guaranis, os Puris, os Pataxós e os indígenas que moram em contexto urbano, a exemplo da Aldeia Maracanã – a exposição foi produzida a partir de um processo de diálogo conduzido entre 2016 e 2017 pelas equipes de pesquisa, curadoria e educação do museu, com encontros públicos no museu e nas aldeias envolvidas, resultando em uma mostra concebida a partir da colaboração entre práticas museológicas e indígenas.¹¹⁷

¹¹⁴ Uma ação semelhante de intervenção expográfica foi feita pelo grupo militante *BP or not BP* no Museu Britânico, em 2022, na qual acrescentaram às legendas das obras informações sobre o patrocínio da British Petroleum ao museu (cf. Vêrges, 2023, p. 251). O objetivo da ação, parcialmente apoiada pela equipe do museu e por um membro do Conselho Administrativo, era mostrar o impacto da BP na cultura e chamar a atenção para as diferentes maneiras pelas quais “a história do museu e do seu patrocinador nasceram com o colonialismo e o império” (*idem*). O nome do grupo “BP or not BP” faz referência ao “*to be or not to be*” [“ser ou não ser”] shakespeariano.

¹¹⁵ O Museu de Arte do Rio surgiu com a missão de interpretar as diversas dimensões que compõem a cidade do Rio de Janeiro, articulando perspectivas históricas e artísticas, e participar da inserção da arte no ensino público através das atividades da Escola do Olhar. Inaugurado em 2013, tem elaborado exposições históricas que dão conta da trajetória da cidade e mostras de arte contemporânea (cf. Herkenhoff apud Vieira, 2019, p. 231-232).

¹¹⁶ As curadorias coletivas vêm se tornando cada vez mais frequentes, tanto nas Bienais internacionais e exposições temporárias, quanto nos departamentos de curadoria permanente dos museus. Esse formato privilegia o debate e a construção coletiva, bem como protege a curadoria da subjetividade exacerbada e pretensiosa do curador-*star*.

¹¹⁷ Informações retiradas do site da instituição. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em www.museudeartedorio.org.br/programacao/dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena

No Museu da Inconfidência (MIN), a ampliação do acervo é uma preocupação premente e elucida como a dialética entre o particular e o todo é articulada pela curadoria. Recentemente o museu recebeu, em comodato, 150 peças da coleção afro-mineira, para que essa cultura possa ser representada para além da condição de escravizados; os objetos devem viabilizar também o debate quanto à hierarquia entre arte erudita e arte popular. Existe a expectativa de tornar esse acervo permanente através de sua doação ou aquisição, questão que será discutida com a comunidade (cf. Calheiros, 2024). Somam-se a esse esforço exposições temporárias de artistas negros, como a *Walter Firmo Conjugado*, mostra do fotógrafo montada no anexo do museu em 2024. Há um projeto em andamento acerca da representação das mulheres e o universo feminino no museu, que busca definir estratégias para correção histórica. A sala dedicada à vida social, que na verdade representava apenas a vida privada da elite econômica da época, associava às mulheres espartilhos, jóias e outros objetos relacionados ao embelezamento e às prendas domésticas; nenhuma mulher figurava no panteão de inconfidentes, apesar das evidências históricas de sua participação na vida política, como a aristocrata inconfidente Hipólita Jacinta Teixeira de Melo e Bárbara Eliodora Guilhermina da Silveira, e também de mulheres das classes populares, que foram recentemente incluídas (cf. idem). A curadoria pretende desenvolver também um grupo de pesquisa para incluir um núcleo dedicado aos povos originários, com participação de Célia Xakriabá, a primeira deputada federal indígena eleita por Minas Gerais. Apesar de possuir artefatos indígenas, o museu representava, até recentemente, sua cultura como primitiva, como a pré-história da chegada dos portugueses, ou como mão-de-obra inadequada e posteriormente substituída pela população negra, situação que está sendo revista (cf. idem).

A partilha da autoria curatorial depende da integração do debate público na contínua correção de práticas institucionais, tanto para formação de acervo quanto do público, com base em propostas de educação radical participativa. Mas, para uma mudança efetiva no perfil das coleções, é indispensável a ascensão de curadores oriundos de grupos sociais tradicionalmente marginalizados ou sub-representados. A curadora estadunidense Thelma Golden, reconhecida internacionalmente, construiu sua reputação ao promover jovens artistas conceituais negros no Museu Whitney nos anos 1990, e hoje é curadora-chefe no The Studio Museum in Harlem, no bairro de Nova York. A expansão da representatividade de artistas negros no circuito de arte do país é, em grande parte, creditado a seu ativismo. Ainda nos EUA, Shamim M. Momin,

co-fundadora da ONG Los Angeles Nomadic Division (LAND)¹¹⁸, assumiu o posto de curadora-chefe do Bronx Museum em setembro de 2025, após a instituição sofrer severos cortes de financiamento como parte da política de desmantelamento das instituições culturais da administração Trump. Seu desafio será manter o projeto do museu em tempos de obscurantismo, atuando de forma engajada para dar voz a camadas silenciadas da sociedade, favorecer artistas sub-representados e fazer coincidir arte e práxis social (cf. Farfan, 2025, s/p). Fora do eixo museológico, a 16ª edição da Documenta de Kassel, programada para junho de 2027, terá, pela primeira vez na história da mostra, uma curadoria feita unicamente por mulheres. A diretora artística Naomi Beckwith, também curadora do Guggenheim, foi responsável pela seleção de Carla Acevedo-Yates, Romi Crawford, Mayra A. Rodríguez Castro e Xiaoyu Weng para comporem a equipe curatorial. A Bienal de Veneza, cuja 61ª edição deve ser inaugurada em abril de 2026, teria como curadora a camaronesa-suíça Koyo Kouoh.¹¹⁹ Não fosse seu precoce falecimento em maio de 2025, Kouoh faria história como a primeira mulher africana a liderar a mostra. Até o momento, a direção da Bienal de Veneza ainda não anunciou sua substituta (ou substituto).

No Brasil, curadoras como Keyna Eleison¹²⁰ e Diane Lima¹²¹ dedicam-se à combater a invisibilidade da arte e da produção afro-brasileira nos espaços institucionalizados, a partir da proposição de narrativas e linguagens concorrentes que não apenas descentralizam o discurso hegemônico, mas também ensejam debates e fornecem massa crítica para novas produções. Diane Lima afirma que a curadoria é um lugar de poder, um posto institucionalmente autorizado a criar valor e sentido, e que é politicamente importante que esse espaço de decisão seja ocupado por profissionais dispostos a expandir os cânones artísticos e problematizar as práticas

¹¹⁸ A Los Angeles Nomadic Division (LAND) é um programa de incentivo à práticas artísticas que fomentem o debate sobre a questão territorial e de proteção dos saberes dos povos originários: www.nomadicdivision.org

¹¹⁹ Fundadora da RAW Material Company em Dakar, centro de arte que se tornou referência em pensamento crítico e produção cultural no continente africano; Curadora-chefe do Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (Zeitz MOCAA), na Cidade do Cabo; curadora da feira 1:54 de Arte Contemporânea Africana entre 2013 e 2017; Ganhadora do Grande Prêmio Suíço de Arte / Prêmio Meret Oppenheim em 2020. Reconhecida por seu trabalho crítico e de reparação.

¹²⁰ Curadora independente, trabalhou na 10ª Bienal Internacional de Arte SIART, na Bolívia. Além de curadora, é membro da Comissão da Herança Africana para laureamento da região do Cais do Valongo como Patrimônio Mundial (UNESCO) e professora do Programa Gratuito de Ensino da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.

¹²¹ Curadora independente, trabalhou na 35ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2025, ao lado de Grada Kilomba, Manuel Borja-Villal e Hélio Menezes. Autora de projetos como *Diálogos Ausentes* (2016-2017), programa *AfroTranscendence* (2015-2024) e *Não me aguarde na retina*, para o Valongo Festival Internacional da Imagem (2018).

institucionais opressoras (cf. Lima, 2016¹²²). Marcelo Campos, curador do Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), ressalta que a política de cotas nas universidades públicas brasileiras foi decisiva para trazer a produção e o pensamento “periféricos” para o centro, tanto pela formação de artistas quanto de profissionais da cultura (cf. Campos, 2019). Segundo ele, mais do que uma questão de representatividade, essa mudança contestou a autoridade dos discursos curatoriais alinhados à lógica patriarcal e racista, que pretendem falar por cima da arte e não a partir dela (cf. idem). Daí emergem saberes não institucionalizados que contribuem para a construção coletiva de sentido (cf. idem), ampliando a efetiva representatividade do público: a facilitação do acesso de grupos normalmente excluídos do circuito da cultura – viabilizada por políticas de gratuidade e acessibilidade, parcerias com instituições educacionais e sociais e projetos educativos inclusivos – é amplificada pelo interesse despertado pelo recorte curatorial que inclui obras e modos de pensamento que ressoam com a população. Essa estratégia abre a execução curatorial à situação presente objetiva da verdade, tanto das obras quanto da cultura, e assume definitivamente a história da arte como processo socialmente constituído.

A abertura dos curadores para o debate público sobre as omissões da cultura, seja através da escuta da comunidade em ações educativas dos museus, seja em resposta à ação de grupos ativistas mais articulados, é uma abertura para a crítica do próprio ideal de cultura a partir de um lugar de sofrimento social real. Essa decisão aproxima a curadoria da crítica imanente da cultura por honrar seu teor dialético: o não idêntico, que se impõe como negatividade na esfera lógica, expressa-se como sofrimento na esfera da experiência, como duas faces da contradição que move o pensamento dialético (cf. Adorno, 2017d, p. 81). É nessa aproximação que se verifica a intuição hegeliana segundo a qual o sofrimento se revela como condição e conteúdo imanente do pensamento, conexão que deve ser adotada pelo pensamento plenamente consciente de suas próprias condições históricas (cf. idem, p. 82). O esforço do conceito é o esforço do sujeito movido pelo sofrimento, resultante da ação dos indivíduos engajados no processo do conhecimento, que conjuga a esfera conceitual à experiência do sofrimento que é, em última instância, a história da humanidade (cf. idem). Assim se articula o pensamento crítico do curador, que retira da tradição e da totalidade social a negatividade, necessária à elaboração do não-idêntico da arte e da cultura, e o sofrimento social histórico, exercido enquanto crítica dos aparelhos institucionais e suas produções a partir da experiência dos membros dessa sociedade.

¹²² Entrevista do projeto *Diálogos ausentes*, de sua curadoria, promovido pelo Instituto Itaú Cultural, em 2016.

Daí decorre a possibilidade de revisão do pensamento enrijecido sobre a arte e sobre o museu, a correção das práticas curatoriais que deve impactar dinâmicas sociais, pois “tanto o pensamento quanto a vida podem ser redefinidos e reinterpretados, tarefa que deve ser assumida em todo rigor e seriedade” (idem).

Nem sempre essa pressão advém das lutas por igualdade social no sentido progressista do termo. Abrir o museu ao sofrimento histórico da população significa também torná-lo permeável a reações conservadoras. Dada a heterogeneidade que se verifica mesmo no interior dos grupos sociais – Lafuente comenta a multiplicidade de perfis que compõem, por exemplo, o grupo que se convencionou chamar de “evangélicos” –, e a tendência da arte, especialmente contemporânea, de tratar assuntos polêmicos, como aborto e sexualidade, sempre haverá indivíduos insatisfeitos, ou mesmo ofendidos, com decisões curatoriais (cf. Lafuente, 2021). Alex Calheiros, curador do MIN, também enfrenta desagradados do público frente às iniciativas curatoriais de correção da história colonial romantizada, narrativa tradicionalmente adotada pela instituição. O processo de refundação do museu recebeu ataques diversos nas redes, e “houve 89 denúncias ao Ministério Público por supostos danos ao patrimônio público a partir das intervenções no museu” (Costa, 2025, s/p). Ele esclarece que, mesmo quando as associações entre os objetos do acervo e as histórias a quais a população adere são equivocadas, a memória é patrimônio público e o museu faz parte da vida e do trabalho dos moradores de Ouro Preto – como é o caso dos guias turísticos, cujas apropriações do acervo seguem uma lógica própria (cf. Calheiros, 2024). Seria uma violência impor mudanças sem consentimento; para uma formação crítica, o público precisa conservar um lugar de autoria no museu, para que não se repita a imposição autoritária de uma versão da história, ainda que ela seja uma alternativa crítica (cf. idem).

Em um momento em que “já não é de bom tom indignar-se moralmente com manifestações extremas”, o museu tende a inspirar reações condescendentes, ecoando a despolitização que é, “culturalmente, um problema de ordem política” (Adorno, 2017c, p. 292). Nesse sentido, a indignação é uma reação mais produtiva do que a apatia, pois o conflito toca questões caras à arte e dá voz ao incômodo sentido pelo observador quando sua visão de mundo e seus valores são questionados, seja pelas omissões da cultura que servem à exclusão, seja pelas transgressões artísticas e curatoriais que buscam a liberdade. O conflito é um elemento indispensável à experiência estética, por expressar o sofrimento individual e a ameaça que a arte

impõe ao paradigma da consciência, necessário pois sua supressão significaria a nulidade da experiência com a arte. É também nesse extremo que a crítica dialética da cultura não deve hipostasiar seus critérios, mas reagir de modo dinâmico para compreender a posição da cultura no interior do todo social (cf. Adorno, 1998a, 19). A formação de público visa à incorporação do conflito produtivo que expõe as vulnerabilidades institucionais, seus equívocos históricos, e busca construir coletivamente novas histórias que respeitem também a memória partilhada pela comunidade. Ao mesmo tempo, essas reações exigem que o museu – em um trabalho conjunto entre curadoria e setor educativo – repense estratégias de mediação e experimentações pedagógicas a fim de acolher essas experiências e dar condições para que, a partir delas, o observador desenvolva processos de reflexão. Essa estratégia torna-se viável graças ao excedente do próprio paradigma da consciência frente à indústria cultural, pois ninguém acredita completamente no prazer comandado que ela disponibiliza (cf. Adorno, 2020a, p. 86). A regressão da experiência estética se mantém “apenas enquanto o estado de coisas é aceito malgrado toda a desconfiança e ambivalência” que ele desperta (idem).

3.19 Momento nominalista consequente

Além das pretensões pedagógicas de formação do público e a responsabilidade social do museu, a admissão da contradição como mote do pensamento curatorial deve extrapolar a crítica à instituição como estágio de preparação para a realização de sua tarefa primordial, a articulação das obras de arte em exposição. A execução legítima de obras de arte pressupõe a interpretação consequente do material histórico, que deve considerar tanto a história imanente das obras particulares quanto do acervo enquanto totalidade. O Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MIN)¹²³ será analisado como estudo de caso para práticas de contestação da história hegemônica, a partir das reformulações empreendidas pelo diretor Alex Calheiros desde que assumiu o museu, em 2024.¹²⁴ A tipografia de museu histórico torna mais evidentes os esforços curatoriais para reverter o historicismo imputado aos objetos, ainda que estes sejam pertinentes a toda instituição que congrega objetos artísticos, dado que as marcas da tradição que compõem

¹²³ O acervo do museu é composto primordialmente de objetos e documentos históricos, mas também possui pinturas, esculturas e outros objetos considerados obras de arte. Sua inclusão no presente trabalho deve-se especialmente à introdução de obras de arte contemporâneas para elucidação das relações históricas nele contidas.

¹²⁴ Toda a descrição do Museu da Inconfidência e de suas atividades é uma paráfrase da palestra concedida pelo diretor do museu e curador Alex Calheiros ao canal da PROEC-Unifesp (Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de São Paulo), intitulada “O museu decolonial: sobre o Museu da Inconfidência em Ouro Preto”, transmitida em 24 de junho de 2024 (Calheiros, 2024).

sua estrutura imanente torna mesmo a obra mais contemporânea um objeto histórico. Além disso, a relação entre arte e sociedade se expressa na consolidação da cultura, tornando toda exposição de arte uma formação historicamente determinada.

Fundado em 1942 durante do governo de Getúlio Vargas com a missão de acolher os restos mortais dos inconfidentes que retornavam então ao Brasil¹²⁵, o MIN nasce como memorial nacionalista para abrigar documentos, objetos e obras de arte ligados à Inconfidência Mineira e à formação de Minas Gerais, com um olhar político conservador para o passado atravessado pela tentativa de consolidar mitos nacionais. Conflitos e contradições marcam a história do museu e a história nele representada, como se nota já em seu nome: o uso do vocábulo “Inconfidência” é uma imprecisão histórica, pois remete apenas ao crime pelo qual alguns integrantes da Conjuração Mineira foram indiciados pela coroa (cf. Calheiros, 2024). Esse movimento político pela liberdade carrega suas próprias contradições internas, não tendo se comprometido, por exemplo, com a abolição da escravidão. Também a figura de Tiradentes é impregnada pelo imaginário político a ele atribuído na era Vargas, sendo inclusive patrono de algumas polícias militares, compondo uma figura complexa (cf. idem). A proposta curatorial de Calheiros alimenta-se dessas incongruências históricas para pensar o museu a partir da ideia de conflito como elemento necessário à liberdade, canalizando a energia insurrecional mineira para desarticular estruturas historicamente solidificadas.

Quando Calheiros assumiu o Museu da Inconfidência¹²⁶, o conflito mais urgente encontrava-se nas escolhas representacionais e na narrativa histórica adotada pela instituição. A sala da origem, por exemplo, expunha retratos da família real portuguesa, símbolos de poder da coroa e indícios de sua ocupação do território. Sem menções a outros atores sociais nem aos conflitos entre a coroa e grupos da época, a sala oferecia-se como capítulo de uma história apaziguadora, branca e aristocrática. Ainda que a família real não tenha sido uma ficção, sua sobre-representação encobre a realidade social de então, quando 90% da população era composta por pessoas negras, em sua maioria escravizadas (cf. idem). A sala do trabalho e da mineração, onde se encontra a maioria dos objetos utilizados para inflingir tortura e suplício aos

¹²⁵ Diferente de Tiradentes, os outros inconfidentes não foram condenados à morte, mas ao exílio na África, onde viveram, constituíram família e morreram.

¹²⁶ Alex Calheiros foi selecionado para o cargo de diretor substituto através de concurso público, mas teve seu nome rejeitado pela Casa Civil e pelo Gabinete de Segurança Institucional da Presidência da República (GSI), então sob liderança de Jair Bolsonaro, sendo impedido de assumir por mais de dois anos. Assumiu como titular apenas em abril de 2023.

escravizados, trazia textos sugestivos de uma convivência harmônica entre eles e seus algozes, além de indicar a existência de tolerância religiosa, em flagrante dissimulação histórica. Calheiros esclarece que houve mais de 900 quilombos e inúmeros levantes em Vila Rica e em todo o estado de Minas Gerais que culminaram na conjuração mineira, cuja fama credita ao perfil aristocrático do movimento, que partiu dos “letrados” e não do povo (cf. *idem*). A mineração, por sua vez, era retratada de modo técnico, sem referência a seus impactos políticos e sociais. A sala do império era dedicada a quadros de Dom Pedro e tapeçarias oriundas de cidades monarquistas, apresentando o império como o ápice da história insurrecional (cf. *idem*).

O projeto de Calheiros para o museu pretende corrigir a narrativa conciliatória anterior e elucidar os conflitos históricos e institucionais, através de mudanças radicais na expografia – corrigindo a narrativa colonialista –, nas políticas educacionais – com a participação de especialistas e da comunidade – e nas políticas de ampliação de acervo – que ressignificam as obras a partir do redimensionamento de sua totalidade. A sala do império, por exemplo, será dedicada aos desdobramentos do movimento político que, apesar de ter sido contido em Minas Gerais, reverberou em outras localidades, como a conjuração carioca, a revolução pernambucana e outros eventos no Piauí (cf. Calheiros, 2024). Também a história do prédio que abriga o museu deve ser resgatada pela nova proposta curatorial: o prédio foi construído como Casa de Câmara e Cadeia, em substituição do edifício anterior, uma estrutura mais frágil e de menor capacidade, quando o declínio do ciclo do ouro previa o aumento da violência e conflitos iminentes (cf. *idem*). O protagonismo dos negros escravizados, que carregaram ladeira acima as pedras para construir o prédio monumental onde seriam posteriormente encarcerados, é um dado historicamente invisibilizado que a curadoria considera essencial para os visitantes (cf. *idem*). Graças aos esforços da curadoria para recontar a história do edifício e para explorar outras perspectivas históricas para o período, o MIN foi integrado à “Rede de Lugares de História e Memória” da UNESCO em 2024.

Calheiros indica que seu trabalho curatorial visa à construção dialética da história no museu, a partir de ações anti-coloniais¹²⁷ (cf. Calheiros, 2024). Trata-se de extrair da própria história imanente do museu – suas etapas de organização e modos de inserção social – o

¹²⁷ Calheiros evita o termo “decolonial”, por entender tratar-se de um vocábulo mais adequado aos museus universalistas europeus, de fato pertencentes a países colonialistas. “Contra-colonial” ou “anti-colonial” seriam versões mais adequadas a países aos quais foi imposta a experiência da colônia (cf. Calheiros, 2024). Também Borja-Villal associa o termo “decolonial” à pressão do sul global sobre as narrativas eurocêntricas historicamente adotadas por países imperialistas (cf. Jürgens, 2006, s/p).

momento positivo-racional a partir do qual se pode medir a dissonância entre o espírito do movimento político de conjuração – o teor utópico do acervo e da instituição – e a história apaziguadora estruturada – o momento conceitual reconciliado, carente de contradições. Do excedente dessa operação, que é o excedente de sofrimento histórico da nação sedimentado nas obras e negligenciado pela expografia, é possível extrair, a partir do objeto, a força para expansão dos conceitos que passarão a organizar a exposição. A curadoria pretende superar o modelo de “museu de objetos coloniais”, para contar, a partir de um movimento político contra-colonial, a história da formação da identidade nacional e suas contradições (cf. *idem*). Demonstra, assim, que as dificuldades de se reescrever a história não se referem apenas aos esforços de desconstrução de narrativas sabidamente falsas, mas aos desafios de construção de uma nova versão da história, como um segundo momento positivo-racional subsequente da operação dialética.

No contexto museológico, toda exposição se realiza como uma versão da história, sujeita à censura por organizar-se como momento de positivo-racional. Como a curadoria opera na relação entre particulares para a construção de uma totalidade coerente, sua ação incorre na subsunção dos objetos pelo conceito, porquanto a pressão da diretriz ordenadora atualiza o teor de verdade das obras segundo determinações subjetivas. Dado que a abordagem que extirpa a história recai na inocuidade da arte e da experiência estética, pois ratifica a facticidade como absoluta e desarma a crítica (cf. DN 266), a curadoria não pode se eximir de uma produção historicamente articulada, que se apresenta como nova identidade. Esses momentos são estruturalmente incontornáveis para o pensamento dialético, pois “a negação simples da experiência da totalidade leva, necessariamente, à fascinação positivista pela pretensa imediatividade da facticidade e do meramente dado” (Adorno, 2017d, p. 25). Tais momentos de totalidade são de especial importância para atuações críticas reservadas a esferas específicas da vida social (cf. *idem*), como a curadoria no campo da cultura, pois nelas a negação simples da totalidade incorre mais drasticamente na afirmação de uma existência desconexa, que é instrumentalizada como instância a-política, como verifica-se nas exposições de arte que privilegiam a autonomia da arte às custas da elaboração conceitual consequente a partir delas.

No pensamento adorniano, os momentos positivo-rationais não são descartados, apenas perdem a pretensão totalitária à verdade. O momento nominalista da curadoria torna-se problemático apenas quando faz eco, de maneira insidiosa, a falsas reconciliações encenadas na

vida social, dificultando a reflexão sobre ambas (cf. Safatle, 2013, p. 23). A negação determinada é a organização do pensamento conforme determinações que não contém em si um horizonte de realização de origem extrínseca, mas que conserva sua capacidade de distinguir, de definir sentido e expressar a existência do que determina ser, mantendo assim a vinculação entre sentido e experiência (cf. Safatle, 2019, p. 116-117). De outro modo, a negatividade absoluta dissolveria o horizonte de reconciliação, tragando-o para o cerne da irracionalidade. A negatividade é a libertação da essência afirmativa, não o abandono da determinidade.

Adorno caracteriza tais momentos nominalistas como modelos de totalidade reconciliada, nos quais a síntese se dá de maneira não violenta exatamente pela consciência de sua não necessidade. Quando essa contingência da totalidade da exposição é explicitamente abordada, a curadoria se apresenta como verdade transitória e retira sua força de suas contradições internas, instaurando um momento nominalista *consequente*. O museu é sempre um lugar anacrônico, e mesmo as práticas mais progressistas tendem à caducidade. Especialmente porque o teor de verdade das obras de arte é dinâmico, toda exposição tem sua própria verdade limitada às condições objetivas do presente, que incidem sobre a exposição e sobre seus objetos. Quando as obras de vanguarda envelheceram, por exemplo, aquilo que se expressavam na dissonância entre sua estrutura formal e o contexto expositivo tornou-se conteúdo sedimentado (cf. O'Doherty, p. 3), e sua tratativa curatorial precisou adequar-se também historicamente às novas camadas de significação desveladas, bem como à complexidade alcançada pelo adensamento do enigma. As questões que se apresentavam como o cerne da crítica das vanguardas – a ideologia do progresso, a presunção de originalidade, o hermetismo elitista, a exclusividade histórica, a apropriação pela indústria cultural, etc. – assumem novos contornos no presente, exigindo uma coarticulação atualizada entre as formas artísticas e políticas (cf. Foster, 2015, p. 26). Daí a necessidade da pesquisa curatorial e a proposição de novas interpretações dessa história, que complexifiquem seu passado e respaldem seu futuro (cf. *idem*). Nesse sentido, a curadoria crítica consegue se instaurar como momento nominalista *consequente* quando sua execução assume sua própria transitoriedade histórica, a vinculação das suas possibilidades interpretativas às condições do presente.

Ao acumular interpretações e ser objetiva quanto a suas limitações, a curadoria assume sua historicidade e necessidade de reorganização dinâmica, oferecendo-se como exercício interpretativo para produção de momentos nominalistas *consequentes* da história e da história da

arte. O abandono da pretensão à verdade estanque permite que a história da arte se estruture como história dialética composta por negações determinadas, que pensa a história e suas contradições internas conjuntamente (cf. DN 266). É nesse sentido que podemos empregar, na curadoria, a diretriz adorniana segundo a qual “a história universal precisa ser construída e negada” (DN 266), construída enquanto perspectiva crítica consciente de sua própria contingência histórica, que resiste à transformação da totalidade em “afirmação positivista da ilusão do dado bruto” (Safatle, 2013, p. 46). Charles Esche, curador do Van Abbemuseum, endossa essa percepção e afirma que, se o museu não reescrever reiteradamente a história, ele incorrerá na estagnação a partir da qual nenhum conteúdo crítico poderia ser desdobrado.¹²⁸ Nesse sentido, poderíamos dizer que o imperativo trans-histórico de todo pensamento dialético é “historicizar sempre!” (Jameson, 2002, p. ix), e fazê-lo radicalmente.

A curadoria, e sua atuação dentro das instituições, desdobra este exercício relacional de significação e é parte constitutiva das contradições inerentes ao circuito de arte contemporâneo. Não se deve evitar as contradições, mas explicitá-las, radicalizá-las, assim como não se deve evitar o gesto curatorial, mas assumi-lo como um risco necessário e um agenciamento decisivo na construção das exposições e da história da arte. (Osório, 2019, p. 238).

Se, por um lado, o abandono da pretensão à necessidade do momento nominalista da execução curatorial atua contra o anacronismo doloso de cunho positivista, por outro esse abandono implica na impossibilidade de alcançar uma realização que dê conta de todo o material excedente represado. O momento nominalista não é apenas determinado pelas condições interpretativas do presente, mas limitado à escolha de uma única versão dentre essas possibilidades históricas. A escolha dos elementos irreconciliáveis que serão resgatados na realização crítica da exposição como momento de totalidade mede-se, em primeiro lugar, pela carga de sofrimento que extrai das obras de arte, que tanto honra a dinâmica do conceito ao partir da primazia do objeto, quanto a autonomia da arte como espiritualidade radical (cf. Bishop, 2013, p. 62). Uma vez garantida essa premissa da imanência do teor histórico a ser elaborado, no entanto, ainda é necessário eleger quais desses excedentes críticos serão privilegiados dentre as possibilidades de ordenação do material.

A decisão acerca de qual dentre as múltiplas contra-histórias legítimas será contada dentro do museu recorre à subjetividade crítica do curador para estabelecer o viés interpretativo

¹²⁸ Texto extraído do site do museu. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em www.stedelijkstudies.com/journal/painting-into-a-corner

mais profícuo para a desarticulação de estruturas de dominação politicamente mais perversas no momento histórico de sua realização. Para que o caráter contingente do momento nominalista não redunde em relativismo, ele deve ser, além de consequente, eticamente comprometido. Françoise Vèrges alerta quanto ao teor malicioso do relativismo que equaliza todas as memórias e experiências dos grupos sociais, uma forma velada de consentir ao crime e a exploração, além de alimentar a capacidade proteiforme do capitalismo de instrumentalização do sofrimento como produto (cf. 2023, p. 248). Essa submissão ao “meio-termo”, ao “melhor que nada”, “mata tudo pela raiz” (idem) e deve ser enfaticamente rejeitada para dar espaço a imaginação de um futuro pós-capitalista, pós-racista e pós-patriarcal (cf. idem). A instrumentalização da arte por meio da curadoria apenas afasta-se da indústria cultural quando recusa padrões de prestígio e privilégio (cf. idem), assumindo a utopia como vetor das possibilidades de reescrita da história. Esche diz que, após 1989, com a queda do muro de Berlim e o fim da guerra fria, um aglomerado de narrativas parecem ter substituído um único discurso histórico unificado. Sua estratégia curatorial procura enfatizar o valor social de recontar histórias através da investigação de histórias “marginais” ou reprimidas, estabelecendo de forma veemente uma hierarquia entre essas histórias; a tarefa do curador deve ser tomar uma posição clara, uma vez que o relativismo é justamente a narrativa dominante do mercado, no qual tudo é equalizado segundo o valor de troca (cf. Bishop, 2015, p. 33). Calheiros pontua, a partir do poema de Drummond, que “toda história é remorso” (Costa, 2025, s/p); versões da história estão sempre submetidas aos limites do momento presente, o que as torna sujeitas à caducidade, mas determina seu compromisso com as lutas sociais de seu tempo. Rescrever a história no museu é um processo de auto-crítica da instituição e da sociedade que deve partir da “consciência dolorosa da dívida e do esquecimento. Em uma leitura psicanalítica, o remorso derivaria, em perspectiva nacional, do trauma histórico e coletivo” (idem).

Pragmaticamente, o curador deve evitar a máscara da neutralidade e assumir um posicionamento de oposição à lógica do mercado (cf. Alves, p. 45), adotando uma postura de “afinidade eletiva com a dialética que, enquanto crítica ao sistema, lembra aquilo que estaria fora do sistema” (DN 35). Por isso é preferível aderir a leituras fortemente equivocadas do que a leituras débeis, desde que se produza uma articulação histórica capaz de refutar na prática a interpretação estabelecida (cf. Jameson, 2002, p. xiii), introduzindo leituras e versões que privilegiem aqueles grupos ou ideias até então ignorados pelo sistema da cultura e sufocados pela

sociedade. O momento nominalista que é consequente atua, assim, também em favor do seu comprometimento ético, pois a força que move o pensamento dialético erige-se contra o sistema ao mesmo tempo em que assume sua contingencialidade, ligando-se ao pensamento consolidado pela crítica recíproca (cf. DN 35). É através desse duplo comprometimento que a curadoria alcança o estatuto de momento nominalista consequente, com atuação eticamente comprometida.

O pensamento que transcende [o positivismo acrítico] tem mais radicalmente em conta sua própria insuficiência do que o pensamento dirigido pelo aparelho científico de controle.[...] Só a exigência do incondicionado, o salto por cima da sombra, pode fazer justiça ao relativo. Ao assumir assim a falsidade, ele chega ao limiar da verdade na consciência concreta da condicionalidade do conhecimento humano. (MM 132).

A apresentação das contradições inerentes à esfera da cultura, à organização museológica, à autoria curatorial, à formação do acervo e às próprias obras de arte resguardam na curadoria crítica o elemento fundamental do pensamento dialético, o excedente que permite “confrontar o conceito com aquilo que ele pretende até o ponto em que as dificuldades ficam claras e aparece o descompasso entre conceito e o conceituado” (Adorno, 2017d, p. 24). O momento nominalista consequente se torna utópico quando mantém em latência o excedente que lhe cabe, através da exposição da contradição, como solo a partir do qual se elucida a pressão do irreconciliável entre essas duas instâncias e se torna possível abrir caminho para correções (cf. Safatle, 2013, p. 23).

3.20 Arranjo e contradição

O desenvolvimento dos subsequentes momentos nominalistas da curadoria tanto marcam sua contingência, cuja consciência lhe rende o adjetivo de consequente, quanto participam da construção da história da arte. A história imanente, que imprime nas obras as subsequentes interpenetrações entre seu material e o espírito social, é também a história da crítica sobre ela exercida e nela sedimentada. Assim como o museu se impõe como camada de sedimentação sócio-histórica ao submeter a obra a uma ordenação conforme ao espírito social que organiza a cultura, também as diversas interpretações realizadas por diretores, curadores e críticos dentro e fora do espaço museológico tornam-se parte da obra e determinam as possibilidades de interpretação futuras. Quando Hans Haacke diz que “o contexto no qual uma obra é exposta pela primeira vez é para mim um elemento como a tela e a tinta” (Haacke, 2016, p. 93), ele demonstra compreender não apenas o contexto expositivo altera as possibilidades de recepção da obra, mas

também que os subsequentes contextos expositivos virão a encadear-se como trajetória histórica da obra na sociedade. Assim como o museu, a curadoria também se sedimenta na arte. O estatuto de obras como *A fonte*, de Duchamp, e *Les Demoiselles*, de Picasso, é um efeito retroativo de incontáveis leituras críticas, desdobradas dos diálogos entre as práticas de vanguarda e a recepção institucional (cf. Foster, 2015, p. 27). A sedimentação da crítica na obra registra os momentos de determinação pelos quais a obra passou e sobre os quais novas investidas críticas devem se debruçar, gestando novas genealogias capazes de extrair as relações entre as formas artísticas e políticas (cf. idem, p. 26). Essa sedimentação, ao mesmo tempo que movimenta o teor de verdade pela atividade crítica, pode tender ao enrijecimento interpretativo sobre as obras, a depender da maneira como a aparência da exposição dissimula esse processo:

Na verdade, uma audição adequada das mesmas obras de Beethoven, cujos temas vai assobiando o homem que viaja no metrô, exige um esforço ainda maior do que a da música mais avançada: exige despojá-las do verniz de uma falsa interpretação e da fórmula reacionária criada com o tempo. Mas como a indústria cultural tem educado suas vítimas para evitar-lhes todo esforço no tempo livre que destinam ao consumo dos bens espirituais que lhes fornece, elas se aferram com tenacidade ainda maior à aparência que apaga a essência. (FNM 18).

Curadorias tornam-se críticas quando privilegiam a compreensão dos processos de formação de obras de arte e de acervos, apontando tanto a contingência de experiências curatoriais anteriores quanto da proposta curatorial presente. O Museu Van Abbe, localizado na cidade de Eindhoven, na Holanda, é um dos museus elencados por Claire Bishop cujas práticas curatoriais contribuem para o restabelecimento da crítica. O museu foi inaugurado em 1936 e está sob a direção de Charles Esche desde 2004. Em 2006, Esche iniciou um projeto curatorial que compreendeu uma sucessão de exposições interligadas e destinadas à investigação das contradições do museu: “Qual é o papel de um museu de arte no século XXI? Quais são os códigos que se aplicam a um museu e em que medida estamos conscientes deles? Como esses códigos se desenvolveram e eles ainda se aplicam? Podemos expô-los, mudá-los ou jogar/brincar [*play*] com eles?”.¹²⁹

Projetos realizados por Esche no Van Abbemuseum debatem explicitamente essas questões, como o *Plug-in to play* [Conecte para jogar/brincar], realizado entre 2006 e 2008. A experiência consistiu em inserir as obras no espaço expositivo adotando sucessivas ordenações e

¹²⁹ Disponível em www.vanabbemuseum.nl/en/collection-research/research/search-in-research/play-van-abbe Acesso em 31 de agosto de 2015.

recortes quase aleatórios, sem oferecer narrativas históricas nem temáticas que caracterizassem ou unificassem as obras. Esche delimitou o conjunto de obras utilizadas àquelas pertencentes ao acervo da instituição, favorecendo a investigação das potencialidades de um corpo estável de objetos. Além das obras, o curador buscou explorar outros recursos da instituição – o arquivo, a biblioteca e as residências artísticas realizadas recorrentemente – para “brincar” com as potencialidades expositivas que poderiam ser construídas a partir desses recursos. A noção do “brincar”, que também pode ser traduzida por “jogar”, denota uma ênfase no processo, não na obtenção de um objetivo pré-definido, o que marca seu caráter experimental. Para tanto, foram apresentadas uma série de discretas instalações, um primeiro flerte mais intimista e despretensioso com as peças da coleção (cf. Bishop, 2013, p. 29), como forma de explorar um momento pré-ordenatório no qual as obras pudessem respirar no espaço, como que à deriva de sua própria autonomia, antes de o curador adentrar a cena com propostas teóricas. Ao apresentar as obras soltas, Esche não procurava dissolver seu caráter social, mas colocá-las no espaço antes mesmo de uma articulação se consolidar, como quem coloca sobre a mesa os itens que irá posteriormente organizar. Dada sua proposição francamente experimental e o desenvolvimento da ideia em outras exposições posteriores que compuseram o projeto, a *Plug in to play* conseguiu acentuar, pela pressão da desorganização, a heteronomia da arte, ao tornar evidente a impossibilidade de retornar a um substrato atemporal ou a-social, renunciando à ingenuidade da obra pura.



[Figura 44]
The Game and the Players
Material de divulgação,
Van Abbemuseum.

[Figura 45]
Repetition: summer display
Daniel Buren, 2009.

A exposição que se seguiu foi *The Game and the Players* [O jogo e os jogadores], que procurava promover a reflexão sobre a influência da instituição sobre a arte que ela apresenta, tornando transparente a mediação institucional implicada na elaboração de uma mostra de arte e

sua contingência histórica, e pautando a influência interpretativa do curador, tomado como um dos “jogadores” do mundo da arte. Resgatando projetos antigos realizados pelo museu, Esche tornou explícitas as políticas de aquisição que estiveram por trás de cada obra apresentada, além das escolhas pessoais, concernentes à expografia, feitas por cada um dos curadores no passado, quando as exposições foram realizadas pela primeira vez, comparando-as com a execução no presente, quando as mesmas exposições foram remontadas (cf. Bishop, 2013, p. 30). As políticas de aquisição e as decisões curatoriais são elementos normalmente inacessíveis que, no entanto, compõem a história imanente das obras de arte pois codificam premissas culturais que determinam historicamente sua relação dialética com a sociedade. Torná-los explícitos significa tanto dar acesso a essa história imanente dos objetos quanto postular a historicidade das estruturas da cultura que costumam ser apresentadas como segunda natureza. Trata-se de uma abordagem crítica pois comprometida com a contingencialidade dos processos artísticos na sociedade, excedente que contribui para a reflexão quanto a falsidade da aparente reconciliação dos aparelhos de difusão da arte.

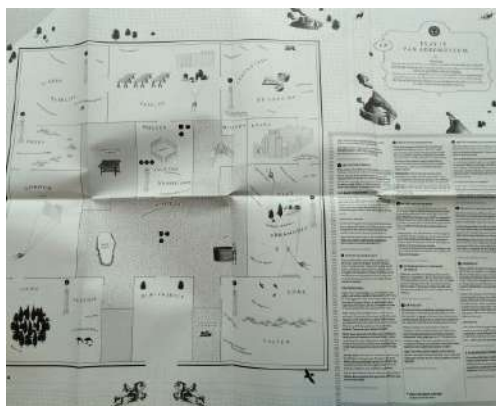


[Figura 46]
Lina Bo Bardi: the didactic room
 Wendelien van Oldenborgh,
 Van Abbemuseum, 2010.

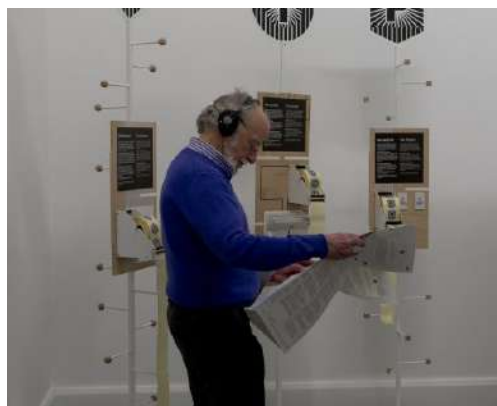
Seguindo a mesma linha investigativa, mas agora extrapolando o acervo através da realização de empréstimos com instituições parceiras, a exposição *Time Machines* [Máquinas do tempo] buscou apresentar o Van Abbe como um “museu de museus” ou uma “coleção de coleções”, através da reconstrução de exposições antigas de outros museus, comissionando a reconstrução de obras que anteriormente foram consideradas relevantes (cf. Bishop, 2013, p. 34). Insistindo em uma lógica de repetição e diferenciação, *Time Machines* reafirmava a tradição viva em obras do passado, bem como a tradição viva em modelos expositivos adotados outrora, ao mesmo tempo em que verificava suas condições de possibilidade em outro tempo e espaço. Em

2010, por exemplo, Escher convidou o artista Wendelien van Oldenborgh para reconstruir o sistema expositivo de Lina Bo Bardi para o MASP.

Com uma visada histórica para a trajetória da própria instituição, e realizadas por curadores convidados, as mostras enfatizaram os contrastes dentre as variadas opções de trato do acervo, demonstrando como a visão individual de cada curador, bem como o momento histórico no qual cada exposição esteve inserida, são variáveis tanto determinantes quanto verificáveis. Foi trabalhada uma dupla temporalidade: a temporalidade das vozes individuais falando no presente e a de um coro coletivo daquilo que foi considerado essencial em outro momento histórico anterior (cf. *idem*). Essa sobreposição temporal favorece a identificação daquilo que é inerente a outra época, ao mesmo tempo que aponta continuidades. Essa operação elucida o trabalho autoral do curador e a influência do momento histórico sobre seu trabalho, o que revela ao público a transitoriedade das decisões que formatam uma exposição de arte e como essas decisões incidem sobre as possibilidades interpretativas das obras apresentadas. Nesse sentido, explicitam as estruturas implicadas na usurpação do esquematismo, e fornecem caminhos alternativos mais autorais para a extração de sentido da arte e da cultura.



[Figura 47]
Mapa da exposição, percurso do turista,
Van Abbemuseum.



[Figura 48]
Visitante com mapa do percurso do turista
e audioguia do flâneur.

Na exposição *The Pilgrim, the Tourist, the Flâneur (and the Worker)* [O peregrino, o turista, o *flâneur* (e o trabalhador)], Esche decidiu expor as contradições impostas aos visitantes do museu quando estabelece rotas e procedimentos interpretativos predeterminados. O projeto encorajou diferentes comportamentos e percursos, oferecendo, por exemplo, um mapa que propunha uma “geografia fantástica” do museu para aqueles visitantes que se identificavam

como “turistas” ou um livro de anotações em branco para ser passado entre aqueles que se dispunham a viver a experiência do *flâneur* (cf. Bishop, 2013, p. 33). A intenção era tornar explícitos os múltiplos vieses epistemológicos possíveis para o público na sua interação com a exposição, bem como a influência da curadoria nessa construção (cf. *idem*). Quando a curadoria se propõe a avaliar criticamente o conteúdo de verdade do museu e a não-necessidade de suas narrativas, é possível observar – e apresentar – como, onde e em que condições esse modelo veio à tona (cf. Adorno, 2017c, p. 274), reabilitando a mediação e evidenciando a sedimentação dos procedimentos historicamente adotados pelos museus e sua influência na experiência estética. Esche disponibilizou também diagramas nas paredes, com estatísticas como número de obras produzidas por homens, mulheres, artistas não ocidentais, entre outras, oferecendo informações sobre os contornos e limites do projeto (cf. Bishop, 2013, p. 33).

Note-se que o papel do setor educativo na mediação entre exposição e público, bem como a produção de textos e material de apoio, contribuem para a realização do projeto crítico dessas exposições, tornando-se ferramentas de incentivo aos juízos reflexivos e ao debate coletivo. São, no entanto, secundários com relação à expografia. A diferença essencial entre o curador e o crítico de arte é que o curador precisa fazer mais do que escrever sobre as obras, ele precisa executar espacialmente sua proposta interpretativa, de modo que a criticidade das obras, alimentada pelas estratégias expositivas, manifeste-se primordialmente na dimensão sensível. Em analogia ao processo do pensamento dialético, cada obra de arte figura, na exposição, como termo discursivo; a organização crítica que o curador propõe para a unidade expositiva é o momento da síntese não violenta, o momento nominalista consciente que mantém em suspenso aquilo que não é conforme ao conceito. Nesse sentido, o discurso crítico curatorial é um discurso imagético, sensível e espacial, onde o elemento estético essencial ao pensamento dialético é mantido em sua literalidade. É a exposição, portanto, o resultado efetivo da curadoria como modelo de crítica dialética aplicada. Os elementos discursivos secundários são empregados para fornecer eventuais informações relevantes que fomentem a compreensão da proposta e a discussão qualificada, importantes mas insuficientes para determinar a potência crítica da curadoria.

Os projetos mencionados nesta seção demonstram como a execução curatorial, enquanto interpretação dialética, extrai da história da própria instituição e das propostas curatoriais anteriores o excedente artístico interdito por cada uma delas. Dos múltiplos arranjos possíveis

para as obras do acervo e de sua repetição em momentos históricos diversos é possível verificar a insuficiência de toda interpretação e, ao mesmo tempo, evidenciar o enigma que acompanha cada uma delas e que se adensa graças aos contrastes. “A curadoria crítica atua contra o reducionismo da crítica que atua em nome do consenso geral e tende ao enquadramento, propondo julgamentos em nome do dissenso, e produzindo, assim, diferenças.” (cf. Osório, 2005, p. 9). Trata-se da reabilitação da tensão formal e da exposição da resistência do material, em uma experiência de mediação dialética entre passado e presente, entre curador e obras, e entre curadores. Assim, ao absorver na necessidade imanente da exposição o contingente que lhe é proporcional, assume a falsidade de sua totalidade, como momento nominalista consequente, a partir do qual se reconhece, em retrospectiva, o excedente das operações conceituais realizadas pelas exposições precedentes.

Soma-se à análise das possibilidades de recepção a importância de avaliar o papel da curadoria na atribuição do estatuto de arte a objetos em processos de formação de acervo. Com a perda radical da evidência da arte – especialmente com o advento dos *ready-mades* de Duchamp e Warhol – a autoridade curatorial passou a ser exercida já na etapa inicial de determinação do estatuto do objeto artístico enquanto tal, a chancela curatorial para adentrar o panteão das exposições e legitimar-se como arte, que equivale ao aceite para integrar a história da arte em formação, em um movimento de antecipação da história. Da mesma forma que a obra de arte tem um elemento antecipatório do futuro por conta de seu excedente utópico, o trabalho curatorial tem um elemento igualmente antecipatório, porém de uma história que os próprios críticos escrevem. Exemplo dessa influência é a atuação de Greenberg dos anos 1950 e 1960 – também como curador de algumas exposições, dentre as quais se destaca *Post Painterly Abstraction*, montada em 1964, no Los Angeles County Museum of Art (Gonçalves, 2013, p. 110) –, que estabeleceu expectativas quanto ao desenvolvimento da arte e a relevância histórica de artistas e movimentos, não apenas orientando políticas de aquisição de acervo – como aposta mercadológica – mas também definindo a interpretação e subsunção de movimentos artísticos na história da arte escrita em tempo real (cf. Altshuler, 2007, p. 2). Frente a essa influência da curadoria sobre o conceito mesmo de arte, exposições que privilegiam a crítica aos processos de formação de acervo tornam-se capazes de elucidar as contradições implícitas nessa potencialidade.

Esse foi o viés investigativo da exposição *A memória é uma invenção*, com curadoria de Keyna Eleison, Beatriz Lemos e Pablo Lafuente, realizada no MAM-RJ, em 2021. A proposta curatorial consistia em pensar, como instituição, como se constituiu o patrimônio do MAM, um acervo rico e extenso, que se propõe a contar a história da arte brasileira. Em contraste com outros acervos, no entanto, torna-se evidente que essa história é parcial, e pode ser expandida e questionada. Para tornar visível seu teor contingente, a vulnerabilidade de sua formação histórica à decisões políticas e recortes teóricos, a curadoria decidiu convidar duas outras instituições para apresentarem seus acervos juntamente ao do MAM, o Museu de Arte Negra do Rio de Janeiro-IPEAFRO¹³⁰ e o Acervo da Laje, de Salvador. O Museu de Arte Negra (MAN) foi criado em 1950 pelo Teatro Experimental do Negro, liderado por Abdias Nascimento, para combater o racismo estético e institucional. A coleção inclui mais de 800 obras de artistas, como Cleo Novarro, Anna Bella Geiger, José Heitor, Sebastião Januário, Octávio Araújo, Ana Letycia, Ivan Serpa, Dayse Gomis, Marcel Diogo, Alex Frechette e do próprio Abdias Nascimento, e é considerado um acervo relevante da arte negra no Brasil. O museu ainda não dispõe de uma sede física, mas iniciou um projeto de acervo virtual para levantar fundos e dar visibilidade à coleção e às pesquisas desenvolvidas.

Já a Associação Cultural Acervo da Laje é formada por duas casas dedicadas à memória artística, cultural e de pesquisa sobre o subúrbio ferroviário de Salvador, com sede no bairro do São João do Cabrito. Sua coleção é formada por bibliotecas (Geral, Coleções, Livros Raros, Futebol, Bahiana, Poesia, Autografados, Arte), hemeroteca, coleções de CDs, discos, manuscritos, croquis, conchas, tijolos, azulejos e porcelanas antigas, artefatos históricos, quadros, esculturas em madeira e alumínio, fotografias e objetos que contam a história do Subúrbio Ferroviário de Salvador, dialogando com toda a cidade, mostrando que também há beleza e elaborações estéticas neste território. Além das exposições, a associação mantém um centro de documentação e acervo e iniciativas de formação, como cursos de educação patrimonial, projetos pedagógicos em escolas e oficinas abertas ao público.¹³¹

¹³⁰ O Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, fundado em 1981 por Abdias Nascimento e Elisa Larkin, com o apoio de Dom Paulo Evaristo Arns, é dedicado à defesa dos direitos dos afrodescendentes e à preservação, divulgação e ativação da memória, cultura, história e ativismo negros. O foco das ações do IPEAFRO tem sido a inclusão das relações etnicorraciais, da história e da cultura de matriz africana no ensino brasileiro (cf. www.ipeafro.org.br/ipeafro).

¹³¹ Informações retiradas do site da instituição. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em www.acervodalaje.com.br

Os acervos das três instituições contam histórias diferentes, cada qual com sua dinâmica, ênfase, escala e tempos próprios. Ao serem apresentados juntos, mostram como processos de formação de acervo dependem do contexto e da intenção cultural e política de cada instituição. Nesse sentido, exposições que elucidam sua contingência histórica e cultural assumem sua dupla natureza, a vinculação de sua condição autônoma a sua condição de fato social. Assim como na arte, o que se poderia chamar de espiritualização radical da exposição de arte depende também do adensamento da sua estrutura formal, onde a materialidade deve incorporar abertamente suas contradições.

A exposição das contradições significa a negação da apresentação positivista, tanto na expressão daquilo que extrapola seu conceito quanto na recusa a restituir aquilo que não é historicamente acessível. Nesse sentido, além de desvelar a condição contingente das narrativas que decorrem dos acervos e da estruturação de exposições – questionando a categorização, cronologia, conceitos e jeitos de entender a função da arte na sociedade –, também as ausências do acervo do MAM figuraram como elemento central da exposição, como elemento imaterial que cifra o excedente espiritual. A experiência do incompleto é parte da experiência do pensamento que não simula a compatibilidade entre conceito e conceituado, e a marca da interpretação que não busca resgatar a tradição ali onde ela é inacessível. A forma de exposição do pensamento, tanto na linguagem adotada pela filosofia, quanto na linguagem visual adotada pela curadoria, apenas honra seus elementos negativos ao empregar o lacunar como estratégia de expressão daquilo que não pode ser enunciado; o discurso não linear dá voz àquilo que ele mesmo silencia. Naquilo que propõe como horizonte de possibilidade, no caso a ampliação do acervo para uma representatividade mais significativa, as ausências apontam para aquilo que existe apenas em latência e que, portanto, não está pronto para ser enunciado (cf. Safatle, 2013, p. 23), substituindo a tradicional ilusão de continuidade pela ênfase naquilo que falta como elemento essencial do discurso, como explica o curador Pablo Lafuente:

Se o MAM e outras instituições dominantes decidiram não incluir peças de artistas específicos – e essa decisão pode ser consciente ou inconsciente, estrutural ou institucional – quando esses artistas entram aqui [na exposição], é preciso mostrar que essa ausência não se resolve com a presença, que é necessário fazer um processo institucional de médio e longo prazo no qual se reconheça essa história, suas ausências, exclusões e violências, no qual se reconhece a falta de interesse e se pensa, se inicia um caminho de reconhecimento, de trabalho conjunto. (Lafuente, 2021).



[Figura 49]
A memória é uma invenção
MAM-RJ, 2021.

A curadoria deve integrar ao seu processo conceitual o elemento estético que atrela conceito e mimesis, cifrando o excedente histórico social em sua estrutura como índice de negatividade contrária a ilusão de reconciliação que sua aparência invariavelmente concede ao coletivo de obras conjugadas.¹³² Para alcançar esse efeito, a curadoria optou por manter evidentes as tensões entre os acervos através da expografia. As paredes foram levantadas em ângulos não paralelos, sem linhas contínuas, e essa angulação pretendia mostrar as desconexões ao expor peças ao mesmo tempo juntas e separadas, reforçando que estavam sendo apresentadas em conjunto apenas naquele contexto, e que a real integração dessas historicidades múltiplas ainda não foi alcançada pelo acervo do MAM. Segundo a curadoria, a exposição pretendia debater como se cria um patrimônio comum, quem participa do processo decisório, e como esse patrimônio deve ser compartilhado, difundido, estudado e desfrutado.¹³³

A admissão do contraditório e do lacunar é uma das estratégias mais profícuas para a expressão do enigma presente nas obras de arte, nos acervos e nas exposições criadas a partir deles. Estrutura-se, portanto, como trabalho conceitual para explicitação de questões em aberto, sem substituir o discurso totalitário anterior por um novo discurso sem fraturas – o que incorreria na repetição do positivismo –, mas denunciando a falsidade anterior através da admissão de sua

¹³² A 28ª Bienal de São Paulo, realizada em 2008 com curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, também recorreu à disrupção expográfica para evidenciar questões e comprometimentos institucionais. Conhecida como “Bienal do Vazio”, a curadoria manteve um dos andares do Pavilhão Ciccillo Matarazzo sem nenhuma obra, estratégia que era, em primeiro lugar, uma resposta direta à situação financeira que a Fundação Bienal de São Paulo enfrentava na época, crise que foi incorporada pela curadoria como elemento estético. Além disso, a proposta curatorial pretendia debater o modelo tradicional das grandes bienais, substituindo a grandiosidade expográfica pela reflexão quanto à influência das instituições sobre as obras que expõem.

¹³³ Com uma tese curatorial similar, a exposição *A parábola do progresso*, de Lisette Lagnado, no Sesc São Paulo, em 2022, refletiu sobre os ideários de modernidade e independência do país através da construção de cinco espaços dialógicos que comparavam acervos de museus com propostas diversas de coleção, entre eles, o Acervo da Laje.

própria incompletude e contradições internas. Pensar dialeticamente é precisamente tomar os objetos pelo que eles são, de modo genuíno e não limitante, o que significa incluir na sua apresentação as categorizações que em algum momento foram a ele imputadas e que, historicamente, passaram a compor sua estrutura formal. Para tanto, a submissão do objeto a conceitos não deve ser hipostasiada, mas trazida à tona junto com o excedente que se manteve latente nos processos anteriores de conceituação, para “fazer justiça à vida que prevalece na coisa mesma, e no conceito, em sua contradição” (Adorno, 2017d, p. 86).

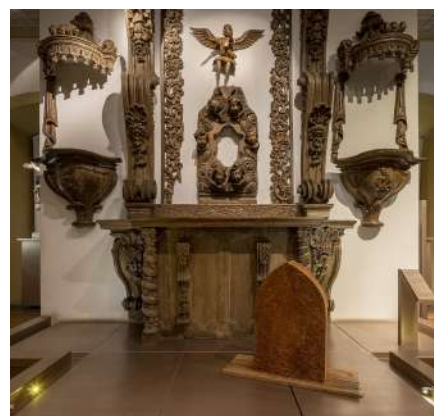
Essa tensão que o MAM alcançou pela contraposição de acervos pode ser alcançada também através da contraposição de objetos pertencentes diferentes momentos históricos, como o projeto do MIN para inclusão de obras de artistas atuais no museu, que vem sendo feita aos poucos – em um primeiro momento através de exposições temporárias, mas há a expectativa de que venham a integrar o acervo permanente (cf. Calheiros, 2024). A arte contemporânea é importante para colocar em movimento a dinâmica histórica do acervo, pois, ao inserir na totalidade expositiva elementos dissonantes, reposicionam-se os objetos particulares para iluminar neles os elementos antes escamoteados pela narrativa colonialista. A partir da carga crítica das obras contemporâneas, o presente elucida o passado incômodo, suas atrocidades e suas omissões históricas, atualizando seu teor de verdade. O trabalho de Rodrigo Sassi, por exemplo, dialogou com a iluminação dramática do museu, que Calheiros considera problemática por criar uma atmosfera similar ao interior de igrejas; a instalação interativa de Junia Penna criou um contraponto às obras intocáveis do acervo; Cláudio Cretti evocou as ausências do museu através de três paus de Jurema pintados em cores que remetem às culturas indígena e negra; Bruno Cançado instalou lápides feitas em barro, material típico de edificações populares, que contrastam com a construção de pedra e cal aristocrática do museu; Advânio Lessa ocupou o panteão do museu, o pátio e o átrio da vizinha igreja do Carmo, libertando a arte do museu-prisão para ocupar os espaços da cidade (cf. *idem*). Esses exemplos elucidam como a curadoria pode trazer à luz o sofrimento cifrado nas obras do acervo, atualizando seu teor de verdade através de iniciativas expográficas que favorecem a contradição como meio de expressão do recalcado.

A contradição é essencial ao pensamento dialético pois garante que os objetos não se dissolvam em abstrações, “é o índice de inverdade da identidade, da absorção do conceituado no

conceito” (DN 12¹³⁴). A síntese operada pela exposição sobre as obras de arte não deve encenar relações harmônicas, mas manter as tensões entre diferentes através do arranjo crítico dos particulares, denotando que o caráter de aparência da totalidade expositiva não deve ser confundido com a essência do que é apresentado. As exposições de arte se tornam autênticas quando se fazem similares à arte, sedimentando e tornando visíveis essas contradições a que estão submetidas. Ao fazê-lo, tanto enunciam que sua totalidade é antes aparência construída como microcosmo social, quanto iluminam, por extensão contextual, as contradições presentes na própria arte que apresentam, cifrando o excedente social-histórico como contradição em uma síntese não violenta. Dessa forma, a expressão da contradição na ordenação expográfica é mais enfaticamente crítica do que a adaptação historiográfica às histórias tradicionalmente invisibilizadas no museu. Essa correção narrativa, ainda que emergencial e necessária, não é suficiente para estruturação crítica do acervo, dado o risco de recair na estagnação histórica e re-apresentar o museu como espaço autoritário e imutável. É da explicitação da insuficiência dos modelos propostos, do contínuo questionamento e reconstrução das narrativas e da sustentação do indeterminado e do conflituoso na lógica expográfica que se instaura um modelo de apresentação estética verdadeiramente crítica. Assim a curadoria dá voz ao sofrimento, não como narrativa na qual o sofrimento é apenas mencionado, mas como expressão do contraditório como motor da utopia.



[Figura 50]
Corpo do pecado, da redenção, da salvação,
Rodrigo Sassi.



[Figura 51]
Vão,
Bruno Cançado.

¹³⁴ Tradução modificada cf. Nobre, 2019, p. 31.

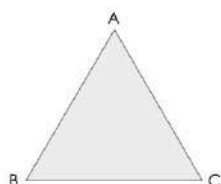
Reside aí a esperança utópica da curadoria: se a verdade que pode ser alcançada é apenas aquela formada a partir daquilo “que o conceito reprime, despreza e rejeita” (DN 17), tornar o excedente visível equivale a tornar a falsidade tangível, o que seria o fundamento para determinar sua contingencialidade, fornecendo assim condições favoráveis à experiência estética. Essa esperança possui um horizonte de possibilidade pois a cisão entre consciência e realidade – entre sujeito e objeto –, e mesmo a cisão interna à consciência – o paradigma da consciência –, não decorre de uma limitação estrutural da consciência, mas está “fundada objetivamente, em uma cisão interna à matéria: a violência imediata da primeira natureza, e a violência abstrata, impessoal, da segunda” (Zanotti, p. 113). É desse antagonismo instaurado na dimensão material que se desdobram as cisões que fundam a subjetividade, ela mesma modalidade da matéria (cf. *idem*). Se o antagonismo não é uma estrutura ontologicamente invariável, então, como tudo que é material, ele pode ser modificado e superado (cf. *idem*). Assim a exposição se torna aquele tribunal de recurso a que Adorno faz referência, onde a obra é colocada novamente em julgamento a partir das contradições que permitem resgatar o que se foi historicamente escondido. Dessa atualização do sentido histórico das obras decorre também a remodelação da tradição na qual ela se insere, em um trabalho retroativo de interpretação que, ao tocar o particular, toca também o todo, alcançando assim o estatuto de crítica cultural. Assim, a história da arte encontra expressão no contraditório, como figura dialética da negação determinada, e resgata a sua potência utópica.

3.21 Imaginar futuros possíveis

Graças a consciência quanto à impossibilidade de se alcançar uma narrativa histórica definitiva é possível desarticular o falso binômio entre a diacronia teleológica das exposições historicistas e a sincronia espetacularizada das exposições a-temporais (cf. Osório, 2015, p. 73), pois a multiplicidade de versões históricas que se organizam, de antemão, como momentos nominalistas à serviço do processo de negação determinada fornece um novo modelo contemporâneo de relação antinômica com a temporalidade (cf. Bishop, 2013, p. 49-50). O modelo teórico de Borja-Villel para o Reina Sofia resume o desenvolvimento do paradigma museológico em três momentos: o protótipo o museu da arte moderna, representado pelo MoMA, onde se aplica a narrativa linear orientada pelo progresso de horizonte eurocêntrico, mediado pelo cubo branco e destinado à concepção moderna de público; o museu pós-moderno,

representado pelos novos museus, como a Tate Modern e o Centre George Pompidou, orientado ao multiculturalismo a-político da diversidade global, mediado pelo mercado e que visa às grandes audiências economicamente quantificáveis; e o modelo crítico, que ele defendeu para o Reina Sofia. Neste, a história da arte deixa de ser concebida em termos de originais de vanguarda e suas derivações periféricas, que priorizava o centro europeu, para adotar múltiplas modernidades; o aparato mediador seria o arquivo do povo, uma coleção disponível para todos como recurso universal (e não nacional) e que visa à educação radical (cf. Bishop, 2013, p. 43). Ainda que a maioria do acervo do Reina Sofia seja composto por obras modernas, a estratégia de exposição é contemporânea, pois introduz o reconhecimento de outras modernidades, especialmente latino-americanas, e o comprometimento com as tradições emancipatórias (cf. *idem*).

DIAGRAMA DE BORJA-VILLEL		modernidade	pós-modernidade	proposta Reina Sofia
A	narrativa norteadora ou motivação	tempo linear histórico	multiculturalismo	múltiplas modernidades
B	estrutura de intermediação	cubo branco	mercado	arquivo do povo
C	objetivo do museu	público "moderno"	alcance de audiência	educação radical



[Figura 52]
Diagrama Borja-Villel.

O posicionamento crítico na representação do passado colonialista do país busca posicionar a Espanha no contexto geopolítico internacional, a exemplo da sala “Da revolta à pós-modernidade, 1962-82”, que coordena obras de arte visuais com filmes e literatura. A galeria apresenta a série fotográfica *Cuba não é o Congo*, de Agnès Varda, junto a uma vitrine com livros de Sartre e Camus e uma projeção do filme *Estátuas morrem sós*, de Chris Marker e Alain Resnais, sobre arte africana e os efeitos do colonialismo. Retomando o exemplo da Guernica, além do material documental que foi acrescido à expografia, houve também um esforço de colocar obras em diálogo, reforçando sua inserção na dinâmica política da qual se originam.

A Guernica está instalada diretamente em frente à galeria que exhibe o documentário Guerra Civil, de Jean-Paul Dreyfus (1936). Um registro fílmico do trauma civil e da destruição vivida pelos civis encara a versão pictórica de

Picasso, duas formas de reportagem monocromáticas. Com efeito, situa-se a *Guernica* na história política e social, em vez de situá-la no discurso artístico-histórico das inovações formais e do gênio singular. (Bishop, 2015, p. 40).



[Figuras 53 e 54]
Expografia
Guernica,
Reina Sofia,
Madri.

Além da crítica à colonização na África e à guerra civil espanhola, o museu aborda outros temas, como os horrores da segunda guerra mundial, mostrados na sala “Arte em um mundo dividido, 1945-68”, que inclui a gravação *To Have Done with the Judgement of God* (1947), de Artaud, que apresenta “um teatro de crueldade e absurdo que expressa a impossibilidade de resgatar significado estético após os horrores indizíveis da segunda guerra mundial” (Bishop, 2013, p. XX).



[Figura 55]
O princípio Potosí: Como podemos cantar a canção do senhor em uma terra estrangeira?
Museu Reina Sofia, 2012.

As exposições temporárias adotam as mesmas diretrizes. A mostra *O princípio Potosí: Como podemos cantar a canção do senhor em uma terra estrangeira?*, de 2010, argumentava que o capitalismo contemporâneo não teria suas origens na revolução industrial, mas na exploração de minério na Bolívia (cf. Bishop, 2013, p. 41). A exposição trabalhou com uma justaposição entre obras coloniais do século XVII e obras de artistas-ativistas contemporâneos

que retratavam a exploração de trabalhadores imigrantes pelas elites da China, de Dubai e da Europa, demonstrando a conexão entre essas duas formas de colonização (cf. *idem*).

O projeto de Esche para o Van Abbemuseum se baseia em princípios similares: manter a potência emancipatória da arte moderna, também presente em alguns braços da arte contemporânea; conservar a memória do internacionalismo cultural e a necessidade de pensar de maneira planetária, através da ênfase no legado comunista e as possibilidades de sua reativação; e o valor social de recontar histórias que levem a imaginação de outros futuros possíveis, através da investigação de histórias “marginais” ou reprimidas (cf. Bishop, 2013, p. XX). Nesse contexto, a exposição *The Politics of Collecting, The Collecting of Politics* [As políticas do colecionar, o colecionar de políticas] adotou um posicionamento francamente político, expondo arte conceitual advinda do leste europeu para demonstrar a relação histórica da Holanda com o comunismo, declarando o desejo explícito da instituição de explorar a viabilidade desse modelo para o futuro (cf. Bishop, 2013, p. 33). Também foram expostas obras advindas do oriente médio, com o objetivo de endereçar o problema da islamofobia na Holanda e marcar a oposição do museu à ocupação da Cisjordânia (cf. *idem*).



[Figura 56]
Workers' Club,
Aleksandr Rodchenko,
Van Abbemuseum, 2010.



[Figura 57]
Picasso in Palestine, Khaled Hourani,
Academia de Arte Internacional da Palestina,
2011.

No Museu de Arte Contemporânea de Metelkova, localizado em Liubliana, capital da Eslovênia (MSUM), a diretora Zdenka Badinovac encabeçou o conflituoso projeto de representação do passado comunista, cuja queda ainda marca nações europeias como a Eslovênia. As exposições propostas pela curadora em sua trajetória no MSUM adotaram

explicitamente uma postura de rejeição ao capitalismo, visto como um retorno ao passado, e avaliavam o comunismo como uma potencial perspectiva de futuro (cf. Bishop, 2013, p. 49). Nesse projeto, a curadoria partiu das questões enfrentadas pela própria arte, como a relação consciente com a crítica, com a historicização e com as instituições e delineando, a partir daí, temporalidades que entrelaçam arte e sociedade a partir dos anseios partilhados em cada período:

O museu é organizado em eixos temáticos relacionando temporalidades sobrepostas: “Tempo ideológico” (o passado socialista), “Tempo Futuro” (utopias modernas não realizadas), “O Tempo do Museu Ausente” (aproximadamente as décadas de 1980–1990, quando artistas compensaram a falta de um sistema de arte desenvolvido através da auto-organização e auto-crítica), “Tempo Retro” (final da década de 1990, quando artistas começaram a se auto-historicizar), “Tempo Vivido” (arte corporal e performance), “Tempo de Transição” (do socialismo para o capitalismo) e “Tempo Dominante” (neoliberalismo global atual). (Bishop, 2013, p. 49).

O exercício crítico sobre questões formais de historicização realizado por Badinovac não se resume a uma listagem aleatória das várias possibilidades de reordenar a história, mas o faz a partir também da vocalização do sofrimento, que se verifica na seleção de obras apresentadas. É no contexto de explicitação da fragilidade estrutural da história hegemônica que essas cicatrizes falam mais alto, como no exemplo da exposição *War Time* [Tempo de guerra], que apresentou documentação fotográfica da ocupação de Metelkova, em 1993, ao lado do trabalho *Lustmord* (1993-1994), de Jenny Holzer, que consiste em uma série de fotografias de textos impressos sobre pele, em referência ao estupro de mulheres bósnias (cf. idem, p. 48). A escolha de narrar temporalidades alternativas que fazem jus ao que foi excluído pela cultura precedente, a escolha pela história do sofrimento, se justifica pois

não falam em nome do 1% [da população mais rica], mas tentam representar os interesses e histórias daqueles que são (ou vêm sendo) marginalizados, deixados de lado e oprimidos. Isso não significa subordinar a arte à história em geral, mas mobilizar o mundo da produção visual para inspirar a necessidade de colocar-se do lado certo da história. (Bishop, 2015, p. 6).

Ao analisar esses três modelos curatoriais, Claire Bishop os caracteriza como críticos dada a utilização do que ela nomeia de contemporaneidade dialética: a tomada da contemporaneidade não como uma categoria histórica da arte, mas como método crítico para contraposição de versões históricas que explicitam tanto a falsidade da história hegemônica

quanto os conflitos inerentes a toda forma de proposição da história. Constituídas como momentos nominalistas consequentes, se estruturam, a partir do excedente de sofrimento, como momentos do procedimento de negação determinada, bem como escolhem temáticas politicamente relevantes para o debate social como engajamento ético. Mas, mais do que essa relação com o passado e com o presente, Bishop enfatiza que o interesse dos curadores que trabalham sob o modelo da contemporaneidade dialética é, acima de tudo, fornecer dados para se imaginar, coletivamente, futuros possíveis (cf. Bishop, 2013, p. 23). O comprometimento ético com o sofrimento não visa apenas a indenização às vítimas do passado, mas, principalmente, a mitigar o sofrimento no futuro.

Antes da consolidação da história [*Geschichte*] como narrativa unificada do passado, ela compreendia uma “vinculação secreta entre passado e futuro” (Koselleck, 2012, p. 308) que foi suprimida na reificação do conceito de história. O que se trata como passado não é um objeto estável a ser paulatinamente desvelado, mas o “espaço de experiência” (idem) acessível ao presente. De maneira similar, o futuro é sempre futuro-presente, voltado ao que ainda não é porque ainda não foi experimentado. A projeção de futuro parte do dado, da ponderação sobre a experiência consolidada do passado, o que vincula necessariamente esses momentos (cf. idem) tornando o passado o lastro objetivo do futuro. No entanto, o futuro histórico não é dedutível imediatamente do passado histórico, como poderia supor a narrativa do progresso (cf. Allen, 2017, p. 227). O passado se recolhe ao “espaço de experiência” enquanto o futuro se concebe como “horizonte de expectativa”, categorias meta-históricas interdependentes que se entrelaçam no presente, mas que operam sob registros diferentes (cf. Koselleck, 2012, 308). O passado, enquanto recordação partilhada, se dá no espaço de experiência, e de forma literal no interior do museu; o futuro, enquanto esperança, se projeta em horizonte de expectativa, no exercício imaginativo imaterial e fugidio. Nesse sentido, o futuro carrega uma carga idealista, na qual o elemento ideológico se confunde com o utópico (cf. Jameson, 2002, p. 277).

Ainda que essa visada para o futuro conjure a promessa de felicidade da arte, a proposição de futuros imaginados pela curadoria – como um futuro comunista – atribui ao desenvolvimento da crítica uma positividade que é estranha à filosofia adorniana, para quem o progresso se dá negativamente, como “a possibilidade de afastar a catástrofe extrema, total” (P, p. 38). Nisso consiste sua “ética da resistência”¹³⁵, na utilização da razão para sua própria

¹³⁵ Expressão de James Gordon Finlayson, cf. Allen, 2015, p. 175-176.

metacrítica que vise à prevenção da catástrofe, para evitar que Auschwitz – ou outro horror similar – se repita (cf. Finlayson apud Allen, 2015, p. 176). Esse imperativo categórico negativo de Adorno logrou-lhe a fama de filósofo pessimista, em sua recusa a propor positivamente caminhos para a construção de uma realidade verdadeiramente reconciliada. No entanto, a negatividade do progresso não deve ser compreendida como uma aporia da negatividade, pois mantém a práxis como horizonte de efetivação do pensamento dialético. Esse enfoque permite contrastar a realidade histórica corrente com o futuro desejável, cujo horizonte de progresso é a métrica da sua falência real do presente. “Se os sujeitos não medissem a efetividade com a promessa do que não se realizou, dificilmente a configuração do presente poderia ser vivenciada como catastrófica” (Safatle, 2013, p. 45). Para que o diagnóstico da falência da categoria do progresso seja um movimento consequente da razão é necessário que reverbere como questionamento acerca do que deveríamos considerar como progresso hoje, de modo que essa falência não equivalha ao abandono do conceito (cf. *idem*). Se a crença no progresso é o que sustenta uma necessidade histórica cuja inescapabilidade lhe atribui um caráter mítico, a ideia enfática de progresso é a ideia anti-mitológica por excelência (cf. P 47), pois a supressão de qualquer expectativa de progresso recairia, no limite, na mesma idealização da história como vetor do inescapável; uma “tradução do desespero histórico em norma a ser seguida”, na qual “a corrupção da natureza humana legitimaria a dominação, e o mal radical [legitimaria] o mal” (P 51). Pensar o progresso exige sempre uma dupla visada que abarque, ao mesmo tempo, o passado e o futuro. De outra forma, qualquer expectativa de futuro colapsaria, na instauração de um presenteísmo auto-justificado. O recurso ao passado não deve recair na nostalgia do museu seguro, na defesa do mausoléu e suas verdades intocáveis, mas operar como lastro dinâmico para que a crítica à história possa se realizar de maneira temporalmente abrangente e consequente.

Ao imaginar futuros possíveis, o processo crítico evoca o não-ente, cujo lastro histórico o conecta às operações conceituais precedentes e produz um conhecimento retroativo a partir da reordenação do passado, problematizando a história a partir da própria história. “Na medida em que a reflexão de todo conceito, regularmente ligada à reflexão da reflexão, explode o conceito por meio da prova de sua inconsistência, o movimento do conceito sempre modifica o estágio do qual ele se desprende.” (Adorno, 2013, p. 231). Ao mesmo tempo, extrai elementos essenciais à produção de conhecimento e à construção do futuro, pois a crítica permanente daquilo que precedeu é também um movimento de progressão (cf. *idem*), atuando em uma

multidimensionalidade temporal. Na crítica dialética, o que transcende o esquema da cultura, que é o espírito objetivo, é o olhar para o futuro: “Do mesmo modo que a arte não é pensável sem relação com o espírito objetivo de sua época, ela também não é pensável sem o momento que a transcende.” (Adorno, 2021f, p. 139).

Essa confiança, sempre questionável, de que o conceito – em seu uso dialético – pode ultrapassar o conceito nominalista que informa o estado real de coisas e aproximá-lo do não-conceitual – para uma realização social superior –, “é imprescindível para a filosofia e, com isso, parte da ingenuidade de que ela padece” (DN 17). Essa é a ingenuidade à segunda potência em sua forma mais enfática. Apenas sobre ela se sustenta a esperança que permite ao pensamento utópico e às ações por ele designadas superar a fixidez sem esperança do positivismo. De outra forma, a filosofia “precisaria capitular, e, com ela, todo espírito. Não se poderia pensar a mais simples operação, não haveria nenhuma verdade, e, em um sentido enfático, tudo não seria senão nada” (DN 17). Essa ingenuidade à segunda potência é abraçada pela curadoria crítica na medida em que apresenta imagens de futuro como recurso lógico, mas mantém seu caráter experimental e contingente explícitos. “Há também que se defender a crítica em favor de uma liberdade experimental que quer a arte sempre comprometida com o desconhecido e o surpreendente” (Osório, 2005, p. 9). Trata-se de compreender que a utopia positiva que os modelos de projeção de futuro inspiram nessas exposições apenas se sustentam como modelos críticos quando servem à imaginação coletiva e a esperança de um mundo melhor, sendo necessário, no entanto, que componham um contexto expositivo mais amplo no qual a utopia negativa – a noção explícita de que se trata de exercícios imaginativos, não de discursos totalitários – seja a estrutura principal. Apenas assim seu teor ideológico adquire uma perspectiva utópica.

Os curadores contemporâneos engrandecem seu trabalho e beneficiam seu público ao despirem-se do manto de infalibilidade, assumindo sua suscetibilidade ao erro e a inevitável submissão de seu trabalho aos conflitos da cultura que ele não é capaz de resolver (cf. Fox, 2007, p. 17). O que se exige de uma curadoria crítica é a coragem dialética para permitir que o pensamento chegue onde não planejava: “deveríamos estar preparados para o fato de que aquilo que temos como alvo no pensamento pode ser menos significante do que aquilo a que chegamos no fim [...] no processo do pensamento, deveríamos estar abertos para acabar em lugares que não estavam previstos – que gerem satisfação ou desejo, desconforto ou horror.” (Talal Asad, 2009, p. 138-139). A partir daí é possível defender que a esperança no futuro, no progresso efetivo,

alicerça a defesa de certo positivismo contra a negatividade absoluta (cf. DN 299), permitindo que consideremos o pensamento dialético como a antecipação consciente e consequente de uma lógica coletiva que ainda não veio a ser (cf. Jameson, 2002, p. 277). Esse futuro se orienta pela objetividade do passado-presente, que porta uma experiência desestabilizadora do campo atual de condições de toda experiência compreendida como possível. A desorganização da linguagem e da práxis atuais exige uma reformulação de ambas, o que empurra a contradição em direção à atividade, tornando-se a condição necessária para reordenação de toda práxis como potencial revolucionário de transformação (cf. Safatle, 2019, p. 118). “A auto-reflexão redentora da razão seria, contudo, sua passagem à práxis; ela se veria como sendo esse momento; ela saberia que é um modo de comportamento, ao invés de desconhecer-se como sendo o absoluto. O impulso do progresso é impensável sem o ato prático que põe freio à ilusão da autarquia do espírito.” (P 51).

*

CONCLUSÃO

C.1 A curadoria como modelo de crítica

Se tomarmos a curadoria segundo o modelo de execução musical proposto por Adorno, é possível argumentar que a exposição de arte, assim como a execução de uma peça musical, congrega a realização de múltiplos elementos artísticos sob um elemento subjetivo unificador, tornando o resultado da execução um objeto em si artístico. Dada essa particularidade, as características atribuídas à arte autêntica tornam-se, no limite, as mesmas que caracterizam a exposição de arte autêntica. Esta é também um trabalho de fundo mimético, no qual a onipresença da racionalidade instrumental deve ser registrada não como expressão do espírito absoluto, mas como o outro contra o qual a exposição se articula, conjuntamente com o sofrimento protagonizado por essa racionalidade na trama social; a curadoria crítica é o registro da cultura e da barbárie que ela representa, e atua contra a ameaça de liquidação da arte pela cultura devido a sua constituição heterogênea. Tornando-se ela mesma heterogênea, a exposição montada pela curadoria crítica rompe a antinomia entre história e natureza tradicionalmente aplicada pelo museu – justamente o que o torna um aparato da indústria cultural –, permitindo que o excedente de natureza cifrado em seu processo mimético venha à tona para indicar a contingencialidade da cultura. Nesse sentido, a exposição mimetiza a sociedade, e também a arte, na medida em que espelha seu caráter refratário à realidade, estabelecendo negativamente seu conteúdo crítico.

O trabalho resultante da curadoria crítica se assemelha à arte também quando estabelece negativamente sua relação com a tradição e com as categorias que compõem o universo artístico. Quando revoga as categorias como diretivas condicionantes, evita a reconciliação forçada da descrição normativa, mantendo os polos de tensão entre universal e particular evidentes na forma de apresentação da exposição. Assim atualiza a história imanente da arte através do reiterado encontro com as questões de seu passado que foram obliteradas, pela via do presente, que é seu horizonte concreto de possibilidade de atuação. A expressão da não-identidade entre arte e cultura no discurso curatorial da exposição é uma estratégia de rompimento da aparência de totalidade dos aparatos da cultura, que se torna premente após a arte ter realizado movimento análogo com relação à aparência como unidade de sentido.

A curadoria empresta da arte também seu duplo caráter, sendo uma atividade, ao mesmo tempo, autônoma e socialmente determinada, que alcança sua espiritualização radical através do adensamento das tensões formais da exposição como rompimento com a coerência do sentido. Suas contradições tanto estabelecem a recusa ao princípio da *adequation*, quanto revelam o esforço conceitual de dar a ver o enigma no *medium* de sua linguagem, como métrica da ininteligibilidade a partir da qual a reflexão deve se desenvolver. O descortinar do princípio de identidade, pela mediação no objeto, equivale ao resgate daquilo no conceito que aponta para além de si mesmo (cf. Adorno, 2015, p. 86); expande, assim, o objeto – as obras de arte – e os conceitos – da cultura – a partir da destruição da aparência (cf. idem). Assim se realiza a crítica da curadoria à cultura, uma mediação crítica da imagem ideológica da cultura com vistas ao seu desvelar utópico. A manifestação da aparência do momento nominalista da exposição como momento consequente do processo de reflexão curatorial torna-se o vetor da construção da história da arte como figura dialética de uma negação determinada e permite à curadoria perfurar o caráter mítico da cultura, como sua própria promessa de felicidade.

Com essa modulação, torna-se possível voltar a alocar a diferença entre mercadoria cultural e arte autêntica no polo da produção. Segundo a interpretação tradicional, a mercadoria cultural é produzida com vistas ao consumo, e a arte autêntica é produzida a partir de um procedimento racional-mimético que permite a experiência estética. Apesar de ter-se argumentado que essa diferença submete-se também às condições da recepção, retorna-se ao polo da produção para determinação de autenticidade quando se concebe a execução curatorial como uma produção análoga à artística. A curadoria autêntica é aquela que produz um objeto artístico único a partir de um processo racional-mimético de tornar-se semelhante aos particulares que articula, dando voz ao excedente de sofrimento neles acumulados ao assumir suas próprias contradições, em um movimento conscientemente contrário à cultura estabelecida e à lógica do consumo. Assim, a autenticidade da arte, que lhe foi atribuída no momento da sua produção, apesar de sua suscetibilidade ao modo de exposição, pode ser restabelecida quando somada à autenticidade da produção curatorial, quando esta abre mão da aparência de reconciliação para dar vazão ao excedente contido naquela, atualizando, mutuamente, seus teores de verdade. O museu torna-se palco da disputa entre a indústria cultural e o pensamento crítico, onde a qualidade da execução curatorial determina se a exposição produzida será uma obra autêntica ou uma mercadoria cultural.

A arte emancipou-se a tal ponto que apenas aquele que se encontra envolvido na produção é capaz de realizar sua crítica imanente sem perder a objetividade à qual deve se submeter, marcando a diferença entre o curador crítico e o crítico profissional, que recorre à instâncias extrínsecas para validar seus juízos (cf. Adorno, 2017c, p. 294). É nesse sentido que a “a objetividade de um conhecimento dialético precisa de mais, não de menos sujeito” (cf. *idem*, p. 42), pois apenas o curador disposto à reflexão sobre a legitimidade de sua própria subjetividade poderia alcançar o primado do objeto (cf. *idem*, p. 159). O sujeito fortalecido se expressa na curadoria como ato político, que não pode mais pretender-se neutro e que afeta a produção e as possibilidades de mediação com o público (cf. O’Neil, 2012, p. 16). Se “os debates em torno do que entendemos como arte, como somos capazes de experienciá-la sensivelmente e como produzimos sentido a partir daí, implica a função curatorial” (Osório, 2019, p. 238-239), a curadoria assume seu teor experimental implicado com a dinâmica de inserção da arte na sociedade, promovendo a discussão coletiva sobre sua própria validade. Evitar essa dimensão do trabalho curatorial seria “um erro tão grande – ou maior – que apontar eventuais exageros conceituais, pedagógicos e políticos que eventualmente uma exposição temática venha a explicitar” (*idem*).

A curadoria deve ser tão dialética quanto as obras que deseja mostrar se não quiser sucumbir à mesma ingenuidade da crença na cultura enquanto tal, que caracteriza o fascismo (cf. Adorno, 1998a, p. 11). Apresentando essas instâncias em contradição manifesta, abre mão da aparência de liberdade encenada pela indústria cultural, tornando possível a reflexão sobre a não-liberdade (cf. Adorno, 1998a, p. 10). Assim, torna-se o meio de efetivação social da tarefa fundamental que Adorno atribui à arte: a reabilitação da experiência e da reflexão. Por isso, das quatro tarefas cruciais que definem o trabalho do curador (proteger o patrimônio, enriquecer coleções, pesquisar e apresentar), a que efetivamente garante uma atuação crítica do curador é a apresentação da arte para o público, ainda que tradicionalmente esta seja a tarefa considerada hierarquicamente mais baixa (cf. Heinich; Pollack, 1996, p. 235). Mais legitimidade deve ser atribuída aos curadores que consideram o público não especializado como vetor de suas expografias, se não quiserem ser acusados de trabalharem apenas para a apreciação de seus pares (cf. *idem*). Com a educação radical, o curador retoma a acepção greco-romana do museu como espaço de discussão, o protótipo de instituição voltada à formação intelectual e crítica de seus frequentadores conforme idealizada por Hirt. Essa formação visa à capacitar o público para

práxis mimética do objeto como estratégia de partilha do excedente tornado visível pela curadoria, para elaboração consequente da própria reflexão.

Da mesma forma que toda obra de arte autêntica não “esgota seu sentido em si mesma, em seu ser-em-si”, mas está necessariamente “relacionada ao processo vital da sociedade” (Adorno, 1998a, p. 12), também a exposição de arte vincula-se ao vir-a-ser social como seu outro e encontra sua verdade na sua efemeridade. É na experimentação e na exploração de seus limites que a curadoria crítica assume seu caráter trágico, o risco de sua decadência iminente, sua dimensão arcaica presente na tensão entre eternidade e finitude, entre o desejo de permanência e a consciência de que seu conteúdo irremediavelmente se esgotará. Contra a neutralização da cultura como bem cultural eterno, combate a pretensão à imutabilidade que caracteriza o pensamento instrumental e a perenidade dos bens culturais na sociedade do consumo. Nesse sentido, os momentos de apresentação de suas imagens de futuro torna-se o vetor do momento da *apparition* da exposição, que revela o processo imanente por trás de sua suspensão no instante, quando a imagem se apresenta como uma tentativa paradoxal de expressar o mais efêmero, que é a felicidade que poderia estar contida em uma realidade imaginada. Ali, a exposição se junta às obras para conjurar o não-ente, onde a verdade de ambas se manifesta através daquilo que não são, com referência ao que ainda não é, anunciando objetivamente, mesmo que apenas por um breve instante, o cintilar de uma realidade outra. As utopias da filosofia e da arte atualizam-se na utopia da curadoria como modelo de crítica dialética, na esperança de que a exposição da falsidade da identidade, através da arte como consciência do sofrimento, extravase o domínio filosófico-epistemológico e impacte a realidade social. Fazendo a exposição de arte explodir como um show de fogos de artifício, a curadoria realiza a aparição expressiva fulgurante de uma frágil promessa de felicidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. 1974. [FNM] *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva.
- ADORNO, Theodor W. 1993. “Music, Language and Composition”. Tradução de Susan Gillespie. *The Musical Quarterly*, v. 77, n. 3, outono, p. 404-414.
- ADORNO, Theodor W. 1995. [P] “Progresso”. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, p. 37-61.
- ADORNO, Theodor W. 1995. “On Some Relationships Between Music and Painting”. Tradução de Susan Gillespie. *The Musical Quarterly*, v. 79, n. 1, verão, p. 66-79.
- ADORNO, Theodor W. 1998 [MVP]. “Museu Valéry Proust”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, p. 173-186.
- ADORNO, Theodor W. 1998a. “Crítica cultural e sociedade”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, p. 7-26.
- ADORNO, Theodor W. 1998b. “Spengler após o declínio”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, p. 43-68.
- ADORNO, Theodor W. 1998c. “O ataque de Veblen à cultura”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, p. 69-90.
- ADORNO, Theodor W. 1998d. “Moda intemporal - sobre o jazz”. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, p. 117-130.
- ADORNO, Theodor W. 2006. *Towards a Theory of Musical Reproduction: Notes, a Draft and Two Schemata*. Tradução de Wieland Hoban. Cambridge; Malden: Polity Press. [*Nachgelassene Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.]
- ADORNO, Theodor W. 2006b. *Philosophy of New Music*. Tradução de Robert Hullot-Kentor. Minneapolis; Londres: Minnesota Press.
- ADORNO, Theodor W. 2009 [DN]. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. [*Gesammelte Schriften*, Band 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.]
- ADORNO, Theodor W. 2010. *Educação e emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra.
- ADORNO, Theodor W. 2013. *Três estudos sobre Hegel*. Tradução de Ulisses Vaccari. São Paulo: UNESP; [*Gesammelte Schriften*, Band 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p. 247-382.]

ADORNO, Theodor W. 2015. *Para a metacrítica da teoria do conhecimento. Estudos sobre Husserl e as antinomias fenomenológicas*. Tradução de Marco Antônio Casanova. São Paulo: UNESP.

ADORNO, Theodor W. 2016 [TE]. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70. [Gesammelte Schriften, Band 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.]

ADORNO, Theodor W. 2017 [AA]. “A arte e as artes”. *A arte e as artes e Primeira introdução à Teoria estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 19-66.

ADORNO, Theodor W. 2017. “Primeira introdução à Teoria estética”. *A arte e as artes e Primeira introdução à Teoria estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 67-158.

ADORNO, Theodor W. 2017a. “Regente e orquestra, aspectos psicológicos”. *Introdução à sociologia da música. Doze preleções teóricas*. Tradução de Fernando Barros. São Paulo: Unesp, p. 217-238.

ADORNO, Theodor W. 2017b. “Vida musical”. *Introdução à sociologia da música. Doze preleções teóricas*. Tradução de Fernando Barros. São Paulo: Unesp, 239-270.

ADORNO, Theodor W. 2017c. “Opinião pública, crítica”. *Introdução à sociologia da música. Doze preleções teóricas*. Tradução de Fernando Barros. São Paulo: Unesp, p. 271-296.

ADORNO, Theodor W. 2017d. *An Introduction to Dialectics*. Tradução de Nicholas Walker. Cambridge; Malden: Polity Press.

ADORNO, Theodor W. 2018. “A atualidade da filosofia”. *Primeiros escritos filosóficos*. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp, p. 431-456.

ADORNO, Theodor W. 2018b. *Quasi una fantasia*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Unesp.

ADORNO, Theodor W. 2020 [MM]. *Minima moralia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.

ADORNO, Theodor W. 2020a. “Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição”. *Indústria cultural*. Tradução de Vinicius Pastorelli. São Paulo: Unesp, p. 53-102.

ADORNO, Theodor W. 2020d. “Para uma crítica social da música no rádio”. *Indústria cultural*. Tradução de Vinicius Pastorelli. São Paulo: Unesp, p. 103-122.

ADORNO, Theodor W. 2020c. “A sinfonia no rádio: um experimento teórico”. *Indústria cultural*. Tradução de Vinicius Pastorelli. São Paulo: Unesp, p. 123-154.

ADORNO, Theodor W. 2020d. “O esquema da cultura de massas”. *Indústria cultural*. Tradução de Vinicius Pastorelli. São Paulo: Unesp, p. 155-206.

ADORNO, Theodor W. 2020e. “Cultura e administração”. *Indústria cultural*. Tradução de Vinicius Pastorelli. São Paulo: Unesp, p. 241-274.

ADORNO, Theodor W. 2021a. “Sem diretriz. No lugar de um prefácio”. *Sem diretriz: Parva aesthetica*. Tradução de Luciano Gatti. São Paulo: Unesp, p. 45-60.

ADORNO, Theodor W. 2021b. “Amorbach”. *Sem diretriz: Parva aesthetica*. Tradução de Luciano Gatti. São Paulo: Unesp, p. 61-70.

ADORNO, Theodor W. 2021c. “Sobre tradição”. *Sem diretriz: Parva aesthetica*. Tradução de Luciano Gatti. São Paulo: Unesp, p. 71-84.

ADORNO, Theodor W. 2021d. “Rabiscado no Jeu de Paume”. *Sem diretriz: Parva aesthetica*. Tradução de Luciano Gatti. São Paulo: Unesp, p. 85-92.

ADORNO, Theodor W. 2021e. “Resumé sobre a indústria cultural”. *Sem diretriz: Parva aesthetica*. Tradução de Luciano Gatti. São Paulo: Unesp, p. 109-121.

ADORNO, Theodor W. 2021f. “Transparências do filme”. *Sem diretriz: Parva aesthetica*. Tradução de Luciano Gatti. São Paulo: Unesp, p. 129-140.

ADORNO, Theodor W. 2021g. “Teses sobre a sociologia da arte”. *Sem diretriz: Parva aesthetica*. Tradução de Luciano Gatti. São Paulo: Unesp, p. 147-158. [*Gesammelte Schriften*, Band 10.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p. 367-374.]

ADORNO, Theodor W. 2021h. “O barroco distorcido”. *Sem diretriz: Parva aesthetica*. Tradução de Luciano Gatti. São Paulo: Unesp, p. 195-221.

ADORNO, Theodor W. 2021i. “A arte e as artes”. *Sem diretriz: Parva aesthetica*. Tradução de Luciano Gatti. São Paulo: Unesp, p. 237-266.

ADORNO, Theodor W. s/d. “Parataxe. Sobre a lírica tardia de Hölderlin”. *Notas de literatura III*. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp. No prelo. [“Parataxis”. *Gesammelte Schriften*, Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p. 447-494.]

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. 1973. *Temas básicos de sociologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. 2006 [DE]. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. [*Gesammelte Schriften*, Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.]

AFP, Agence France-Presse. 2025. “França anuncia criação do Centro Pompidou no Brasil para 2027”. *Revista Exame*, 28 de maio. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em https://exame.com/casual/franca-anuncia-criacao-do-centro-pompidou-no-brasil-para-2027/?utm_source=copiaecola&utm_medium=compartilhamento

AGÊNCIA Brasil. 2024. “Museu das Favelas reabre com mostras sobre magia e vida em comunidades”. *Uol notícias*, 07 de dezembro. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-brasil/2024/12/07/museu-das-favelas-reabre-com-mostras-sobre-magia-e-vida-em-comunidades.htm?utm_source=chatgpt.com

ALLEN, Amy. 2015. *The End of Progress*. Nova York: Columbia University Press.

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

ALTSHULER, Bruce. 2007. “Collecting the New: A Historical Introduction”. In: ALTSHULER, Bruce (editor). *Collecting the New*. Nova Jersey; Oxfordshire: Princeton University Press, p. 1-13.

ALTSHULER, Bruce. 2008. *Salon to Biennial - Exhibitions that Made Art History. Vol. 1: 1863-1959*. Londres: Phaidon Press.

ALVES, Cauê. 2010. “A curadoria como historicidade viva”. In: RAMOS, Alexandre. *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, p. 43-57.

ALVES JÚNIOR, Douglas G. 1998. *Depois de Auschwitz: a questão do anti-semitismo em Theodor Adorno*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

ALVES JÚNIOR, Douglas G. 2007. “A restituição do corpo na Teoria estética”. *Artefilosofia*, v. 2, n. 3, julho, Ouro Preto, p. 137-143.

ARANTES, Otilia. 1991. “Os novos museus”. *Novos estudos*, CEBRAP, n. 31, outubro, p. 161-169.

ARTEGA, Juan Manuel. 2008. “La biología humana como ideología: el racismo biológico y las estructuras simbólicas de dominación racial a fines del siglo XIX”. *THEORIA. Revista de Teoría, Historia y Fundamentos de la Ciencia*, v. 23, n. 1, p. 107-124.

AZOULAY, Ariella. 2020. *Potential History: Unlearning Imperialism*. Londres; Nova York: Verso.

AZOULAY, Ariella. 2020b. “Histories of Violence: Unlearning History”. *Los Angeles Review of Books*, 2 de março. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://lareviewofbooks.org/article/histories-of-violence-unlearning-history/>

BAUDRILLARD, Jean. 1991. Simulacros e simulação. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.

BENJAMIN, Walter. 2014. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Francisco Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk.

BENNETT, Tony. 2011. “Guided Freedom: Aesthetics, Tutelage, and the Interpretation of Art”. *Tate Papers*, n. 15, primavera. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/15/guided-freedom-aesthetics-tutelage-and-the-interpretation-of-art>

BERNSTEIN, Jay. 2001. *Disenchantment and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.

BISHOP, Claire. 2007. “What is a curator?”. *Idea. Arts+Societ*, n. 26. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <http://idea.ro/revista/en/article/XOgqVhIAACIAfKxj/what-is-a-curator>

- BISHOP, Claire. 2013. *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Londres: Koenig Books.
- BLUESTONE, Daniel. 1988. "Detroit's City Beautiful and the Problem of Commerce". *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. XLVII, n. 3, p. 245-62.
- BOIME, Albert. 1969. "The Salon des Refusés and the Evolution of Modern Art". *Art Quarterly*, n. 32, inverno, p. 411-426.
- BORGES, Jorge Luis. 2007. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. 1969. *L'Amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*. Paris: Éditions de Minuit.
- BREFE, Ana Cláudia. 2012. "Os primórdios do museu: da elaboração conceitual à instituição pública". *Projeto História*, n. 17, novembro, São Paulo.
- BUCK-MORSS, Susan. 2019. *The origin of Negative Dialectics*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute. Nova York: Free Press.
- BÜRGER, Peter. 1993. *Teoria da vanguarda*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega.
- CALDERONI, Irene. 2007. "Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties". In: O'NEILL, Paul (editor). *Curating Subjects*. Londres: Open Editions, p. 63-79.
- CALHEIROS, Alex. 2024. "O museu decolonial: sobre o Museu da Inconfidência em Ouro Preto". *Canal da PROEC-Unifesp*, 24 de junho. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1H6OyIKglpQ>
- CAMPOS, Marcelo. 2019. "Conversas sobre curadoria com Marcelo Campos". *Plataforma de Curadoria*, Programa de Pós-graduação em Artes da UFES. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://www.plataformadecuradoria.com/post/entrevistamarcelocampos>
- CASTILLO, Sonia Salcedo del. 2008. *Cenário da arquitetura da arte: montagem e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes.
- CHILVER, Ian (editor). 2003. *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*. Oxford: Oxford University Press.
- CLIFFORD, James. 1988. "On Collecting Art and Culture". *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge; Londres: Harvard University Press, p. 215-252.
- COHN, Gabriel. 2020. "As duas faces da indústria cultural". In: *A Terra é redonda*, 30/06. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://aterraeredonda.com.br/as-duas-faces-da-industria-cultural/>

COSTA, Luís. 2025. “No remorso da história, reimaginar o Brasil”. *Revista Cult*. 21 de abril. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <http://idea.ro/revista/en/article/XOgqVhIAACIAfKxj/what-is-a-curator>

CRIMP, Douglas. 1987. “The End of Art and the Origin of the Museum”. *Art Journal*, v. 46, n. 4, p. 261-266.

CRIMP, Douglas. 2005. *Sobre as ruínas do museu*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes.

DANTO, Arthur. 1986. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Nova York: Columbia Classics in Philosophy.

DUARTE, Rodrigo. 1993. *Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola.

DUARTE, Rodrigo. 1997. “Morte da imortalidade”. *Adorno: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: UFMG, p. 117-129.

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

DUARTE, Rodrigo. 2009. “Sobre o conceito de ‘pseudomorfose’ em Theodor Adorno”. *Artefilosofia*, n. 7, Ouro Preto, p. 31-40.

DUARTE, Rodrigo. 2010. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

DUARTE, Rodrigo. 2011. “Indústria cultural 2.0”. *Constelaciones Revista de Teoria Crítica*, n. 3, dezembro, p. 90-117.

DUNCAN, Carol. 2003. “Art museums and the ritual of citizenship”. In: PEARCE, Susan. *Interpreting Objects and Collections*. Londres; Nova York: Routledge, p. 279-186.

FABBRINI, Ricardo. 2013. “Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético”. *Poliética*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 167-183.

FARFAN, Isa. 2025. “Shamim M. Momin is the Bronx Museum’s New Director”. *Hyperallergic*, 11 de julho. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://hyperallergic.com/1027302/shamim-momin-bronx-museum-new-director/>

FOSTER, Hal. 2015. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify.

FOUCAULT, Michael. 2000. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes.

FOX, Howard. 2007. “The Right to Be Wrong”. In: ALTSHULER, Bruce (editor). *Collecting the New*. Nova Jersey; Oxfordshire: Princeton University Press, p. 15-28.

FREITAS, Verlaïne. 2005. “Indústria cultural: o empobrecimento narcísico da subjetividade”. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 332-344.

FRÜCHTL, Josef. 1986. *Mimesis: Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

FRÜCHTL, Josef. 2007. *Our Enlightened Barbarian Modernity and the Project of a Critical Theory of Culture. Inaugural Lecture*. Amsterdam: Vossiuspers UvA.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. 1985. “Prefácio”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. 1993. “Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin”. *Perspectivas*, São Paulo, v. 16, p. 67-86.

GATTI, Luciano. 2021. “Apresentação à edição brasileira”. In: ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva aesthetica*. Tradução de Luciano Gatti. São Paulo: Unesp, p. 11-44.

GREENBERG, Clement. 2014. *Arte e cultura: ensaios críticos*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify.

GOMBRICH, E. H. 2006. *Story of Art*. Londres; Nova York: Phaidon.

GONÇALVES, Rosa Gabriella de Castro. 2013. “Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria”. *Cultura Visual*, n. 19, julho, Salvador: EDUFBA, p. 101-114.

HAACKE, Hans. 2016. *Working Conditions*. Alexander Alberro (editor). Massachusetts: MIT Press.

HANDLER, Richard. 1985. “On Having a Culture: Nationalism and the Preservation of Quebec's Patrimoine”. In: STOCKING, George (editor). *History of Anthropology*. Madison: University of Wisconsin Press, p. 192-217.

HEGEL, G. W. F. 1996. *Curso de estética: o belo na arte*. Tradução de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes.

HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael. 1996. “From Museum Curator to Exhibition Author”. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sally (editora). *Thinking about Exhibitions*. Londres: Routledge, p. 231-259.

HEINICH, Nathalie. 2009. “Les Immatériaux Revisited: Innovation in Innovations: Landmark Exhibitions Issue”, *Tate Papers*, n. 12. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/les-immateriaux-revisited-innovation-in-innovations>

HELLINGS, James. 2014. *Adorno and Art: Aesthetic Theory Contra Critical Theory*. Basingstoke; Nova York: Palgrave Macmillan.

HUYSEN, Andreas. 1995. *Twilight memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Nova York; Londres: Routledge.

ICOM, International Council of Museums Brasil. 2022. “Nova definição de museu”. 24 de agosto. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em https://www.icom.org.br/?page_id=2776

ILUSTRADA, 2000. “‘Isso aqui é um negócio’, diz presidente da Associação Brasil 500 Anos”. *Jornal Folha de São Paulo*, 07 de setembro. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u3896.shtml>

JAMESON, Fredric. 1989. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Tradução de Tomás Segovia. Madri: Rogar.

JAMESON, Fredric. 2002. *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*. Nova York; Londres: Routledge.

JARDIM, Marcelo. 2012. “Apresentação”. In: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio.

JAY, Martin. 2016. *A imaginação dialética*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto.

JOSELIT, David. 2020. “Heritage and Debt”. *October*, n. 171, março, p. 139-141.

JÜRGENS, Sandra Vieira. 2006. “Entrevista com Manuel J. Borja-Villel”. *Revista Artecapital*, 17 de julho. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://www.artecapital.net/entrevista-119-manuel-j-borja-villel>

KESTER, Jeniffer. 2019. “Os 4 museus mais instagramáveis do mundo”. *Revista Forbes Brasil*, 14 de agosto. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://forbes.com.br/forbeslife/2019/08/os-4-museus-mais-instagramaveis-do-mundo/>

KON, Artur Sartori. 2020. “Mimesis, contemplação, autonomia: Experiência (e) estética na releitura de Adorno por certa terceira geração da Escola de Frankfurt”. *Dissonância*, v. 3, n. 2, abril, p. 1-35, Campinas.

KOSELLECK, Reinhart. 2012. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio.

KOTT, Christina. 2014. “The German Museum Curators and the International Museums Office, 1926-1937”. In: SAVOY, Bénédicte; MEYER, Andrea. *The Museum Is Open. Towards a Transnational History of Museums. 1750-1940*. Berlim: De Gruyter, p. 205-217.

KUGNHARSKI, Gabriel. 2019. “O papel hermenêutico do conceito de totalidade em Theodor W. Adorno”. *Cadernos de filosofia alemã*, v. 24, n. 1, janeiro-junho, p. 67-81.

LAFUENTE, Pablo. 2021. “Museu Sem Paredes. Entrevista Pública com Pablo Lafuente”. *Canal Secult Espírito Santo*, Youtube, 10 de julho. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7pLy620y-8I>

LASCH, Markus. 2021. “Sobre a atualidade de uma categoria estética: considerações a partir do estatuto de tragédia e trágico em Adorno”. *Remate de Males*, Campinas, v. 41, n. 1, janeiro-junho, p. 60-75.

LEO MAAR, Wolfgang. 2010. “À guisa de introdução: Adorno e a experiência formativa”. In: ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, p. 11-28.

LIMA, Diane. 2016. “Diane Lima – Diálogos Ausentes (2016)”. *Itau Cultural*, 13 de junho. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sV9F-O6RKf4>

LICHT, Jennifer. 1969. *Spaces*. Nova York: The Museum of Modern Art. Catálogo de exposição. Disponível em www.moma.org/calendar/exhibitions/2698 Acesso em 31 de agosto de 2025.

LORENTE, J. Pedro. 1998. *Cathedrals of Modernity: The First Museums of Contemporary Art, 1800–1930*. Aldershot: Ashgate Publishing, 1998.

LUKÁCS, Georg. 2000. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34.

LYOTARD, Jean-François. 1997. “Reescrever a modernidade”. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editora Estampa, p. 33-44.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves; COSTA, Helouise. 2021. “Breve história da curadoria de arte em museus”. *Anais do Museu Paulista*, v. 29, São Paulo, p. 1-34.

MALRAUX, André. 2000. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70.

MATAIS, Andreza. 2008. “País deve olhar para frente, dizem militares”. *Folha de São Paulo*, 06 de novembro de 2008. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://m.folha.uol.com.br/poder/2008/11/464785-pais-deve-olhar-para-frente-dizem-militares.shtml>

MARCUSE, Herbert. 2006. “Sobre o caráter afirmativo da cultura”. *Cultura e sociedade*. Tradução de Wolfgang Leo Maar, et al. São Paulo: Paz e Terra, 2006, p. 96.

MARCUSE, Herbert. 2009. “Poesia lírica após Auschwitz”. Tradução de Luís Gustavo Guadalupe Silveira. *Revista.doc.*, n. 7, janeiro-junho, p. 149-159.

MATÍNEZ, Chuz. 2016. “Process, Protest, Rainforest”, *Openspace SFMOMA*, 05 de maio. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://openspace.sfmoma.org/2016/05/process-protest-rainforest/>

MARX, Karl. 2011. *O capital*. Livro I. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo.

McCLELLAN, Andrew. 2008. *The Art Museum from Boulée to Bilbao*. Berkeley; Londres: University of California Press.

McCLELLAN, Andrew. 1994. *Inventing the Louvre: art, politics, and the origins of the modern museum in 18th century Paris*. Cambridge: Cambridge University Press.

McEVILLEY, Thomas. 2002. “Notas sobre o espaço da galeria” In: O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Tradução de Carlos Rosa. São Paulo: Martins Fontes.

MEIRA, Marcel. 2010. “Os novos museus e a estética na contemporaneidade”. *Encontro de História da Arte*, Campinas, n. 6, p. 287-292.

MENKE, Christoph. 1998. *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*. Tradução de Neil Solomon. Cambridge; Londres: The MIT Press.

MoMA, The Museum of Modern Art. 1984. *Press Release, International Survey of Contemporary Art to Open at Museum of Modern Art*, n. 5, maio-agosto. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_327370.pdf

MoMA, The Museum of Modern Art. 1969. *Press Release, Special to Architectural Magazines and Editor: Space Exhibition at Museum of Modern Art*, n. 164, 30 de dezembro. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_333098.pdf?_ga=2.185111979.327435477.1702400196-878992420.1702400196

MORAIS, Frederico, 1970. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’”. *Revista de Cultura Vozes*, v. 01, n. 64, janeiro-fevereiro, Rio de Janeiro, p. 45-59.

NAUNTO, Christopher. 2022. *The Story of Egyptology*. History Hit, 54 min. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://access.historyhit.com/videos/story-of-egyptology>

NAVES, Rodrigo. 2014. “As duas vidas de Clement Greenberg”. In: GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify.

NEVES SILVA, Eduardo. 2006. *Filosofia e arte em Theodor W. Adorno: A categoria de constelação*. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

NEVES SILVA, Eduardo. 2009. “Coerência em suspensão: Adorno e os modelos de pensamento”. *Artefilosofia*, n. 7, outubro, Ouro Preto, p. 55-72.

NICHOLSON, Shierry W. 2010. “Sangue fresco: tradução, metáfora e a dimensão estética da experiência analítica”. Tradução de Patrícia Leme. *Remate de males*, v. 1, n. 30, Campinas, p. 99-121.

NOBRE, Marcos. 2019. “Limites da imanência. Um exercício de dialética negativa”. *Dissonância Revista de Teoria Crítica*, v. 3, n. 2, 2º semestre, p. 16-44.

O'DOHERTY, Brian. 2002. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Tradução de Carlos Rosa. São Paulo: Martins Fontes.

O'NEIL, Paul. 2012. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge; Londres: MIT Press.

OSORIO, Luiz Camillo. 2005. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Zahar.

OSORIO, Luiz Camillo. 2015. “Virada curatorial: o pôr-em-obra da exposição como poética relacional”. *Revista Poiésis*, n. 26, dezembro, p. 65-80.

OSORIO, Luiz Camillo. 2019. “Do artista-curador à (não) curadoria: dilemas da 33a Bienal de São Paulo”. *MODOS Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 1, janeiro, p. 235-249.

OSORIO, Luiz Camillo. 2020. “Isso é arte? Sei lá.”. Site *Premio PIPA*, 28 de maio de 2020. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://www.premiopipa.com/2020/05/28/>

PLATÃO. 2017. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

POMPIDOU, Centre George. 1985. Épreuves d’écriture. *Les Immatériaux*, v. 1, Paris.

PROENÇA, Fernanda. 2024. “Reintegração de acervos e teor de verdade”. In: DUARTE, Pedro; SÜSSEKIND, Pedro. *As fronteiras da estética*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

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

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

QUINTELLA, Pollyana. 2025. “Cidade Matarazzo, arte contemporânea e neoliberalismo”, *Revista a Palavra Solta*, 17 de janeiro. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <http://revistaapalavrasolta.com>

RAIZ, Admin. 2024. “Exposição itinerante ‘Favela em Fluxo’ chega ao Rio de Janeiro”. *Revista Raiz do Brasil*. 27 de setembro. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em https://raiz.art.br/2024/09/27/exposicao-itinerante-favela-em-fluxo-chega-ao-rio-de-janeiro/?utm_source=chatgpt.com

RAJCHMAN, John. 2009. “Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions”. *Tate Papers*, n. 12, outono.

REINALDIM, Ivan. 2015. “Tópicos sobre curadoria”. *Revista Poiésis*, n. 26, dezembro, p. 15-28.

ROUANET, Sérgio Paulo. 1990. “Ética e antropologia”. *Estudos avançados*, v. 4, n. 10, p. 111-150.

RUIZ, Ana Baeza. 2020. “Curatorial Experiments at the National Gallery After the Second World War. Reframing History and the Pursuit of Aesthetic Experience”. In: Carrillo, Jesús; Mayayo, Patricia; Garcia, Noemi (editores). *Making Art History in Europe After 1945*. Nova York; Londres: Routledge, p. 67-79.

RYBCZYNSKI, Witold. 1995. *City Life: Urban Expectations in a New World*. Nova York: Scribner.

SAFATLE, Vladimir. 2007. “Apresentação à edição brasileira - Os deslocamentos da dialética”. In: Adorno, Theodor W. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: Unesp, p. 11-62.

SAFATLE, Vladimir. 2013. “Curso Introdução à experiência intelectual de Theodor Adorno”. Ministrado no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, no primeiro semestre de 2013. Material impresso disponibilizado pelo professor diretamente aos alunos.

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

SAFATLE, Vladimir. 2019. *Dar corpo ao impossível. O sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica.

SARLO, Beatriz. 2007. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG.

SOARES, Clara Moura. 2021. “La conferencia de museos de 1934, en perspectiva”. *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 20, Universidade de Santiago de Compostela.

SOCHA, Eduardo. 2014. “Sismogramas do choque: considerações sobre o choque em ‘Teoria da vanguarda’, de Peter Bürger, e em ‘Filosofia da nova música’, de Theodor W. Adorno”. *Kriterion*, n. 129, junho, Belo Horizonte, p. 133-152.

SOCHA, Eduardo. 2019. “Para um conceito materialista de tempo musical. A teoria dos tipos nos fragmentos de Adorno sobre Beethoven”, *Discurso*, v. 1, n. 49, São Paulo, p. 161-184.

STEINITZ, Kate. 1963. *The Armory Show*. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponível em <https://www.artforum.com/features/the-armory-show-214390/>

TRUMP, Donald . 2025. “Restoring Truth and Sanity to American History”. *The White House*. Ordem executiva de 27 de março. Acesso em 31 de agosto de 2025. Disponíveis em: <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/03/restoring-truth-and-sanity-to-american-history/>

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

VERGÈS, Françoise. 2023. *Decolonizar o museu. Programa de desordem absoluta*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Ubu.

VIEIRA, Maria Aparecida. 2019. “Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR”. *Revista Horizontes Antropológicos*, v. 25, n. 53, 01 de outubro.

WU, Chin-Tao. 2006. *Privatização da cultura. A intervenção corporativa nas artes desde 1980*. Tradução de Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo.

ZANOTTI, Giovanni. 2018. “A dialética negativa de Theodor Adorno como filosofia da possibilidade do real”. *Pólemos*, v. 7, n. 14, p. 100-124.

ŽIŽEK, Slavoj. 2013. *Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético*. São Paulo: Boitempo.

REFERÊNCIAS DAS FIGURAS

Referências bibliográficas e endereços eletrônicos das figuras utilizadas.
Acessos verificados em 31 de agosto de 2025.

Figura 1 - *Vênus de Hohle Fels*, p. 40

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:VenusHohlefels2.jpg>

Figura 2 - *Tate Artist Timeline*, p. 48

<https://www.openculture.com/2015/10/the-history-of-modern-art-visualized-in-a-massive-130-foot-timeline.html>

Figura 3 - *O poeta*, p. 55

<https://www.guggenheim.org/artwork/3429>

Figura 4 - *Auto-retrato com lanterna chinesa*, p. 60

<https://www.leopoldmuseum.org/en/collection/highlights/>

Figura 5 - *Altes Museum*, p. 84

<https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/alt-museum/ueber-uns/profil/>

Figura 6 - *Galeria Imperial de Viena*, p. 90

Retirado de McClellan, 2008, p. 273.

Figura 7 - National Gallery of Art, p. 95

<https://jasonstravels.blog/wp-content/uploads/2013/03/national-gallery-of-art-west-building-map-washington-dc.jpg>

Figura 8 - Busto do jovem Memnon, p. 97

https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA19

Figura 9 - Átrio de entrada do Metropolitan Museum of Art, p. 103

<https://viewing.nyc/explore-the-metropolitan-museum-of-arts-grand-entrance-and-lobby-with-this-360-video/>

Figura 10 - Galerias centrais do Museu D'Orsay, p. 109

https://artsandculture.google.com/streetview/mus%C3%A9e-d%E2%80%99orsay-paris/KQEnDge3UJkVmw?sv_in g=2.32697761819245&sv_lat=48.85999288895638&sv_h=4.03391273248878&sv_p=2.9385787005303285&sv_pi d=uu_gSyO4Q0JIqokm6j_vFg&sv_z=3.3306690738754696e-16

Figura 11 - Salas 29 a 37 do museu D'Orsay, p. 109

<https://www.musee-orsay.fr/sites/default/files/2023-05/PLANGUIDE%20ORSAY%20FAE%20printemps23.pdf>

Figura 12 - Coleção de pintura flamenca, p. 112

<https://www.museodelprado.es/museo/salas-de-pintura-flamenca-y-del-tesoro-del-delfin>

Figura 13 - Coleção de arte do século XIX, p. 113

<https://www.museodelprado.es/museo/salas-siglo-xix>

Figura 14 - Coleção de pinturas góticas, p. 113

<https://www.museodelprado.es/museo/salas-de-pintura-gotica>

Figura 15 - Coleção de pinturas do século XVI, p. 113

<https://www.museodelprado.es/museo/salas-xvi-varez-fisa>

Figura 16 - Salão de esculturas, p. 113

<https://www.museodelprado.es/museo/galeria-jonica>

Figura 17 - Centre George Pompidou, p. 123

<https://arquitetura.vivadecora.com.br/centro-georges-pompidou/>

Figura 18 - Visão interna do túnel-passarela , p. 123

<https://guia.melhoresdestinos.com.br/pompidou-70-631-l.html>

Figura 19 - O público fotografa *La Gioconda*, p. 128

<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/ansa/2024/04/27/mona-lisa-de-da-vinci-pode-ganhar-sala-exclusiva-no-l-ouvre.htm>

Figura 20 - *A execução de três de maio de 1808*, p. 135

<https://www.hellotickets.com/spain/madrid/prado-museum-madrid-famous-paintings/sc-121-2699>

Figura 21 - *Carlos X premiando artistas*, p. 173

<https://kiamaartgallery.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/03/paris-salon-1.png>

Figura 22 - *Le déjeuner sur l'herbe*, p. 174

<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904>

Figura 23 - Cartaz de divulgação, p. 179

<https://www.acsu.buffalo.edu/~jconte/Images/Armory%20Show%20Poster.jpg>

Figura 24 - *Armory Show*, p. 179

https://www.acsu.buffalo.edu/~jconte/Images/Armory_Show.gif

Figura 25 - *Nature morte à la chaise cannée*, p. 182

<https://www.museepicassoparis.fr/fr/nature-morte-la-chaise-cannee>

Figura 26 - *Abstraktes Kabinett*, p. 186

<https://socks-studio.com/2015/08/29/el-lissitzkys-cabinet-of-abstraction/>

Figura 27 - *Internationale Ausstellung neuer The-atertechnik*, p. 186

<https://www.kiesler.org/en/vienna-1924/>

Figura 28 - *Milha de fio*, p. 188

https://www.researchgate.net/figure/Milhas-de-barbante-de-Marcel-Duchamp-na-exposicao-Primeiros-documentos-do-surrealismo_fig5_330693692

Figura 29 - Museu de Arte Moderna - MoMA, p. 193

<https://artcontrarian.blogspot.com/2015/09/edward-durell-stone-in-and-out-and.html>

Figura 30 - *Portinari of Brazil*, p. 204

https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2987?installation_image_index=6

Figura 31 - National Gallery de Londres após bombardeio, p. 211

<https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/history/directors/sir-philip-hendy?viewPage=3>

Figura 32 - Curador Philip Hendy, p. 211

<https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/history/directors/sir-philip-hendy?viewPage=3>

Figuras 33 e 34 - Exposição *The Family of Man*, p. 215

Disponíveis em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429?installation_image_index=1

Figura 35 - *MoMA Poll*, p. 218

<https://kunstkritikk.com/art-for-much-more-than-arts-sake/>

Figura 36 - *Instruments for Processes*, p. 221

www.moma.org/calendar/exhibitions/2698

Figuras 37 e 38 - *Les Immatériaux*, p. 228

<https://www.centrepompidou.fr/en/collection/film-and-new-media/les-immatériaux-1985>

Figura 39 - Museu Guggenheim, p. 233

<https://www.archdaily.com.br/br/786175/classicos-da-arquitetura-museu-guggenheim-de-bilbao-gehry-partners>

Figura 40 - Material de divulgação do projeto, p. 247

https://www.instagram.com/p/DE5bgb-yhDQ/?img_index=1

Figuras 41 e 42 - Museu das Favelas, p. 248

<https://www.instagram.com/museudasfavelas/>

Figura 43 - *O Rio do Samba*, p. 251

<https://www.instagram.com/museudeartedorio/p/DHHUIcLxith/>

Figuras 44 e 45 - *The Game and the Players; Repetition: summer display 1983*, p. 268

<https://danielburen.com/images/exhibit/1821?ref=group&year=2009>

Figura 46 - *Lina Bo Bardi: the didactic room*, p. 269

<https://wendelienvanoldenborgh.info/Lina-Bo-Bardi-The-Didactic-Room>

Figuras 47 e 48 - Mapa da exposição; Visitante com mapa, p. 270

<https://stedelijkstudies.com/journal/painting-into-a-corner/>

Figura 49 - *A memória é uma invenção*, p. 275

<https://mam.rio/programacao/a-memoria-e-uma-invencao/>

Figura 50 - *Corpo do pecado, da redenção, da salvação*, p. 277

<https://www.premiopipa.com/2022/11/leia-o-texto-critico-de-ana-avelar-sobre-a-intervencao-de-rodriigo-sassi-no-mu-seu-da-inconfidencia/>

Figura 51 - *Vão*, p. 277

<https://amgaleria.com.br/exposicoes/vao-exposicao-individual-de-bruno-cancado/>

Figura 52 - Diagrama Borja-Villel, p. 279

Autoria própria, a partir da descrição oferecida por Claire Bishop, em *Radical Museology*, 2013.

Figuras 53 e 54 - Expografia da pintura *Guernica*, p. 280

<https://marriedhusband.github.io/art/bishop/museology/index.html> A

Figura 55 - *O principio Potosí*, p. 280

https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Vista-de-la-exposicion-Principio-Potosi-como-podemos-cantar-el-canto-del_fig1_346013063

Figura 56 - *Workers' Club*, p. 280

<https://transversal.at/transversal/0910/vilensky/en>

Figura 57 - *Picasso in Palestine*, p. 281

<https://stedelijkstudies.com/journal/looking-at-the-return-of-the-single-work-show/>