

DA MUSEALIZAÇÃO DA ARTE COMO POSSIBILIDADE DA SUA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.

UMA LEITURA A PARTIR DAS POSIÇÕES DE VALÉRY, PROUST
E THEODOR ADORNO

SÍLVIA BENTO*

Resumo: O presente artigo versa sobre a «musealização» da arte a partir de um ponto de vista estético. Evocando o ensaio *Museum Valéry Proust* de Theodor W. Adorno, procuraremos compreender o processo de «musealização» da arte como condição efetiva de possibilidade da sua experiência estética. As posições sobre a matéria avançadas por Valéry em *Le problème des musées* e por Proust em *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, tal como apresentadas por Adorno, constituem a pedra de toque deste artigo. Pretenderemos, assim, discutir a questão da experiência (subjéctiva) do objeto artístico como potencialidade de configuração da sua «segunda vida» [Zweites Leben], oposta aos processos de neutralização cultural de tal objeto. Os recentes estudos de Dario Gamboni dedicados a Odilon Redon – e à sua concepção de art suggestif, que integra uma singular perspetivação de experiência estética – serão, também, tratados.

Palavras-chave: «musealização»; experiência estética; Valéry; Proust.

Abstract: The present article is devoted to the «musealisation» of art from an aesthetic point of view. By analysing the essay *Museum Valéry Proust* by Theodor W. Adorno, we propose to consider the process of «musealisation» of art as an effective condition of possibility for its aesthetic experience. The positions on the subject set forth by Paul Valéry in *Le problème des musées* and by Marcel Proust in *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, as presented by Adorno, are the touchstone of this article. Accordingly, it is our purpose to discuss the (subjective) experience of the artistic object as its potential «second life» [Zweites Leben], opposed to the processes of cultural neutralisation of such an object. The recent studies on Odilon Redon developed by Dario Gamboni – and his concept of art suggestif, which comprises a remarkable notion of aesthetic experience – will be analysed.

Keywords: «musealisation»; aesthetic experience; Valéry; Proust.

No ensaio intitulado *Museum Valéry Proust*, integrado na obra *Prismen* de 1955, Theodor W. Adorno apresenta uma reflexão sobre a questão da arte e da sua musealização a partir da evocação das posições de dois autores da cultura francesa, Paul Valéry e Marcel Proust. Debruçando-se sobre a problemática da arte e da sua musealização – questão que, em contexto adorniano, assume os contornos da (controversa) temática da *morte da arte* [Tod der Kunst] –, o filósofo lê e comenta dois textos de Valéry e de Proust: o de Valéry intitula-se *Le problème des musées*, datado de 1923, e o de Proust consiste em passagens de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, publicado em 1919, o segundo volume de *À la recherche*. Segundo Adorno, os dois textos apresentam perspetivações distintas, porventura opostas, sobre a questão da musealização da arte. Cumprirá sublinhar que o próprio Adorno, após introduzir as diferentes posições de Valéry e de Proust sobre a matéria,

* Instituto de Filosofia – Universidade do Porto. silviaandradebento@gmail.com

tenderá a eleger como sua a posição proustiana, enunciada como aquela que é própria do diletante, do *amateur*, aquela que privilegia o momento da receção subjetiva da obra de arte, e não propriamente o seu carácter objetivo, de entidade *em-si*, como que *absoluta*. Já compreenderemos.

Adorno inicia o seu ensaio detendo-se sobre o significado que envolve a palavra *museu* – um significado imediatamente depreciativo, negativo: o termo refere-se ao lugar de reunião de objetos artísticos, supostamente inseridos ou implicados num processo de *morte*, e perante os quais, ou com os quais, o observador não desenvolve uma relação *viva*. Tais objetos artísticos reunidos no museu e oferecidos à contemplação devem a sua preservação a um certo sentido cultural que poderá ser descrito como *respeito pelo passado* – não configurando ou materializando quaisquer necessidades culturais atuais e prementes. «Museu» [*Museum*] e «mausoléu» [*Mausoleum*] são termos afins, não apenas devido à sua proximidade fonética. Adorno, interpretando tal postura de depreciação dos museus, escreve que estes espaços constituem como que sepulcros das obras de arte, testemunhando «a neutralização da cultura»¹. E, no entanto, a existência dos museus não poderá ser dispensada, adverte o filósofo: para quem não possui uma coleção privada – e quem a possui, de facto? – o seu contacto e experiência com as obras ditas canónicas da arte somente poderá realizar-se no espaço do museu. A indispensabilidade da existência dos museus, suposto lugar onde se concretiza a morte da arte, consistirá numa das teses continuamente afirmadas por Adorno neste seu ensaio. Segundo o filósofo, tal avaliação negativa, tal mal-estar relativo ao museu, não deverá traduzir satisfação teórica: a reflexão sobre a arte e a sua musealização deverá desenvolver-se segundo argumentos mais específicos, mais profundos. E, neste ponto do seu ensaio, Adorno convoca as duas posições de Valéry e de Proust sobre a musealização da arte, apresentando-as como teoricamente opostas, conquanto cada uma delas revele uma avaliação esteticamente legítima acerca da matéria.

O texto de Valéry, *Le problème des musées*, assume-se como uma reflexão, de tom melancólico e pesaroso, delineada a partir de uma situação concreta: a visita ao Louvre e o confronto com a caótica «sobre-acumulação»² do museu. Valéry inicia o seu breve ensaio com a seguinte confissão, introduzida como uma incisiva sentença: «Não gosto de museus. Neles existem muitas coisas admiráveis, mas poucas coisas deleitosas»³. A palavra usada por Valéry é *délices*. Expondo-se no seu sentimento de desconforto, que o invade aquando da entrada no museu – sentindo-se sitiado pelo gesto autoritário que o impede de prosseguir com a sua bengala e pelo aviso escrito que o proíbe de fumar –, Valéry escreve que, por entre as esculturas, reina não mais do que uma fria confusão: trata-se de um tumulto de criações congeladas, cada uma delas exigindo que as demais não existam, uma desordem organizada de maneira estranha. Por entre os quadros ofere-

¹ «die Neutralisierung der Kultur» ADORNO, 1963: 176. Tendo em conta a atual situação de inexistência de traduções em Portugal do ensaio de Theodor W. Adorno, as traduções dos extratos citados neste artigo são da nossa responsabilidade.

² «Überakkumulation» ADORNO, 1963: 178.

³ «Je n'aime pas trop les musées. Il y en a beaucoup d'admirables, il n'en est point de délicieux». VALÉRY, 1960a: 1290. Tendo em conta a atual situação de inexistência de traduções em Portugal do ensaio de Valéry, as traduções dos extratos citados neste artigo são da nossa responsabilidade.

cidos, como presas, à contemplação – continua Valéry – sente-se um calafrio como que sagrado. Falamos mais alto do que na igreja, mas mais baixo do que na vida. Não sabemos bem ao que viemos: adquirir cultura?; procurar prazer?; cumprir um dever e respeitar uma convenção? O cansaço e a barbárie coincidem no museu, constata Valéry. Nem a cultura do prazer nem a cultura da razão poderiam ter construído semelhante espaço – somente o cansaço e a barbárie: «Que cansaço, digo a mim mesmo, que barbárie!»⁴. Conclui Valéry: neste lugar conservam-se «visões mortas»⁵.

Valéry, artista afastado da música – assinala Adorno –, manifesta uma peculiar postura marcada pela ingênua aspiração quanto a esta forma de arte, afirmando o pretensível carácter superior do órgão sensorial do ouvido e da audição: ninguém exigiria que o nosso ouvido escutasse dez orquestras de uma só vez – avança Valéry. Mas o olho é móvel e tem de abranger, num mesmo instante, um retrato e uma paisagem marinha, uma cozinha e uma marcha triunfal e, sobretudo, tem de compreender, simultaneamente, estilos pictóricos incompatíveis entre si: tal constitui a situação visual a que o olhar se encontra submetido, de modo doloroso e fatigante, no espaço do museu. Ora, a caótica e incessante solicitação do olhar é absolutamente contrária à correta contemplação de obras de arte. Estas, quanto mais belas, acrescenta Valéry, mais diferentes, mais isoladas, mais estanques, se revelam entre si: apresentam-se, com efeito, como objetos raros, únicos. Este quadro, afirmamos, aniquila os quadros que o envolvem. O museu – esse espaço caótico, abundantemente saturado de objetos reivindicando incessantemente, cada um deles, a nossa atenção – desrespeita a obra de arte enquanto tal, designadamente a sua dimensão de objeto único, que reclama como que uma contemplação pura, sabática. A sobre-acumulação do Louvre denuncia, insiste Valéry, a transfiguração do excesso de riquezas em pobreza da experiência – da experiência estética, justamente –, impondo sobre a obra de arte, sobre cada obra de arte singular, a sua anulação. Segundo Adorno, a argumentação de Valéry é própria de um certo conservadorismo cultural, que compreende que a sombra do progresso material – inclusivamente no que respeita a arte – redundará numa situação de crescente superficialidade. A arte converte-se, assegura Valéry, em matéria de educação e de informação; Vénus é um documento, e a erudição (aparente, decerto) constitui a derrota da arte. No *shock* do museu – comenta Adorno –, Valéry alcança o conhecimento da extinção das obras de arte: aí, no museu, lugar onde confluem o cansaço e a barbárie, infligimos um suplício à arte do passado.

Valéry não consegue escapar, já na rua, após abandonar o espaço do museu, ao insuportável caos que naquele lugar⁶ se instalara, e dispõe-se a averiguar quais as origens

4 «Quelle fatigue, me dis-je, quelle barbarie!». VALÉRY, 1960a: 1291.

5 «visions mortes». VALÉRY, 1960a: 1291.

6 Interessantemente, um outro vulto da estética moderna, Charles Baudelaire, assumia uma outra visão acerca da visita ao Louvre. A propósito, Roberto Calasso inicia o seu magnífico livro *La Folie Baudelaire* do seguinte modo: «Baudelaire used to suggest to his mother, Caroline, that they meet surreptitiously at the Louvre: «There isn't a place in Paris where you can have a better chat; it's heated, you can wait for someone without getting bored, and what's more it's the most respectable meeting place for a woman». The fear of the cold, the terror of boredom, the mother treated like a lover, surreptitiousness and decency conjoined in the place of art: only Baudelaire could combine these elements almost without noticing, as if it were fully natural. It is an irresistible invitation, extended to anyone who reads it. And anyone can respond to it by roaming through Baudelaire as in one of the Salons he wrote about – or even in a Universal Exposition: finding all kinds of things, the memorable and

de tal mal-estar. O Demónio do Conhecimento diz-lhe que a pintura e a escultura são como que crianças abandonadas: a sua mãe morrera, a sua mãe, a Arquitetura; enquanto vivia, a Arquitetura concedia-lhes lugar, emprego e limites; estava-lhes negada a liberdade de errar. Possuíam o seu espaço, a sua luz bem definida, os seus temas, as suas alianças. Enquanto a sua mãe vivia, sabiam o que queriam... Tais considerações articulam-se, pois, com posições estéticas de Valéry sobre a Arquitetura como a mais eminente das artes – recorde-se, pois, o título *Eupalinos ou l'architecte*, de 1921. O texto de Valéry termina abruptamente, ou tão-somente, com um gesto romântico, tal como o lê Adorno: ao deixar a sua reflexão em aberto, Valéry evita a consequência inevitável do radical conservador cultural, a saber, a renúncia à arte como único modo possível de ser-lhe fiel.

Passemos ao texto (às passagens, melhor dito) de Marcel Proust, presentes em *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. A perspetivação proustiana sobre o museu, elucida Adorno, encontra-se literariamente entretida no contexto de *À la recherche*. É aí que assume o seu valor. Em Proust, tal como Adorno o lê, os momentos de reflexão teórica, nomeadamente estética, não consistem em meras considerações sobre o literariamente exposto, mas a este encontram-se intimamente unidas, formando parte (tal como a própria narração) do «grande contínuo estético do solilóquio interior»⁷. Proust narra a sua viagem à praia de Balbec, refletindo sobre a pausa inscrita pela viagem no curso da vida, à medida que somos transportados de um nome a outro nome (e Adorno muito escrevera sobre a questão dos nomes em Proust⁸). Os cenários de tal pausa são as paragens especiais designadas de estações ferroviárias, as quais não formam parte da cidade, mas contêm toda a sua essência despojada da sua personalidade, apresentando o seu nome, somente o seu nome, numa tabuleta de sinalização. Como tudo aquilo que entra no campo visual da recordação de Proust, as estações convertem-se em modelos históricos e, em concreto, em modelos trágicos da despedida.

Mas a verdade é que o prazer específico da viagem não reside em podermos descer durante o caminho e parar quando estamos cansados, mas sim no facto de nos tornar a diferença entre a partida e a chegada, não tão insensível, mas tão profunda quanto possível, em no-la fazer sentir na sua totalidade, intacta, tal qual estava em nós quando a nossa imaginação nos levava do lugar onde vivíamos até ao coração de um lugar desejado, num salto que nos parecia não tão miraculoso por transpor uma distância como por unir duas individualidades distintas da terra, por nos levar de um nome a outro nome; e que é representado (melhor que por um passeio em que, como se desembarca onde se quer, quase já não há chegada) pela operação misteriosa que se realizava naqueles lugares espirituais, as estações de caminho-de-ferro, que quase não fazem parte da cidade mas contêm a essência da sua personalidade, tal como têm o seu nome numa tabuleta de sinalização. [...] Infelizmente, esses lugares maravilhosos que são as estações de caminho-de-ferro, donde partimos para um destino distante, são

the ephemeral, the sublime and the trash; and moving constantly from one room to another. But then the unifying fluid was the impure air of the time. Now it is an opiate cloud, in which to conceal and fortify oneself before going back into the open, in the vast, lethal, and teeming expanses of the twenty-first century». CALASSO, 2013: 1.

⁷ «grosse ästhetische Kontinuum, das des inwendigen Selbstgesprächs». ADORNO, 1963: 180.

⁸ Poder-se-ia referir, a propósito, o artigo *Notiz über Namen*, escrito em 1930, e publicado no *Frankfurter Zeitung*.

também lugares trágicos, porque, se é certo que ali se se consuma o milagre graças ao qual as terras que ainda tinham apenas existência no nosso pensamento vão ser aquelas no meio das quais iremos viver, por essa mesma razão precisamos de renunciar, à saída da sala de espera, a deparar de novo daí a pouco com o quarto familiar onde estávamos ainda uns momentos antes. Precisamos de abandonar toda a esperança de voltar para casa para dormir, pois que nos decidimos a penetrar no antro empestado por onde se tem acesso ao mistério, numa dessas fábricas envidraçadas, como a de Saint-Lazare, onde ia à procura do comboio de Balbec, e que desenrolava por cima da cidade esventrada um daqueles imensos céus crus e prenhes de amontoadas ameaças de drama, semelhantes a certos céus, de uma modernidade quase parisiense, de Mantegna ou de Veronese, e sob o qual se não podia realizar outro acto que não fosse terrível e solene como uma partida de comboio ou o levantamento da Cruz⁹.

A transição associativa ao museu é implicitamente mencionada no romance – e Proust amava apaixonadamente o quadro da estação de Saint-Lazare (sob o nome «Gare Saint-Lazare», pintado por Monet em 1877, também ele entregue a um museu, o Musée d'Orsay). Ambos os lugares, estação ferroviária e museu – compara Proust – apresentam-se subtraídos à corrente superficial dos objetos da ação quotidiana. A isto poderíamos acrescentar que ambos são portadores de um simbolismo de morte: a estação, o antiquíssimo simbolismo da viagem; o museu, o simbolismo referido à obra de arte, *l'univers nouveau et périssable*, o cosmos novo e perecível que o artista cria. Assim como Valéry, Proust reflete sobre a morte dos artefactos artísticos. O que parece eterno, escreve Proust, contém os elementos da sua destruição¹⁰. As frases decisivas sobre o museu encontram-se incluídas na fisionomia da estação:

Mas em qualquer domínio o nosso tempo tem a mania de apenas querer mostrar as coisas com que as rodeia na realidade, assim suprimindo o essencial, o acto de espírito, que da realidade os isolou. «Apresenta-se» um quadro no meio de móveis, de bibelôs, de tapeçarias da mesma época, num insípido cenário em cuja composição, nos palacetes de hoje, se esmera a dona de casa mais ignorante na véspera, a qual passa agora os seus dias no arquivo e nas bibliotecas, cenário no qual a obra-prima que contemplamos enquanto jantamos nos não proporciona a mesma inebriante alegria que apenas lhe devemos pedir numa sala de museu, que bem melhor simboliza, pela sua nudez e pelo seu despojamento [...], os espaços interiores em que o artista se abstraiu para criar¹¹.

A tese de Proust é, num primeiro momento, afim à de Valéry, pois ambos partilham o pressuposto de que as obras de arte proporcionam felicidade (como que seguidores do mote stendhaliano relativo à obra de arte como *promesse de bonheur*). Tal como Valéry se refere a *délices*, Proust introduz o termo *joie enivrante*, o gozo inebriante. Estes dois autores franceses – continua Adorno – que criaram obras de arte, assim como produziram reflexões de ordem estética, sustentavam a sua crença na felicidade proporcionada pela

⁹ PROUST, 2003, v.2: 227-228. Recorrer-se-á, neste artigo, à tradução de Pedro Tamen, publicada pela editora Relógio d'Água.

¹⁰ Trata-se da passagem: «Tudo aquilo que nos parece imperecível tende para a sua destruição». PROUST, 2004, v.4: 258.

¹¹ PROUST, 2003, v.2: 227-228.

arte: as obras de arte oferecem a felicidade a quem as contempla. Por outro lado, ambos consentem na questão da inimizade mortal das obras entre si, que acompanha a ventura que nasce dessa mesma rivalidade. No entanto, e curiosamente, tal hostilidade fatal entre as obras de arte – que, segundo Valéry, o museu representa e concretiza na sua sobre- acumulação de objetos, desrespeitando o carácter único de cada obra de arte individual – não parece desconcertar Proust. De acordo com Proust, a rivalidade entre as obras de arte é prova da sua verdade; as escolas, escreve Proust em *Sodome et Gomorrhe*, devoram-se entre si, como microrganismos, garantindo a sua própria sobrevivência a partir de tal luta¹². Proust desenvolve como que uma curiosa e perversa tolerância para com os museus, enquanto que, para Valéry, a preocupação com a duração da obra de arte individual constitui o problema crucial.

Para Valéry, o carácter de duração da obra de arte consiste no seu *aqui e agora*, o momento plenamente presente; neste sentido, a experiência da obra de arte assume-se perdida quando descontextualizada de uma relação viva, marcada pela imediatidade entre contemplador e objeto. Valéry, enquanto artista, reclama tal dimensão de imediatidade que deverá sustentar a experiência estética – todavia, tal posição integra consequências funestas. Tal como esclarece Adorno, o artista Valéry obedece ao princípio de *l'art pour l'art*, até ao limiar da negação deste mesmo princípio – a negação pelo seu exacerbamento. A ele, Valéry, interessa-lhe a obra pura como objeto de contemplação absoluta, não confundida nem envolta por nada mais que não ela mesma – não obstante, tal argumentação comporta o corolário da morte da obra e da sua degeneração em objeto decorativo do espaço do museu, despojada da sua razão de ser. A obra pura encontra-se, assim, ameaçada pela indiferença neutralizadora que percorre o museu, espaço de sobre- acumulação de objetos. Verificada tal situação, o museu oprime Valéry.

O romancista Proust começa onde Valéry emudece: na questão da «sobrevivência das obras»¹³. De facto, a relação primária de Proust com a arte é contrária à da posição do especialista ou do produtor (esta seria a atitude de Valéry): Proust é o consumidor e o admirador, o *amateur*, aquele que tende para o exagero (motivo de suspeita entre os artistas), acreditando que apenas sente a obra de arte aquele que dela se encontra separado como que por um abismo. Poder-se-ia quase afirmar – avança Adorno – que a genialidade de Proust consiste na adoção desta posição de consumidor e de amador (ele que, na vida, se comportava como um espectador), até que tal posição se transfigure num novo gesto de criação e de produção, até que a força da contemplação interior e exterior, ambas intensificadas, se converta em rememoração, em recordação involuntária. O *amateur* encontra-se, de antemão, muito mais a gosto no museu do que o especialista. Este – representado por Valéry, dir-se-ia – sente-se em casa somente no atelier; aquele, o *amateur*, Proust, passeia-se pela exposição. A sua relação com a arte possui algo de extra- territorial, como um diletante. Proust, no entanto, converte esta aparente debilidade num

¹² A passagem em causa é a seguinte: «Porque as teorias e as escolas devoram-se umas às outras como os micróbios e os glóbulos, e asseguram com a sua luta a continuidade da vida». PROUST, 2003, v.4: 222.

¹³ «das Nachleben der Werke». ADORNO, 1963: 183.

grandioso instrumento de força. E, deste modo, conquanto o seu juízo entusiasmado sobre obras de arte concretas (nomeadamente, da Renascença Italiana) se apresente muito mais naïve e espirituoso do que o de Valéry, a relação de Proust com a arte é, com efeito – afirma Adorno – muito menos ingénua. Falar de ingenuidade em Valéry, no qual o processo artístico de produção e a reflexão se encontram indissociavelmente inseparáveis, poderá soar como uma provocação. No entanto, Valéry revela uma certa ingenuidade – pois acreditava, certamente, na categoria da obra de arte enquanto tal; considerava-a garantida: tal categoria representa, em Valéry, o critério segundo o qual se poderá perspetivar a estruturação interna e objetiva e o modo da sua experiência. Mas Proust:

Proust, por seu turno, apresenta-se completamente livre de um tal fetichismo incondicional, próprio do artista. Para ele, Proust, as obras são, desde o princípio, e segundo o seu aspeto especificamente estético, algo outro, um pedaço de vida de quem as contempla, um elemento da sua própria consciência¹⁴.

Proust compreende nas obras de arte uma outra dimensão, uma outra camada – profundamente distinta daquela que se refere às suas leis formais, à sua estruturação formal interna, que configura tal artefacto como núcleo objetivo. A ingenuidade de Proust constitui uma segunda ingenuidade; em cada nível de consciência do espectador reproduz-se, ampliada, uma nova imediatidade da obra de arte – uma «segunda vida»¹⁵ da obra de arte. Se a fé conservadora na arte como um puro ser *em-si*, própria de Valéry, se orienta no sentido de uma severa crítica à cultura que destrói esse mesmo ser *em-si* em virtude do seu desenrolar histórico, já a singular sensibilidade de Proust relativa às transfurações dos modos de experiência desdobra-se numa paradoxal capacidade de compreensão do histórico como uma paisagem. De acordo com a visão de Adorno, «Proust ama os museus como se estes se apresentassem como a verdadeira Criação de Deus»¹⁶, que, segundo a metafísica proustiana, nunca se encontra finalizada – desenvolvendo-se, sucedendo-se, continuamente, graças a cada momento concreto da experiência, a cada intuição artística originária. «Através do seu olhar maravilhado, Proust salvaguarda algo da infância; Valéry, ao invés, fala de arte como um adulto»¹⁷. Se Valéry conhece o poder aniquilador da história sobre a produção e a perceção das obras de arte, Proust sabe que a história atua no interior das obras como um processo de erosão – mas de um outro modo, oposto, à da visão de Valéry. Pois Proust conhece a fisionomia da decomposição dos objetos como a fisionomia da sua segunda vida – como a fisionomia da sua sobrevivência. Nada possui consistência, para ele, Proust, senão aquilo que se encontra mediado pela memória; o seu amor dirige-se à segunda vida – mais do que à primeira vida – das obras de arte. A questão

¹⁴ «Proust aber ist ganz frei von dem unabdingbaren Fetischismus des Künstlers [...]. Ihm sind von Anbeginn die Kunstwerke, neben ihrem spezifisch Ästhetischen, ein anderes, ein Stück des Lebens dessen, der sie betrachtet, ein Element seines eigenen Bewusstseins». ADORNO, 1963: 184.

¹⁵ «Zweites Leben». ADORNO, 1963: 184.

¹⁶ «Museen adoriert er wie Gottes wahre Schöpfung». ADORNO, 1963: 184.

¹⁷ «In seinem staunenden Blick hat er sich ein Stück Kindheit gerettet; ihm gegenüber spricht Valery von Kunst wie ein Erwachsener». ADORNO, 1963: 184.

da qualidade estética objetiva é secundária para o esteticismo proustiano. O «olhar saturnal da memória»¹⁸ atravessa o véu da cultura – escreve Adorno; é a subjetividade, intensamente presente que se eleva sobre o espírito objetivo, a esfera da cultura, potenciando a irrupção da segunda vida da obra de arte. O museu caótico, que oprime e escandaliza Valéry, adquire em Proust uma expressão própria. Para Proust, a morte das obras no museu desperta-as para a vida; através da perda da ordem do vivo, a verdadeira espontaneidade das obras apresenta-se livre – para lá da cultura.

Quem está correto? O crítico do museu? Ou o seu salvador? Para Valéry, o museu é a sede da barbárie; partidário de uma ideia de santidade da arte, tal como o seu mestre Mallarmé, Valéry sustenta, com incomparável autoridade, o carácter objetivo, a coerência imanente da obra de arte e a correlativa condição de contingência do sujeito contemplador perante ela – adquirindo tal conhecimento a partir da própria experiência de artista, da disciplina do trabalho do artista que produz a obra, entidade como que ontologicamente primeira. Inquestionavelmente, a visão de Valéry apresenta-se como que superior à de Proust neste ponto: Valéry é incorruptível, mais resistente, uma vez que a primazia proustiana da corrente da experiência, que não tolera nada que se apresente como fixo, determinado ou consolidado, possui, em verdade, um aspeto sinistro, que poderia ser perspectivado como o conformismo ou a adaptação solícita à situação mutável. De facto, na obra de Proust, abundam passagens sobre arte que, pelo seu desenfreado subjetivismo, se afiguram próximas de uma certa conceção filisteia relativa à obra como núcleo de projecção de sentimentos. Poder-se-ia, a este propósito, evocar o modo como Eric Karpeles inicia o seu maravilhoso livro *Paintings in Proust*: Karpeles elucida que o romance *À la recherche*, tal como as galerias labirínticas do Louvre frequentadas pelo jovem Marcel e seus amigos, apresenta um vasto repositório de pinturas; no romance, mais de uma centena de artistas são mencionados, de acordo com uma longuíssima história da arte, desde o Trecento até ao século XX, desde o primitivismo até ao futurismo, desde Giotto até Léon Bakst. Segundo uma frase de *Le temps retrouvé*, a obra do escritor não é mais do que uma espécie de instrumento ótico através do qual o leitor há de descobrir aquilo que não poderia alcançar sem o livro¹⁹. Por conseguinte, importará compreender as considerações favoráveis de Proust acerca do museu como reflexões desenvolvidas segundo uma conceção de sujeito contemplador como elemento central, e não o objeto artístico enquanto tal. Não se trata de uma coincidência: aquilo que Proust identifica com o abruptamente subjetivo que, na contemplação da obra, potencia a irrupção da sua segunda vida – a mediação através da qual a obra de arte se separa da realidade que a envolve e a petrifica até à sua anulação –, apresenta-se como elemento que emerge no contexto da experiência da obra no espaço do museu. Este momento de recetividade subjetiva da obra de arte – esta inserção do objeto artístico no *movimento* da própria consciência – constitui-

18 «Der saturnische Blick der Erinnerung». ADORNO, 1963: 185.

19 A passagem referida é a seguinte: «Mas, voltando ao meu caso, eu pensava mais modestamente no meu livro, e seria até inexacto dizer que pensava nos que o leriam, nos meus leitores. Porque, a meu ver, eles não seriam meus leitores, mas leitores de si mesmos, e o meu livro seria apenas como que uma daquelas lentes de aumentar igual às que o oculista de Combray propunha ao comprador». PROUST, 2005, v.7: 361.

-se, sob o olhar de Proust, não somente como ocasião de concretização de uma segunda imediatidade da mesma, mas, inclusivamente, como momento da sua produção, ou, pelo menos, do seu colocar-se novamente em *movimento*, potenciando-a com uma segunda vida, com uma possibilidade de sobrevivência. Segundo tal subjetivismo (proustiano), o momento da recetividade subjetiva da obra de arte determina-se como o elemento a partir do qual Proust pensa a possibilidade de abertura de fissuras na imanência da cultura que neutraliza o próprio objeto artístico.

Valéry perspetiva o ser *em-si* da obra de arte, compreendendo-o através de uma reflexão incessante. Por sua vez, o subjetivismo proustiano aguarda da arte a salvação do vivo. Contra a cultura e através dela, Proust defende o ato espontâneo que não se conforma com o estado de coisas (uma certa negatividade, uma certa crítica, contra o estado de coisas). Deste modo, Proust faz justiça às obras de arte – as quais são-no, enquanto tal, na medida em que encarnam essa mesma possibilidade de espontaneidade. Valéry sustenta a concordância com as posições de Mallarmé: tal como escreve no seu ensaio *Triomphe de Manet*, a realidade deverá existir para ser consumida pela arte; o mundo existe para produzir um livro belo; um poema absoluto é a sua consumação. Valéry perspetiva claramente o ponto de fuga para o qual se orienta a *poésie pure*; a sua própria ideia, a da elevação da arte a um culto, a uma idolatria, promoveu e beneficiou – paradoxalmente – o processo de decadência e de destruição da arte representado pelo museu: neste espaço, onde as obras se oferecem à contemplação como um fim em si mesma, estas tornam-se tão absolutas quanto aspirava Valéry e, não obstante, o mesmo Valéry reconhecera, aterrorizado, a realização do seu sonho.

Proust parece conhecer o antídoto para tal situação. As obras de arte, introduzidas no movimento da corrente subjetiva da consciência do contemplador, renunciam à sua prerrogativa cultural, apresentando-se como que libertas de tal usurpação lamentada por Valéry. Proust valoriza – como um perfeito *amateur* – o ato de liberdade da arte; Proust compreende a obra de arte como uma produção ou reprodução mediadas pela vida interior anímica de quem teve a felicidade ou a desgraça de produzi-la ou de desfrutá-la, não tomando em suficiente consideração a determinação objetiva daquela, isto é, o facto de a obra consistir numa entidade que se impõe, não apenas ao seu contemplador mas também ao seu autor, na sua coerência, estruturação e lógica internas e objetivas. Segundo Proust – tal como o lê Adorno –, as obras de arte não constituem reflexos da alma do autor nem encarnações de ideias platónicas ou seres puros, mas «campos de forças» entre o sujeito e o objeto. O elemento objetivo a favor do qual decorre a reflexão de Valéry somente se realiza, assim elucida Adorno, «mediante o ato de espontaneidade subjetiva, perspetivado por Proust como possibilidade de todo o sentido e de toda a felicidade»²⁰. Os museus não podem ser encerrados; tal não é sequer desejável – assevera Adorno. Mas os museus continuam a reclamar enfaticamente aquilo de que toda a obra de arte necessita: algo do contemplador.

20 «durch den Akt der subjektiven Spontaneität hindurch, in den Proust allen Sinn und alles Glück verlegt». ADORNO, 1963: 188.

Le regardeur – a expressão, tornada conceito estético, surge como elemento central no âmbito de um estudo do historiador da arte Dario Gamboni intitulado *Images potentielles. Ambiguïté et indétermination en art moderne*, publicado em 2002. Trata-se, em verdade, de um conceito com o qual Gamboni se depara através da leitura dos escritos de Odilon Redon.

*O sentido do mistério consiste em estar, a todo o tempo, no equívoco, nos duplos, triplos aspetos, nas suspeitas de aspeto (imagens dentro de imagens), formas que virão a ser, ou que serão segundo o estado de espírito do observador*²¹.

Segundo Gamboni, tal fórmula apresentada por Redon, tão descrita quão prescritiva, poderá ser lida como uma caracterização de pendor eminentemente estético da obra do artista francês e, bem assim, da arte desenvolvida na viragem do século XIX para o século XX. O estudo de Gamboni, que toma por seu objeto as manifestações artísticas ocorridas entre 1880 e a Primeira Guerra Mundial num contexto cultural francês, apresenta-nos – a partir de uma atenta dedicação à arte, à estética e aos escritos de Redon – uma perspetiva acerca de uma certa tipologia de imagens, as designadas *imagens potenciais*, avaliadas à luz das possibilidades manifestas na sua experiência estética: o movimento de receção e de mediação da obra pelo *regardeur* – a experiência estética como um processo de natureza subjetiva, interpretativa, ininterruptamente envolta pela e desenvolvida segundo a *imaginação percetiva* (Baudelaire e a sua tese acerca da imaginação como *la reine des facultés* são continuamente mencionados por Gamboni) – determina-se como elemento constitutivo da obra de arte enquanto tal. Gamboni recorre, continuamente, a expressões estéticas de Redon: *art suggestif*, tal como o artista a define enquanto «uma radiação sensitiva impressa pelo espírito às substâncias, e que delas participa, emanando, também, das incitações dessas mesmas substâncias»²², afigura-se como a noção a partir da qual Gamboni se permite elaborar uma conceção de arte e de experiência estética que não redunde nem na apologia da objetividade pura, avançada por Valéry, nem no subjetivismo, para alguns demasiado filisteu, sustentado por Proust.

A *art suggestif* de Redon determina-se segundo os seus modos de possibilitação de um movimento fulgurantemente incessante entre, por um lado, o olhar do artista dirigido à natureza – *les forêts de symboles*, à la Baudelaire, campo de *correspondances*, matriz de potencialidades artísticas que apelam à imaginação – que conduz à gestação do seu trabalho e, por outro lado, o olhar do observador, *le regardeur*, a quem a obra, à primeira vista finalizada enquanto objeto artístico, atrai, interpela, estimula, invade, desaponta... O conjunto de trabalhos que compõem *Les origines* (particularmente *Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur*) são os objetos eleitos por Gamboni: de acordo com o historiador da arte, tais trabalhos de Redon, exemplificativos do seu conceito de

²¹ «Le sens du mystère, c'est être tout le temps dans l'équivoque, dans les double, triple aspects, des soupçons d'aspect (images dans images), formes qui vont être, ou qui le seront selon l'état d'esprit du regarder». REDON, 2000: 100.

²² «un rayonnement sensitif imprimé par l'esprit à des substances, et qui en participe, puisqu'il émane aussi des incitations de ces substances». REDON, 1987: 38.

imagens potenciais, não comportam meramente a possibilidade de inscreverem, em si mesmos, um número finito de representações de realidades mais ou menos explícitas, mas deverão, sim, ser apreciados como imagens *in statu nascendi*, deliberadamente convocando – e colocando em movimento – não somente o olhar, mas, inclusivamente, a imaginação perceptiva de quem as contempla. A singularidade da arte de Redon deverá, pois, ser lida segundo o seu próprio conceito de *art suggestif*, nunca confundida com outro tipo de aspirações temporal ou cronologicamente próximas e equivocadamente apontadas como afins: em *Roger et Angélique*, representação de uma cena de *Orlando Furioso*, o gosto pela metamorfose (decorrente da observação de formas naturais como nuvens, árvores, rochedos...), presente em Redon desde o início do seu percurso artístico, bem como a crescente tendência para diminuir ou eliminar referências icônicas, poderão ser afirmados; todavia, e contrariamente ao pronunciamento de Marcel Duchamp acerca de um certo sentido não-figurativo que poderia ser vislumbrado na arte de Redon, importaria assinalar, tal como Gamboni o esclarece, que tais fórmulas não servem a Redon como preceitos artísticos definitivos e sem possibilidade de retorno ou recuo: a pedra de toque da sua arte é, acima de tudo, o gosto (marcadamente deliberado e explicitado nos seus escritos) pela *sugestão*, *indeterminação* e *ambiguidade* que apelam à imaginação perceptiva do *regardeur* enquanto elemento determinante inscrito no próprio processo artístico. A perspetivação clara acerca do equilíbrio entre as intenções e as estratégias deliberadas do artista, presentes nas determinações formais e sensíveis da obra, e a receção profundamente espiritual, num sentido baudelairiano, do *regardeur* anunciam-se como os eixos teóricos que permitem a devida aproximação do estudioso ao trabalho de Redon. Gustav Kahn, perante o trabalho de Redon, assinalara o modo como as suas obras incitam, como se tal fosse o seu maior e único propósito, à imaginação perceptiva do contemplador, atendendo à possibilidade de diferentes espectadores desenvolverem distintas formas de melancolia a partir da experiência de tais representações²³. Pois, neste sentido, a imaginação perceptiva não se traduz somente num fenómeno excecional que intervém no momento da invenção ou da execução – a imaginação envolve todo o processo criativo num sentido lato, e tal processo aspira a alcançar, bem como a incluir, a participação do *regardeur*. Talvez a visão estética de Redon, assim lida e interpretada, se afigure como um relevante contributo para o debate entre Valéry e Proust acerca da experiência estética da arte.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. (1963) – *Valéry Proust Museum*. In *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. München: Deutscher Taschenbuch, p. 176-189.
- CALASSO, Roberto (2013) – *La Folie Baudelaire*. Tradução de Alistair McEwen. London: Penguin Books.
- GAMBONI, Dario (1989) – *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- ____ (2016) – *Images potentielles. Ambigüité et indétermination en art moderne*. Dijon: Les Presses du réel.
- KAHN, Gustav (1912) – *Hommage à Odilon Redon*. «La Vie», n.º 41, p. 129-136.

²³ Cf. KAHN, 1912: 130.

- KARPELES, Eric (2008) – *Paintings in Proust. A Visual Companion to 'In Search of Lost Time*. London: Thames & Hudson.
- PROUST, Marcel (2003-2005) – *Em Busca do Tempo Perdido*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água, 7 vols.
- REDON, Odilon (1987) – *Critiques d'art. Salon de 1868, Rodolphe Bresdin, Paul Gauguin, précédés de Confidences d'artiste*. Bordeaux: William Blake & Co.
- ____ (2000) – *À soi-même: journal 1867-1915*. Paris: José Corti.
- VALÉRY, Paul (1960a) – *Le problème des musées*. In *Œuvres. Pièces sur l'art*. Vol. II. Paris: Gallimard, p. 1290-1293.
- ____ (1960b) – *Triomphe de Manet*. In *Œuvres*. Vol. II. Paris: Gallimard, p. 1326-1333.
- ____ (2009) – *Eupalino ou o Arquitecto seguido de A Alma e a Dança e Diálogo da Árvore*. Tradução de Maria João Mayer Branco. Lisboa: Fenda Edições.