SOBRE AS RUÍNAS DO MUSEU

39. Em setembro de 1994, o New York Times noticiou que o governo americano estava pretendo
dois até o final do ano a nº de helicópteros de combate não salvadore
te que no início de setembro, mais de 100 Huesys foram enviados para El Salvador, e outros
10 a 15 houveram até o final do ano... Dentro desse cronograma, El Salvador terá passado, em
meses, de 24 para 40 helicópteros" (James LeMayne, "EUA reforçam nº de heli
helicópteros de El Salvador: o plano é dobrar a capacidade até o final do ano para que os latinos
operações americanas no Vietnã. Se o exército salvadorenho dominar essa tática, terá dado um
grande passo para deixar de ser e 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 heli
helicópteros americanos sobre o povo de El Salvador: "Embora os oficiais americanos neguem que
serão usados equipamentos de helicóptero para atizarizar o país que ajudará a guerreiros, as forças do governo já estão treinando essa tática. No dia 30 de agosto, mais ou menos na época em que os corregedores de Hueys chegaram, unidades do exército
lançaram sanhuras de helicóptero contra os distritos de Las Vueltas e San José de las Flores, zonas da província de Chalatenango cinturadas pelos rebeldes.

"Dez dias depois os jornalistas chegaram ao local e ficaram sabendo pelos camponeses que pelo
menos trinta e sete mulheres, crianças e veículos haviam sido mortos na operação. Segundo os
habitantes dos vilarejos, helicópteros com tropas salvadorenses, liderados pelo Batalhão Atacit
treinados pelos americanos, bombardearam uma casa de convento de camponeses salvadorenses
que estava acompanhado de um pequeno destacamento de guerreiros armados. Os camponeses
contaram o espanto e o pavor que sentiram quando visam as tropas desembarcando
de helicópteros no alto dos montes ao redor deles, atirando-os. Ao verem os soldados se apro
ximando, algumas pessoas entraram em pânico e se lançaram nas corredorres do rio Gualacingo,
onde muitos se afogaram. Outros foram abatidos pela rajada de metralhadoras ou feitos pri
soneiros" (Scott Wallace, "Hueys in El Salvador: Preparing for a Stepped-Up War?" Nation, 20
de outubro de 1994, p. 337).


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
reinado 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 home
nagem, suponho eu, de maneira pouco modesta, a meu ensaio
"Sobre as ruínas do museu". Sei, igualmente, que é uma refe
rência à tradição histórica de se erguer ruínas pitorescas; que
também expõe a pretensão a monumentalidade ao revelar par
cialmente, por trás da imponente fachada do museu, um esta
cionamento; e que energisticamente desafia a verdade axioma
tica 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 sarcásti
ca até pode ser a paródia que o arquiteto pós-moderno faz de
uma produção artística recente que se compõe apenas de gran
des blocos espalhados pelo chão, frequentemente na frente dos
museus – por exemplo, Granito (Normandia) de Ulrich Rückriem,
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 paranoico 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, presenciamos 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 ideia do alcance dessa nova expansão. A exposição apresentava fotografias e plantas dessas duas construções, além das de outros quinze novos museus alemães, incluindo 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 maiores 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 simbólica com a re tomada de um tipo de produção artística que se sente perfeitamente à vontade nesses novos museus. Ela o faz publicando no catálogo da mostra um ensaio intitulado “Arte e Arquitetura”, escrito pelo pintor neoplasticista Markus Lupertz. Lupertz proclama orgulhosamente a reação triunfante pronunciada 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 “esquerdirinha”, questionava
tanto a si próprio como ao seu papel e tentava minar a noção inabalável da arquitetura como algo sólido, construído, permanentemente...

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 proposições 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 pareses para pendurar os quadros...

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 sequência 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 ideológicas e ideológicas na caracterização de Lüpertz, tinha sido bandida dessa sequência, 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 Thatcher –, do mesmo modo como essa exposição excluiu propostas estéticas problemáticas como as de John Heartfield, Hanne Darboven e Bernd e Hilla 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-
moderna 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 Lüpertz.

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 “redescobere” 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 dianete a brincadeirinha de Stirling escolher ficar com minha paranoia, 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 depende 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 essas nomes um 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 tranquilo com a arte inovadora contemporânea.

Do encontro com essas práticas artísticas veio-me a ideia 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 parece ser um espaço de exclusões e confinaamentos.

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 ideia 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.” 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,
como toda arte, hostis a "outras" 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".

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 *Italianische Forschungen* é a obra fundamental das modernas pesquisas de história da arte, 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* 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.

Mas aí seria levar ao pé da letra o emprego que von Rumohr faz da palavra *Geist* em relação a *wurst* e *saurkraut*, 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", 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 'ideia'", cujo significado, oscilando entre os sentidos e o intelecto, dá margem a todo gênero de disparate que acerta toda espécie
de indeterminação e vaga". No decurso de suas conferências extremamente concorridas sobre estética, Hegel simplesmente descartava a crítica primária de von Rumohr, 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 filosófica. Quanto a isso, dava exatamente o mesmo tratamento a von Rumohr e a seu arquitêmigo, o acadêmico diletais 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 arte, 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 museu. 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 arte. 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. E quando anote que a coruja de Minerva levanta vôo." 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-filósofo: 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 incluiu 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 1822. Contudo, 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 diretor.

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 recente do terceiro volume da obra Pesquisas italianas de von Rumohr. Usando como palco o prestigioso 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 mesquinhasias do tipo quem conhece Rafael melhor, 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 seria. 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 andaines que possibilariam a alteração tinham sido derrubados. Ainda hoje, portanto, no lugar que tem agora o nome de Marx-Engels-Platz, pode-se ler em latim: "Friedrich Wilhlem III fundou este museu para o estudo de todo tipo de objetos antigos e das belas-arts."
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 acadêmicos⁴. Com esse formato, o museu direcionaria a produção artística para um objetivo prático, colocando acerços 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 estádio. Mas Schinkel, que fora contratado para planejar a expansão da academia, tinha uma ideia 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 1800⁵.

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 Spree⁶. 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 daquele que depois se tornaria o Museumsinsel⁷. O ponto alto do projeto era o museu de arte neoclássico absolutamente imponente.

A nova proposta de Schinkel convenceu de imediato a comissão do museu⁸; Alois Hirt foi a única voz dissonante. No relatório que representava a minoria e que foi anexado aos termos de aprovação da comissão⁹, 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-
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 diante41.

Schinkel reafirmou, ponto por ponto, a crítica de Hirt, estendendo-se longamente ao fazê-lo42, 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"43. Schinkel usou sua concepção de museu como gestalt invariável 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 derreirora 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"44. 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 funcionalismo45. Zombando de Hirt porque, segundo ele, este tinha uma ideia "vulgar" do que era função ou finalidade,
Schinkel avaliou que sua argumentação estava impregnada daquele racionalismo primitivo que considera que as contradições são insolvíveis. 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 dialética e o problema da relação entre arte e arquitetura, o museu de Schinkel constituir-se-ia no Aufhebung hegeliano, ou imersão, no qual, conforme escreve Schinkel, o destino da arte é a representação de seus objetos que torna visível o maior número possível de relações.

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. Lembre-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.” 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 tivesse 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 histórico. “Nada pode ser ou vir a ser mais belo”, disse Hegel referindo-se à escultura antiga. 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.”

E 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 suscitáveis para o prazer e o bem senso que lhes estão reservados em todo o edifício.” Ou, conforme a afirmação ainda mais sucinta que ele e Waagen fizeram em um memorando posterior: “Primeiro o prazer, depois a educação.” 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 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 italianos, os frequentadores do museu encontraríam apenas a gestalt de Schinkel, no 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 causa precisa de um parâmetro mais elevado e de um teste diferente. O pensamento e a reflexão estenderam as asas sobre as belas-arts.” 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.”

A estética idealista e o museu ideal baseiam-se no sequestro 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”.

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 praxis 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 histórica – 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”.

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 especificou 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”. Não discuto a importância de que se reveste o propósito fundamental do ensaio: fornicar uma teoria da cultura contemporânea que, por situar seu amplo leque de aspectos heterogêneos dentro da estrutura do capitalismo tardio, é capaz de...
de abrangê-los. Só há uma coisa que provoca, a princípio, uma certa reticência: 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 aponta-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-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, estabelecendo 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?24

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 desejado 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 das práticas culturais pós-guerra 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”. 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 absolutas… 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.25

Não há dúvida quanto ao poder de convencimento com que Jameson levou a cabo seu projeto. Na verdade, ele providenciou o plano de fundo contra o qual a crítica cultural pode se mobilizar. O problema, contudo, é que, com sua desatenção às práticas opostas especificas – 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." Posicionado dentro da heterogeneidade do pós-modernismo, Jameson descobre sua unidade naquilo que ele desloca: no próprio modernismo, agora completamente canonizado e institutionalizado. 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”**, um modernismo de sujeitos burgueses centralizados, um modernismo de auteurs**:

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 ideia 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.**

Não podemos deixar de reconhecer nesta ênfase a propósito da individualidade autônoma a atual interpretação 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 aqui**. 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

150 anos, evidentemente, sugeriu a Stirling que a sequência 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 filde a partir das antiga Staatsgalerie, com as quais as galerias do acervo permanente do novo edifício se ligam. A ideia da arte como um continuum histórico, ininterrupto que pode ser disposto em uma sequência 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 linguística 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."

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 nessas mãos de Stirling, sua inacessibilidade a partir das salas do museu, e a paródia que ele faz da escultura 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 visse 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 projeção erguido no lugar em que o espírito da arquitetura desfia sua hierárquica figura.

À semelhança de Cameron – que ornou de vestes princípeas os sonhos imperiais de uma São Petersburgo provinciana –, foi preciso mais uma vez um arquiteto britânico – o maior desde Lutyens – para entoar com voz de mármore os legítimos anseios da alma alemã por uma câmara secular onde celebrar o Te Deum em serena grandeza. Habitualmente, neste pátio, os espíritos de Biedermier e Schinkel, se uma cultura moderna desse proclamar que suas aspirações estavam para sempre concretizadas, a Alemanha teria que apontar para este pátio. Ele é a reformulação do arquitétipo recorrente do Panteão, mas são as nuvens passageiras que lhe servem de tetovar. 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.

Embora não seja razoável responsabilizar Stirling pelas bestas 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 Lupertz –, afirmando que, porque “a arte ainda tem a força redentora de transformar a história”, esses pintores “pode 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 monada 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.”

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 reconstrução 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 suavizada 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...”

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 concebe 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 zigzaguear até ela como se ela se encontrasse no centro de um labirinto. A rotunda não conta com nenhum acesso...
direto às galerias de arte. 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?”, 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 adoração pelos mais cruéis e vigilantes dentre todos os idealistas, os nacional-socialistas. Alinhal 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 pode desenvolver um programa voltado para a arte e a arquitetura. Há somente algumas certezas. Primeiramente, Die Neue Sachlichkeit [como 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 seguin-
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 erigidos pelo poder público. O atual regime está mais interessado em deixar registada 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 manteria alastrada 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 prêmio 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 satisfará a ânsia de monumentalidade, mas, acima de tudo, provará aos intelectuais alemães e ao estrangeiro que a nova Alemanha não pretende destruir todas as magníficas artes modernas erigidas nos últimos anos.25

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. 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 emular 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, contestadas ou de oposição ou uma reprodução do sistema e um reforço de suas ideologias formais"26. 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 consequente marginalização da resistência que o "outro" pós-modernismo – o do museu pós-moderno – prenuncia.

Notas
3. O subtítulo da exposição, Muta e Escultura 1905-1985, indica uma das justificativas, dificilmente retrata a estes outros, de alterar a exposição de exposição de acordo com a Real Academia das Artes, assinalando que a exposição de arte é um dos momentos mais importantes como a de Hartfield e Fotonografie, e que pintura e escultura é, embora a exposição inclua alguns poucos exemplos de fotomontagens de Hannah Höch e Raoul Hausmann, o de-struturação estava representada na exposição de modo excepcional pelas pinturas de Max Ernst e pelas obras de Kurt Schwitters.
8. "Somente a Alemanha poderia elaborar a filosofia da arte de医务人员, esta é uma abstração e adoção do Estado moderno em que a relação desse continua a fazer parte de um outro mundo (mesmo se este mundo não nada mais é que o outro lado do reino). Inversamente, a concepção alemã do Estado moderno, que tem um homem real, só foi possível porque na medida em que o próprio Estado moderno tem um homem real ou satisfaz o todo do mundo possivelmente imaginável. Os alemães pensaram na política o que outras nações tentaram" (Karl Marx, "Critique of Hegels "Philosophy of Right", Introduction" [1844-44], em Karl Marx: Early Writings, trad. de Rodney Livingstone e Gregor Benton (Nova York, Vintage Books, 1979), p. 250, grifos do original).

31. “A raiz de toda a Atilianidade, se não estavam designados por este termo os lugares que se dedicavam à ciência e ao estudo da ciência, nunca os lugares designados como depósitos 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 muitos com recursos públicos. Viviam ali sem ser incomodados, ocupando-se das ciências com o apoio de uma grande biblioteca – uma espécie de universidade, portanto.” (‘Gutachten des Staatsrats Söyzen,’ em Wolzogen, Aus Schinkel Nachlass, vol. 3, p. 272).


35. Ibid., p. 13.


42. Ibid., p. 244.


44. Para as teorias da Hirt sobre a arquitetura, ver Alois Hirt, Die Baukunst nach den Grundsätzen der Athen, 3 vols. (Berlin, 1809).


55. Ibid., p. 11.

56. Os textos da reunião estão no The Art Journal 46, no. 4 (inverno de 1867).


59. Na verdade, as objecções de Jameson a simples oposição entre ideologias e materialismo feita por mim baseia-se em sua concepção do papel do materialismo: não que ele chama de histographe distópico e, no termo usado por ele para descrever a proposta de Manfred Tafuri, um que, ao qual, penso, ele também considerou como o princípio que orienta e molda sua obra sobre o pasto-modernismo: ‘A ideia de que ele faz de seu texto: “O slogan do “materialismo” tornou-se novamente agora um eu/nesse muito populares, tanto meus próprios motivos para me opor a esta noção ideológica, especificamente da esquerda: superficial e intelectualmente como uma espécie de solução de front popular, mas que ouve e o liberalismo, o slogan” também parece extremamente enganador como símbolo do próprio “materialismo histórico”, uma vez que o conceito mesmo de “materialismo” é um conceito burguês do iluminismo (mesmo nos outros) e passa inevitavelmente a impressão de um “determinismo” do corpo e não, como nossa distópica maniqueísta, um “determinismo” pelo modo de produção” (Fredric Jameson, “Architecture and the Critique of Ideology,” em Architecture Criticism: Ideology, John Ochman (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, deixa de ser uma solução das questões de dominação de Gracchi, mas, sob a hegemonia capitalista, apenas a “ideologia” das condições alternativas pode se manter viva.


