Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 26, jan-jun/2020

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Museu: lugar de cultura, lugar de barbárie

Fernanda Proença

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte (MG)

RESUMO

Museu: lugar de cultura, lugar de barbárie

Tomando o museu como alegoria da modernidade, o artigo busca evidenciar sua influência sobre as obras que ele abriga, expressa na tensão entre a sistematização da cultura e o teor subversivo da arte, à luz da filosofia de Theodor W. Adorno. Recorrendo à leitura adorniana de textos de Paul Valéry e Marcel Proust acerca do museu, procuramos mostrar como os polos sujeito-objeto na recepção estética entremeiam-se dialeticamente para compor os momentos de verdade dessa experiência e como a instrumentalização desses extremos viabiliza a cooptação da *promesse de bonheur* da arte pela indústria cultural, cujos efeitos reverberam no museu.

Palavras-chave

Theodor W. Adorno; museu; indústria cultural; teor de verdade; Paul Valéry; Marcel Proust

ABSTRACT

Museum: Place of Culture, Place of Barbarism

Taking the museum as an allegory of Modernity, this article aims to demonstrate its influence on the artworks that it houses, manifested through the tension between the systematization of culture and art's subversive content, in the light of Theodor W. Adorno's philosophy. Resorting to Adorno's readings of Paul Valéry and Marcel Proust on the museum, we try to demonstrate how in the aesthetic experience, the poles subject-object intertwine dialectically to compose the moments of truth of this experience and how the instrumentalization of either poles enables the cooptation of art's *promesse de bonheur* by the cultural industry, the effects of which reverberate in the museum.

Keywords

Theodor W. Adorno; museum; cultural industry; truth content; Paul Valéry; Marcel Proust

PROENÇA, Fernanda. "Museu: lugar de cultura, lugar de barbárie". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n° 26 (jan-jun/2020), p. 302-342.

Aprovado: 13.06.2020. Publicado: 04.07.2020.

© 2020 Fernanda Proença. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 13.06.2020. Published: 04.07.2020.

© 2020 Fernanda Proença. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

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

1. Introdução

O museu estabeleceu-se nos últimos séculos como espaço de contato com a arte por excelência. Por “museu” referimos espaços públicos ou privados, construídos ou adaptados com a função explícita de resguardar e expor o patrimônio artístico-cultural de uma sociedade. Cumprindo o papel de depositário da cultura vigente, o museu figura na estruturação social como segmento responsável por viabilizar o contato da população com a arte, contato este mediatizado pela presença de uma instituição executora – seja ela o estado, uma empresa privada, um banco ou uma associação. O traço essencial em questão é a gestão institucionalizada do espaço expositivo¹, que imputa às obras presentes um discurso externo a elas, que pretende garantir alguma unidade entre esses seres tão específicos. Por mais bem intencionado que seja o trabalho museológico, em alguma medida ele se sobrepõe à alteridade radical que cada obra exige. No entanto, a seleção e a ordenação são traços incontornáveis, tanto em exposições temporárias quanto na delimitação de acervos permanentes. Se isso promove um impacto sobre a experiência do visitante com a obra de arte, não seria propriamente o caso de buscar resgatar um espaço neutro de contato, no qual outras obras não influíssem sobre o contato com a primeira, ou no qual não ecoasse o discurso curatorial. Esse lugar “puro” e “originário” nunca existiu. Buscar restituí-lo seria ingênuo e alheio à compreensão de que a arte é sempre uma conversa com o mundo que ela habita.

No momento em que a cultura luta para não sucumbir às pressões políticas e sociais, uma análise mais pormenorizada do museu torna-se essencial para elucidar as possibilidades efetivas de contato com a arte no nosso tempo, bem como oferecer um diagnóstico da sociedade que o originou e que, em alguma medida, ainda o acolhe.² Recorremos à filosofia de Theodor W. Adorno como amparo conceitual, pois seu pensamento oferece ferramentas para articularmos arte e

sociedade, algo essencial na compreensão do museu como diagnóstico de época. Além disso, Adorno oferece, como um respiro em meio ao pessimismo que marca sua observação do mundo, uma leitura possível da arte como trincheira da utopia. Se não é possível defender idoneamente a visão adorniana da arte como posituação da experiência humana, ainda assim fica resguardada nela uma fagulha disruptiva, uma esperança frente à estruturação coercitiva daquilo que ele chamou de mundo administrado.

Ao postular-se como ferramenta hegemônica, o museu alcança o mesmo estatuto dogmático que a razão instrumental; é nesse sentido que podemos apresentá-lo como integrante da mitologia moderna. Essa natureza reconciliatória do museu entra, portanto, em contradição com o caráter subversivo da obra de arte, cuja potência emancipatória encontra vazão na não-conformidade com a realidade que ela integra. Isso não implica, no entanto, na recomendação de sua extinção, pois as obras de arte recolhidas em seu interior são capazes ainda de oferecer elementos para o resgate da memória contra-hegemônica. De fato, o deslocamento das obras para o museu reforça o caráter trágico da arte, representando sua morte mas também a possibilidade de ressurreição, quando esse deslocamento passa a compor uma nova camada de sedimentação histórica da obra. A competência das obras de arte para influenciar consciências torna-se evidente quando percebemos que as diversas forças de controle social buscam incessantemente integrá-las como aparato imagético. Nada fala de forma mais contundente a favor de seu poder de mudar o mundo.

Mais do que um esforço de projeção da estética adorniana sobre a questão do museu, a intenção do presente trabalho é indicar as fragilidades dessa instituição “museu” para que, a partir de uma melhor compreensão de seu caráter paradoxal, seu potencial impacto social possa ser resguardado. Elucidar como essas tensões que caracterizam o mundo contemporâneo tornam-se questões da própria arte, na medida em que seu teor de verdade dinâmico as absorve, exige

investigar como o aparato artístico pode servir à construção de narrativas políticas e como a atualização do teor de verdade de cada obra específica contamina-se por esse movimento histórico. Para tanto, é necessário projetar sobre o museu essa mesma aproximação dialética.

2. Uma esfera da cultura

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

A mais evidente projeção do esclarecimento sobre a formação dos museus é a expectativa de sistematização do conhecimento e das relações sociais. Adorno e Horkheimer são claros ao definirem que o esclarecimento marca na história humana um momento de expressa valorização do pensamento voltado a fins, que pretende expurgar o medo frente à natureza. Essa dominação da matéria ocorre pela projeção do sujeito sobre o mundo através da ação da razão, na expectativa de

sintetizar sob conceitos o caos da experiência. Para tanto, o pensamento sistemático reduz os elementos do mundo a conceitos, encadeando-os segundo a lógica tradicional; no esclarecimento, é a calculabilidade e a utilidade que vão pautar esse projeto de dominação da natureza. A consolidação do sujeito do esclarecimento, traduzida em sua crescente separação frente aos objetos da experiência, encontra no exercício da razão sua ferramenta de poder. Nas palavras de Adorno e Horkheimer: “enquanto soberanos da natureza, o deus criador e o espírito ordenador se igualam”.⁴ É por esse caminho que podemos dizer que o adensamento da ideia de sujeito é expressão da soberania da razão e, se “o despertar do sujeito tem por preço o reconhecimento do poder como o princípio de todas as relações”⁵, o poder do sujeito se verifica na sua atuação racional sistematizante sobre o mundo que o cerca.⁶ No exercício de busca da unidade na natureza, a razão divide o mundo em sujeito doador de sentido e objeto sem sentido. Por esse procedimento, a natureza torna-se desencantada, destituída de seus traços mágicos e irracionais. É esse uso específico da razão, que privilegia a homogeneização da natureza para sua dominação, que se convencionou chamar de razão instrumental. A razão instrumental caracteriza-se por atribuir aos conceitos com os quais trabalha uma necessidade dogmática, impedindo o questionamento de sua própria lógica interna. Para que o conceito consiga reproporcionar o objeto segundo sua lógica, ele precisa solidificar-se como contraponto à fluidez da experiência. Essa dominação do objeto reflete-se na própria reificação do conceito e, por consequência, da razão, que adquire uma realidade paralela à realidade do mundo, completa em si mesma; uma hipertrofia desse modo de atuação da racionalidade tomado como razão *tout court*, rechaçando outros modelos possíveis de realização racional. Por isso, Adorno e Horkheimer denunciam a elevação da razão instrumental ao estatuto de mito, pois ela reflete seu caráter necessário, inescapável. A totalidade pretendida pela razão toma seus próprios conceitos como crenças, incorrendo na lógica do mito que ela pretendia superar. Assim, o

esclarecimento recai na vacuidade de que acusou a escolástica, prevalecendo o método [*operation*] sobre o conhecimento (verdade).

Adorno procura combater a primazia do sujeito, a organização sistêmica do saber, o positivismo, o idealismo, em suma, a filosofia da identidade em seu sentido abrangente. Defendendo uma compreensão dialética do conhecimento, questiona a abordagem positivista segundo a qual o não-idêntico perde-se no princípio de não-contradição, oriundo da tradição aristotélica. Nas palavras de Adorno: “O conhecimento não possui nenhum de seus objetos completamente. Ele não deve promover o aparecimento do fantasma de um todo”.⁷ Adorno nota que uma filosofia identitária, que confie na perfeita relação entre coisa e conceito, acaba por assumir uma ingênua expectativa de reconciliação entre pensamento e experiência que, apresentando uma aversão ao heterogêneo, acaba por suprimir o potencial do objeto, expresso em sua singularidade.

A desmitologização da linguagem, enquanto elemento do processo total de esclarecimento, é uma recaída na magia. [...] A decisão de separar o texto literal como contingente e a correlação com o objeto como arbitrária acaba com a mistura supersticiosa da palavra e da coisa. [...] Deste modo a palavra, que não deve significar mais nada e agora só pode designar, fica tão fixada na coisa que ela se torna uma fórmula petrificada. Isso afeta tanto a linguagem quanto o objeto. Ao invés de trazer o objeto à experiência, a palavra purificada serve para exibi-lo como instância de um aspecto abstrato, e tudo o mais, desligado da expressão (que não existe mais) pela busca compulsiva de uma impiedosa clareza, se atrofia também na realidade.⁸

Do ponto de vista epistemológico, a crença de que o conceito dá conta da multiplicidade do objeto, da experiência deste, incorre na redução do objeto ao pensamento abstrato. Do ponto de vista social, essa expectativa ignora o descompasso entre as ideias alcançadas através do pensamento, como a de liberdade, e a realidade vivida pelos sujeitos, o que constitui

uma cortina de fumaça que impede a elaboração das nuances da experiência, dificultando a percepção da necessidade de sua correção conforme ao conceito. É por isso que podemos dizer que existe um teor de alienação na ilusão de reconciliação, como ela é falsamente apresentada no pensamento identitário: excluindo aquilo do objeto que não corrobora sua subsunção ao conceito, o pensamento ignora o não-idêntico, esse dissonante que é exatamente aquilo que faz do objeto único.⁹

No que se refere à produção artística, ela também será sistematizada na formação de uma esfera da cultura. A Modernidade, ao desmembrar arte e ciência, ou, mais precisamente, ao contrapô-las como domínios culturais “a fim de torná-las administráveis”¹⁰, toma a cultura como categoria descolada do tecido social. O problema, para Adorno e Horkheimer, é que aquilo que a cultura traz de pulsante, de vivo, sofre um processo de engessamento em sua redução à categoria, de forma análoga ao engessamento dos conceitos pela razão instrumentalizada. Uma vez tomada como categoria, a cultura define: “Falar em cultura foi sempre contrário à cultura. O denominador comum ‘cultura’ já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração”.¹¹ Transformada em um setor social, a cultura passa a produzir suas próprias ferramentas de atuação, gerenciadas de forma institucionalizada. O museu aparece nesse contexto como manifestação da esfera administrada da cultura, como espaço determinado e determinante no contato com a arte.

Reunindo obras de naturezas diversas, o efeito mais evidente do museu é a equalização dos objetos artísticos que ele abriga. Cada obra é reduzida a elo de uma narrativa maior, representada pelo acervo. Frente à exigência de singularidade extrema expressa em cada objeto artístico, a submissão conceitual operada pela cultura é ainda mais agressiva. O processo de diluição do não-idêntico, que se verifica no museu, é um eco da razão instrumental, naquilo que ela suprime em sua atuação sistematizante. A abstração dos objetos no sistema racional da cultura tende ao apagamento de suas

nuances específicas, operada pelo processo de adequação à categorização. Estabelece-se, então, uma ilusão de fungibilidade entre as obras por conta da redução da alteridade de cada uma, essencial à sua essência artística, na produção de uma identidade artificial que as reúne sob o conceito de “objetos da cultura”. Por essa ótica, o museu atenta contra o incomensurável de cada obra em nome da conformidade ao que se determinou como cultura. Conforme esta passagem da *Teoria estética*:

Toda a obra de arte aspira por si mesma à identidade consigo, que, na realidade empírica, se impõe à força a todos os objectos, enquanto identidade com o sujeito e, deste modo, se perde. A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade.¹²

Ou seja, a obra de arte apresenta uma expectativa de identidade consigo mesma que resiste à postulação de conciliação com o mundo que a cerca e, ao mesmo tempo, com o eventual arcabouço conceitual que procura definir o que é arte. O não-idêntico da arte, aquilo que não é conforme a conceitos, é sua força na desarticulação das ilusões de conciliação do real. Em outras palavras, o não-idêntico da arte tem uma potência emancipatória por evidenciar que escapa ao pensamento algo da experiência e que a supressão desse algo é falsa, na medida em que oferece uma narrativa conciliatória num mundo irrenconciliado. O afastamento do objeto pelo exercício da razão que o esclarecimento já estabelecia é, aqui, acentuado pela mediação institucional da relação entre arte e público, de forma que as condições de contato com o objeto artístico passam a se dar de acordo com a lógica museica e não com a lógica do objeto. Esse aspecto é relevante pois a lógica museica, diferentemente da artística, alia-se à estruturação social moderna, atuando segundo as diretrizes da racionalidade instrumental, à qual a arte resiste. Quando a cultura é transmutada em narrativa museológica, torna-se disponível à construção de discursos. A ideia amplamente difundida de que o museu preserva a tradição ampara-se na

redução da tradição a uma unidade conceitual, enviesada e hipostasiada. Essa qualificação da cultura alinha-se à interpretação benjaminiana segundo a qual os bens culturais, tanto em sua origem quanto em sua transmissão, reproduzem a história dos vencedores, de modo que “não há um documento de cultura que não seja também um documento de barbárie”.¹³

Historicamente, com a diluição da tutela teológico-feudal, a cultura sofre um processo de dessacralização, tornando-se responsável por resguardar os valores mais altos da sociedade nascente. Mais especificamente, a cultura consolida-se como esfera de legitimação de uma narrativa social pautada na ideia de progresso. Estabelecido como símbolo do progresso social e técnico, o museu encena a democratização da cultura, em consonância com os ideais de liberdade que o sujeito moderno carrega. Essa noção de progresso advém do esclarecimento como força motriz da gradual libertação do sujeito das forças da natureza, representada pela técnica. Porém, os ideais propagados pelo iluminismo não se verificam na experiência cotidiana que, além de não ver expurgados os medos do passado, padece de novos males provenientes das novas relações de poder. Se o esclarecimento ambicionava livrar os indivíduos do sofrimento, “a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal”.¹⁴ Frente ao evidente malogro de suas premissas norteadoras, aliado à perda da transcendência desses ideais, a Modernidade outorgou à cultura o papel de bastião dos valores humanos.¹⁵ Atuando de forma análoga à dualidade platônica, a cultura enquanto esfera do ideal constitui-se também como vetor legitimador do descompasso entre ideal e práxis.¹⁶ Ela resguarda os valores mais caros à sociedade que, no entanto, não se verificam nela: “a igualdade abstrata dos indivíduos se realiza como desigualdade concreta”.¹⁷ Não surpreende que o Louvre tenha sido criado logo após a Revolução Francesa, construindo, a partir da recém apropriada coleção real, uma narrativa histórica para alimentar a nascente sensibilidade republicana – em última instância, uma narrativa política. Para além da análise sobre seu conteúdo, o museu, do ponto de vista formal, é uma manifestação cultural e, enquanto tal,

articula-se com a tecitura social, reverberando suas relações de poder. Assim, além da criação do lastro histórico da nova república, o Louvre também integra o cenário cultural que será oferecido à população como uma espécie de prêmio de consolação quando os ideais de *liberté, égalité e fraternité* não se realizaram na vida prática¹⁸; em certa medida, o museu dissimula esses ideais.

Figura 1: Ilustração da galeria principal do Museu do Louvre. Autor desconhecido, 1844.

A acumulação do tesouro cultural, a ostentação da exposição e a arquitetura grandiosa figuram no nascimento do Louvre como propaganda da acessibilidade a algo anteriormente pertencente à aristocracia, como espólio da revolução francesa.¹⁹

Inserido nesse debate da constituição da cultura como esfera social²⁰, Adorno escreverá, no ensaio *Crítica cultural e sociedade*, como a laicização da ordenação do espírito aparenta ser um exercício de liberdade, enquanto, de fato, sustenta de forma velada o controle anônimo das relações vigentes pelos aparelhos sociais, principalmente a cultura. Uma vez alçada à ideologia, a cultura tem sua própria legitimidade corrompida: “o sentido próprio da cultura consiste na interrupção da objetivação. Tão logo a cultura se congela em ‘bens culturais’ e na sua repugnante racionalização filosófica,

os chamados 'valores culturais', peca contra sua *raison d'être*".²¹ É para essa versão de cultura que a sociedade burguesa desloca seus ideais de realização do espírito autônomo. Não obstante, verifica-se ali uma reificação aguda da sensibilidade em prol da discreta, porém potente, racionalização mais essencial à estruturação do mundo administrado. Huyssen dirá que o museu, sob a égide da proteção à tradição, estabelece-se como simulacro de narrativas nascentes: "não é o sentido seguro das tradições que marcam a origem dos museus, mas sua perda combinada com um desejo profundo pela (re-)construção".²² Pela relação entre construção histórica e liberdade, a Modernidade imputa à cultura o papel de resguardar uma visão teleológica de história secularizada, à qual o museu dá voz. Na história mais recente, observamos como o museu utiliza-se ainda das mesmas premissas na elaboração de ficções contemporâneas. A construção do Louvre em Abu Dhabi²³, fruto de um acordo econômico-político com a França, exhibe um acervo de peso, constituído majoritariamente de obras de renomados artistas europeus, que vão da Antiguidade ao século XX. Propondo vínculos entre a cultura ocidental e a oriental, publiciza uma imagem nacional assimilável, ornamentada pela tradição eurocêntrica naquilo que ela traz de mundialmente reconhecido e apreciado, apresentando uma Dubai globalizada e receptiva aos investidores internacionais.

Figura 2: *Napoleão Bonaparte cruzando os alpes*, de Jacques-Louis David, emprestado de Versalhes para compor uma das galerias do Museu do Louvre de Abu Dhabi.²⁴

Figura 3: Entrada do Museu do Louvre de Abu Dhabi. Arquitetura contemporânea arrojada, textos em inglês e destaque para a força da “marca” Louvre.²⁵

3. Progresso e memória

O museu nasce marcado por uma função legitimadora que nunca abandonou. Tradicionalmente administrados pelo estado, em parceria com famílias abastadas detentoras de acervos, o poder sempre intuiu o potencial do aparato artístico na construção de identidades. Seletivamente organizado, o acervo do museu presta-se à composição de tramas estruturais, a exemplo da recém-unificada Alemanha, que se engajou em um projeto museico de proporções gigantescas

“ao colecionar baladas, folclore, contos [...] tudo em nome de um mundo moderno radicalmente novo e pós-clássico” na “construção da identidade cultural da Alemanha moderna que, juntamente com as escavações museicas, construíram o alicerce do nacionalismo alemão”.²⁶

Figura 4: Museum der bildenden Künste, Leipzig.

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

Exposição de obras de Max Klinger, artista alemão do final do século XIX, que compõem o acervo.²⁷

Importante destacar, nessa direção, que boa parte das coleções dos museus europeus constituíram-se através de pilhagem e espólios de guerras. Louvre, British Museum e Pergamon Museum são apenas os exemplos mais manifestos dentre tantos outros nos quais a lógica imperialista e a expansão nacionalista são expostas como testemunho da superioridade bélico-militar, formativa das culturas nacionais.²⁸

A partir de seus arquivos disciplinares e de suas coleções, [o museu] ajudou na definição da identidade da cultura ocidental ao desenhar as fronteiras externas e internas baseadas, principalmente, na exclusão e na marginalização, assim como na codificação positiva.²⁹

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

cultura. O museu é o espaço no qual a riqueza artística da região colonizada não presta testemunho de sua humanidade, mas da capacidade do país colonizador de usurpá-la e transformá-la em cultura que, em última instância, ratifica processos colonizatórios como parte da modernização capitalista. “A cultura é o lugar da procura da unidade perdida. Nesta procura da unidade, a cultura como esfera separada representa sua própria negação”, dirá Guy Debord.³⁰ É nesse sentido que o museu é peça constituinte do mundo administrado³¹: o espírito autônomo, que se acredita livre por ter se desvinculado dos ordenamentos da igreja e da antiga ordem social, está de fato submetido ao controle latente das estruturas do capital, integrado como peça da engrenagem econômica. Some-se a isso a ilusão de liberdade que se oferece ao sujeito supostamente autônomo, essencial à sustentação de sua condição de alienação; a cultura presta-se à alienação do espírito que estará a serviço da manutenção do *status quo* enquanto acredita estar exercendo sua liberdade, tornando imanente ao próprio sujeito as relações de troca propagadas pelo sistema.

Não só o espírito se ajusta à sua venalidade mercadológica, reproduzindo com isso as categorias sociais predominantes, como se assemelha, objetivamente, ao *status quo*, mesmo quando, subjetivamente, não se transforma em mercadoria. [...] [o modelo de troca] permite à consciência individual cada vez menos espaço de manobra, passa a formá-la de antemão, de um modo cada vez mais radical, cortando-lhe *a priori* a possibilidade da diferença, que se degrada em mera nuance no interior da homogeneidade da oferta.³²

Figura 5: Lado oeste do Altar de Pergamon grego, no Museu Pergamon, em Berlim.³³

Acervo composto de peças gregas, romanas e islâmicas.

Se a cultura sofre um processo de reificação ao integrar o mundo administrado, o processo paralelo que lhe fornece alicerce – e com o qual está profundamente imbricado – é a própria reificação da história. Adorno e Horkheimer, sensíveis a essa percepção, dirão na *Dialética do esclarecimento* que “a história enquanto correlato de uma teoria unitária, como algo de construível, não é o bem, mas justamente o horror”.³⁴ A busca pela unidade perdida, do ponto de vista da estruturação ideológico-social, depende da construção de narrativas históricas legitimadoras do presente. O hipostasiamento do passado beneficia-se da força das obras de arte na construção de seu imprescindível aparato imagético. Tomadas como elos de um relato, as obras são privadas de sua própria alteridade medular. O museu toma parte nesse processo como instância mediadora; a institucionalização da arte significa a terceirização do exercício de construção da história. Quanto a isso, Paul Valéry ressalta a inaptidão do espaço museológico no trato com aquilo que ele chamou de “herança”: “Mas nossa herança é esmagadora. O homem moderno, extenuado pela enormidade de seus meios técnicos, é empobrecido pelo próprio excesso de suas riquezas [...] a acumulação de um capital excessivo e, portanto, inutilizável”.³⁵ Comentando essa

passagem de Valéry, Adorno dirá que a expectativa de reconstruir um passado perdido é tanto ilusória quanto maléfica: “quem acredita na possibilidade de o original ser restituído pela vontade fica preso a um romantismo sem esperança; a modernização do passado violenta e danifica o passado”.³⁶ No entanto, esse capital aparentemente inutilizável torna-se arsenal apologético. Se “toda reificação é um esquecimento”³⁷, a preservação da herança reificada serve à sustentação de uma sociedade sem memória, pois “o saber que é poder não conhece barreira alguma, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face aos senhores do mundo”.³⁸ A atuação do museu como detentor da tradição incorre na reificação da memória, que se transfigura na produção de narrativas legitimadoras. Estando atrelados ao governo ou a outras instâncias detentoras de poder – como bancos ou grandes empresas – o teor subversivo das obras de arte fica comprometido pelo papel conciliador do museu, pela supressão da não-identidade do objeto artístico:

As obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade. Tendem, portanto, *a priori* para a afirmação, mesmo que se comportem ainda de uma maneira trágica. Os chavões do esplendor conciliante, que se estendia da arte à realidade, não são apenas repulsivos porque parodiam o conceito enfático da arte pelo seu equipamento burguês e a classificam entre as reconfortantes organizações dominicais. Tocam igualmente nas feridas da própria arte.³⁹

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

percipiente, pois oferece-lhe uma perspectiva utópica, uma desarticulação daquilo que, na sociedade, se apresenta como inescapável. De certa forma, podemos argumentar que a arte, ao operar o reencantamento do mundo, desmistifica a razão. No entanto, o museu atenta contra esse teor subversivo quando atua como cenário narrativo de uma história hipostasiada.

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

O progresso indeterminado não seria sua mais genial e sua mais cruel tortura; [...] não seria um modo de suicídio incessantemente renovado [...]; não se pareceria com um escorpião que pica a si mesmo com seu terrível ferrão, esse eterno desideratum (desejo) que realiza seu eterno desespero?⁴⁰

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

repete-se o que aconteceu no cristianismo: o bem, que na verdade permanece entregue ao sofrimento, é disfarçado como uma força determinando o curso da história e triunfando no final. Ele é divinizado como espírito do mundo ou, pelo menos, como uma lei imanente.⁴¹

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

Figura 6: *Exposition universelle de 1855. Palais de l'Industrie, coupe transversale*, de Max Berthelin, 1854. Elogio da técnica e do novo na estrutura expositiva. Note-se que a arquitetura, que vai caracterizar os museus contemporâneos, já figura aqui como elemento participante da narrativa de progresso juntamente com as obras.⁴²

O rechaçamento do paradigma do progresso e o consequente rompimento com o conceito moderno de história permeará toda a análise adorno sobre a cultura e sobre o museu. Constatando que a consolidação de uma história linear é um dispositivo do mundo administrado, Adorno defende que mesmo o conceito de história é um conceito em devir; apenas se compreendido dessa forma ele pode ser emancipatório. Para Adorno, a compreensão de que a história não é algo estático, mas fluido e em constante reorganização em decorrência de sua reiterada articulação com o presente, é a via de escape de sua cooptação para legitimação dessa ideia esmagadora de progresso. Amy Allen destaca que a obra de Adorno é, nesse contexto, um movimento de aproximação e afastamento do pensamento hegeliano. Se a filiação hegeliana leva Adorno a projetar um pensamento dialético sobre a história, sugerindo que o trabalho filosófico consiste em uma postura crítica de análise do presente – que faz uso, ela mesma, de ferramentas historicamente constituídas –, ao mesmo tempo ele recusa a sombra de progresso implícita no processo de *Aufhebung* de índole idealista.⁴³ Ao dizer que “a história está na verdade, mas a verdade não está na história”⁴⁴, Adorno denota a irreducibilidade da história às soluções da subjetividade filosoficamente onipotente; a produção de

identidade operada pela cultura a serviço de uma “totalidade histórica teleologicamente redentora”⁴⁵ seria sua compleição mais desumana. É esse processo que se projeta sobre as obras de arte recolhidas no espaço museológico, e que levará Adorno a denunciá-lo como mausoléu:

A expressão “museal” possui na língua alemã uma coloração desagradável. Ela designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos do que por necessidade do presente. Museu [*Museum*]⁴⁶ e mausoléu [*Mausoleum*] não estão ligados apenas pela associação fonética. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura. Neles são acumulados os tesouros culturais: o valor de mercado não deixa lugar para a felicidade da contemplação.⁴⁷

No entanto, Adorno destaca a essência dialética do museu e exige nossa atenção a seu estatuto paradoxal: “mas mesmo assim essa felicidade depende dos museus. Quem não possui uma coleção particular – e os grandes colecionadores privados tornam-se uma raridade – somente no museu pode conhecer em larga escala pinturas e esculturas”. Tendo se consolidado como palco do contato com a arte por excelência, exigir a extinção dos museus em defesa da cultura significaria liquidar um importante reduto da produção artística. Ainda que a força da indústria cultural seja contundente, aquilo que resiste de emancipatório na obra institucionalizada – sua não-identidade – resiste, mesmo que anuviado, no interior do museu. Trata-se de compreender que, para além de sua potência reificadora da história, o museu carrega também os elementos para sua desarticulação, através de uma aplicação negativa da ideia de progresso. A fala de Amy Allen é elucidativa nesse ponto: Adorno “atém-se a uma concepção prospectiva de progresso como imperativo político-moral, ainda que ele re-conceba o progresso negativamente como prevenção à catástrofe e extraia tal visão prospectiva da retrógrada noção de progresso como ‘fato’ histórico”.⁴⁸ Desse modo, a criação de uma visão não-hegemônica alternativa da história não expulsa de forma

integral a história em seu sentido forte, mas mantém-se vinculada ao reconhecimento da importância da memória, uma vez que a produção do presente não poderia se dar *ex nihilo*. Os traços da história que resistem nas obras, se tomados de forma desvinculada da construção de narrativas artificiais, prestam-se à reelaboração do passado e, conseqüentemente, fornecem elementos para uma análise crítica do presente.⁴⁹ Adorno e Horkheimer enfatizam que, se há algo a se resgatar do passado, é a esperança:

O que está em questão não é a cultura como valor [...]. A questão é que o esclarecimento tem que tomar consciência de si mesmo, se os homens não devem ser completamente traídos. Não se trata da conservação do passado, mas de resgatar a esperança passada. Hoje, porém, o passado se prolonga como destruição do passado.⁵⁰

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

4. Museu Valéry Proust

A questão do museu é abordada de forma mais pormenorizada por Adorno no texto *Museu Valéry Proust*, publicado originalmente na revista alemã *Die Neue Rundschau*, em 1953. Nele, Adorno discorre sobre a visão desses dois artistas e críticos de arte sobre a questão do museu como espaço de acolhimento da arte e sobre os desdobramentos que o deslocamento espacial das obras representa na experiência destas.⁵¹ Ao fazê-lo, Adorno dá voz a suas próprias inquietações e nos convida a perceber as tensões que habitam o museu e que são, concomitantemente, tensões da arte e da sociedade. Valéry partilha com Adorno a intuição de que o deslocamento das obras para o museu atua na composição de um cenário cultural às custas do ser-em-si das obras. Dando voz ao conservadorismo que levou Adorno a defini-lo como *connaisseur*, descreve sua visita ao Louvre como um encontro com “criaturas congeladas”. Sua crítica à “desordem

organizada” refere-se à catalogação das obras segundo critérios organizacionais, que promove um enfileiramento de “unidades de prazer incompatíveis sob números de tombamento e de acordo com princípios abstratos”.⁵² Tal sistematização das obras sustenta uma pretensa erudição, que “anexa ao museu imenso uma biblioteca ilimitada. *Vênus transformada em documento*”.⁵³

Figura 7: Vênus de Milo, no Museu do Louvre.⁵⁴

Porém, o que move essa inquietação de Valéry, e aqui ele vai se distanciar de Adorno, é um apreço pela cultura em seu sentido clássico. Enquanto especialista, conhecedor e participante dos mistérios do atelier, Valéry sugere que há algo inerente à cultura que se perde no deslocamento das obras para o museu. Sua ingenuidade reside no fato de ele não levantar “dúvida sobre a categoria da obra de arte enquanto tal”.⁵⁵ Se algo da arte é mutilado pelo museu, então há uma objetividade nas obras que conflita com a contingência de sua exposição, como se participassem de um conceito de arte pura emprestado do passado.⁵⁶ Por esse viés, Valéry, o defensor da cultura, tece duras críticas ao museu sem, contudo, defender explicitamente sua extinção. Quanto a isso, Adorno alerta que “renunciar radicalmente à possibilidade de experimentar o tradicional significa capitular à barbárie por pura fidelidade à cultura”.⁵⁷ Adorno sugere que Valéry também intui esse problema, o que o teria levado a suspender subitamente sua reflexão. Segundo Adorno, Valéry se chocaria ao ver as obras oferecidas à contemplação como fins em si mesmas; tornando-se “tão

absolutas quanto Valéry sonhava, ele se espanta mortalmente diante da efetivação de seu próprio sonho”.⁵⁸

Se Valéry oferece certo engessamento do conceito de cultura, a fluidez proustiana⁵⁹, que percebe “o histórico como paisagem”⁶⁰, é mais consonante com a visão de devir histórico adorniana. O que adquire corpo na relação com as obras é, para Proust, a contingência do sujeito frente a elas. Mais do que evidências históricas, as obras expostas no museu afetam Proust como instrumentos óticos, capazes de oferecer renovadas experiências das memórias do próprio observador, que acessa algo latente em si através de um despertar da sensibilidade operado pela arte. Se o primado da experiência proustiana peca por certo conformismo, seu resgate da memória protege o museu de seu caráter tétrico, enquanto o combate quixotesco de Valéry nos atenta para a necessidade de crítica aos instrumentos da cultura. Não se trata de determinar quem estaria mais perto da verdade sobre os museus, nem de encontrar um caminho do meio; pelo contrário, é no conflito dos momentos de verdade coexistentes que podemos perceber as tensões vivas na relação com a arte permeada pelo museu. É essa tensão que nos permite caracterizar o museu como palco da *querela entre antigos e modernos*⁶¹, dentro da qual, segundo a visão adorniana, “a fetichização do objeto e a presunção do sujeito corrigem-se mutuamente”.⁶² Se a relação com as obras de arte é pautada pela tensão entre sujeito e objeto, essa tensão precisa manter-se viva no museu, pois a dissolução dessa dialética, seja em prol do conservadorismo ou do subjetivismo, recai em extremos que a indústria cultural habilmente coopta. Quando Adorno acusa a estética de ter recaído “na alternativa fatal entre universalidade burra e juízos arbitrários”⁶³, o que está em jogo são caricaturas desses modelos de fruição de Valéry e de Proust. Tanto a primazia do objeto quanto a do sujeito, se levadas às últimas consequências, oferecem substrato para a elaboração da fruição no museu sobre preceitos estéticos corrompidos, vulnerabilidade que serve aos interesses da indústria cultural.

5. *Promesse du bonheur* e indústria cultural

Por “indústria cultural”, Adorno e Horkheimer pretendem caracterizar o fenômeno segundo o qual as agências do capitalismo monopolista regulam a produção e veiculação da cultura, segundo a lógica industrial que permeia outros ramos da economia. A indústria cultural é responsável por produzir mercadorias culturais, objetos travestidos de arte que, no entanto, são produzidos com o objetivo explícito de serem consumidos. Filmes hollywoodianos, músicas pop, reproduções de obras famosas, enfim, objetos que deleitam os sentidos sem, no entanto, configurarem obras de arte. Duas questões essenciais aparecem nesse ponto: primeiro, qual seria a diferença entre mercadoria cultural e aquilo que Adorno chamou de “obra de arte autêntica”; segundo, se a indústria cultural pode exercer seu poder sobre as obras de arte ditas autênticas. Quanto à primeira questão, por hora é suficiente assinalar que a obra de arte autêntica carrega em si um enigma inacessível pelo mero conceito, que resguarda sua não-identidade e, conseqüentemente, sua potência subversiva. A obra de arte autêntica é da ordem do irreconciliado, denunciadora e dissonante, enquanto a mercadoria cultural é plana, não oferece uma dimensão enigmática, resume-se ao que está dado, de modo a gerar prazer no observador-consumidor.⁶⁴ Quanto à segunda questão – a inquietação com a aparelhagem das obras de arte autênticas pelo aparato cultural, representado pelo museu mas não limitado a ele –, sugiro que a submissão das obras à institucionalização dos museu obscurece seu caráter enigmático, em um processo que busca destacar, mesmo na obra autêntica, características que podem servir à sua instrumentalização, aproximando-as de mercadorias ao anestesiar sua força crítica. É nessa direção que interessa investigar como o museu consegue cooptar as duas vertentes de aproximação da arte, conforme apresentadas por Valéry e por Proust, exacerbando às últimas conseqüências tanto o primado do objeto quanto o primado do sujeito na recepção das obras, promovendo uma alienação alinhada à conservação do mundo administrado.

No que toca à exaltação da subjetividade, o museu tomado como espaço de mera rememoração subverte o prazer da experiência estética. Adorno nota que tanto Proust quanto Valéry compartilham o pressuposto da felicidade nas obras de arte.⁶⁵ Mas, se para eles o que caracteriza a apreciação estética é o contato com as *délices* e a experiência de uma *joie enivrante*, a célebre frase de Stendhal, segundo a qual a beleza não é mais que uma promessa de felicidade, ressoa em Adorno com um caráter mais político. O eixo da questão, para Adorno, é a instrumentalização da felicidade no contato com as obras operada pela indústria cultural em contraposição à *promesse de bonheur* inerente a seu caráter utópico – uma diferença que se refere à sua vinculação com a reconciliação do real. Essa diferença é o fiel da balança entre estar a serviço de um esquema de dominação sócio-econômico ou ser a potencialidade última na sua desarticulação.

Numa sociedade onde a arte já não tem nenhum lugar e que está abalada em toda a reacção contra ela, a arte cinde-se em propriedade cultural coisificada e entorpecida e em obtenção de prazer que o cliente recupera e que, na maior parte dos casos, pouco tem a ver com o objeto. [...] A felicidade produzida pelas obras de arte é uma fuga precipitada e não um fragmento daquilo a que a arte se subtraiu; é sempre accidental, mais inessencial para a arte do que a felicidade do seu conhecimento. O conceito de deleite artístico enquanto constitutivo deve ser eliminado.⁶⁶

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

A esse debate, a gradual privatização da cultura, aliada à consolidação da indústria cultural, trouxe novas nuances. A crítica de Adorno e Horkheimer mantém-se contundente na atualidade, ainda que tenham conceituado a indústria cultural quando esta ainda se encontrava em estágio nascente. As

políticas de democratização de acesso, auxiliadas pela reprodutibilidade técnica, e a apuração da competência museológica para a transformação da arte em entretenimento parecem ainda reverberar as análises desses pensadores quando eles denunciavam as exposições como verdadeiras alegorias da massa burguesa.⁶⁷

a afinidade original entre os negócios e a diversão mostra-se em seu próprio sentido: a apologia da sociedade. [...] O logro, pois, não está em que a indústria cultural proponha diversões, mas no fato de que ela estraga o prazer com o envolvimento de seu tino comercial nos clichês ideológicos da cultura em vias de se liquidar a si mesma.⁶⁸

O prazer, quando deslocado da experiência estética para o entretenimento no espaço museológico, favorece a resignação, que nele se quer esquecer.⁶⁹ Interessante notar como essa ancoragem na recepção subjetivista das obras opera, paradoxalmente, uma acentuação da diluição da subjetividade. A ilusão de individualidade, engendrada pelo processo de identificação proporcionado pelo objeto estético, apazigua o desejo de emancipação do sujeito. No entanto, esse prazer identificatório ignora o traço mais marcante da experiência estética legítima, que para Adorno é seu teor emancipatório, e por isso corrobora a abstração do sujeito conforme ela se verifica nas relações econômicas. Uma alienação política sustentada pela fantasia de subjetividade, oferecida pela arte tornada entretenimento: “a cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, e não apenas os bárbaros. A cultura industrializada faz algo a mais. Ela exercita o indivíduo no preenchimento da condição sob a qual ele está autorizado a levar essa vida inexorável”.⁷⁰

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

Numa das partes mais explícitas do todo, na primeira página de *Du côté de chez Swann*, o narrador, na descrição do adormecer, diz:

‘Pareceu-me que era de mim que a obra falava; uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre Francisco I e Carlos V’. É isto a reconciliação do que foi separado, à qual se dirige o lamento irreconciliável de Valéry.⁷¹

Talvez o prazer da rememoração proustiana ainda fizesse sentido em um contexto no qual havia um paralelo entre cultura e memória.⁷² Mas o avanço dos museus como espaço de entretenimento desvirtua essa relação, ao mesmo tempo em que dá testemunho da alienação crescente dos indivíduos. Fabbrini nos oferece um claro diagnóstico:

O público que acorre hoje às exposições não procura, assumindo o *pris-a-pris* do artista, ‘algumas delícias’ no sentido do fruidor de Valéry; e tampouco se aproxima do fruidor de Proust, que buscava na fruição de uma obra um momento privilegiado para o deslanche de suas sensações adormecidas. [...] não se pode ignorar – na direção de Adorno – os traços de mutilação da personalidade, ou de reificação da consciência, decorrentes de um século de capitalismo avançado.⁷³

O museu como espaço de entretenimento, que Adorno não conheceu na forma agravada em que se apresenta hoje, não deixa de abarcar essa concepção. A indústria cultural é rápida em integrar o dissonante e expandir sua área de domínio, em uma manifestação de sua competência de diluição do não-idêntico do próprio desenvolvimento artístico, a exemplo da corruptela da noção vanguardista de obra de arte total⁷⁴: a expectativa original de levar a experiência estética ao cotidiano – que em si já era uma resposta à neutralização museológica – , vê-se traduzida no museu elevado à obra de arte total pela aglutinação de elementos como arquitetura, obras de arte, consumo e lazer. No lugar de projetar a lógica estética no mundo, novamente, o que ocorre é a projeção da lógica museica. O museu aprendeu a se apresentar como uma grande experiência unitária de prazer alienatório.

[a arquitetura dos museus] cada vez mais se apresenta como um valor em si mesmo, como uma obra de arte, como algo a ser apreciado como tal e não apenas como uma construção

destinada a abrigar obras de arte. [...] pretendem estar criando uma *obra de arte total* – não só algo que fascine em tudo e por tudo, mas que realize a função utópica de síntese propugnada pela arte moderna.⁷⁵

Exemplo disso são os museus que, desde sua arquitetura, já se apresentam como obra de arte em si, como o Centre George Pompidou, o *Beaubourg* de Paris, inaugurado em 1977. Baudrillard analisa como a própria estrutura física desse museu propicia o fluxo do público organizado, predeterminando a ordem de encontro com as obras, bem como delimitando seu tempo, de forma que o fluxo humano seria, para ele, um reflexo do fluxo do capital.⁷⁶ Além de oferecer esse contato particular com o acervo, o *Beaubourg*, bem como outros tantos museus, conta com espaços de convivência, cafés, restaurantes, bibliotecas, salas de projeção, jardins e a sempre presente loja de *souvenirs*, na qual a indústria cultural encontra sua expressão mais crassa. Já não se distingue o museu de um shopping center, de um espaço recreativo. O museu enquanto simulacro da sociedade promove um espaço de prazer e alienação que se torna “de tal forma abrangente que acaba por incluir nele, analogicamente, toda a realidade”.⁷⁷

Figura 8: Centro George Pompidou, o Beaubourg, em Paris.

Dutos determinam o fluxo de público; arquitetura contemporânea compõe o cenário da cidade.⁷⁸

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

Os contextos efetuais se movimentam segundo a vontade da indústria cultural amplamente contra aquilo diante do que se reage. Por outro lado, como resposta a isso, as obras se refugiam continuamente em sua estrutura e, com isso, contribuem para a contingência dos efeitos [...] A experiência artística exige, nessa medida, um comportamento cognoscente, não afetivo, para com as obras.⁷⁹

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

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

caracterizava o pensamento burguês desde o século XVII.⁸⁰

A indústria cultural atua usurpando esse lugar de pensamento, oferecendo uma reflexão pré-formatada. É por esse viés que o museu corrompe o modelo de fruição de Valéry: exacerbando o primado do objeto, estabelece que, se há de fato uma categoria “obra de arte” para cuja compreensão exige-se erudição, quem deve suprir esse conceitual é o museu. A *Dialética do esclarecimento* demonstra como a indústria cultural toma o lugar do esquematismo kantiano ao substituir a capacidade de ajuizamento do sujeito: “na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. [...] Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção”.⁸¹ O esquematismo transcendental, antes realizado pelo sujeito, é diluído em um sistema dentro do qual fenômenos apresentam-se já conceitualizados, enquanto os conceitos já vêm ilustrados. O museu assume o papel de crivo intelectual na relação com a arte, tomando para si a tarefa de conceituar, legitimar e narrar, enquanto cabe ao visitante o mero contemplar, em seu papel de espectador.

6. Conclusão

Ao suprimir a dimensão racional da experiência estética, o museu proporciona um lugar de encontro com as obras elevadas a objeto de culto. A cultura, e com ela o museu, herdou da igreja não apenas o papel de aparelho ideológico⁸², mas também resquícios de sacralidade. Valéry já notava que o ambiente do museu tem seu próprio cerimonial, um espaço no qual se fala “um pouco mais alto que na igreja, um pouco mais baixo que na vida cotidiana”.⁸³ Ao refletir a essência da ordem existente, despojada da esperança de mudança, o museu encena a repetição e a necessidade do mito. “Se o positivismo lógico ainda deu uma chance à probabilidade, o positivismo etnológico equipara-se já à essência. ‘Nossas ideias vagas de acaso e de quintessência são pálidos remanescentes dessa

noção muito mais rica⁸⁴, a saber, a substância mágica”.⁸⁵ As narrativas do museu, em acordo com a lógica do esclarecimento, oferecem uma temporalidade artificial que, apesar de parecer resguardar a ideia de progresso histórico, recaem na temporalidade mítica que subjuga o existente e se contenta com essa reprodução. Ele oferece “a realidade como ela é e deveria ser e será”.⁸⁶ A defesa do progresso atua na ordenação do tempo, porém procurando projetar o passado no presente através da experiência de um prazer praticável e, por isso, alienante.

O que Ulisses deixou para trás entra no mundo das sombras: o eu ainda está tão próximo do mito de outrora, de cujo seio se arrancou, que o próprio passado por ele vivido se transforma para ele num outrora mítico. É através de uma ordenação fixa do tempo, que ele procura fazer face a isso. O esquema tripartido deve liberar o instante presente do poder do passado, desterrando-o para trás do limite absoluto do irrecuperável e colocando-o à disposição do agora como um prazer praticável.⁸⁷

Essa diluição da temporalidade parece acentuar-se nos museus contemporâneos, dentro dos quais a arquitetura conflui com a lógica do mercado na encenação do eterno presente, encerrando as exposições em espaços pouco permeados pela realidade das cidades que os cercam. Nesses espaços fechados, de galerias sem janelas dentro das quais muitas vezes não se sabe se é dia ou noite, onde não se nota o passar das horas, experimentamos certa atemporalidade. Também a apresentação conjunta de obras de diferentes períodos favorece esse amálgama histórico. É possível percorrer séculos pelos acervos. Mesmo considerando museus que expõem obras de arte moderna e contemporânea, o hipostasiamento se dá de forma similar, a exemplo do MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova York, criado em 1929 para abrigar arte moderna quando esse ciclo da produção artística encontrava-se ainda em seu período inicial. A atualidade das obras torna-se irrelevante quando elas estão inseridas no mesmo esquema datado. “A subsunção do factual [...] faz com que o novo

apareça como algo de predeterminado, que é assim na verdade o antigo”.⁸⁸

O museu atua sobre as obras de arte segundo a mesma lógica que o esclarecimento aplica sobre o mito. Seu trabalho consiste na subjugação da dimensão indócil do mito, do qual a arte se origina, através do afastamento do objeto e ordenação de suas relações. Como a arte carrega em suas manifestações ecos dessa não-subserviência à racionalidade, ela afronta o modelo social da primazia do racional, o que determina a necessidade de sua subordinação através do esvaziamento de sua não-identidade, processo que tem como devolutiva, por parte do museu, uma declaração de reconciliação. Porém, “a falsa clareza é apenas uma outra expressão do mito”.⁸⁹ O revés desse movimento é que a submissão da arte implica a submissão da subjetividade da qual ela participa, sendo sua institucionalização, em última instância, a realização do medo mítico primordial: “O eu integralmente capturado pela civilização se reduz a um elemento dessa inumanidade, à qual a civilização desde o início procurou escapar. Concretiza-se assim o mais antigo medo, o medo da perda do próprio nome”.⁹⁰ O museu torna-se, ele mesmo, uma expressão do arcaico por prefigurar uma temporalidade cíclica que, aliada à expectativa de mimesis da sociedade, encena sua necessidade à custa de sua diferenciação. O museu, enquanto instância mediadora da cultura, assemelha-se ao herói, cuja vida é dedicada a autopreservação através do auto-sacrifício.⁹¹ É a partir dessa análise que podemos caracterizar, em consonância com as reflexões adornianas, o museu como elemento integrante da mitologia moderna.

Referências bibliográficas

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

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1980.
- ARANTES, Otília. "Os novos museus". In: *Novos estudos*, CEBRAP, n. 31 (outubro 1991).
- ADORNO, Theodor W. "A arte e as artes". *A arte e as artes e Primeira introdução à teoria estética*. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Bazar do tempo, 2017.
- _____. "Crítica cultural e sociedade". *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 1998a.
- _____. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- _____. "Museu Valéry Proust". *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 1998b.
- _____. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2016.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. "Exposition Universelle 1855". *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, [19--?].
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. "Über den Begriff der Geschichte". *Gesammelte Schriften Band I-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- _____. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre de passages*. Paris: Cerf, 1989.
- BERNSTEIN, Jay. *Disenchantment and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute. Nova York: Free Press, 1977.

- . “Utopia e engajamento” (entrevista com Susan Buck-Morss). Tradução de Fernanda Pitta e Marcio Sattin. *Cadernos de filosofia alemã*, n. 3 (1997), p. 61-68.
- DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. Tradução de Ken Knabb. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2014.
- DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010.
- FABBRINI, Ricardo. “A fruição nos novos museus”. *Especiaria: Cadernos de ciências humanas*, v. 11, n. 19 (jan-jul, 2008), p. 245-268.
- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. Tradução de Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- HUYSEN, Andreas. “Escapando da amnésia: museu como cultura de massa”. Tradução de Valéria Lamego. *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, n. 23 (1994), p. 32-55.
- LEO MAAR, Wolfgang. “Marcuse: em busca de uma ética materialista”. In: MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade*. Tradução de Wolfgang Leo Maar et al. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- MARCUSE, Herbert. “Sobre o caráter afirmativo da cultura”. *Cultura e sociedade*. Tradução de Wolfgang Leo Maar et al. São Paulo: Paz e Terra, 2006, p. 96.
- PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.
- SILVA, Guilherme Ignácio. “Prefácio”. In: PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.
- SOUZA, Ricardo. *Adorno & Kafka: Paradoxos do singular*. Passo Fundo: IFIBE, 2010.
- VALÉRY, Paul. “Le problème des musées”. *Pièces sur l’art*. Paris: Gallimard, 1960.
- WILSON, Ross. *Theodor Adorno*. Londres/Nova York: Routledge, 2006.

Fernanda Proença é doutoranda em filosofia pela UFMG.

* O presente trabalho é um desdobramento da dissertação de mestrado da autora, intitulada *Experiência estética no museu contemporâneo em Theodor W. Adorno*, defendida em fevereiro de 2019 pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto.

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

² A escolha dos museus utilizados para ilustrar nossa argumentação buscou privilegiar instituições amplamente conhecidas e inseridas na cultura ocidental, em parte pelo alinhamento com o objeto da crítica adorniana, em parte pelo caráter hegemônico que essa cultura representa, ainda que negativamente, em países satélites como o Brasil. De forma geral, é possível estender, em maior ou menor escala, as tensões inerentes aos museus a qualquer espaço expositivo, como ferramentas de análise da mediação institucional da experiência estética.

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

⁴ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 21.

⁵ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 21.

⁶ “A distância do sujeito com relação ao objeto, que é o pressuposto da abstração, está fundada na distinção em relação à coisa, que o senhor conquista através do dominado”. ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 24.

⁷ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 20.

⁸ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 136.

⁹ Cf. WILSON, 2006, p. 74.

¹⁰ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 106.

¹¹ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 108.

¹² ADORNO, 2016, p. 17.

¹³ BENJAMIN, 1980, p. 696: “Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein”.

¹⁴ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 17.

¹⁵ BERNSTEIN, 2001, p. 238-239: “the ideals of enlightenment, as they have come down to us, are a mixture of domination and promise: the equality of individuals in the market is also their reduction to their labor power, and the reduction of labor power to labor time; the concepts which enjoin the freedom of the moral law – respect, fear, and so on – are also repressive.”

¹⁶ “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.

¹⁷ MARCUSE, 2006, p. 96.

¹⁸ “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.

¹⁹ Ilustração publicada na revista *Pittoresque*, Paris, 1844. Disponível em: <https://www.123rf.com/photo_15270178_louvre-museum-grand-gallery-old-illustration-by-unidentified-author-published-on-magasin-pittoresque.html>. Acesso em: 01/12/2019.

²⁰ Cf. LEO MAAR, 2006, p. 11.

²¹ ADORNO, 1998a, p. 11.

²² HUYSEN, , 1994, p. 36.

²³ Localizado na capital dos Emirados Árabes Unidos, inaugurado em 2017.

²⁴ Disponível em:

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

²⁵ Disponível em: <<https://www.timeoutabudhabi.com/culture/art/384119-get-free-entry-to-louvre-abu-dhabi-this-month>>. Acesso em: 01/12/2019.

²⁶ HUYSEN, 1994, p. 40.

²⁷ Disponível em: <<https://mdbk.de/en/collections/>>. Acesso em: 01/12/19.

²⁸ Atualmente, há uma discussão acirrada no campo da museologia acerca dos acervos de museus compostos por peças históricas que são fruto de espólio. A França foi forçada a restituir, em 2018, peças de arte africana a Mali, Benim, Nigéria, Senegal, Etiópia o Camarões. A Holanda anunciou recentemente que o Rijksmuseum devolverá o espólio colonial que retém do Sri Lanka e da Indonésia, devolvendo as peças de sua coleção que foram roubadas ou saqueadas.

²⁹ HUYSEN, 1994, p. 35.

³⁰ DEBORD, 2014, p. 98: “Culture is the terrain of the quest of lost unity. In the course of this quest, culture as a separate sphere is obliged to negate itself”.

³¹ Por “mundo administrado”, termo que aparece no prefácio à segunda edição da *Dialética do esclarecimento*, tomamos a leitura de Rodrigo Duarte: “O estilo de vida apresentado não apenas nos filmes hollywoodianos, mas também – talvez principalmente – na realidade cotidiana dos seus astros e estrelas, sinalizava uma existência sensível aparentemente feliz e ensolarada, na medida do possível [...] Por outro lado, do ponto de vista do então novo capitalismo monopolista, era a propositura de um método de adaptação a um mundo econômico sem brechas, totalmente determinado

pelo ritmo da maquinaria de produção e da programação para o consumo supérfluo, que, por sua vez, deveria realimentar a produção.” DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010, p. 42.

³² ADORNO, 1998a, p. 10.

³³ Disponível em:

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

³⁴ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 85.

³⁵ VALÉRY, 1960, p. 1291 : “Mais notre héritage est écrasant. L’homme moderne, comme il est exténué par l’énormité de ses moyens techniques, est appauvri par l’excès même de ses richesses [...] l’accumulation d’un capital excessif et donc inutilisable”.

³⁶ ADORNO, 1998b, p. 174.

³⁷ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 190.

³⁸ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 18.

³⁹ ADORNO, 2016, p. 12.

⁴⁰ BAUDELAIRE, [19--?], p. 363 : “Le progrès indéfini ne serait pas sa plus ingénieuse et sa plus cruelle torture; [...] il ne serait pas un mode de suicide incessamment renouvelé [...], il ne ressemblerait pas au scorpion qui se perce lui-même avec sa terrible queue, cet éternel desideratum (désir) que fait son éternel désespoir?”

⁴¹ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 185.

⁴² Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Max_Berthelin_-_Universal_Exhibition_1855._Palace_of_Industry,_cross-section_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 01/12/2019.

⁴³ Cf. ALLEN, 2017, p. 173.

⁴⁴ ADORNO, apud BUCK-MORSS, 1977, p. 47.

⁴⁵ SOUZA2010, p. 64.

⁴⁶ Termos em alemão retirados do original pela autora.

⁴⁷ ADORNO, 1998b, p. 173.

⁴⁸ ALLEN, 2017, p. 22: “holds on to a forward-looking conception of progress as a moral-political imperative, though he does re-conceive progress negativistically as the avoidance of catastrophe and de-couple this forward looking conception from the backward looking notion of progress as a historical ‘fact’”.

⁴⁹ Esse trato com a história remete novamente à tese VII benjaminiana, que considera tarefa do materialismo histórico “escovar a história a contrapelo”, ou seja, resguarda os elementos constitutivos da história enquanto, ao mesmo tempo, rejeita o hipostasiamento de uma narrativa. Cf. BENJAMIN, 1980, p. 696.

⁵⁰ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 14.

⁵¹ O texto de Valéry considerado por Adorno é *Le problème des musées*, publicado em 1923. Quanto a Proust, Adorno considera passagens do *À la recherche des temps perdu*, nas quais o autor faz menção, mais ou menos explicitamente, à arte e aos museus. Os tomos privilegiados são “*À l’ombre des jeunes filles en fleur*” (1919) e “*Le côté de Guermantes*” (1920-1921).

⁵² VALÉRY, 1960, p. 1292 : “Je suis dans un tumulte de créatures congelées”; “le silence un étrange désordre organisé”; “unités de plaisir incompatibles sous des numéros matricules, et selon des principes abstraits”.

⁵³ VALÉRY, 1960, p. 1293, grifo nosso : “annexe au musée immense une bibliothèque illimitée. Vénus changée en document”.

⁵⁴ Disponível em: <<https://www.thetimes.co.uk/article/give-us-back-the-venus-de-milo-greeks-tell-louvre-sr0fvltlt0>>. Acesso em: 01/12/2019.

⁵⁵ ADORNO, 1998b, p. 180.

⁵⁶ Cf. ADORNO, 1998b, p. 183.

⁵⁷ ADORNO, 1998b, p. 174.

⁵⁸ ADORNO, 1998b, p. 183..

⁵⁹ Adorno parte da obra de Proust *La recherche des temps perdu*, nas menções que ela faz ao museu e às obras de arte imbricadas na narrativa do romance, especialmente em seu segundo tomo *À l’ombre des jeunes filles en fleur*.

⁶⁰ ADORNO, 1998b, p. 185.

⁶¹ Cf. ADORNO, 1998b, p. 180.

⁶² ADORNO, 1998b, p. 183.

⁶³ ADORNO, 2017, p. 71.

⁶⁴ No presente texto, quanto à atuação do museu sobre as obras de arte, refiro-me sempre às obras de arte autênticas, partindo do pressuposto de que as mercadorias culturais estão abaixo da crítica.

⁶⁵ Cf. ADORNO, 1998b, p. 178.

⁶⁶ ADORNO, 2016, p. 32.

⁶⁷ Sobre essa questão, ver BENJAMIN, 1989, especialmente p. 43.

⁶⁸ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 118.

⁶⁹ Cf. ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 117.

⁷⁰ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 126.

⁷¹ ADORNO, 1998b, p. 185.

⁷² “Neste acúmulo de lembranças visuais, o jovem crítico engajado Marcel Proust não surpreende na escolha dos quadros. O museu minuciosamente reconstruído dos quadros tratados por Proust mostra, ao lado dos impressionistas, principalmente obras que tinham seu lugar na memória cultural da tradição europeia. E assim não há surpresas nessa galeria de

quadros; uma reorganização dos cânones está fora de questão. O fato de que um autor da modernidade tenha construído para si dessa maneira um espaço preenchido pelo cânone cultural já aceito, só é possível quando a oscilação entre lembrar e esquecer, que constitui o movimento próprio de cada cultura, e que se espelha também neste romance, dá-se num contexto no qual memória e cultura ainda são congruentes.” SILVA, 2006, p. 12.

⁷³ FABBRINI, 2008, pp. 250-251.

⁷⁴ Esse conceito nasce com Wagner, compositor do século XIX que propunha uma teoria global para todas as artes, indo na contramão dos limites impostos até o século XIX, que considerava as linguagens artísticas de forma separada. No século XX, as vanguardas exacerbam esse conceito, buscando integrar arte e vida, projetando a lógica estética para o cotidiano.

⁷⁵ ARANTES, 1991, p. 168.

⁷⁶ Cf. BAUDRILLARD, 1991, p. 82-101.

⁷⁷ BAUDRILLARD, 1991, p. 168.

⁷⁸ Disponível em: <<https://www.travelfranceonline.com/centre-pompidou-beaubourg-historic-paris/>>. Acesso em: 01/12/2019.

⁷⁹ ADORNO, 2016, p. 140.

⁸⁰ BUCK-MORSS, 1997, p. 5. “He [Adorno] and Benjamin both viewed art as a form of scientific knowledge. Perhaps their most important contribution was to redeem aesthetics as a central cognitive discipline, a form of secular revelation, and to insist on the structural convergence of scientific and aesthetic experience. They thereby challenged a fundamental dualism of bourgeois thought, the binary opposition between scientific ‘truth’ and art as ‘illusion’, which had characterized bourgeois thought since the seventeenth century.”

⁸¹ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 103.

⁸² Cf. ALTHUSSER, 1980, p. 59.

⁸³ VALÉRY, 1960, p. 1292 : “Ma voix change et s’établit un peu plus haute qu’à l’église, mais un peu moins forte qu’elle ne sonne dans l’ordinaire de la vie.”

⁸⁴ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 214 : “Nos idées vagues de chance et de quintessence son de pâles survivances de cette notion beaucoup plus riche”, frase de Henri Hubert e Marcel Mauss, em *Théorie générale de la magie*. Tradução de Guido Antônio de Almeida, cf. nota 27 da *Dialética do esclarecimento*.

⁸⁵ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 31.

⁸⁶ HORKHEIMER, 2015, p. 158.

⁸⁷ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 38.

⁸⁸ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 35.

⁸⁹ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 14.

⁹⁰ ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 37.

⁹¹ HORKHEIMER, 2015, p. 145.