

ção de que se tornou insensível à arte contemporânea. Insiste em que essa arte simplesmente não tem lugar no museu, que para ele é basicamente um templo da arte erudita. Isso, naturalmente, o coloca em total sintonia com a posição de Kramer. O que nunca se reconhece, contudo, é que ao se ignorar as formas de arte que transcendem o museu – seja a obra da vanguarda histórica ou da vanguarda atual – inevitavelmente se passa uma visão distorcida da história.

37. Richard E. Oldenburg, "Preface", em *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, p. 9.

38. Kramer, "MOMA Reopened", p. 43.

39. Em setembro de 1984, o *New York Times* noticiou que o governo americano estava pretendendo dobrar até o final do ano o número de helicópteros de combate das forças salvadoreñas: "Nas últimas poucas semanas, mais 10 Hueys foram enviados para El Salvador, e outros 10 a 15 devem seguir até o final do ano... Dentro desse cronograma, El Salvador terá passado, em seis meses, de 24 para 40 helicópteros" (James LeMoine, "EUA reforçam o número de helicópteros de El Salvador: o plano é dobrar a capacidade até o final do ano para que os latinos ponham em prática novas táticas contra os rebeldes", *New York Times*, 19 de setembro de 1984, p. A1). O artigo prosseguia dizendo que "tais ataques de helicóptero eram o pilar das operações americanas no Vietnã. Se o exército salvadorenho dominar essa tática, terá dado um grande passo para deixar de ser a força que, em geral incapaz militarmente, nos últimos dois anos não tem conseguido conter as ofensivas rebeldes".

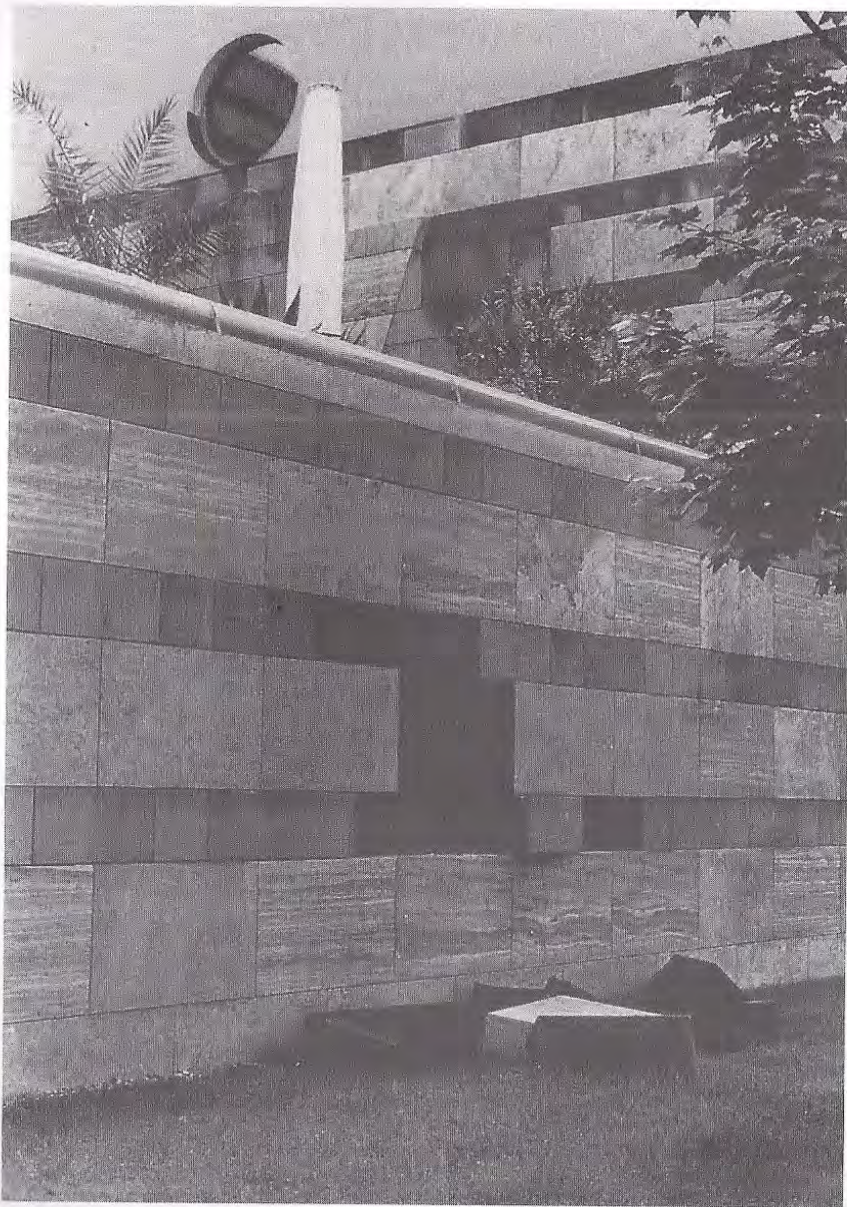
Em uma reportagem escrita em outubro para *Nation*, Scott Wallace descreveu os efeitos dos helicópteros americanos sobre o povo de El Salvador: "Embora os oficiais americanos neguem que serão usadas equipes de assalto transportadas de helicóptero para aterrorizar os civis que apóiam a guerrilha, as forças do governo já estão treinando essa tática. No dia 30 de agosto, mais ou menos na época em que os carregamentos de Hueys chegaram, unidades do exército lançaram assaltos de helicóptero contra os distritos de Las Vueltas e San José de las Flores, zonas da província de Chalatenango controladas pelos rebeldes.

"Dez dias depois os jornalistas chegaram ao local e ficaram sabendo pelos camponeses que pelo menos trinta e sete mulheres, crianças e velhos haviam sido mortos na operação. Segundo os habitantes dos vilarejos, helicópteros com tropas salvadoreñas, liderados pelo Batalhão Atlactl treinado pelos americanos, emboscaram um grupo de centenas de camponeses salvadoreños que estavam acompanhados de um pequeno destacamento de guerrilheiros armados. Os camponeses contaram o espanto e o pavor que sentiram quando viram as tropas desembarcando dos helicópteros no alto dos morros ao redor deles, isolando-os. Ao verem os soldados se aproximando, algumas pessoas entraram em pânico e se lançaram nas corredeiras do rio Gualsinga, onde muitos se afogaram. Outros foram abatidos pelas rajadas de metralhadoras ou feitos prisioneiros" (Scott Wallace, "Hueys in el Salvador: Preparing for a Stepped-Up War?" *Nation*, 20 de outubro de 1984, p. 337).

40. "Marvelous MOMA", *New York Times*, 13 de maio de 1984, seção 4, p. 22.

O MUSEU PÓS-MODERNO

Plenamente consciente de que a arquitetura pós-moderna está carregada de truques historicistas, referências sutis e duplos sentidos visuais, devo admitir, contudo, que sou o alvo de uma de suas brincadeiras recentes. Refiro-me à que foi tramada por James Stirling em sua famosa Neue Staatsgalerie de Stuttgart. A refinada presença de espírito de Stirling se manifesta, neste caso, em um detalhe do novo muro liso da frente do museu, um ponto em que o muro se desfaz em ruínas – uma rápida homenagem, suponho eu de maneira pouco modesta, a meu ensaio "Sobre as ruínas do museu". Sei, igualmente, que é uma referência à tradição histórica de se erguer ruínas pitorescas; que também expõe a pretensão à monumentalidade ao revelar parcialmente, por trás da imponente fachada do museu, um estacionamento; e que orgulhosamente desafia a verdade axiomática que o modernismo atribui aos materiais ao mostrar que os imponentes blocos de mármore travertino e de arenito são na verdade um fino revestimento cerâmico, e que as únicas pedras "de verdade" são as que estão no chão. Esta concepção sarcástica até pode ser a paródia que o arquiteto pós-moderno faz de uma produção artística recente que se compõe apenas de grandes blocos espalhados pelo chão, freqüentemente na frente dos museus – por exemplo, *Granito (Normandia)* de Ulrich Ruckriem,



James Stirling, Michael Wilford e Associados, Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1977-1982, detalhe da fachada ao nível da rua (foto de Louise Lawler).

que se estende ao longo da Neue Nationalgalerie de Berlim, de Mies van der Rohe, ou o *Bloco de Berlim para Charlie Chaplin* de Richard Serra, socado sutilmente na praça do mesmo museu. Mas ainda vou pretender ser paranóico o bastante para considerar que Stirling está esculachando minha afirmação de que o pós-modernismo tem suas raízes no colapso do sistema discursivo do museu. Se o museu é uma instituição cujo tempo passou, Stirling parece perguntar de modo zombeteiro por que então eu estaria construindo um novo anexo para a Staatsgalerie. E por que é que, ao entrarmos no período pós-moderno, presenciemos o maior crescimento na construção de museus desde o século XIX?

Uma exposição organizada em 1985 por um dos novos museus de Frankfurt, o Deutsches Architekturmuseum – projetado por Oswald Mathias Ungers –, em comemoração da abertura de um outro novo museu de Frankfurt, o Museum für Kunsthandwerk – projetado por Richard Meier –, dava uma idéia do alcance dessa nova expansão. A exposição apresentava fotografias e plantas dessas duas construções, além das de outros quinze novos museus alemães, inclusive a Neue Staatsgalerie de Stirling. Na ocasião em que a exposição foi montada em Berlim, no novo Bauhaus-Archiv, Berlim já contava com seu próprio museu de artes e ofícios. Mas este foi um dos mais de quinze novos museus alemães que não fizeram parte da exposição por ainda não estarem terminados no momento em que ela foi organizada.

A mostra de Frankfurt também fazia alusão a um outro aspecto desse ressurgimento: sua relação simbiótica com a retomada de um tipo de produção artística que se sente perfeitamente à vontade nesses novos museus. Ela o fez publicando no catálogo da mostra um ensaio intitulado “Arte e Arquitetura”, escrito pelo pintor neoexpressionista Markus Lüpertz. Lüpertz proclama orgulhosamente a reação triunfante prenunciada por esses acontecimentos:

Nos últimos anos, na década de 1970 para ser exato, entramos em contato com o arquiteto politicamente engajado que se lançava na luta de classes, comportava-se como um “esquerdinha”, questionava



Richard Serra, *Bloco de Berlim para Charlie Chaplin*, 1977 (foto de Reinhard Friedrich).



Ulrich Ruckriem, *Granito (Normandia)*, 1985 (foto de Thomas Marquard).

tanto a si próprio como ao seu papel e tentava minar a noção inabalável da arquitetura como algo sólido, construído, permanente...

É típico desse período o fato de que não existia arte artística (como sempre, só uns poucos levavam adiante a tradição) e a opinião predominante era que podíamos passar sem a arte, sem o gênio, sem uma elite, sem os mestres construtores.

Esse *cul-de-sac*, esse impasse político – pois sempre que a política entra em cena a arte fracassa – será superado agora pela Velha Mãe ARTE... Como sempre, a arte tem que prover quando outras propostas altamente louvadas, propostas políticas e sociais, fracassam.

Mas a Arte está viva, existem artistas elitistas, e artistas de gênio, artistas distantes da necessidade, além dos sentidos, que conseguem se virar mesmo sem ter paredes para pendurar os quadros...¹

Nesta sentença final, Lüpertz reveste sua retórica de hipocrisia, pois ele sabe que suas pinturas foram concebidas para a parede do museu e que são extremamente dependentes dela; e que, ao rejeitar a dimensão crítica das práticas artísticas do passado recente, ele na verdade fica felicíssimo por abastecer os museus com suas pinturas. De fato, quando visitei a Neue Staatsgalerie de Stirling vi, reinstalada nas galerias de exposição temporária, uma seleção meio condensada de seus acervos moderno e contemporâneo; nela, uma seqüência de obras desses “gênios elitistas” apresentava uma transição absolutamente suave das pinturas de Jackson Pollock, Mark Rothko e Barnett Newman para as de Georg Baselitz, Anselm Kiefer e do próprio Lüpertz. A arte das décadas de 1960 e 1970, período de propostas sociais e políticas na caracterização de Lüpertz, tinha sido banida dessa seqüência, do mesmo modo como a exposição instalada um pouco mais tarde nas galerias principais da Neue Staatsgalerie – a exposição *Arte Alemã do Século XX*, organizada pela Real Academia de Londres sob o patrocínio dos governos Kohl e Thatcher² –, do mesmo modo como essa exposição excluiu propostas estéticas problemáticas como as de John Heartfield, Hanne Darboven e Bernd e Hilda Becher, e como as de Ulrich Ruckriem, Lothar Baumgarten e Hans Haacke. *Arte Alemã do Século XX* era uma exposição que reivindicava para a mo-

derna arte alemã uma tradição nacional muito específica – e mesmo nacionalista –, a tradição do expressionismo. Por meio de uma série de exclusões, falsificações e sub-representações, particularmente da arte de Weimar e da arte das décadas de 1960 e 1970, ela montou o cenário para o triunfo do expressionismo, supostamente representado agora por um artista do quilate de Lüpertz³.

Essa é a postura que, no ambiente cultural mais amplo, passou a ser associada ao termo *pós-modernismo* – a postura que repudia as práticas materialistas politizadas das décadas de 1960 e 1970 “redescobre” linhagens nacionais ou históricas e nos devolve ao ininterrupto *continuum* do museu de arte. O ressurgimento de uma arte que se sente à vontade no espaço do museu, tanto física como discursivamente, o retorno à pintura de cavalete e à escultura de bronze, a retomada da arquitetura dos mestres construtores – é isso que popularmente se conhece hoje como pós-modernismo.

Portanto, se diante da brincadeira de Stirling escolho ficar com minha paranóia, é porque sua versão do pós-modernismo – ou a versão de Lüpertz – é diametralmente oposta à versão proposta por mim no ensaio “Sobre as ruínas do museu”. Enquanto a versão deles depende do obscurecimento das práticas politizadas, a minha dependera da atenção que se dava a elas. A arte pós-moderna, para mim, eram essas práticas, práticas como as de Daniel Buren e Marcel Broodthaers, Richard Serra e Hans Haacke, Cindy Sherman, Sherrie Levine e Louise Lawler. Empregando estratégias variadas, esses artistas têm trabalhado para revelar as condições sociais e materiais da produção e da recepção artística – condições cuja dissimulação tem sido a função do museu. Podemos acrescentar a esses nomes uma lista de outros artistas que se voltaram para modelos de produção absolutamente incompatíveis com o espaço do museu, que buscam novos públicos e tentam construir uma práxis social fora dos limites do museu. Em suma, “meu” pós-modernismo submeteu o idealismo dominante do modernismo majoritário a uma crítica materialista, mostrando portanto que o museu – fundado nos pressupostos do idealismo – era uma instituição ultrapassada

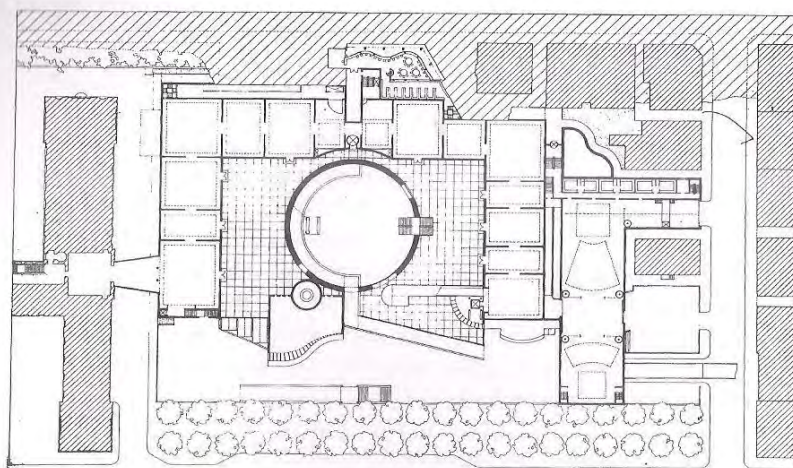
que não tinha mais um relacionamento tranqüilo com a arte inovadora contemporânea.

Do encontro com essas práticas artísticas veio-me a idéia de um projeto complementar que pudesse fornecer profundidade histórica a uma teorização do pós-modernismo que partisse da análise do papel do museu na determinação da produção e da recepção da arte na cultura do modernismo. Embora todos concordassem que o museu – e mais especificamente o imaginário sobre o museu, conforme formulado por André Malraux – tivera um papel formador na própria maneira de sermos capazes de pensar sobre a arte, ninguém se propusera explorar detalhadamente a história da instituição. Parecia-me que precisávamos de uma arqueologia do museu nos moldes das análises de Foucault sobre o hospício, a clínica e a prisão. Pois o museu também parecia ser um espaço de exclusões e confinamentos.

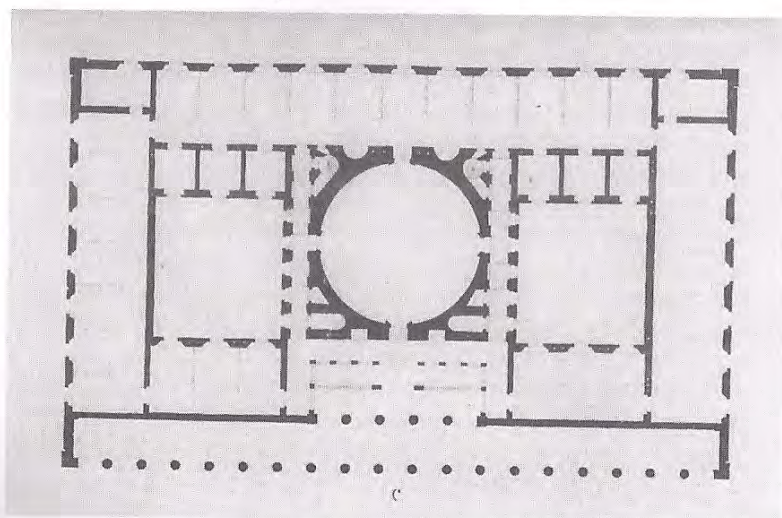
Tentei, em 1986, dar uma contribuição a tal projeto por intermédio de uma pesquisa sobre o antigo e paradigmático Museu de Arte de Berlim de Karl Friedrich Schinkel. Portanto, o fato de James Stirling ter baseado deliberadamente a ampliação da Staatsgalerie de Stuttgart na planta de Schinkel tem para mim um interesse especial: o edifício que tem sido chamado de uma ruptura pós-moderna voltou-se para o edifício que é tido como a mais perfeita concretização da idéia de museu no momento de sua fundação.

Já que Hegel tem um papel central no Museu de Berlim e que Marx indicou como podemos interpretar esse papel, gostaria de convocá-los: “Hegel observa em algum lugar”, escreve Marx nas tão citadas frases iniciais do *Dezoito Brumário*, “que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo acontecem, por assim dizer, duas vezes. Ele esqueceu-se de dizer: a primeira como tragédia, a segunda, como farsa.”⁴ Na minha versão do drama histórico do museu de arte, o ator trágico é Alois Hirt, enquanto o ator da farsa já foi apresentado. Seu nome é Markus Lüpertz, e são dele as primeiras linhas:

É assim que se constrói o museu clássico: quatro paredes, a luz vinda de cima, duas portas – uma de entrada, outra de saída. Em geral, todos os *novos* museus são prédios bonitos e atraentes, mas,



James Stirling, Michael Wilford e Associados, Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1977-1982, planta do nível da galeria (cortesia de James Stirling, Michael Wilford e Associados).



Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum, Berlim, 1823-1830, planta das galerias dos retratos, extraído de *Sammlung Architektonischer Entwürfe* de Schinkel, 1841-1843 (cortesia da Biblioteca Pública de Nova York).

como toda arte, hostis a "outros" tipos de arte. Quadros e esculturas simples e inocentes não têm vez neles...

A arquitetura deve ter a grandeza de se apresentar de uma maneira tal que torne a arte possível em seu interior, que sua própria pretensão à condição de arte não afaste a arte para longe, e que – muito pior – a arte não seja explorada pela arquitetura como "decoração".⁵

Bem, Lüpertz é, de fato, um pintor "inocente", e, em sua "inocência", não sabe que emitiu, uns 160 anos depois, a mesma crítica que Alois Hirt fez ao Museu de Berlim de Schinkel. Mas Hirt está longe de ser o único ator desse drama inicial. É precedido em minha narrativa por Carl Friedrich von Rumohr.

—

Talvez nem todos saibam, no campo da história da arte, que von Rumohr, cujo *Italienische Forschungen* é a obra fundamental das modernas pesquisas de história da arte⁶, é também autor de um livro sobre a arte de cozinhar que foi publicado três anos antes do de Brillat-Savarin. Quando se fica sabendo que o título do primeiro é *Geist der Kochkunst*⁷ e já se tendo provado a cozinha alemã, pode-se ser levado a pensar que se trata de mais um exemplo, ainda que bem mais banal, da desproporção entre especulação filosófica e realidade material na Alemanha do início do século XIX. Pode-se dizer, com Marx, que os alemães só *pensaram* o que os franceses *fizeram*⁸.

Mas aí seria levar ao pé da letra o emprego que von Rumohr faz da palavra *Geist* em relação a *wurst* e *sauerkraut*, e também não compreender a comparação entre este título e o do ensaio sobre estética com o qual von Rumohr inicia suas *Pesquisas Italianas*. Este último ensaio chama-se "Haushalt der Kunst"⁹, e sua austeridade tem uma intenção polêmica. Hegel é o alvo. Da mesma forma que von Rumohr escolhe cuidadosamente a grande palavra *Geist* para seu livro de culinária, assim também ridiculariza Hegel por aquilo que ele chama "a pequena palavra 'idéia', cujo significado, oscilando entre os sentidos e o intelecto, dá margem a todo gênero de disparate que aceita toda espécie

de indeterminação e vagueza¹⁰. No decurso de suas conferências extremamente concorridas sobre estética, Hegel simplesmente descartava a crítica primária de von Rumohr¹¹, e o fazia conferindo a seu método de conhecimento da história da arte o prosaico lugar de fornecedor de detalhes concretos que seriam incluídos dentro da especulação filosófica¹². Quanto a isso, dava exatamente o mesmo tratamento a von Rumohr e a seu arquiinimigo, o acadêmico diletante Alois Hirt.

Embora tenha sido Hirt, já em 1797, quem primeiro houvera proposto ao rei da Prússia a construção de um museu para abrigar suas coleções de arte¹³, e embora Hirt continuasse a ser uma figura central nas discussões sobre o caráter da instituição até sua abertura em 1830, considera-se que von Rumohr exerceu uma influência maior na forma definitiva do museu¹⁴. Sem jamais ter sido membro da comissão do museu em Berlim, von Rumohr desempenhou sua única tarefa museológica na Itália, para onde foi enviado para adquirir pinturas que preenchessem os vazios de uma coleção destinada a representar uma completa história da arte¹⁵. Mas enquanto professor, conselheiro e confidente de vários artistas, acadêmicos e burocratas responsáveis pelo museu, diz-se que von Rumohr atuou como uma eminência parda. Em vez disso, penso que esse papel deve ser atribuído, contudo, ao homem que deu um novo significado à cor cinza, o homem cuja frase mais citada é: “Quando a filosofia pinta de cinza o cinza, um modo de vida envelheceu, e esse cinza sobre cinza não consegue rejuvenescê-lo, apenas compreendê-lo. É quando anoitece que a coruja de Minerva levanta vôo.”¹⁶ Esse homem, naturalmente, é Hegel.

Em 1817, Karl von Altenstein foi indicado o primeiro ministro da cultura da Prússia, tornando-se, como tal, a mais alta autoridade responsável perante o rei pelo novo museu. Já em sua primeira semana no exercício do cargo, convocou Hegel a Berlim para assumir a cátedra de filosofia que ficara vaga com a morte de Fichte. Hegel não desapontaria as expectativas do assim chamado burocrata-filósofo¹⁷: passados dois anos publicaria *Filosofia do Direito*, apologia do *status quo* do Estado prussiano e texto que contém a frase a respeito do cinza sobre cinza da filosofia.

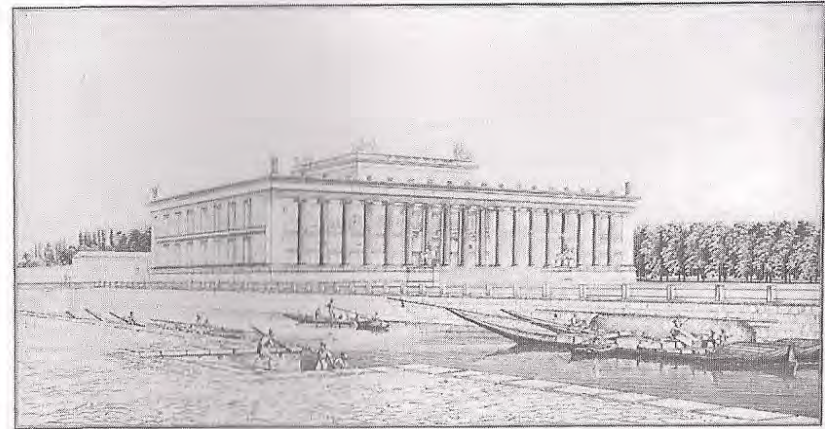
O círculo de amigos de Hegel em Berlim inclui Alois Hirt, que ensinava história da arquitetura na universidade, e Karl Friedrich Schinkel, arquiteto-chefe da coroa e construtor do museu. Hegel deu aulas sobre estética entre os anos de 1823 e 1829, mesmo período de construção do museu. Mas parte dessas aulas fora desenvolvida por ele em Heidelberg, e um de seus alunos era o jovem Gustav Friedrich Waagen. No período em que lá estiveram, ambos viajaram para Stuttgart para ver a famosa coleção de arte dos irmãos Boisserée, à época o mais importante acervo de pintura do Norte. Esse encontro foi responsável em parte pelo tema do primeiro livro de Waagen, uma monografia sobre Jan e Hubert van Eyck publicada em 1822¹⁸. Contando com uma bolsa nesse campo completamente novo da história da arte, Waagen foi convidado a Berlim para participar do planejamento da galeria de pintura, da qual acabou se tornando o primeiro diretor¹⁹.

Mal fora inaugurado o museu e Waagen já teve que se dedicar a uma tarefa desagradável, sua própria defesa e a defesa de seu mentor, von Rumohr, de um ataque lançado por Hirt na resenha do terceiro volume da obra *Pesquisas italianas* de von Rumohr²⁰. Usando como palco o prestigiado *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*, cujo conselho editorial foi presidido por Hegel até sua morte naquele ano, Hirt aproveitou a ocasião para extravasar a fúria contra a criação de uma instituição que era absolutamente oposta à sua concepção de museu. Embora grande parte da polêmica travada entre o ensaio de Hirt e a réplica de Waagen – do tamanho de um livro – se ativesse a mesquinhas do tipo quem conhece Rafael melhor²¹, ela nada mais é que o capítulo final de uma longa série de disputas entre Hirt e a comissão encarregada do museu sobre que tipo de instituição ele seria²². Hirt só levou a melhor uma vez, e isso devido à negligência da outra parte. Hirt havia providenciado a inscrição no friso do museu, e, antes que alguém pudesse protestar, os andaimes que possibilitariam a alteração tinham sido derrubados²³. Ainda hoje, portanto, no lugar que tem agora o nome de Marx-Engels-Platz, pode-se ler em latim: “Frederico Guilherme III fundou este museu para o estudo de todo tipo de objetos antigos e das belas-artes.”²⁴

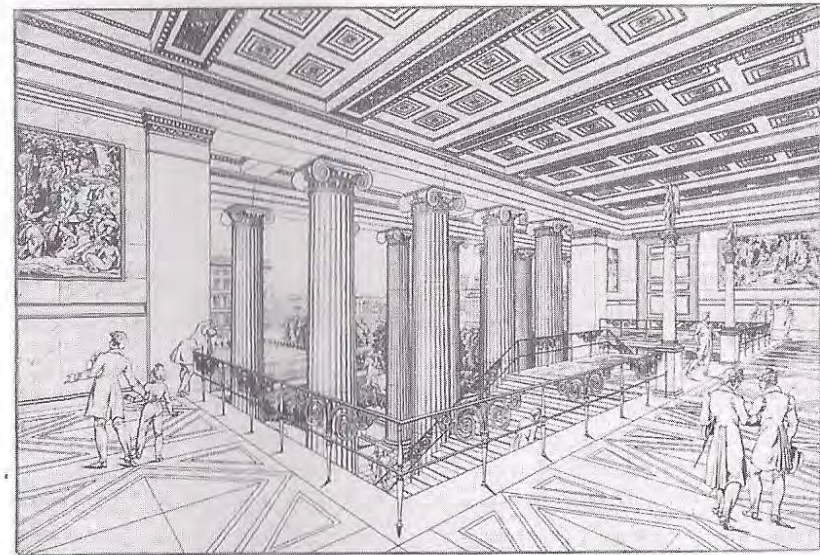
Os planos iniciais do Museu de Berlim exigiam a construção de uma nova ala na academia de ciências para abrigar um acervo de pesquisa para artistas e acadêmicos³⁴. Com esse formato, o museu direcionaria a produção artística para um objetivo prático, colocando acervos de objetos heterogêneos – escultura antiga, fragmentos, moedas, pedras preciosas, esculturas de gesso e pinturas modernas – à disposição de turmas de desenho, pesquisadores acadêmicos e os assim chamados *Kunstfreunde*. Um museu assim seria, de fato, um estúdio. Mas Schinkel, que fora contratado para planejar a expansão da academia, tinha uma idéia radicalmente diferente de museu, o que já ficara evidente nas suas fantasias de juventude sobre o tema, esboçadas provavelmente sob a tutela de Friedrich Gilly em 1800³⁵.

No inverno de 1822, Wilhelm von Humboldt acompanhou o rei da Prússia à Itália, onde esperava convencê-lo da importância simbólica de que Berlim possuísse um museu de arte importante no momento em que aspirava à condição de Atenas às margens do Spree³⁶. Logo após o retorno do rei, Schinkel apresentou-lhe, de chofre, plantas cuidadosamente desenhadas e análises de custos detalhadas de um museu inteiramente novo, separado da academia, a ser erguido precisamente no espaço existente entre o *schloss* e o Lustgarten. O projeto envolvia muito mais que um novo museu. Schinkel propunha uma renovação completa de toda a área central de Berlim, por meio do desvio do rio Spree, da melhora das instalações para a navegação e da reconstrução das docas de embarque e do armazém da extremidade norte daquilo que depois se tornaria o Museumsinsel³⁷. O ponto alto do projeto era o museu de arte neoclássico absolutamente imponente.

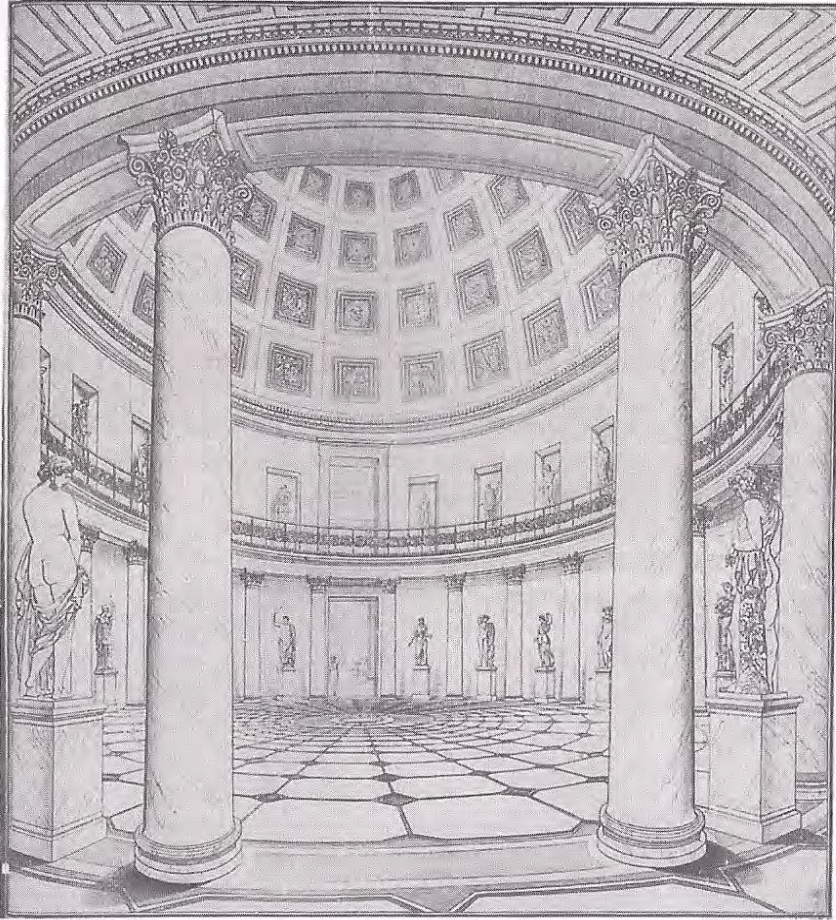
A nova proposta de Schinkel convenceu de imediato a comissão do museu³⁸; Alois Hirt foi a única voz dissonante. No relatório que representava a minoria e que foi anexado aos termos de aprovação da comissão³⁹, Hirt confessou que preferia que o museu ficasse na academia. De todo modo, se o museu fosse erguido sozinho no Lustgarten, um grande número de alterações teria que ser feito. Ao enumerar essas mudanças, Hirt passou a rebater, uma a uma, todas as características importantes do mu-



Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum, Berlim, 1823-1830, vista em perspectiva, extraída de *Sammlung Architektonischer Entwürfe* de Schinkel, 1841-1843 (cortesia da Biblioteca Pública de Nova York).



Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum, Berlim, 1823-1830, vista da galeria a partir da escadaria principal, extraída de *Sammlung Architektonischer Entwürfe* de Schinkel, 1841-1843 (cortesia da Biblioteca Pública de Nova York).



Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum, Berlim, 1823-1830, perspectiva da rotunda, extraída de *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, de Schinkel, 1841-1843 (cortesia da Biblioteca Pública de Nova York).

seu de Schinkel – a série de colunas da fachada sul com a altura de dois andares, o fato de edificar o prédio sobre uma fundação alta com uma grande escadaria na entrada, a rotunda de dois andares de altura no centro do museu e as colunas isoladas no piso principal, onde seriam instaladas as esculturas. Hirt sugeriu alternativas a todos esses elementos arquitetônicos e insistiu que a redução do museu a duas divisões simples, um piso para a escultura e um para a pintura, teria que ser repensada para acomodar pelo menos cinco seções. Estas conteriam, além da pintura e da escultura, esculturas de gesso e os acervos dos objetos anteriormente classificados como o Antikenkabinet e o *Kunstkammer*. Na disposição proposta por Schinkel, estes últimos tinham sido ou completamente banidos, como era o caso das esculturas de gesso, ou relegados a pequenas salas no subsolo, como era o caso das moedas, fragmentos, inscrições e assim por diante⁴⁰.

Schinkel refutou, ponto por ponto, a crítica de Hirt, estendendo-se longamente ao fazê-lo⁴¹, mas seu argumento principal está contido na seguinte frase: “Um projeto como este”, escreveu, “é um todo cujas partes funcionam tão precisamente juntas que nada de essencial pode ser alterado sem que o conjunto seja lançado em confusão.” O final da frase, difícil de ser traduzido com precisão, em alemão é assim: “ohne aus der Gestalt eine Missgestalt zu machen”⁴². Schinkel usou sua concepção de museu como *gestalt* inviolável para argumentar contra qualquer objeção que Hirt pudesse levantar, ainda que fosse relativa à escolha das pinturas ou à sua disposição em uma parede específica. Qualquer mudança, por menor que fosse, representaria uma ameaça ao conjunto. Diante de uma pessoa tão intratável, Hirt fez um derradeiro apelo ao rei, alegando que, afinal de contas, “os objetos artísticos não estão ali por causa do museu; ao contrário, o museu é que foi construído para os objetos”⁴³. Argumentou que Schinkel havia subordinado a arte à arquitetura em vez de pôr a arquitetura a serviço da arte. Isto desafiava o princípio mais importante que Hirt ensinava em suas aulas de arquitetura: o princípio do *Zweckmässigkeit*, ou aquilo que poderíamos chamar de funcionalismo⁴⁴. Zombando de Hirt porque, segundo ele, este tinha uma idéia “vulgar” do que era função ou finalidade,

Schinkel avaliou que sua argumentação estava impregnada daquele racionalismo primitivo que considera que as contradições são insolúveis⁴⁵. Para Schinkel, a questão não era aquilo que ele chamava de finalidade “pura” do museu – abrigar as obras de arte –, nem se a arte ou a arquitetura deviam ser privilegiadas, mas como transcender a antítese em uma unidade superior. Abordando dialeticamente o problema da relação entre arte e arquitetura, o museu de Schinkel constituir-se-ia no *Aufhebung* hegeliano, ou imersão, no qual, conforme escreveu Schinkel, “o destino da arte é a representação de seus objetos que torna visível o maior número possível de relações”⁴⁶.

Um exemplo concreto da atenção dada por Schinkel à estética de Hegel é a parte do museu que Hirt mais detestava: a rotunda em seu centro. Lembrem-se que Schleiermacher queria designar o conteúdo do museu de “escultura e pintura identificadas por época e por ramo artístico”. Ele continuava sua explicação dizendo que isso determinava uma finalidade dupla para o museu: “De um lado, expor obras que são excepcionais nelas próprias e por elas próprias; de outro, expor obras que são importantes para a história da arte.”⁴⁷ Schleiermacher alude aqui à questão central da estética idealista, o conflito entre beleza normativa e a marcha progressiva da história. A devoção de Hirt à norma clássica em arte era inseparável de suas esperanças quanto ao presente. Sua insistência para que o museu fosse um estúdio era determinada pelo desejo de que o museu estimulasse o rejuvenescimento da arte através do estudo da Antiguidade clássica. Para a filosofia da história, contudo, tal desejo só podia ser uma enganadora nostalgia, a negação da concretização imediata do progresso histórico⁴⁸. “Nada pode ser ou vir a ser mais belo”, disse Hegel referindo-se à escultura antiga⁴⁹. A arte clássica representa a adequação perfeita da aparência sensorial com a Idéia. Mas o objetivo da história vai além da aparência bela, e, portanto, a arte romântica – que é o mesmo que dizer arte moderna, arte cristã – inevitavelmente suplanta a arte clássica. “Ao tomar a unidade cristã entre o divino e o humano como seu conteúdo”, escreve Hegel na *Aesthetics*, “a arte romântica abandona completamente a noção de adequação recíproca entre con-

teúdo e forma que a arte clássica alcançara. E no esforço para se libertar do imediatamente sensível como tal, a fim de expressar um conteúdo que *não* seja inseparável da representação sensorial, a arte romântica torna-se, de fato, a autotranscendência da própria arte.”⁵⁰

É na rotunda que Schinkel preservaria o universo da perfeição clássica, destinada a ser o primeiro contato do visitante com o museu. “A visão desse espaço belo e arrebatador”, escreveu, “deve preparar o clima e tornar as pessoas suscetíveis para o prazer e o bom senso que lhes estão reservados em todo o edifício.”⁵¹ Ou, conforme a afirmação ainda mais sucinta que ele e Waagen fizeram em um memorando posterior: “Primeiro o prazer, depois a educação.”⁵² Esse “santuário”, como Schinkel o chamava, conteria as obras de primeira linha da monumental escultura clássica – escolhidas independentemente de cronologia histórica – que seriam postas em pedestais altos situados entre imensas colunas e banhadas por uma luz tênue que desceria das alturas. Com o espírito assim preparado, os espectadores estariam prontos para percorrer a história da luta do homem pelo Espírito Absoluto. Longe de encontrar pelo caminho qualquer sinal das condições materiais da arte que von Rumohr esperou resgatar com seu trabalho nos arquivos italianos⁵³, os frequentadores do museu encontrariam apenas a *gestalt* de Schinkel, na qual todas as relações entre os objetos estavam claramente definidas.

Talvez possamos perceber agora por que a Alemanha inteira considerou ridícula a inscrição de Hirt, pois o museu de Schinkel não era nenhum estúdio. Ele não representava a possibilidade de rejuvenescimento da arte, e sim o caráter irrevogável de sua morte. “O espírito do mundo de hoje”, diz Hegel na introdução da *Estética*, “parece ter deixado para trás o patamar no qual a arte é o modelo supremo de conhecimento do Absoluto. A natureza peculiar da produção artística e das obras de arte já não preenche nossas carências mais profundas. Deixamos de reverenciar as obras de arte como se fossem deuses, deixamos de adorá-las. A impressão que nos causam precisa de um parâmetro mais elevado e de um teste diferente. O pensamento e a reflexão estenderam as asas sobre as belas-artes.”⁵⁴ Uma vez mais

é a coruja de Minerva mencionada por Hegel – e a rotunda de Schinkel, banhando de crepúsculo as mais belas obras da antiguidade clássica – que prepara o observador para a contemplação da arte, a qual, ainda nas palavras de Hegel, “perdeu, para nós, a verdade e a vida autênticas; ao contrário, em lugar de manter na realidade sua necessidade inicial, ela transferiu-se para o interior de nossos pensamentos... Não é para criarmos mais arte que a arte nos convida a uma reflexão intelectual, é para que saibamos filosoficamente o que é a arte.”⁵⁵ A estética idealista e o museu ideal baseiam-se no seqüestro da arte de sua necessidade ancorada na realidade; e é contra a força de sua herança que devemos continuar a lutar em prol de uma estética e de uma arte materialistas.

A discussão precedente sobre o Altes Museum foi apresentada originalmente em um encontro da College Art Association presidido por Linda Nochlin e intitulado “O Inconsciente Político na Arte do século XIX”⁵⁶. Atuou como debatedor Fredric Jameson, de cujo livro *The Political Unconscious* o encontro retirou o nome e cujo grande número de ensaios sobre o pós-modernismo tem ocupado uma posição de destaque no debate teórico sobre o assunto. Jameson, que parece ter se sentido particularmente atingido com o floreio retórico do final de minha apresentação, replicou:

Tenho que admitir que sempre me senti incomodado com esse tipo de oposição entre materialismo e idealismo, considerados, de certo modo, como posições supra-históricas, ou como forças, tendências e tentações permanentes. ... Tendo a duvidar, por exemplo, de que o “idealismo” seja sempre uma posição reacionária, ou se, em determinadas circunstâncias – leia-se, enquanto uma atitude ideológica em um contexto histórico preciso e com um certo conteúdo social e de classe definido –, ele não pode ter também consequências progressistas e até revolucionárias... Acho que me sinto tentado a pensar... a respeito dessa oposição entre materialismo e idealismo que se tornou um exemplo da doxa de esquerda não

questionada desde a década de 1960 e o maoísmo, se ela própria não é um pouquinho “idealista”.⁵⁷

Se ao levantar essa objeção Jameson pretende sugerir que, no início de sua história, o museu foi uma instituição progressista, então minha resposta é que ele foi progressista apenas na medida da própria consolidação da hegemonia burguesa, na medida em que o museu é uma das instituições cuja ação visa garantir aquela hegemonia na esfera cultural. Era de esperar que, uma vez materializada no interior do museu, a estética idealista neutralizaria a possibilidade da arte enquanto práxis revolucionária ou de resistência. O museu passou a ter como missão remover eficazmente a arte de seu envolvimento direto com o processo social, criando para ela um domínio “autônomo”; e foi contra isso que se voltaram as formas radicais da teoria e da prática modernistas. Portanto, a crítica da autonomia e de sua institucionalização que Peter Bürger reivindica para a vanguarda histórica⁵⁸ – e que também tem que ser reivindicada para certas práticas artísticas contemporâneas – equivale ao que pretendi assinalar com a frase “uma estética e uma arte materialistas”⁵⁹.

Agora que para nós a história do museu chega ao fim, fica mais claro do que nunca o quanto o idealismo se tornou uma posição reacionária, pois o ressurgimento do idealismo em sua forma farsesca não pára de se manifestar no que se convencionou chamar de pós-modernismo. E pode ser que a suspeita exagerada de Jameson sobre a oposição entre materialismo e idealismo – juntamente com sua ignorância das verdadeiras diferenças nas práticas estéticas contemporâneas que informavam a distinção que eu especifiquei com essa oposição – é que produza os pontos cegos em sua própria teoria do pós-modernismo.

Jameson elaborou essa teoria em uma série de ensaios, sendo que o mais completo deles foi publicado na *New Left Review* com o título de “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”⁶⁰. Não discuto a importância de que se reveste o propósito fundamental do ensaio: fornecer uma teoria da cultura contemporânea que, por situar seu amplo leque de aspectos heterogêneos dentro da estrutura do capitalismo tardio, é capaz

de abrangê-los. Só há uma coisa que provoca, a princípio, uma certa relutância: a desatenção de Jameson aos detalhes e as opções incomuns em que se concentra sua análise. Mas foi possível detectar também deficiências mais graves. O objetivo declarado de Jameson é descrever o que ele chama de dominante cultural e as condições de sua periodização. Ele apóia-se, para isso, na discussão que Ernest Mandel faz da terceira fase do desenvolvimento capitalista, ou capitalismo tardio. Entretanto, como Mike Davis destacou em uma das respostas imediatas ao ensaio de maior importância específica, Jameson parece ressuscitar o mais desacreditado dos conceitos idealistas marxistas – o do modelo de determinismo econômico infra-estrutura/superestrutura – e, além disso, parece descartar a própria periodização de Mandel:

É crucial para Jameson demonstrar que a década de 1960 é um momento de ruptura na história do capitalismo e da cultura, e estabelecer uma relação “constitutiva” entre o pós-modernismo, as novas tecnologias... e o capitalismo multinacional. Entretanto, a obra *Late Capitalism* de Mandel (publicada pela primeira vez em 1972) declara na frase de abertura que seu objetivo principal é entender “a onda duradoura de crescimento rápido do pós-guerra”. Tudo que ele escreveu posteriormente deixa claro que Mandel considera que a verdadeira interrupção, o término definitivo da onda duradoura foi a “segunda recessão” de 1974-75... a diferença entre as análises de Jameson e de Mandel é fundamental: o capitalismo tardio nasceu por volta de 1945 ou de 1960? A década de 1960 é o início de uma nova era ou meramente o pico superaquecido do boom do pós-guerra? No balanço das tendências culturais contemporâneas, onde se encaixa a recessão?⁶¹

Ao tentar responder, ainda que de forma rudimentar, às perguntas feitas por Davis, chegamos a uma descrição e a uma periodização da história recente que difere um pouco da de Jameson. Sem desejar fazer a revisão – e, portanto, a manutenção – de um modelo determinista, pode-se perceber, entretanto, a relação entre a tolerância liberal diante das práticas artísticas radicalizadas da década de 1960 e o “pico superaquecido do boom do pós-guerra” de que fala Davis, bem como entre a marginalização des-

as práticas e sua ocultação pelas práticas reacionárias e a “segunda recessão de 1974-75”. A revisão dessa periodização não faz das próprias práticas culturais um reflexo das condições econômicas e políticas, mas, pelo contrário, o valor relativo atribuído a essas práticas, e sua utilidade, reflete essas condições. A atual revalorização de momentos do modernismo que estavam desacreditados, como o “realismo” de entreguerras; a eliminação ou sub-representação de outros momentos, como a obra da vanguarda soviética; a atual pretensão à originalidade de práticas que sempre nos rodearam; a crescente marginalização da atual obra de resistência – todos esses fenômenos podem ser incluídos dentro do modelo de Davis; na verdade, do modelo de Mandel.

Como um de seus críticos ressaltou, Jameson é um “hegeliano empedernido”⁶². Isso fica perceptível, em parte, no alcance de sua proposta totalizadora, de cujos riscos inerentes o próprio Jameson está ciente:

Quanto mais poderosa for a visão de um sistema ou de uma lógica crescentemente absolutos... mais o leitor se sente impotente... Tenho percebido, entretanto, que a verdadeira diferença só pode ser medida e avaliada à luz de um conceito de uma lógica cultural dominante... De todo modo, foi com esta disposição política que foi concebida a análise que vem a seguir: propor a concepção de uma nova norma cultural sistemática e de sua reprodução, a fim de refletir de maneira mais adequada sobre as formas mais efetivas que pode assumir hoje qualquer política cultural radical.⁶³

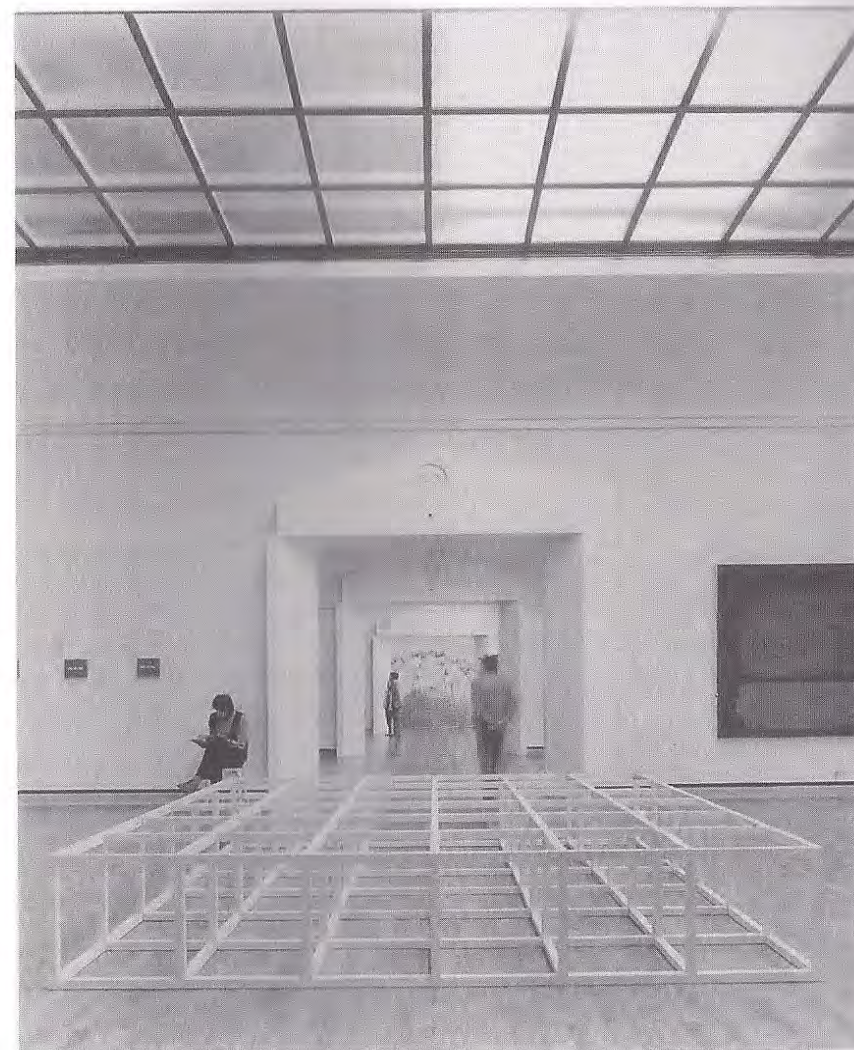
Não há dúvida quanto ao poder de convencimento com que Jameson levou a cabo seu projeto. Na verdade, ele providenciou o pano de fundo contra o qual a crítica cultural pode se mobilizar. O problema, contudo, é que, com sua desatenção às práticas opostas específicas – tanto históricas quanto contemporâneas –, Jameson reproduziu o mesmo apagamento da história que ele postula ser a condição do pós-modernismo. Repetindo as célebres palavras de Hegel a respeito do cinza no cinza da filosofia, Jameson escreve: “A interpretação dialética é sempre retrospectiva, fala sempre da necessidade de um evento, por que ele *tinha* que acontecer do modo como aconteceu; e para que isso seja

assim é preciso que o evento já tenha acontecido, que a história já tenha chegado ao fim.⁶⁴ Posicionado dentro da heterogeneidade do pós-modernismo, Jameson descobre sua unidade naquilo que ele deslocou: no próprio modernismo, agora completamente canonizado e institucionalizado. Mas ele não reconhece que se trata de uma unidade *forjada*, forjada precisamente pela eliminação das perturbações ameaçadoras. Podado do espírito crítico e das resistências, o modernismo aparece para Jameson como o faz para as instituições: um modernismo derivado de um “imperativo das inovações de estilo”⁶⁵, um modernismo de sujeitos burgueses centralizados, um modernismo de *auteurs*⁶⁶:

Os grandes modernismos baseavam-se... na criação de um estilo pessoal e particular, tão inconfundível como a impressão digital, tão inimitável como o próprio corpo. Mas isso significa que, de algum modo, a estética modernista está organicamente ligada à idéia de um eu único e uma identidade particular, de uma personalidade e de uma individualidade única, da qual se espera que gere sua própria e única visão de mundo e forje seu estilo próprio, único e inconfundível.⁶⁷

Não podemos deixar de reconhecer nesta ênfase a propósito da individualidade autônoma a atual reinterpretação idealista do modernismo; o modernismo de Jameson é, na verdade, uma variante do expressionismo, e nesse aspecto é significativo que seus modelos sejam van Gogh, Munch e o expressionismo abstrato. Heartfield também não tem lugar aqui⁶⁸. A versão de Jameson do modernismo é absolutamente compatível com a do museu pós-moderno.

“Quatro paredes, a luz vindo de cima, duas portas, uma de entrada, outra de saída” – de fato, James Stirling proporcionou a Markus Lüpertz o museu pós-moderno que ele desejava. Apesar do fato de que o museu de Stirling devesse abrigar um acervo de arte moderna e contemporânea, ele resolveu reproduzir a planta do museu de Schinkel. Nada nas práticas artísticas dos últimos



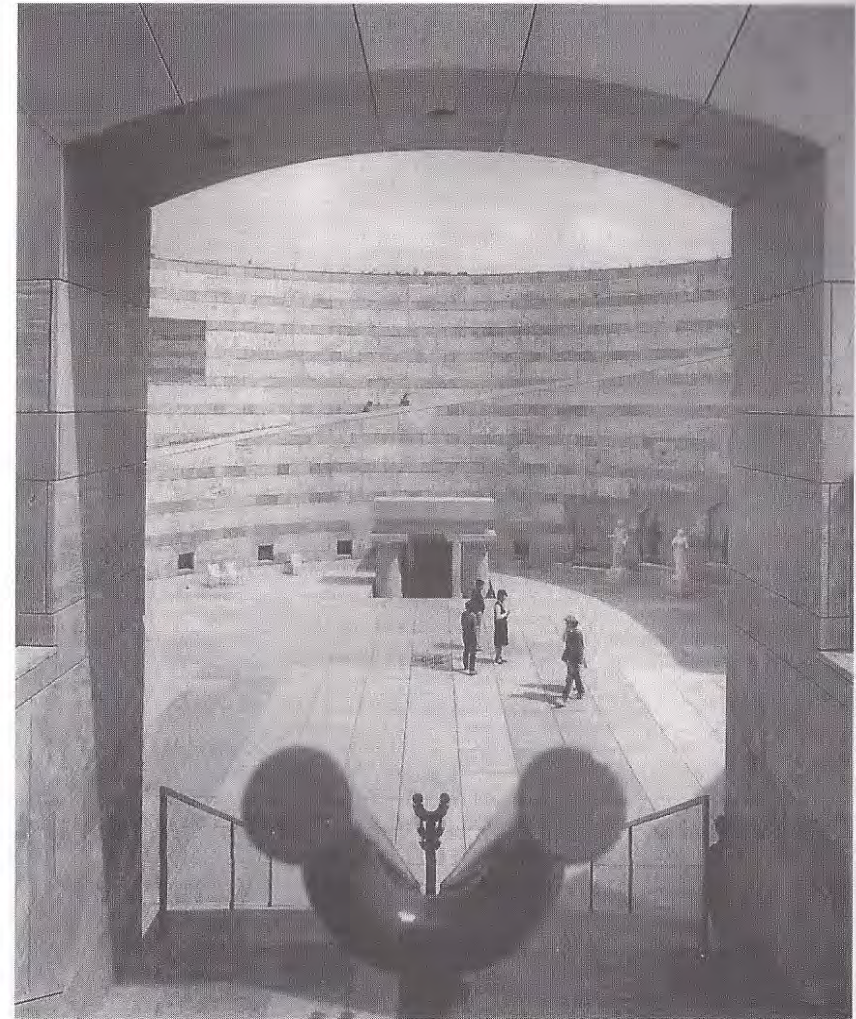
James Stirling, Michael Wilford e Associados, Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1977-82, galerias do acervo permanente (foto de Richard Bryant).

150 anos, evidentemente, sugeria a Stirling que a seqüência de galerias de pintura do século XIX teria que ser revista. Pois, quaisquer que fossem as diferenças entre o museu de Schinkel e o de Stirling – e naturalmente elas são inúmeras –, as partes do museu construídas para a instalação das obras de arte são praticamente idênticas. De fato, em mais uma de suas inteligentes piadas históricas, Stirling continuou a numeração das galerias que dão umas nas outras *en filade* a partir das da antiga Staatsgalerie, com as quais as galerias do acervo permanente do novo edifício se ligam. A idéia da arte como um *continuum* histórico ininterrupto que pode ser disposto em uma seqüência de salas não é, nem por um segundo, interrompida. Quaisquer que sejam as rupturas por que tenha passado a arte assim concebida e institucionalizada, a atual museologia pós-moderna não as registrará como tais. E o mesmo vale para a própria arquitetura. Como diz uma ode a Stirling:

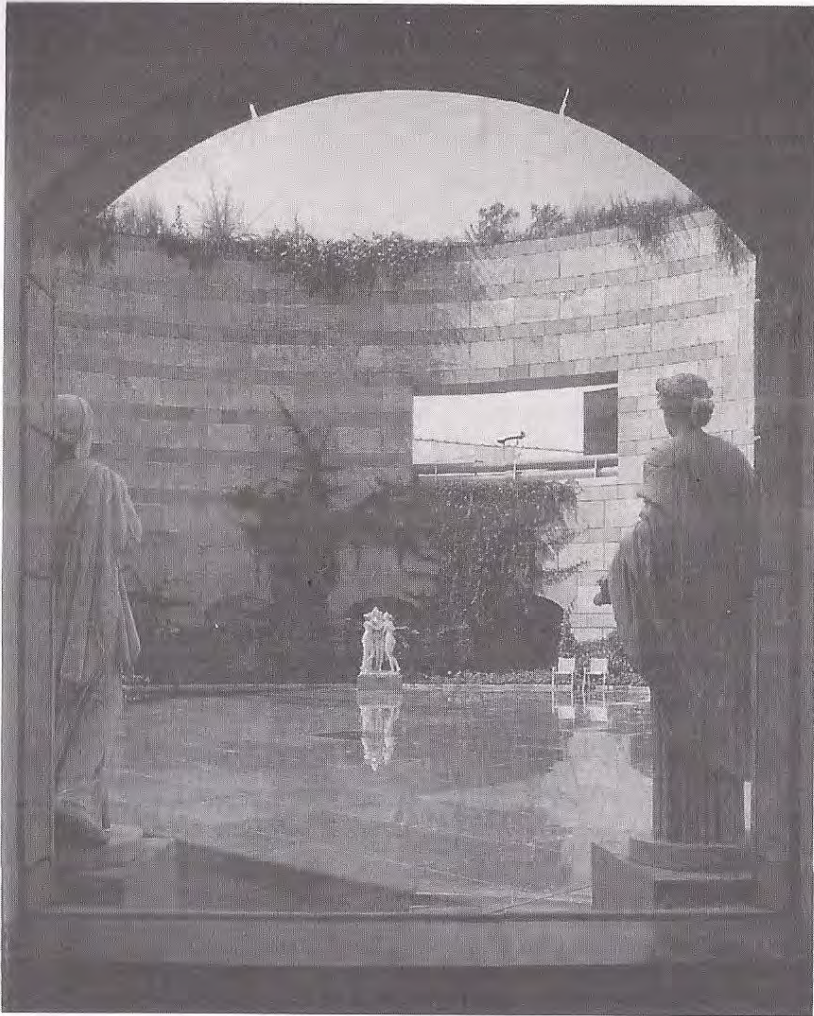
É difícil encontrar outra construção que exprima com tal perfeição uma coerência lingüística e uma fidelidade à sintaxe da *avant garde* mais radical do movimento modernista, e isso apesar do uso de várias citações históricas. Essas citações – neoclássicas, barrocas, corbusianas, construtivistas ou loosianas – tem um outro valor programático importante: elas demonstram como o ecletismo pode fazer uso das tradições recentes, e, assim, como o movimento modernista pode ser incluído no *continuum* histórico.⁶⁹

Quero concluir fazendo uma consideração a respeito da rotunda no centro do museu, pois esse elemento, acima de todos, força a comparação com o museu de Schinkel. Dado o tratamento diverso que o espaço teve nas mãos de Stirling, sua inacessibilidade a partir das salas do museu, e a paródia que ele faz da cultura clássica, seria difícil imaginar essa rotunda – ou pátio, uma vez que abre para o céu – como Schinkel imaginou a sua, ou seja, como um santuário. Mas o espírito idealista – ainda que, uma vez mais, enquanto farsa – não se deixa expulsar tão facilmente. Eis o que um crítico escreveu sobre a rotunda de Stirling:

[Os] episódios de paródia arquitetônica, ainda que brilhantes, rapidamente correm para a retaguarda, onde, reverentes, convoca-



James Stirling, Michael Wilford e Associados, Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1977-82, pátio (fotos de Richard Bryant).



mos a tomar a frente os poderosos sons da natureza que parecem emanar dos acordes de mármore que compõem o pátio circular. A rampa pode ser descrita como um *crescendo*, as aberturas no muro como um baixo contínuo, e o céu aberto como um coro. Mas eles não conseguem, por si próprios, explicar o som poderoso e telúrico que perpassa a câmara, como se viesse de uma gigantesca trompa montanhosa. Este pátio é uma das criações mais memoráveis que Stirling fez até hoje. Caminhar dentro dele é adentrar um domínio mágico onde a arquitetura se reduz ao essencial: o pátio é um cenário de procissão erguido no lugar em que o espírito da arquitetura desfila sua hierática figura.

À semelhança de Cameron – que ornou de vestes principescas os sonhos imperiais de uma São Petersburgo provinciana –, foi preciso mais uma vez um arquiteto britânico – o maior desde Luytens – para entoar com voz de mármore os legítimos anseios da alma alemã por uma câmara secular onde celebrar o *Te Deum* em serena grandeza. Habitam juntos, neste pátio, os espíritos de Biedermeier e Schinkel; se uma cultura hodierna devesse proclamar que suas aspirações estavam para sempre concretizadas, a Alemanha teria que apontar para este pátio. Ele é a reformulação do arquétipo recorrente do Panteão, mas são as nuvens passageiras que lhe servem de teto. Ao proporcionar uma estrutura monumental para inebriantes rituais, esse pátio apresenta-se como uma metáfora do espírito do edifício, elevando-o, com isso, ao sublime patamar de uma arquitetura memorável.⁷⁰

Embora não seja razoável responsabilizar Stirling pelas besteiras irresponsáveis que seus apólogos escrevem, quando ouvimos novamente essa história de anseios da alma alemã devemos nos conscientizar de que é a face mais medonha do idealismo que emerge. E deveríamos lembrar, nesse contexto, que o crítico americano Donald Kuspit escreveu algo semelhante sobre os novos pintores alemães – inclusive Markus Lüpertz –, afirmando que, porque “a arte ainda tem a força redentora de transformar a história”, esses pintores “podem sinalizar uma nova liberdade alemã”.

Os novos pintores alemães prestam um extraordinário serviço ao seu povo. Eles conduzem o fantasma... do estilo, da cultura e da história da Alemanha à morada eterna, para que o povo possa pas-

sar por uma verdadeira renovação. Recebem coletivamente a oportunidade mítica de criar uma identidade nova... Conseguem libertar-se da identidade passada revivendo-a artisticamente.⁷¹

Qualquer um que esteja acostumado ao discurso da direita alemã é capaz de identificar nessas palavras o equivalente cultural da proposta de “normalização” do governo democrata-cristão. Helmut Kohl e Franz Josef Strauss também desejam “prestar um extraordinário serviço ao povo alemão” com uma “transformação redentora da história” que se realiza, por exemplo, por intermédio de expedientes como a reconciliação simbólica de vítimas e carrascos do terror nazista nas cerimônias simultâneas de Bitburg e Bergen-Belsen de maio de 1985. Entre as consequências imediatas da “nova liberdade alemã” – a liberdade para esquecer a história recente – está o ressurgimento da xenofobia, que agora se manifesta não somente contra os judeus mas contra toda uma nova população de *Gastarbeiter* e refugiados políticos.

Em um texto fundamental em qualquer discussão sobre idealismo e materialismo, Marx dá uma resposta sucinta às noções de que se pode alcançar a liberdade através da “redenção”: “Só é possível”, escreveu, “alcançar a libertação real no mundo real, e fazendo uso de recursos reais... A ‘libertação’ não é uma ação mental, é uma ação histórica produzida pelas condições históricas...”⁷²

Uma discussão menos destrutiva da rotunda da Neue Staatsgalerie sugeriu que ela consegue reconciliar o classicismo e o modernismo, na medida em que Stirling reinterpretou a rotunda de Schinkel através do planejamento espacial de Le Corbusier. A rotunda não é o foco principal do museu de Stirling, ao menos na medida em que se conceba o museu como um espaço dedicado à arte; pelo contrário, ela constitui-se em uma rachadura na planta do museu. Pode-se subir a rampa que fica na frente do museu, entrar no espaço da rotunda, contorná-la por um de seus lados e sair para a rua de cima sem nem entrar no próprio museu, enquanto para entrar no espaço vindo do interior do museu é preciso ziguezaguear até ela como se ela se encontrasse no centro de um labirinto. A rotunda não conta com nenhum acesso

direto às galerias de arte⁷³. A maneira erudita própria que Stirling usa para assinalar a reconciliação entre clássico e moderno está demonstrada em um desenho da rotunda. Empregando um estilo de representação emprestado de Mies van der Rohe, e não de Le Corbusier, Stirling aplicou em um desenho técnico uma colagem de fotografias de esculturas neoclássicas. A alusão traz à mente, no atual contexto, o pequeno e trivial ensaio de Philip Johnson intitulado “Schinkel and Mies”⁷⁴, no qual são elaboradas as mais superficiais comparações formalistas. “Pós-moderno” *avant la lettre*, Johnson sempre se preocupou em descolar o modernismo de sua história material e de seu projeto social, e é impossível não se perguntar se sua adoração por Schinkel desenvolveu-se simultaneamente e conjuntamente com sua admiração pelos mais cruéis e vigaristas dentre todos os idealistas, os nacional-socialistas. Afinal de contas, foram os nazistas os que primeiro ergueram uma nova versão do Altes Museum de Schinkel, a Haus der Deutschen Kunst de Paul Ludwig Troost.

Philip Johnson teve um papel decisivo na interpretação da história da arquitetura moderna como uma história de mestres construtores; ele tem um papel igualmente decisivo na reinterpretação dessa história a serviço do historicismo pós-moderno. Talvez valha a pena, portanto, refletir sobre o passado “reprimido” de Johnson à luz da atual discussão em torno desses dois edifícios. Ele encontrava-se em evidência quando os nazistas chegaram ao poder, e sua única preocupação parece ter sido se seu mentor Mies manteria ou não a posição de destaque no Estado fascista, cujos princípios gerais aparentemente não incomodavam Johnson:

Seria artificial falar da situação da arquitetura na Alemanha nacional-socialista. O novo Estado enfrenta problemas tão formidáveis de reorganização que não pôde desenvolver um programa voltado para a arte e a arquitetura. Há somente algumas certezas. Primeiramente, *Die Neue Sachlichkeit* [com que Johnson parece referir-se à Bauhaus] acabou. Casas que se parecem com hospitais e fábricas são um tabu. Mas também estão condenadas as fileiras de casas que quase viraram uma marca registrada das cidades alemãs. São todas muito parecidas, sufocando o individualismo. Em segun-



Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum, Berlim, 1823-30 (foto c. 1910, cortesia do Landesbildstelle, Berlim).



Paul Ludwig Troost, Das Haus der Deutschen Kunst, Munique, 1937 (foto de Jaeger & Goergen feita para a publicação nazista *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, 1938, de Werner Rittich).

do lugar, a arquitetura será portentosa. Ou seja, no lugar de casas de banho, Siedlungen, agências de emprego e coisas desse tipo, estações ferroviárias, museus comemorativos e monumentos erguidos pelo poder público. O atual regime está mais interessado em deixar registrada sua grandeza do que em proporcionar condições de saúde para os trabalhadores.

Para Johnson, Mies era a pessoa talhada para o cargo:

Mies sempre se manteve afastado da política e sempre se posicionou contra o funcionalismo. Ninguém pode acusar Mies de fazer casas que se parecem com fábricas. Dois fatores em particular tornam possível a indicação de Mies como o novo arquiteto. Primeiro: Mies é respeitado pelos conservadores. Nem mesmo a Kampfbund für Deutsche Kultur tem algo contra ele. Segundo: Mies acabou de ganhar (juntamente com outros quatro) o concurso para a construção do novo edifício do Reichsbank. O júri era composto por arquitetos mais velhos e por representantes do banco. Se (e este *se* pode ser longo) Mies vier a construir esse edifício, terá garantido sua posição.

Um bom e moderno Reichsbank satisfaria a ânsia de monumentalidade, mas, acima de tudo, provaria aos intelectuais alemães e ao estrangeiro que a nova Alemanha não pretende destruir todas as magníficas artes modernas erguidas nos últimos anos.⁷⁵

A repulsa moral provocada pela leitura de Johnson não é, a meu ver, incompatível com um posicionamento *político* contrário ao pós-modernismo reacionário que ele passou a representar. Pois essa repulsa moral tem origem na decisão de conhecer o significado da história. É em relação a esse ponto que me sinto incomodado com a insistência de Jameson, em seus ensaios sobre o pós-modernismo, de pôr em campos opostos a análise política e aquilo que ele chama de “antigos hábitos da esquerda de emitir julgamentos político-moralizantes nos quais se concebe que a principal atividade do crítico de esquerda é simplesmente ‘decidir’ se as obras são progressistas ou reacionárias, contestadoras e de oposição ou uma reprodução do sistema e um reforço de suas ideologias formais”⁷⁶. Jameson certamente tem razão de insistir em uma leitura dialética do pós-modernismo, uma leitura que possa dar conta tanto de suas características progres-

sistas como das reacionárias. Mas, a menos que, ao formular nossas teorias, estejamos extremamente atentos tanto às práticas históricas como às práticas contemporâneas que podem ser consideradas propriamente materialistas – no sentido claro que Marx dá ao termo –, corremos o risco de colaborar com a concepção idealista de história e com a conseqüente marginalização da resistência que o “outro” pós-modernismo – o do museu pós-moderno – prenuncia.

Notas

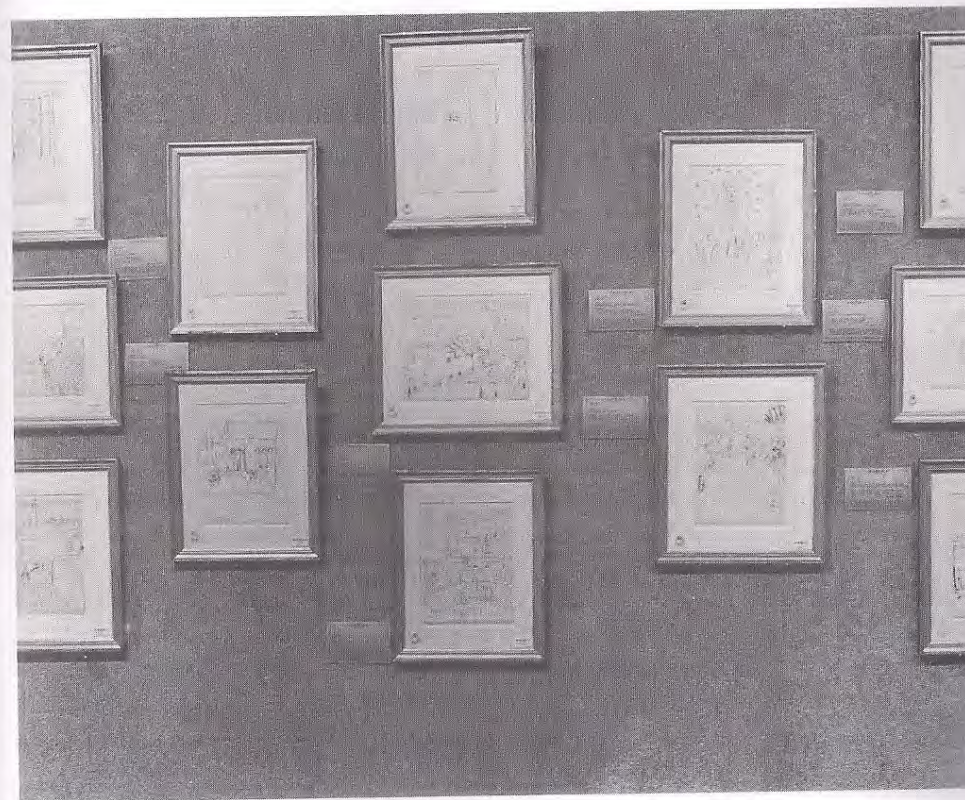
1. Markus Lüpertz, “Art and Architecture”, em *New Museum Buildings in the Federal Republic of Germany* (Frankfurt, 1985), pp. 31, 33 (tradução modificada).
2. Na página oposta à página de rosto do catálogo há uma relação das empresas patrocinadoras da exposição, todas sediadas na Alemanha, seguida da seguinte observação: “A exposição recebeu uma generosa ajuda financeira do governo da República Federal da Alemanha através do Ministério das Relações Exteriores. A Real Academia das Artes agradece também o governo de Sua Majestade pela ajuda ao concordar em prover o seguro da exposição de acordo com a Lei do Patrimônio Nacional de 1980.” Ver *German Art in the 20th Century*, Christos M. Joachimides (org.), Norman Rosenthal e Wieland Schmied (Londres e Munique, 1985).
3. O subtítulo da exposição, *Pintura e Escultura 1905-1985*, indica uma das justificativas, dificilmente restrita a essa mostra, da exclusão de práticas mais declaradamente políticas ou, álias, de quaisquer práticas que problematisassem a tese expressionista da mostra: é claro que a obra de Hartfield é fotomontagem, e não pintura ou escultura, e, embora a exposição incluísse alguns poucos exemplos de fotomontagem de Hannah Höch e Raoul Hausmann, o dadaísmo alemão estava representado na exposição de modo decepcionante pelas pinturas de Max Ernst e pelas obras de Kurt Schwitters que não tinham característica de pintura. Foi organizado um colóquio, em conjunto com a exposição de Londres, para apresentar a exposição e seu catálogo. Seus anais estão em *The Divided Heritage: Themes and Problems in German Modernism*, Irit Rogoff, org. (Cambridge, Inglaterra, Cambridge University Press, 1991); ver em especial Rosalyn Deutsche, “Representing Berlin: Urban Ideology and Aesthetic Practice”, pp. 309-40.
4. Karl Marx, *The 18th Brumaire of Louis Bonaparte* (Nova York, International Publishers, 1963), p. 15.
5. Lüpertz, “Art and Architecture”, p. 32.
6. Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschunge*, 3 vols. (Berlim e Stettin, 1827-1831). Ver também a última edição, publicada com uma introdução, intitulada “Carl Friedrich von Rumohr als Begründer der neuen Kunstforschung”, de Julius Schlosser (Frankfurt, 1920).
7. Carl Friedrich von Rumohr, *Geist der Kochkunst* (Leipzig, 1822; reimpressa em Frankfurt em 1978).
8. “Somente a Alemanha poderia elaborar a filosofia especulativa do direito, essa *idéia* abstrata e extravagante do Estado moderno em que a realidade deste continua a fazer parte de um outro mundo (mesmo se este outro mundo nada mais é que o outro lado do Reno). Inversamente, a concepção *alemã* do Estado moderno, que omite o *homem real*, só foi possível porque e na medida em que o próprio Estado moderno omite o *homem real* ou satisfaz o todo de modo puramente imaginário. Os alemães *pensaram* na política o que outras nações *fizeram*” (Karl Marx, “Critique of Hegel’s Philosophy of Right. Introduction” [1843-44], em *Karl Marx: Early Writings*, trad. de Rodney Livingstone e Gregor Benton [Nova York, Vintage Books, 1975], p. 250, grifos do original).

9. Mais da metade do primeiro volume da edição original de *Italienische Forschungen* é dedicada a dois ensaios sobre teoria estética: "Haushalt der Kunst", pp. 1-133, e "Verhältnis der Kunst zur Schönheit", pp. 134-54.
10. Von Rumohr, *Italienische Forschungen*, p. 13; citado e traduzido em Michael Podro, *The Critical Historians of Art* (New Haven, Yale University Press, 1982), p. 28.
11. "Embora as teorias da arte usem com frequência a palavra 'Idéia', ainda assim excelentes especialistas em arte têm se mostrado, por sua vez, particularmente hostis a essa expressão. O último e mais interessante exemplo disso é a polémica presente na obra *Italienische Forschungen* de von Rumohr. Ela parte do interesse prático na arte e nunca atinge de modo algum aquilo que chamamos de Idéia. Pois von Rumohr, desconhecendo o que a filosofia de hoje chama de 'Idéia', confunde a Idéia com uma idéia indeterminada e com o abstrato ideal descaracterizado de teorias e escolas artísticas conhecidas – um ideal que é exatamente o oposto das formas naturais, completamente delineadas e determinadas em sua verdade; e ele compara essas formas, de modo favorável a elas, com a Idéia e com o ideal abstrato que o artista deve construir para si próprio a partir de seus próprios recursos. É claro que está errado produzir obras de arte seguindo essas abstrações – e é exatamente tão insatisfatório como quando um pensador tem idéias vagas e, em seu pensar, não vai além de um conteúdo puramente vago. Feita essa correção, o que nós queremos dizer com a palavra Idéia é algo livre sob todos os aspectos, pois a Idéia é completamente concreta em si própria, é uma totalidade de características, e só é bela enquanto é imediatamente una com a objetividade adequada a si própria" (G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, vol. 1, trad. de T. M. Knox [Oxford, The Clarendon Press, 1975], p. 107).
12. Hegel distingue dois modelos de conhecimento da arte, conhecimento empírico e teoria abstrata, sendo que a última ficou ultrapassada: "Somente o conhecimento da história da arte conservou seu valor permanente... Sua tarefa e sua vocação consistem na apreciação estética das obras de arte independentes e no conhecimento das circunstâncias históricas que condicionam externamente a obra de arte... Esta maneira de tratar o objeto não busca, especificamente, a teorização, embora geralmente possa, de fato, preocupar-se com princípios e categorias abstratos, e possa vir a dar neles sem ter a intenção; mas se a pessoa não deixa que isso sirva de obstáculo, e mantém diante dos olhos somente as manifestações concretas, ela fornece uma filosofia da arte que tem exemplos e autenticações tangíveis, em cujos detalhes históricos específicos a filosofia não pode entrar" (*ibid.*, p. 21). Como para Hegel a Idéia está presente no específico concreto, ele tanto rejeita a idéia universal abstrata como situa tal importância no conhecimento empírico, como as pesquisas de von Rumohr. A discussão que ele faz da pintura italiana está profundamente baseada em von Rumohr. Ver, em especial, *Aesthetics*, vol. 2, pp. 875 ss.
13. Ver Paul Seidel, "Zur Vorgeschichte der Berliner Museen; der erste Plan von 1797", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 49 (1928), suplemento 1, pp. 55-64.
14. Ver, por exemplo, a introdução de Friedrich Stock para "Rumohr's Briefe an Bunsen: Über Erwerbungen für das Berliner Museum", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 46 (1925), suplemento, pp. 1-76. Antes de escolher Wilhelm von Humboldt para liderar a comissão do museu em 1829, Frederico Guilherme III pensara em von Rumohr para o cargo; ver R. Schöne, "Die Gründung und Organisation der Königlichen Museen", em *Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin: Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880* (Berlín, 1880), pp. 31-58.
15. Para o relato do próprio von Rumohr sobre seu papel, ver, de sua autoria, *Drey Reisen nach Italien* (Leipzig, 1832), pp. 258-302. Entre os diversos aspectos excepcionais do Museu de Berlim estava a intenção, estimulada pelos historiadores da arte profissionais existentes entre seus fundadores (isto, também, é excepcional, pois a maioria dos museus antigos havia sido fundada por artistas e/ou burocratas do Estado), de representar uma história completa da arte. Tendo isso em vista, os acervos reais da Prússia foram enriquecidos com a aquisição de dois importantes acervos privados, o Giustiniani, em 1815, e o Solly, em 1821, bem como com as aquisições individuais feitas por von Rumohr. Na seleção final para a instalação de abertura do Museu de Berlim, em 1830, vieram 677 pinturas do acervo Solly, 73 do Giustiniani, 346 das diversas residências do rei, e 111 eram novas aquisições feitas expressamente para o museu. Assim, os acervos reais da Prússia representavam menos de um terço do total de quadros.

16. G. W. F. Hegel, *Philosophy of Right*, trad. de T. M. Knox (Londres, Oxford University Press, 1967), p. 13.
17. Foi Sulpiz Boisserée que investiu Altenstein "der philosophierende Minister". O posto de Altenstein era, exatamente, Minister für Geistliche-Unterrichts-, und Medizinangelegenheiten.
18. Gustav Friedrich Waagen, *Über Hubert und Johann von Eyck* (Breslau, 1823).
19. Ver Alfred Woltmann, "Gustav Friedrich Waagen, eine biographische Skizze", em Gustav Friedrich Waagen, *Kleine Schriften* (Stuttgart, 1875), pp. 1-52.
20. Alois Hirt, "Italienische Forschungen von C. F. von Rumohr. Dritter Theil", *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* (Berlín), nº 112-4 (dezembro de 1831), pp. 891-911.
21. Gustav Friedrich Waagen, *Der Herr Hofrath Hirt als Forscher über die neuere Malerei in Erwiderung seiner Recension des dritten Theils der italienschen Forschungen des Herrn C. F. von Rumohr* (Berlín e Stettin, 1832). Hirt respondeu ao livro de Waagen com outro de sua própria autoria: Alois Hirt, *Herr Dr. Waagen und Herr von Rumohr als Kunstkenner* (Berlín, 1832).
22. Hirt fizera parte, originalmente, da comissão do museu, mas após uma série de conflitos – particularmente os relacionados à planta de Schinkel de 1823 – foi finalmente afastado da comissão em abril de 1826; seu substituto foi Waagen.
23. Ver Paul Ortwin Rave, *Karl Friedrich Schinkel. Berlin, erster Teil: Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege* (Lebenswerk) (Berlín, 1941), p. 55. Ver também Beat Wyss, "Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Aloys Hirt und Hegel", em *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels, Hegel Studien*, Otto Pöggeler e Annemarie Gethmann-Siefert (orgs.), suplemento 22 (Bonn, 1983), p. 117. O artigo de Wyssel – assim como aspectos gerais desse livro – foi particularmente importante para meu texto. Esta edição especial de *Hegel Studien* reúne as comunicações apresentadas em um simpósio que teve lugar em Berlín, em 1981, em conjunto com a exposição *Hegel em Berlín*, que foi organizada pela Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz em conjunto com o Hegel-Archiv der Ruhr Universität Bochum e o Goethe-Museum Düsseldorf, por ocasião dos 150 anos da morte de Hegel.
24. "FRIDERICVS GVILELMVS III STVDIO ANTIQVITATIS OMNIGENAE ET ARTIVM LIBERALIVM MVSEVM CONSTITVIT MDCCCXXXIII." Minha versão em inglês é a tradução daquilo que Hirt apresenta em alemão como sendo o significado do texto em latim: "Friedrich Wilhelm III. stiftete das Museum für das Studium alterhümlicher Gegenstände jeder Gattung und der freien Künste" ("Bericht des Hofraths Hirt vom 21. December 1827 an Seine Majestät den König, über die Inschrift auf dem Königlichen Museum in Berlin", em *Aus Schinkels Nachlass. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*, vol. 3, Alfred von Wolzogen [org.] [Berlín, 1863], p. 277).
25. Os documentos relativos à inscrição aparecem em Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass*, vol. 3, pp. 271-83.
26. *Ibid.*, pp. 275-6.
27. "Ao lê-lo agora, naturalmente ligamos os genitivos *antiquitatis omnegenae* et *liberalium artium* com *studio*, surpreendendo-nos bastante, mais adiante, quando deparamos com *museum*. Ficamos sem saber se os genitivos anteriores pertencem a este, a *studio* ou se devem ser divididos entre os dois, ou se, como parece ser a intenção, *studio* está subordinado a *museum*... Além do mais, se *antiquitatis* significa aqui simplesmente o que é antigo, então *omnigenae* não pode acompanhá-la. Se, em vez disso, o termo significa objetos antigos, deve-se então empregar o plural *antiquitates*, sendo incorreto o singular *antiquitas*" ("Gutachten des Staatsraths Süvern über die Inschrift am Museum vom 15. October 1827", em Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass*, vol. 3, p. 273).
28. "Friedrich Wilhelm III., denen Werken Bildender Kuenste, ein Denkmal des Friedens, erbauet im Jahre 1829" ("Gutachten Ludwig Tiecks über die Inschrift", em Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass*, vol. 3, p. 274).
29. "Fridericus Guilelmus III. Rex signis. tabulisque arte. vetustate. eximiis. collocandis thesaurum exstruit. A. MDCCCXXXVIII" (Gutachten der historisch-philologischen Klasse der Academie vom 21. December 1827 wegen der Inschrift am Museum", em Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass*, vol. 3, p. 282).
30. "A palavra *museum* designava, entre os antigos, um estabelecimento no qual estudiosos de diversas áreas moravam juntos, despreocupadamente, em contato uns com os outros para de-

- envolver as ciências. Assim era o instituto de Ptolomeu de Alexandria, modelo das academias e sociedades de sábios de hoje. Junto com a residência do rei e uma grande biblioteca, havia um amplo edifício de apartamentos para os membros da sociedade de sábios, uma grande sala de reuniões, colunas e jardins" ("Bericht des Hofrath Hirt", em Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass*, vol. 3, p. 277).
31. "Ao longo de toda a Antiguidade, só eram designados por este termo os lugares que se dedicavam à ciência e ao estudo da ciência, nunca os lugares definidos como depósito de objetos arqueológicos e artísticos. O Museu de Alexandria, a mais antiga e importante instituição pública a portar esse nome, era um estabelecimento singular no qual vivia um número determinado de estudiosos mantidos com recursos públicos. Viviam ali sem ser incomodados, ocupando-se das ciências com o suporte de uma grande biblioteca – uma espécie de academia, portanto" ("Gutachten des Staatsraths Süvern", em Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass*, vol. 3, p. 272).
32. Ver Wyss, "Klassizismus und Geschichtsphilosophie", p. 116.
33. Ver Karl Marx, "Critique of Hegel's Philosophy of Right", pp. 243-57, e "On the Jewish Question", em *Karl Marx: Early Writings*, pp. 211-41.
34. Ver Rave, *Karl Friedrich Schinkel*, p. 14.
35. *Ibid.*, p. 13.
36. Ver Paul Ortwin Rave, "Schinkels Museum in Berlin oder die klassische Idee des Museums", *Museumskunde* (Berlim) 29, n.º 1 (1960), p. 8.
37. Para uma descrição detalhada das plantas e dos custos, ver "Schinkels Bericht an Seine Majestät den König vom 8. Januar 1823" e "Erläuterungen zu dem beifolgenden Projekte in fünf Blatt Zeichnungen für den Bau eines neuen Museums am Lustgarten", em Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass*, vol. 3, pp. 217-32.
38. Ver "Konferenz-Protokoll der Museums-Bau-Commission, vom 4. Februar 1823", em Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass*, vol. 3, pp. 235-40.
39. "Gutachten des Hofraths Hirt, vom 4. Februar 1823, über den neuen Entwurf des Königlichen Museums in dem Lustgarten; als Beilage zu dem Protokoll der heutigen Verhandlung der Commission", em Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass*, vol. 3, pp. 241-3.
40. Para uma discussão do debate sobre a inclusão das esculturas de gesso no museu, ver G. Platz-Horster, "Zur Geschichte der Berliner Gipsammlung", em *Berlin und die Antike* (catálogo da exposição) (Berlim, 1979). O fato de o Antikenkabinet e a Kunstkammer não terem tido importância nenhuma na formação dos acervos do Museu de Berlim desmente a ideia frequentemente difundida de que o museu de arte tal como o conhecemos evoluiu de antigas modalidades de acervo, como os *cabinets des curiosités* e as *Wunderkammern*. Para a discussão básica das antigas instituições de colecionadores consideradas como protótipos dos museus modernos, ver Julius Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens* (Leipzig, 1908). Para uma descrição da formação e do conteúdo da *Kunstkammer* de Berlim, ver Christian Theuerkauff, "The Brandenburg *Kunstkammer* in Berlin", em *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oliver Impey e Arthur MacGregor (orgs.) (Oxford, The Clarendon Press, 1985), pp. 110-4.
41. Ver "Schinkels Votum vom 5. Februar 1823 zu dem Gutachten des Hofraths Hirt", em Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass*, vol. 3, pp. 244-9.
42. *Ibid.*, p. 244.
43. "Hirts Bericht an den König vom 15. Mai 1824", em Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass*, vol. 3, p. 253.
44. Para as teorias de Hirt sobre a arquitetura, ver Alois Hirt, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, 3 vols. (Berlim, 1809).
45. Para a discussão do debate sobre o funcionalismo entre Schinkel e Hirt, ver Hans Kauffman, "Zweckbau und Monument: Zu Friedrich Schinkels Museum am Berliner Lustgarten", em *Eine Freundesgabe der Wissenschaft für Ernst Hellmut Vits*, Gerhard Hess, org. (Frankfurt, 1963), pp. 135-66.
46. Karl Friedrich Schinkel, "Aphorismen", em Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass*, vol. 2, p. 207, citado em Kauffman, "Zweckbau und Monument", p. 138.
47. "Gutachten der historische-philologische Klasse", em Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass*, vol. 3, p. 283.
48. Ver Wyss, "Klassizismus und Geschichtsphilosophie", pp. 126-7.
49. Hegel, *Aesthetics*, vol. 1, p. 517; citado em Wyss, "Klassizismus und Geschichtsphilosophie", p. 126.
50. *Hegel on the Arts* (uma condensação da *Aesthetics*), trad. de Henry Paolucci (Nova York, Frederick Ungar, 1979), pp. 37-8.
51. "Schinkels Votum vom 5. Februar 1823", em Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass*, vol. 3, p. 244.
52. "Schinkel und Waagen über die Aufgaben der Berliner Galerie" (1828), em Friedrich Stock, "Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 51 (1930), p. 206.
53. De fato, embora tanto Waagen como von Rumohr procurassem reconduzir a obra de arte a sua especificidade histórica, suas teorias da arte, completamente mergulhadas no idealismo alemão, desmentiram seus propósitos. Ver Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin* (Frankfurt, Suhrkamp, 1979).
54. Hegel, *Aesthetics*, vol. 1, p. 10.
55. *Ibid.*, p. 11.
56. Os textos da reunião estão no *The Art Journal* 46, n.º 4 (inverno de 1987).
57. Fredric Jameson, texto datilografado, 1986; as observações de Jameson não foram publicadas no *The Art Journal*.
58. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trad. de Michael Shaw (Mineápolis, University of Minnesota Press, 1984).
59. Na verdade, as objeções de Jameson à simples oposição entre idealismo e materialismo feita por mim baseiam-se em sua concepção do papel do materialismo naquilo que ele chama de historiografia dialética, que é o termo usado por ele para descrever a proposta de Manfredo Tafuri, mas o qual, penso, ele também considera como o princípio que orienta sua própria obra sobre o pós-modernismo. Há, em seu ensaio sobre Tafuri, uma passagem semelhante à crítica que ele faz de meu texto: "O slogan do 'materialismo' tornou-se novamente agora um eufemismo muito popular do marxismo: tenho meus próprios motivos para me opor a esta moda ideológica específica da esquerda atual: superficial e desonesto como uma espécie de solução de frente popular para enfrentar as tensões muito concretas entre o marxismo e o feminismo, o slogan também me parece extremamente enganador como sinônimo do próprio 'materialismo histórico', uma vez que o conceito mesmo de 'materialismo' é um conceito burguês do Iluminismo (mais tarde positivista) e passa inevitavelmente a impressão de um 'determinismo pelo corpo', e não, como na verdadeira dialética marxista, um 'determinismo pelo modo de produção'" (Fredric Jameson, "Architecture and the Critique of Ideology", em *Architecture Criticism Ideology*, Joan Ockman (org.) [Princeton, Princeton Architectural Press, 1985], p. 60). A ideia de Jameson de que um certo tipo de idealismo pode ter resultados progressistas, e mesmo revolucionários, deriva de sua leitura da noção de contra-hegemonia de Gramsci, na qual, sob a hegemonia capitalista, apenas a "ideia" das condições alternativas pode se manter viva.
60. Fredric Jameson, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, n.º 146 (julho-agosto de 1984), pp. 53-92. Uma primeira versão deste ensaio é "Postmodernism and Consumer Society", em *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (org.) (Port Townsend, Wash., Bay Press, 1983), pp. 111-25. Ver também, de sua autoria, "Hans Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism", em *Hans Haacke: Unfinished Business*, Brian Wallis (org.) (Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986), pp. 38-51.
61. Mike Davis, "Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism", *New Left Review*, n.º 151 (maio-junho de 1985), pp. 107-8.
62. Dan Latimer, "Jameson and Post-Modernism", *New Left Review*, n.º 148 (novembro-dezembro de 1984), p. 127.
63. Jameson, "Cultural Logic", p. 57.
64. Jameson, "Architecture and the Critique of Ideology", p. 59.
65. Jameson, "Cultural Logic", p. 54.
66. *Ibid.*, p. 53. Ver também Jameson, "Architecture and the Critique of Ideology", p. 75.

67. Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", p. 114.
68. O dadaísmo de Berlim representa um dos momentos mais profundamente politizados da prática estética modernista; Heartfield extraiu dessa prática suas conclusões mais radicais ao posicionar sua obra nitidamente dentro da luta contra o fascismo. Portanto, é fundamental que os críticos culturais de esquerda não desconsiderem o dadaísmo como uma "irreverência superficial". Ver Jameson, "Hans Haacke", p. 38.
69. Oriol Bohigas, "Turning Point", *The Architectural Review* 176, n.º 1.054 (dezembro de 1984), p. 36.
70. Emilio Ambasz, "Popular Pantheon", *The Architectural Review* 176, n.º 1.054 (dezembro de 1984), p. 35.
71. Donald Kuspit, "Flak from the 'Radicals': The American Case against Current German Painting", em *New Art from Germany* (St. Louis, The Saint Louis Art Museum, 1983), p. 46.
72. Karl Marx e Frederick Engels, *The German Ideology* (Nova York, International Publishers, 1970), p. 61.
73. Ver Alan Colquhoun, "Democratic Monument", *The Architectural Review* 176, n.º 1.054 (dezembro de 1984), pp. 19-22.
74. Philip Johnson, "Schinkel and Mies", em *Program* (Escola de Arquitetura de Colúmbia, primavera de 1962), pp. 14-34.
75. Philip Johnson, "Architecture in The Third Reich", *Hound and Horn*, n.º 7 (outubro-dezembro de 1933), pp. 137, 139.
76. Jameson, "Hans Haacke", p. 39.



Matisse, Marrocos, Lápis sobre Papel