
arquivos analíticos de políticas educativas

Revista acadêmica, avaliada por pares,
independente, de acesso aberto, e multilíngüe



Arizona State University

Volume 19 Número 2

20 de janeiro 2011

ISSN 1068-2341

Modos de habitar a história ou filosofia, cultura e arquitetura na fundação do *Altes Museum* de Berlim

Fabiano Lemos
PUC-Rio
Brazil

Citação: Lemos, F. (2011) Modos de habitar a história ou filosofia, cultura e arquitetura na fundação do *Altes Museum* de Berlim. *Arquivos Analíticos de Políticas Educativas*, 19 (2). Recuperado [data] <http://epaa.asu.edu/ojs/article/view/781>

Resumo: Desde a aurora do que hoje entendemos como *modernidade* o homem se espanta com sua finitude. O burguês dos séculos XVIII e XIX precisou elaborar intrincados mecanismos de preservação de passado e de vinculação com ele. No círculo dos *philosophes*, o conceito de tempo passa a se duplicar na idéia de *origem*, que, para eles, se tornou opaca. Basta pensarmos no amplo processo de estruturação dos museus e de reestruturação das coleções de história natural em cidades como Paris e Berlim, na passagem para o século XIX, para nos convenceremos de que o assombro com a origem que não mais se reconhece, que se torna objeto de interesse científico e popular, orienta cada uma das decisões envolvidas neste processo. O museu é apenas uma das instituições nas quais o homem, através de uma série complexa de idealizações do espaço, oferece a si mesmo o espetáculo de um tempo há muito perdido, e, portanto, de uma cultura cujo esforço educativo só pode apreender ao se associar a estas instituições. O que nos cabe investigar – e o estudo de caso a partir da discussão em torno da fundação do *Altes Museum* em Berlim, entre 1822 e 1830 deverá tornar esta investigação mais concreta – é que políticas institucionais tornaram possível a emergência deste novo modelo ideológico, e, no caminho inverso, que elaborações conceituais confirmaram ou legitimaram a nova topografia pragmática do tempo na modernidade no interior da instituição que tinha como objetivo, justamente, articular e administrar o passado e a memória.

Palavras-Chave: Museu; política educacional; história da educação; filosofia.

Ways to live history. Or philosophy, culture, and architecture in the origins of the museum *Altes* in Berlin

Abstract: From the beginnings of what we now know as our *modernity*, man has been surprised with his own finitude. The 18th and 19th century bourgeois needed to formulate complex ways of preserving the past and of linking with it. In the *philosophes'* circle, time concept starts to double itself in the idea of *origin*, that, for them, had become opaque. We just need to think of the broad-range process of structuring museums and restructuring natural history collections in cities such as Paris and Berlin, around the turn to the 19th century, so that we can be convinced that the surprise with that *origin* that one cannot recognize anymore, that becomes object of popular and scientific interest, leads each and all of the decisions in this process. Museum is just one of the institutions in which man, through a complex series of idealizations of space, show himself the spectacle of a lost time and, thus, of a culture whose educational thrive can only be understood by associating to these institutions. Our task is to investigate – and the case study of the grounding of the *Altes Museum* in Berlin, between 1822 and 1830, will perform this concretely – which educational policy made the emergence of this new ideological model possible, and, on the opposite way, which conceptual elaborations confirmed or legitimated the new pragmatic topography of time in modernity within the institution that had as aim, precisely, articulate and administrate past and memory.

Keywords: Museum; educational policy; history of education; philosophy.

Formas de habitar la historia. O la filosofía, la cultura y la arquitectura en la fundación del Museo *Altes* de Berlín

Resumen: Desde los albores de la *modernidad* tal como la entendemos hoy en día, el hombre se espanta por su finitud. El burgués de los siglos XVIII y XIX tuvo que crear mecanismos complejos para la preservación del pasado y su relación con él. En el círculo de *philosophes*, la noción del tiempo comienza a replicarse en la idea de *origen*, que para ellos se convirtió en opaca. Basta pensar en el amplio proceso de estructuración de los museos y la reestructuración de las colecciones de historia natural en ciudades como París y Berlín en la transición para el siglo XIX, para convencernos del asombro con el origen que ya no se reconoce y que se convierte en objeto de interés científico y popular, y que guió cada una de las decisiones involucradas en este proceso. El museo es sólo una de las instituciones en que el hombre, a través de una serie idealizaciones del espacio complejo, se entrega a el espectáculo de un tiempo perdido, y por lo tanto una cultura cuyo esfuerzo educativo sólo puede aprender asociándose a estas instituciones. Lo que debemos investigar - y el estudio de caso de la discusión en torno a la fundación del Museo *Altes* en Berlín entre 1822 y 1830 puede hacer estas investigaciones más concretas - es que las políticas institucionales han hecho posible el surgimiento de este nuevo modelo ideológico, y en sentido contrario, que elaboraciones conceptuales confirmaron y legitimaron la nueva topografía pragmática del tiempo en la modernidad dentro de la institución que tenía como objetivo, precisamente articular y gestionar el pasado y la memoria.

Palabras clave: museo; política educativa; historia la educación; filosofía.

Introdução

Phèdre

Tu veux dire, n'est-ce pas? que la statue fait penser à la statue, mais que la musique ne fait pas penser à la musique, ni une construction à une autre construction? C'est en quoi, – si tu as raison – une façade peut chanter ! Mais je me demande en vain comment ces étranges effets sont possibles?

Socrate

Il me semble que nous avons déjà trouvé.

Phèdre

Je n'en ai que le sentiment confus.

Paul Valéry, *Eupalinos ou L'Architecte* 2006, p. 82.¹

As últimas décadas da pesquisa internacional em história da educação têm se voltado de maneira gradualmente mais intensa para a questão dos museus como instituição formadora de cultura. Essa ênfase no papel ativo dos museus diante dos processos de formação, no entanto, tem sido vinculada, nestas pesquisas, majoritariamente às questões da cultura material. Resultados muito interessantes têm sido obtidos através destas pesquisas que, no entanto, parecem deixar em segundo plano as condições epistemológicas, filosóficas ou ideológicas que sustentaram a própria inserção do museu no horizonte das políticas educacionais modernas. O que uma análise destas formulações conceituais poderia indicar é que, ao contrário do que se poderia pressupor inicialmente, elas não se mantiveram alheias ou sequer paralelas aos atos administrativos de política cultural que possibilitaram a emergência dos museus enquanto instituições propriamente modernas. Ao observarmos de perto as discussões em torno de um caso específico como o *Altes Museum*, de Berlim, nas primeiras décadas do século XIX, o que se destaca é o modo como estes conceitos só puderam ter lugar *no interior* de questões pragmáticas e de ordem material – ou seja, interagiram e, de forma particularmente intensa, interferiram no modelo institucional a que este debate deu lugar. No imbricamento entre filosofia e política pública, na aurora de nossa modernidade, a educação vê nascer um conjunto de práticas e valores cujos fundamentos conceituais, até certo ponto, determinaram o destino material e da recepção social da cultura. O que eu gostaria de analisar neste artigo é como isso se deu especificamente em um caso particularmente exemplar, que é o do *Altes Museum*, planejado e inaugurado em Berlim entre as décadas de 1820 e 1830.

Há cerca de não muito mais ou menos que duzentos anos, a figura física e conceitual do museu começou a emergir no horizonte das sociedades européias. O que se observa entre a segunda metade do século XVIII e a primeira do XIX é uma gradual, mas profunda transformação na compreensão do significado social das obras de arte e dos monumentos históricos. Antes dispersos nos aposentos da realeza, nos gabinetes dos *connaisseurs* particulares e nas coleções de acesso restrito das universidades, guardados aos olhos de um público leigo, aos poucos estes objetos parecem reclamar para si uma desconcertante e incondicional visibilidade. É verdade que bem antes da transformação do edifício do Louvre em museu, e

¹ Fedro: Então você quer dizer que a estátua que a estátua faz pensar na estátua, mas que a música não faz pensar na música, nem uma construção a uma outra construção? É por isso – se você tem razão – que uma fachada pode cantar! Mas me pergunto em vão – como estes estranhos efeitos são possíveis? / Sócrates: Parece que nós já descobrimos/ Fedro: Tudo que tenho é o sentimento confuso.

de sua abertura ao público em 1793², a França – assim como a Itália, a Inglaterra e a Holanda – já havia transformado os *Salões* em um “fator indispensável da atividade artística” (HAUSER, 2000, p. 657). Mas é exatamente aí que podemos buscar a diferença social instaurada pelo museu: o *salão* ainda era um espaço ideologicamente fechado, cuja organização se destinava, sobretudo, a introduzir a produção dos novos artistas aos colecionadores e comerciantes de arte. O público excedente, ainda que não pouco numeroso, no entanto, via diante de seus olhos, de forma passiva e como um curioso *divertissement*, um desfile de quadros e esculturas nos quais, nem sequer minimamente, podia reconhecer sua própria história. Aquelas obras não estavam ali para ele e a lógica de sua visibilidade só o aceitava no interior de seu espetáculo como um contrapeso acessório.

Nação, memória e políticas culturais.

Foi preciso que uma nova figura política assumisse uma espessura até então desconhecida nas estratégias ideológicas disponíveis para que a história viesse se depositar nestas obras: o *povo*. Uma análise atenta das teorias e dos documentos políticos deste período parecem confirmar o que Peter Burke afirma em seu livro *Cultura popular na Idade Moderna*: “Foi no final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o “povo” (o *folk*) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus” (Burke, 2010, p. 26).³ Os processos dinâmicos que foram capazes de acelerar esta transformação são descritos com bastante precisão por Hobsbawm:

Só por um impulso forte para formar um ‘povo’ é que os cidadãos de um país se tornaram uma espécie de comunidade, embora uma comunidade imaginada, e seus membros, portanto, passaram a procurar (e, conseqüentemente, a achar) coisas em comum, lugares, práticas, personagens, lembranças, sinais e símbolo. Alternativamente, a herança de partes, regiões e localidades do que havia se tornado ‘a nação’ poderia ser combinada em uma herança nacional, de modo que até mesmo antigos conflitos vieram a simbolizar sua reconciliação em um plano mais elevado e geral. (Hobsbawm, 1990, p. 111).

O fato de que tanto Burke quanto Hobsbawm colocam a palavra *povo* entre aspas parece querer destacar o quanto a idéia que ela veiculava era muito mais um modelo novo de representação da relação entre a origem e o território de um país que uma herança finalmente resgatada por este, como muitos dos textos nacionalistas de então pretenderam descrevê-la. Desde a Revolução Francesa, o discurso político e institucional europeu teve de abrir espaço para este elemento que sintetizava as diferenças entre as tradições cujos códigos

² Um dossiê completo e anotado dos documentos que regulamentaram a fundação do Museu do Louvre em Paris foi organizado em 1910 por Alexandre Tuetey e Jean Guiffrey sob o título *La Commission de Muséum et la création du Musée du Louvre*.

³ Não pretendo, com isso, confirmar as teses de Burke sobre as diferenças entre “pequena” e “grande” tradição. Assumo que o que ele denomina “cultura popular tradicional” pode ser entendido mais como um dispositivo de classificação operado desde as elites que um fato social empiricamente demonstrável. Nesse sentido, concordo com as observações de Roger Chartier sobre a dinâmica transversal que torna as culturas popular e de elite permeáveis entre si. Cf. Chartier, 2006, pp. 230-232.

havia sido organizados pela elite econômica ou burocrática e aquelas cujo processo de codificação havia se dado nos limites das classes sociais não-eruditas ou mesmo completamente leigas ou iletradas. Ao ser convocada como ponto de convergência do humanismo e do nacionalismo emergente ao final do século XVIII, a idéia de *povo*, através de uma mesma dinâmica conceitual e institucional, promoveu duas importantes transformações. Em primeiro lugar, politizou o tempo sob a forma da *história* e da *memória*, resignificando as obras de arte e as antiguidades como patrimônio da cultura, cuja posse este povo deveria, justamente, vir tomar. Além disso, impôs uma nova lógica da visibilidade universal, segundo a qual um tal patrimônio deveria ocupar o centro físico, espacial, da sociedade. As luzes do Iluminismo francês, da Aufklärung alemã e do Enlightenment inglês precisavam emanar de um único ponto, presente irremediavelmente no horizonte daqueles que quisessem se aproximar do coração das grandes cidades – a escolha da posição geográfica do Louvre, em Paris, do British Museum em Londres, e, especialmente, do Altes Museum, em Berlim deriva diretamente desta compreensão.

Portanto, somente na medida em que as gravuras de Dürer, as esculturas egípcias ou a numismática romana e medieval passam a ser vistas como o tesouro espiritual de uma nação, como herança simbólica daquilo que ela é e foi, para si mesma e para as outras nações, é que uma nova geografia dos objetos se organiza. O tempo histórico que cada um dos itens destas coleções privadas passa a representar constitui um índice importante no contexto do processo de nacionalização dos Estados modernos que tem lugar precisamente neste período. Para as sociedades que procuravam se organizar e se compreender politicamente como uma cultura unívoca e fundamentada na idéia de tradição, a herança histórica contida e manifesta nas obras de arte e nas relíquias já não poderia mais ser apenas o signo quase secreto, partilhado por bem poucos, de uma estatura social diferenciada. Quando, por exemplo, se começa a pensar que uma pintura do Renascimento, além de decorar os salões de jantar da família de um burguês pretensamente esclarecido, precisa também encontrar um lugar novo onde ela possa se abrir como espetáculo histórico e espiritual aos olhos anônimos e não-especializados do povo, uma ruptura sensível parece ter se instaurado na maneira de conceber o sentido da arte e das antiguidades. Assim, mesmo concedendo que as coleções particulares tinham o mérito de melhor preservar estas obras, o historiador inglês John Ruskin admitia, em meados do século XIX, que, ao menos idealmente, o museu público era o lugar, por direito de uma arte representativa da história da nação: “Deve ser evidente para todos nós, se pensarmos um pouquinho, que a maneira pela qual as obras de arte podem ser mais úteis à nação à qual pertencem só pode ser por intermédio da sua coleção em museus públicos, pressupondo que sejam bem administrados os mesmos” (RUSKIN, 2004, p.88).⁴ E é neste sentido, ainda, que Eric Hobsbawm pôde afirmar, a respeito do período que antecedeu esta mudança, que “nenhuma das grandes realizações deste período estava ao alcance dos analfabetos ou dos pobres. A maioria dos

⁴ É notável, no entanto, que o materialismo *tory* de Ruskin parece ter aproximado sua filosofia da arte de um certo pragmatismo, levando-o a considerar, muitas vezes, sobretudo em *A economia política da arte*, pinturas, esculturas e antiguidades como peças decorativas. O passado se torna, portanto, um *instrumento* da cultura. Isto fica claro quando Ruskin discute o uso de quadros e objetos artísticos nas escolas: “Ora, a função da pintura decorativa seria a de animar a história de mil maneiras e de colocar diante de seus olhos o aspecto vivo das coisas passadas, tão fielmente quanto o pode fazer a inventividade inteligente. Assim, o mestre não precisa fazer nada além de apontar para uma das paredes da sala de aula, e o significado de alguma palavra se fixaria para sempre na mente da criança, da melhor maneira possível” (Ruskin, 2004, p. 99).

habitantes da Europa as desconhecia por completo, até que o nacionalismo de massa ou os movimentos políticos as convertessem em símbolos coletivos” (Hobsbawm, 2010, p. 405).

É preciso, no entanto, relativizar os limites desta suposta *democratização das artes*.⁵ É inegável que a emergência dos museus modernos entre os séculos XVIII e XIX integrou um conjunto muito mais amplo de reformas institucionais que tinham por objetivo ampliar sensivelmente o acesso à cultura, das quais faziam parte, por exemplo, a própria reestruturação dos estabelecimentos de ensino – em especial na Alemanha. Mas seria incorreto afirmar que foi a idéia de democracia moderna que deu origem à idéia de nação, já que do ponto de vista dos discursos, esta é anterior àquela. Não foi, absolutamente, por acaso que o desenvolvimento das reformas escolares e universitárias nos países europeus, apesar de ter atingido um índice quantitativo realmente espantoso, no que diz respeito ao seu desenvolvimento qualitativo encontrou como maior obstáculo, freqüentemente ao longo do século XIX, aquilo que Benedict Anderson chamou de *nacionalismo oficial* (Cf. Anderson, 2008, pp. 127-162). Ou seja, a idéia de cultura só pôde se desdobrar nos escaninhos estreitos e nos quadros bem divididos dos protocolos governamentais. No caso dos museus, isso significou que a maneira de organizar o passado ou de administrar a memória cultural estava irremediavelmente vinculada a um certo número de compreensões “oficiais” da relação entre espaço e tempo, ou, antes, entre a geografia e a historicidade da cultura – e isto, muitas vezes, esteve consideravelmente distante da realidade concreta das obras de arte e dos espectadores. A este movimento corresponde uma dupla idealização. Por um lado, o público interessado em arte se formou, sociologicamente falando, no tangenciamento entre a idéia de povo e a institucionalização da memória. Por outro, uma importante inversão de valores passou a habitar o horizonte que pouco a pouco se constituiu como o mercado das artes: o museu, em sua evidência concreta e por sua adequação aos protocolos governamentais, tornou-se o índice de valor da obra de arte.

Assim, o conjunto destes objetos não desenha mais apenas o contorno aleatório de uma *memorabilia* cuja tarefa seria a de alimentar a curiosidade dos eruditos diletantes, mas, bem mais do que isso, traça as linhas ideologicamente rígidas de um *sistema das artes*. Investidos pelo tempo e pela tradição com uma importância simbólica que os *une*, através de uma força histórica centrípeta, eles parecem só assumir sua espessura social politicamente mais significativa quando abrigados em um edifício que traduz, espacialmente, esta sistematicidade. É deste modo que o Museu, no século imediatamente seguinte à Revolução Francesa, e não sem importantes conexões com este acontecimento, se consolidou como o *lugar do tempo*.

A aparente banalidade desta definição não deve esconder suas dificuldades e tensões. Do ponto de vista dos discursos que a sustentaram desde sua origem, a associação espaço-tempo como dimensão constitutiva da instituição Museu não foi nem imediatamente evidente, nem homogênea. Talvez se possa afirmar com mais ênfase, especificamente a respeito dos museus, aquilo que o filósofo francês Paul Virílio afirmou a respeito das edificações em geral: assim, se, como ele pretende, “a história de nossa arquitetura não é senão a dos monumentos à memória da ideologia” (Virílio, 1997, p. 388), o problema da administração espacial dos signos históricos – que caracteriza a questão central da arquitetura dos museus – depende fundamentalmente do papel que certos conceitos como *memória*, *origem*, *cultura*, e mesmo *obra de arte* ocuparam no debate ideológico de uma época. Este papel

⁵ Isto significa proceder de modo exatamente contrário ao que o marxismo do historiador da arte Arnold Hauser lhe impunha. Hauser considera que “Nada, entretanto, tinha provavelmente contribuído mais para a democratização da educação artística quanto a formação e ampliação dos museus” (Hauser, 2000, p. 659).

é, sem dúvida, enormemente instável e constantemente modificado, sustentando as mais diversas configurações políticas.

É verdade que ao fundo das particulares apropriações da figura do museu nos projetos nacionalistas que tiveram lugar na virada para o século XIX na Europa, podemos assinalar o funcionamento de uma constante associação entre a história das obras de arte e uma pedagogia nacional, seja ela inglesa, francesa, alemã, espanhola ou italiana. O traço geral deste movimento é o elo instável entre a monumentalidade da memória e a promessa iluminada do futuro da cultura, e no cruzamento destas dimensões é que encontramos um *presente* que dispõe apenas da concreitude física do espaço, do prédio, do impacto visual e tangível das imagens que se reúnem em um único lugar. Uma declaração de 1 de outubro de 1792, publicada pela Comissão responsável pela organização do Museu do Louvre, a ser inaugurado dentro de alguns meses, exemplifica nitidamente esta tarefa política geral do novo lugar da memória artística. Redigida “em nome da nação”, como atestam as palavras que abrem o texto, a declaração pretende decidir sobre a transformação de parte do Palácio do Louvre em museu, justificando, mais uma vez, a reorganização de um espaço cujas funções haviam sido completamente transformadas ao longo da história. O edifício, que já havia sido a sede do governo de Luís XIV e abrigava então, entre outras instituições científicas, a Academia Real de Pintura e Escultura, deveria dimensionar seu espaço, a partir de agora, de acordo com:

as disposições necessárias para a localização de todos os objetos de arte, de modo a compor um Museu nacional, de observar estas disposições de maneira que cada objeto seja visto sob sua exposição mais vantajosa e conservado em seu melhor estado, tudo com o propósito de começar e de seguir um plano de organização para este Museu, destinado a tornar-se público, a oferecer aos artistas – para sua instrução – e às artes – para o seu progresso, a fruição [jouissance] das riquezas nacionais que se reunirão aí, enfim, a tornar-se o centro de atração dos amadores esclarecidos e dos homens de coração puro que, saboreando as delícias da natureza, encontrarão, ainda, encantos em suas mais belas imitações (“Brevet du Commissaire du Muséum pour le Sr. Jollain” In: Tuetey, 1910, pp. 25-26).

Mas, se, por um lado, e de um modo bastante geral, a figura do Museu que se desenhava no horizonte dos discursos neste período pôde colocar lado a lado expressões como *arte*, *público*, *riquezas nacionais* e *progresso*, vinculando-as em um nível epistemológico profundo, é inegável, por outro, que a legenda “em nome da nação” teve significados distintos caso aplicada, por exemplo, ao British Museum ou ao Louvre. Minha hipótese aqui é a de que o debate em torno da fundação do Altes Museum de Berlim, entre 1822 e 1830, a partir da especificidade mesma da política alemã da época, nos permite compreender melhor a lógica da construção política do espaço e do tempo concretizada em outras instituições semelhantes na Europa. E isso, em linhas gerais, por três motivos absolutamente inter-relacionados.

Em primeiro lugar, o desenvolvimento do nacionalismo na Alemanha ao longo do século XIX foi muito mais irregular que na França ou na Inglaterra. Por volta de 1820, os alemães encontravam-se desorganizados politicamente – débito da autonomia administrativa descentralizadora dos príncipes e dos Estados – atrasados economicamente graças a um processo de industrialização ineficiente, e saqueados financeiramente pelo domínio de

Napoleão entre 1806 e 1815.⁶ Em função disto, precisaram elaborar um discurso sobre a cultura – e uma série de práticas sociais e institucionais em torno dela – que fosse exemplarmente capaz de legitimar uma desejada unidade política que sua ampla fragmentação social parecia lhe negar. Em nenhum outro lugar a questão da cultura e da formação, da *Kultur* e da *Bildung* foi tão amplamente institucionalizada. Somente ao demarcarmos estas condições compreendemos, por exemplo, como a discussão sobre a reforma dos estabelecimentos de ensino que teve lugar nos primeiros anos do século XIX na Prússia pôde, de fato, ocupar, a um só tempo a pauta dos debates eruditos das ciências naturais, das assembléias políticas, das cátedras de filologia e das associações estudantis. A construção de um museu, enquanto espetáculo da *cultura*, está intimamente conectada a esta discussão e ocupa, mais que em outros países, um lugar central na estratégia da auto-identificação alemã, assim como as políticas de identificação ideológica entre *Volk* e *Kultur*, entre povo e cultura, parecem mais freqüentes e mais incisivas.⁷

Em segundo lugar, a construção do passado e da memória, também em função da situação cultural fragmentada da Prússia oitocentista, foi bem menos natural que na França ou na Inglaterra. Estes países, relativamente mais coesos graças a uma política fortemente centralizadora, tinham a seu dispor um conjunto de discursos e práticas em torno da ancestralidade que, à época do nacionalismo emergente no século XVIII e de sua compreensão histórica do tempo, puderam ser facilmente reunidos sob a forma da *tradição*. Na Alemanha, a invenção desta tradição, deste tesouro histórico capaz de fornecer uma auto-imagem unívoca, foi prejudicada em função da ampla dispersão dos discursos sobre a identidade, multiplicados em função das diferenças regionais, e reforçados pela autonomia dos Estados germânicos. Um burguês parisiense sabia pertencer a uma dinastia que o ligava aos gauleses; o mesmo pode ser dito dos italianos em relação aos romanos ou dos ingleses em relação aos bretões. Mas somente por um grande esforço conceitual, capaz de suprimir os hiatos territoriais, culturais e religiosos impostos por séculos de variação territorial e dominação estrangeira, é que Goethe poderia se compreender como descendente dos teutões. Ou seja, a questão da origem como critério de auto-identidade para os alemães é muito mais urgente, na medida mesmo em que passa pela necessidade de desconstruir um passado disperso e desarticulado, de projetar no tempo uma unidade que não estava, de fato, lá. O esforço positivo de construção de uma memória histórica ideal deve ser colocado lado a lado com o também enorme esforço de esquecimento de um passado em ruínas. Por este motivo, desde muito cedo na Alemanha, o resgate do passado esteve paradoxalmente associado à violência imposta pela necessidade de aniquilar a finitude do tempo, idealizando-a. Ao analisar o discurso da origem na Alemanha de Richard Wagner, Andreas Huyssen parece confirmar precisamente esta tese:

(...) a busca de monumentos nacionais criava o primeiro passado nacional remoto que diferenciava cada cultura de seus pares tanto europeus quanto não-europeus. À

⁶ Cf. Gray, 1986, p. 1: “(...) o antes orgulhoso reino emergiu da guerra napoleônica com uma organização militar esfacelada, o campo devastado, as finanças falidas, uma economia quebrada, um governo em caos e com quase todo seu território, a não ser uma pequena fração, anexado ou ocupado por estrangeiros”.

⁷ Não podemos tomar o nacionalismo alemão por um fato homogêneo. Algum trabalho histórico já vem sendo feito no sentido de diferenciar o nacionalismo que emerge, por exemplo, dos textos políticos de Humboldt, de caráter mais liberal, com aquele que pode ser entrevisto no particularismo prussiano dos textos do jovem Nietzsche. Sobre este ponto, cf. Simon, 1954, p. 314 e Breuilly, 1990, *passim*.

medida que mais e mais monumentos eram desencavados (...) o monumento veio a garantir a origem e a estabilidade bem como a largueza do tempo e do espaço de um mundo que se transformava rapidamente e era vivido como transitório, desenraizador e instável” (Huyssen, 2000, p.54).

E neste contexto, se, como assinala Hobsbawm, “toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal” (Hobsbawm & Ranger, 1997, p.21), podemos entrever como o Museu, como instituição instrumentalizadora e transformadora desta história, vem se alojar no centro, também, das estratégias de construção da identidade nacional.

Por fim, a urgência da questão da unidade da cultura e a lógica da construção de uma origem ancestral confluem na exigência de um espaço que deve surgir no conjunto urbano como algo completamente distinto das instituições já existentes. O Altes Museum de Berlim é, assim, um dos primeiros edifícios construídos na Europa especificamente para o funcionamento de um prédio público das artes. A coleção do British Museum, mesmo aberta ao público já desde 1759, havia sido instalada nos aposentos reformados de uma já existente mansão, que servira de residência para a nobre família Montagu (Cf. Shelley, 1911, pp. 55 e ss.). Do mesmo modo, o Louvre já havia tido os hóspedes mencionados anteriormente, e tinha uma história – profundamente representativa para o imaginário simbólico de uma Paris sob os efeitos da Revolução – muito anterior aos confiscos das obras de arte que decoravam os palácios da nobreza e que deram lugar ao Museu Nacional. Assim, na França e na Inglaterra a idéia de tradição podia vir se alojar em monumentos arquitetônicos que mediatizavam positivamente seu passado histórico. Os castelos da nobreza, as bibliotecas e as universidades, que serviram na Alemanha, até então, de abrigos, ocasionais ou permanentes, das galerias de arte, ou haviam sido construídos ao estilo francês que dominara o século XVIII (cf. Mellinshoff & Watkin, 1987, p. 11) e que, após os anos de devastação napoleônicas, encarnaram uma memória recente indesejável, ou bem estavam associados a uma política estatal mal-sucedida, igualmente pronta para ser esquecida. A construção do passado exigiu ali, portanto, de forma exemplar, uma incontornável construção do espaço – e não, como no caso francês ou inglês, uma reconstrução, ou mesmo uma adaptação dentro de perímetros urbanos já disponíveis.

Gostaria, portanto, de avançar na tese de que a construção do Altes Museum de Berlim, em especial o debate entre os arquitetos e intelectuais que se envolveram diretamente no projeto, entre 1822 e 1830, instância da forma mais radical uma conexão entre espaço, tempo e cultura que serviu de limite último para a emergência dos museus europeus – portanto, para a compreensão da representação “oficial” da moderna relação ocidental entre a topografia simbólica das nações e história imaginada de suas tradições. Eu me arriscaria mesmo a afirmar que, neste sentido, o moderno museu alemão carrega consigo algo dos grandes monumentos cerimoniais, que investiam o cronológico e o geográfico com uma nova e mais profunda significação. Foi a historiadora americana Carol Duncan quem formulou, mais recentemente, a tese antropológica segundo a qual o museu moderno recupera o sentido ritual justamente na relação entre espaço e tempo que ele torna visível e administrável:

Controlar um museu significa precisamente controlar a representação de uma comunidade e seus mais altos valores e verdades. É também o poder de definir a relação relativa dos indivíduos dentro desta comunidade. Aqueles que estão mais bem preparados para perfazer este ritual – aqueles que estão aptos a responder a seus

vários signos [cues] – são também aqueles cujas identidades (sociais, sexuais, raciais etc.) são mais completamente confirmadas pelo ritual do museu (Duncan, 1995, p. 8).

O que proponho aqui é a hipótese de que o Altes Museum foi a primeira e mais ampla encarnação desta secularizada ritualística das origens.

O caso do *Altes Museum*.

É curioso notar que em pouco menos de vinte anos de sua abertura ao público, o Museu Real de Berlim ficou conhecido como o velho, *altes*, Museum.⁸ O fato é que esta urgente ancestralidade já estava inscrita no centro dos debates que antecederam sua construção. A idéia de abrigar as dispersas coleções artísticas e de antiguidades em único lugar já havia sido proposta ao rei pelo historiador da arte Aloys Hirt em 1797 (cf. Crimp, 1987, p. 261; Moyano, 1990, p. 586). Mas a retomada do projeto em 1822, após a derrota de Napoleão e a retirada de suas tropas do território alemão, foi profundamente modificada pelas exigências simbólicas de um nacionalismo gradualmente mais forte e de sua já mencionada necessidade de definir uma origem ideal para a cultura germânica. O espetáculo que o novo espaço deveria oferecer, agora, era o de um tempo glorioso resgatado, livre, enfim, e não meramente o de um gabinete de curiosidades históricas. O projeto de Hirt, ainda essencialmente vinculado a esta concepção antiquarista da história⁹, foi, assim, abandonado e uma nova comissão para a edificação do prédio foi instaurada, na qual Hirt participava como conselheiro, mas se submetia à direção do arquiteto Karl Friedrich Schinkel. As diferenças entre a concepção de Hirt e a de Schinkel logo se demonstraram muito claramente, e o copioso debate a que elas deram lugar ilustra, em detalhes, o processo de transformação institucional e conceitual em torno da idéia de Museu a que ele deu início.¹⁰

Já de partida, uma das mais fundamentais divergências entre os dois projetos, a que decidia sobre o lugar a ser ocupado pelo museu no perímetro berlinense, indica um importante deslocamento na função social da arte. Isso porque Hirt, na qualidade de arqueólogo e historiador, pretendia que as coleções de quadros, esculturas e monumentos viessem a ocupar um anexo a ser erguido no já existente prédio da Academia de Artes (cf. Hirt, 1863 B, p. 241). Era desnecessária, portanto, a seu ver, a construção de um novo edifício. Foi a centralidade geográfica, utilizada como argumento por Schinkel, no entanto, que derrotou a proposta de Hirt e determinou que o novo museu deveria ser construído, desde suas fundações, no centro da cidade, colocando-o em uma clara relação de predominância com os monumentos arquitetônicos já existentes no local (cf. Moyano, 1990, pp. 586-587; Schöne, 1880, p. 40). A elaboração deste tensionamento dialético, cuidadosamente planejado por Schinkel (cf. Schinkel, 1863, p. 221), entre a grandiloquência do novo prédio, com sua monumental fachada de 18 imponentes colunas ao estilo jônico e o

⁸ Um outro edifício, o do Novo Museu [Neues Museum] de Berlim, cuja construção havia sido iniciada em 1841, abriu para o público em 1850 (Cf. Giebelhausen, 2006, p. 229). Após a Segunda Guerra, ele permaneceu destruído até sua reconstrução e subsequente reabertura em 2009.

⁹ Sobre o antiquarianismo, cf. Kaufman, 2001, pp. 523-541. Para uma apresentação biográfica e uma apreciação do lugar de Hirt na história da arquitetura, cf. Lullies & Schiering, 1988, pp. 11-12.

¹⁰ Uma reconstrução histórica bastante detalhada deste debate é feita por Richard Schöne (Schöne, 1880, pp. 33-58).

espaço vertiginosamente aberto do jardim real, o Lustgarten (*fig. 1, 2 e 3*), pode ser lida como um gesto político de múltiplos significados.



Figura 1: Perspectiva de Karl Friedrich Schinkel para o Lustgarten e o Altes Museum (1823)

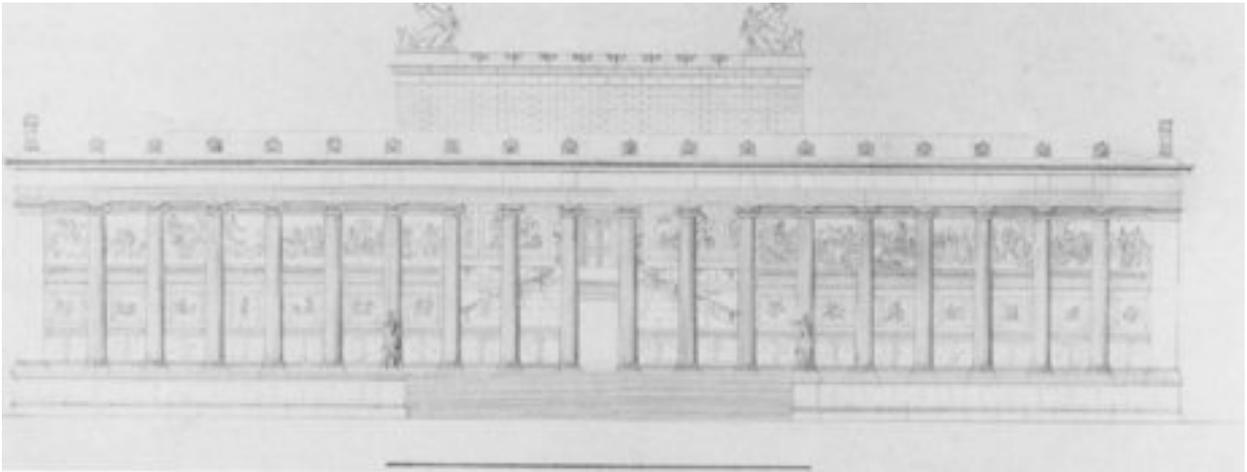


Figura 2: Projeto de Karl Friedrich Schinkel para a fachada do Altes

Em primeiro lugar, a escolha do local significava a substituição de um passado recente indesejável por um passado ideal. O Lustgarten, que havia servido de praça para a parada de entrada das tropas napoleônicas em Berlim, em 1806 (Cf. Jager, 2002, p. 128) – e de campo de exercício destas mesmas tropas nos anos seguintes – passaria a ser habitado pela memória ancestral do povo, veiculada pelas obras de arte e antiguidades a serem reunidas naquele prédio com ares de templo grego. Foi o próprio rei, Frederico Guilherme III, quem formulou a máxima ideológica da reconstrução pós-napoleônica: “o Estado deve compensar através das forças espirituais aquilo que ele perdeu fisicamente” (citado em Schöne, 1880, p. 33).

Mas, além disso, a maneira como o Altes Museum dialoga com as construções em torno do Lustgarten, com os espaços vazios e volumes urbanos que o cercam, é muito mais dinâmica que o modelo arquitetônico funcional e imóvel da Academia.¹¹ Este último, como espaço quase privado, apresentava as obras de arte como um catálogo inerte, monotonamente enfileirado no interior de um edifício que não havia sido construído para ele, o curioso resíduo de um tempo deixado para trás. O projeto de Schinkel, ao contrário, fez com que o prédio do Museu viesse ocupar o horizonte de todos aqueles que circulassem pelo centro de Berlim. Essa presentificação intermitente de um edifício que convida ao passado e à história tornou-se, desde então, a principal tarefa pedagógica do museu moderno.



Figura 3: Projeto de Karl Friedrich Schinkel para a urbanização do Lustgarten e do Altes Museum (1828)

Como aponta a historiadora da arte Michaela Giebelhausen, “a arquitetura do museu do século XIX corporificou a *permanência*.¹² Foi projetada para fazer uma declaração a um só tempo cívica e educacional” (Giebelhausen, 2006, p. 231). Monumentalmente instalado no

¹¹ A complexa semiologia da arquitetura do Altes Museum tem sido tema de volumoso debate nos meios acadêmicos, e uma extensa bibliografia está atualmente disponível neste sentido. Como introdução, sugiro a análise mais sóbria e bem informada de James J. Sheehan (SHEEHAN, 1996, especialmente pp. 16 e ss.) e a perspectiva urbanística de Michaela Giebelhausen (Giebelhausen, 2006, pp. 228-229).

¹² Grifo meu. Termo que poderia ser, também, facilmente substituído por *tradição* neste contexto.

centro da metrópole ele insiste sobre a presença da memória. Destacado dos outros prédios, ele sublinha a autonomia da origem que esta memória veicula.

Mas há ainda uma outra importante dimensão pedagógica em jogo no debate entre Hirt e Schinkel que deve ser cuidadosamente assinalada. O fato de que Hirt pretendia que o museu fosse erguido como um prédio anexo à Academia de Artes de Berlim é bastante significativo também de sua visão quanto à relação entre a arte e o ensino da arte, ou seja, quanto ao horizonte educativo da memória artística. Mas o fato de que esta proposta foi recusada, é ainda mais significativo. Ao planejar o museu como um *anexo* de uma instituição científica, Hirt traduz especialmente uma subordinação instrutiva entre arte e história que muitos de seus textos também procuraram defender ideologicamente. Em um de seus livros mais conhecidos, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* [*A arte da construção segundo os princípios dos antigos*], publicado em 1809, esta instrumentalização do tempo está nitidamente apresentada: o que justifica o interesse pela arte greco-romana é sua apropriação como modelo: “não queremos apenas expor historicamente ‘a arte da construção segundo os princípios dos antigos’, mas, antes, <expor> que o histórico [das Geschichtliche] para nós é somente o fundamento e uma fonte de conhecimento para desenvolvermos daí os princípios arquitetônicos” (Hirt, 1809, p. VII).¹³

Assim, se a história da arte deve ser instrumentalizada como princípio metodológico da ciência que constitui a arquitetura, analogamente, o museu deve se submeter à Academia, fornecendo-lhe, fundamentalmente, modelos e normas artísticos. A concepção entre o espaço concreto do edifício e sua função histórica no projeto de Hirt, ao legar ao Altes Museum o papel de campo de trabalho, de canteiro ou laboratório da Academia, supõe a mesma lógica social exclusivista que, nos salões do século XVIII, mantinha a arte como objeto de uma elite intelectual restrita. Parece claro que sua proposta identifica o tempo histórico das obras de arte não a uma origem transcendente da cultura germânica, mas ao tempo instrumentalizado das escolas setecentistas, um tempo clássico, segmentado no quadro rígido das horas de estudo, enfim, a um projeto educacional pré-moderno.

Sob estes aspectos, a proposta arquitetônica de Schinkel é completamente antagônica à de Hirt, e sua compreensão da relação entre o tempo histórico e o espaço da cultura representa mesmo uma inversão.¹⁴ Deslocar a construção do Altes Museum para fora do eixo da Academia significou reavaliar amplamente a direção do vínculo entre a cultura e as instituições de ensino, entre a memória da origem e o espaço do conhecimento. Não que este vínculo pudesse ser rompido ou enfraquecido – pelo contrário, o que a sociedade alemã testemunhou ao longo do século XIX foi uma aproximação mais íntima entre o museu e a universidade. Na verdade, do ponto de vista geográfico e também político, o museu forçou a

¹³ É preciso notar que a sequência do texto afirma: “Segundo nossa concepção, um sistema da arte da construção só se desenvolve a partir da história [Geschichte] que corresponde ao ideal [Ideal] desta arte” (Hirt, 1809, p. VII). Mas a relação que o Ideal estabelece aqui com o Sistema é a de um princípio norteador (tal como na filosofia da história de Kant), e não como uma síntese absoluta das diferenças do tempo histórico (tal como na filosofia do espírito de Hegel).

¹⁴ A incontornável discordância entre Hirt e Schinkel não deve fornecer uma imagem demasiadamente simplificada de suas posições. Hirt parece, por exemplo, ter mantido algumas reservas em relação ao classicismo formulado por Goethe e mesmo Winckelmann (Cf. Graham, 1974, p. 245). Do mesmo modo, é inegável que a ideologia romântica de Schinkel frequentemente resultou em uma arquitetura de traços neo-clássicos (cf. Pundt, 1967, pp. 114-115). O período de transformação ideológica em que os dois convivem torna o mapeamento de suas posições filosófico-políticas, se não impossível, ao menos extremamente complexo. O presente trabalho se limita a apresentar alguns eixos para este mapeamento.

estrutura do ensino a atravessar seus muros e se estender até um público que nunca havia sido o seu. Muitos intelectuais passaram, na Europa inteira, mas especialmente nas regiões germanófonas como a Suíça e a Áustria, além, evidentemente da Alemanha, a ocupar os auditórios dos museus para proferir palestras públicas sobre temas de interesse popular. Jakob Burkhardt, Friedrich Nietzsche e Friedrich Pestalozzi são apenas alguns exemplos entre os que utilizaram o museu como sala de aula. Ainda que a frequência do público tenha variado nestes encontros (cf. Kretschmer, 2006, p. 249) – muitas vezes realizados aos domingos após a missa – não é exagero afirmar que eles logo se transformaram em um *evento social* importante na sociedade alemã. O historiador Friedrich Paulsen, já no começo do século XX, caracterizou estas conferências públicas, por oposição às lições privadas das escolas e universidades como uma palestra que se dedicava “a examinar, durante uma pequena hora de estudo, um objeto de interesse geral para um círculo maior de ouvintes, que não encontra freqüentemente acesso à universidade” (Paulsen, 1902, p. 237). Seria um erro compreendê-los como estando à margem do projeto emocional alemão. Na verdade, estas aulas públicas no museu, esta *publicidade* da cultura, constituía uma estratégia central das reformas pedagógicas neo-humanistas levadas a termo por intelectuais como Wilhelm von Humboldt, que, não por acaso, também integrava a Comissão dirigida por Schinkel.¹⁵ O museu tornava tangível, assim, à luz do dia, e para todos os que quisessem ouvir, o conteúdo de uma cultura antes guardada nos gabinetes da universidade.

Deslocando o ensino para o lugar onde a origem da cultura promovia a identificação com o público, os neo-humanistas entendiam que, por transitividade, esse mesmo público poderia passar a se identificar com o sistema de ensino como um todo e formar uma *opinião nacional ativa sobre as artes e a cultura* (Cf. Riedl, 1997, pp. 215-216; Penny, 2002, p. 228). Ao construir o prédio do museu fora dos muros da Academia, portanto, Schinkel não forçou o público até as palestras e aulas que tinham lugar aí, antes, completamente alinhado à política humboldteana, facilitou o deslocamento da ciência até ele. A disseminação do interesse pela cultura estava associada, segundo a pedagogia de Humboldt, a uma efetiva reaproximação entre a figura do erudito e o povo, operada não mais por este, mas por aquele (cf. Daum, 2002, pp. 109 e ss.). Esta inversão política é subterrânea ao projeto de Schinkel: com o Altes Museum ocupando o lugar mais privilegiado do Lustgarten, não é o tempo histórico que precisa se submeter ao ritmo esterilizante da escola clássica, é esta esterilidade que vai ter de se transformar, tornando a cultura algo meta-institucional, vivificada por um tempo que se apresenta como o espetáculo corporificado da memória. A tarefa da cultura é convergir em direção ao povo, e não o contrário. A arquitetura do museu de Schinkel pode ser lida, portanto, como o insistente esforço de demonstrar especialmente esta tese pedagógica.

Um índice interessante para compreendermos o quanto o projeto do Altes Museum esteve relacionado a uma reconfiguração do espaço da cultura nos é dado pela insatisfação dos intelectuais alemães com a inscrição que Hirt conseguiu gravar em sua fachada e que

¹⁵ Wilhelm von Humboldt foi, de fato, presidente da Comissão para a construção do Museu Real. Em seu relatório final, de 1830, algumas semanas após a abertura ao público, Humboldt elogia, especialmente, o caráter de completude assumido pelo museu (cf. Humboldt, 1863, p. 300). Seu envolvimento com o projeto do que viria a ser o Altes Museum, no entanto, é bem mais antigo: um relatório ao rei, escrito à época em que era diretor do Departamento de Ensino Público, em 1809, atesta seu interesse em relação a ele (Humboldt, 1903, pp. 242-243). Além disso, a ligação pessoal de Humboldt com o projeto foi muito forte. Desde 1803, ele e Schinkel haviam se tornado amigos quando se encontraram em Roma. Esta relação íntima é definitivamente selada quando, em 1816, Humboldt doa à futura coleção do Museu duas cubas de granito que pertenciam à sua coleção particular (cf. Friedländer, 1880, p. 17).

ainda hoje podemos ler: FREDERICVS GVILELMVS III STVDIO ANTIQVITATIS OMNIGENAE ET ARTIVM LIBERALIVM MVSEVM CONSTITVIT MDCCCXXXVIII (Frederico Gulherme III fundou este museu para o estudo dos objetos antigos e todos os tipo de belas artes em 1828).¹⁶ Esta frase, ao associar as palavras *museu* e *estudo*, marcava o tipo de subordinação que Hirt havia tentado ao propor que o Altes Museum fosse construído como anexo da Academia de Artes. Era uma pequena e irônica, mas significativa vitória sua. Como que anunciando, do alto, a função daquele edifício, ela logo foi alvo dos ataques dos humanistas. Muitos relatórios e memorandos foram redigidos contra ela, acusando-a de perverter o sentido do projeto de Schinkel, e mesmo uma junta de filólogos foi chamada a opinar sobre o assunto. Mesmo tendo sido mantida, a inscrição sempre foi vista com desprezo generalizado por parte dos intelectuais alemães.

Todas estas disputas, portanto, parecem apontar, em última instância, para uma transformação na maneira de relacionar tempo, espaço e arte concretizada pela arquitetura de Schinkel – e de fazer convergir esta complexa relação na idéia de cultura e educação. O conceito de tempo que se instancia no Altes Museum no Lustgarten não é mais meramente cronológico, uma simples sucessão contínua de acontecimentos organizados em um quadro estático, em uma série que se perde no infinito, e que só podemos freqüentar como visitantes ocasionais ou como eruditos. Este era ainda o projeto de Hirt. O conceito de tempo da arquitetura de Schinkel – e, por extensão, poderíamos dizer o de passado, de memória, de história – procura se identificar à idéia de *experiência espiritual e estética*. Ele define, portanto, uma síntese entre passado e presente em uma vivência ao mesmo tempo íntima e partilhada pelo público, estabelecendo uma conexão entre o sujeito e o povo. É por isso que, para Schinkel as pinturas e esculturas não deveriam ser distribuídas no interior do prédio segundo critérios meramente cronológicos, divididas em escolas e épocas, mas agrupadas de acordo com seu *grau de qualidade estética*. Não se tratava mais de organizar cartesianamente o caminho que levava dos egípcios aos modernos, como na proposta de Hirt (cf. Hirt, 1863, p. 243), mas de fazer o público se envolver em um todo estético, onde não era a época que definia as diversas partes da história da arte, mas os temas, as semelhanças visuais, as afinidades conceituais. O quadro *Mittelalterliche Stadt am Wasser [Cidade medieval ao pé da água]* (fig. 4), que Schinkel havia já terminado em 1813, ao dispor sobre um mesmo espaço pictográfico duas construções arquitetônicas de épocas diferentes – do lado direito, ao fundo, um templo neoclássico; do lado esquerdo, uma imponente catedral gótica – ligadas por uma ponte é uma formulação imagética bastante precisa desta tese.¹⁷ A história se constitui, portanto, como efeito desta convivência, como a dialética entre as diferentes épocas – e Steven Moyano parece estar certo ao afirmar que Schinkel inverte a noção de história de Hirt (cf. Moyano, 1990, pp. 598-599).

Ao apresentar o princípio da arquitetura como o gesto de “unir os diversos materiais (...) em um todo” (Schinkel, 1862 B, p. 208), Schinkel atesta, na verdade, o quanto partilhou da filosofia elaborada pelos intelectuais com que sólida e continuamente conviveu – não apenas através dos livros, mas pessoalmente (cf. Ziollowski, 1992, pp. 373-374). Em seus escritos, a preocupação em fundamentar a arte da arquitetura como uma ciência estética que

¹⁶ Sobre as divergências em torno desta inscrição, cf. Crimp, 1987, p. 262. Crimp fornece, no entanto, uma transcrição errada do final da frase em latim, utilizando MDCCCXXIII (1823) ao invés de MDCCCXXXVIII (1828).

¹⁷ Hermann Pundt faz uma breve análise deste quadro, chamando a atenção justamente para o movimento de síntese que ele promove graficamente: “De alguma forma, o homem moderno precisa aprender a viver e a estar apto a coordenar os diferentes elementos que constituem o novo ambiente” (Pundt, 1967, p. 116).

reúne sinteticamente a multiplicidade é bastante recorrente.¹⁸ Seu idealismo romântico, encarnado, se apresenta, assim, em uma passagem reveladora do curto texto intitulado *Stellung der Baukunst zu den übrigen Künsten* [Lugar da arte da construção em relação às demais artes], onde a *idéia* assume uma concretude inquestionável como princípio de toda sua arquitetura:

O ideal [Ideal] é aquilo que carrega em sua espécie [Gattung] o mais elevado caráter, e, portanto, a maior inteligibilidade, tangibilidade e completude desta sua espécie. (...) Aí reside a adequação dos princípios fundamentais de toda construção, aí se determina a apresentação possível do ideal de adequação, aí está o caráter ou a fisionomia de uma obra arquitetônica, seu valor artístico (Schinkel, 1862 C p. 209)



Figura 4: *Mittelalterliche Stadt am Wasser* (1813), de K. F. Schinkel

Esta é a concepção que está também em jogo na peça central da arquitetura do Neues Museum desenhada por Schinkel: a monumental rotunda que antecede o acesso às galerias. (fig. 5). Sua justificativa era a de preparar o espectador que entrava no museu, despertando nele uma disposição emocional que o permitiria reconhecer nas obras de arte justamente uma *ideia* de cultura que tornaria viva a história. Através desta corporificação do tempo, a arquitetura do museu e as obras de arte estabelecem uma relação dinâmica em que uma influencia a outra e ambas se articulam em uma mesma e unívoca *experiência da cultura* (cf.

¹⁸ Por exemplo, em um parágrafo intitulado *Bestimmung der Kunst* [Destinação da arte], Schinkel afirma que “a destinação da arte é, então, uma tal apresentação de seus objetos que torne visível, o tanto quanto possível, muitas de suas conexões [Beziehungen]” (Schinkel, 1862 A, p. 207) Theodor Ziollowski cita a mesma passagem (Ziollowski, 1992, p. 374).

Moyano, 1990, pp. 589-592). Desta vez, mesmo insistindo sobre seu enorme custo financeiro, mesmo afirmando que “as coisas não estavam em função do edifício, mas o edifício é que tinha de se organizar segundo as coisas” (Hirt, 1863 A, p. 253), Hirt não pôde evitar que a rotunda fosse construída e se tornasse uma das principais atrações do Altes Museum. No interior daquele prédio que, não arbitrariamente, reproduzia os contornos de um templo grego, a cultura, o espaço e o tempo haviam se tornado sagrados.¹⁹

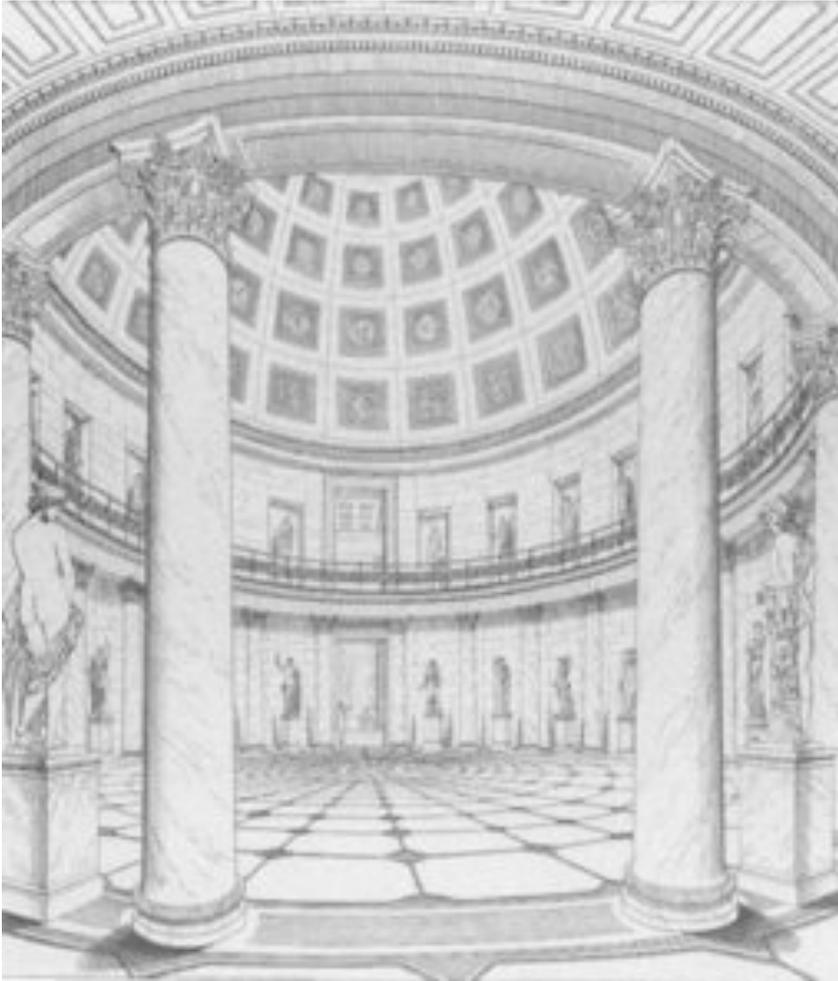


Figura 5: *Desenho de Schinkel para a rotunda do Altes Museum (1825)*

¹⁹ A relação semiótica entre o Altes Museum e a religião é amplamente conhecida pela crítica de arte. Ela foi extensamente tratada por Ziollowski (Ziollowski, 1992, pp. 309-377).

O espaço do poder.



Figura 6: Inscrição no portal da Haus der Deutschen Kunst

A trajetória do desenvolvimento de nosso conceito de Museu, dos discursos e das práticas a que ele deu lugar, está muito longe de ser nítida e homogênea. Ela depende, fundamentalmente, da maneira como ele foi modificado ao ser traduzido nas mais diversas ideologias políticas, pedagógicas, artísticas. Não podemos perder de vista esta multiplicidade de valores: se a emergência do museu, tal como passamos a pensá-lo há pouco mais de dois séculos, é contemporânea da Revolução Francesa (cf. Hoffmann, 2003, p. 3) – e profundamente conectada aos ideais históricos que ela traz consigo – não devemos esquecer que ela também o é das feiras internacionais e do surgimento das primeiras grandes lojas de departamento (cf. Benett, 1995, p. 19). O que procurei fazer aqui foi reconstruir algumas linhas de força recorrentes neste intrincado arquivo que chamamos de modernidade. Aloys Hirt e Karl Friedrich Schinkel constituem apenas figuras que, em maior ou menor grau, simbolizam de forma estratégica um debate que os ultrapassa infinitamente; eles não incorporam, portanto, nenhum marco histórico definitivo ou inequívoco. Pelo contrário. Poderíamos facilmente ampliar o horizonte que define a trajetória do Museu enquanto conceito moderno, e gostaria de fazer isso situando-a brevemente, a título de exemplo, entre dois acontecimentos que podem ser considerados como “menores” na história alemã, mas que ilustram muito bem o caminho desta transformação.

O primeiro é aparentemente banal. No dia 23 de abril de 1713, o rei Frederico Guilherme entra, com toda pompa e circunstância necessárias, na *Kunstkammer* [câmara de arte] de Berlim, fundada então há mais de cem anos. Pressionado pelas crescentes dívidas do Estado, ele não hesita em escolher cerca de 300 medalhas históricas de ouro e mandar derretê-las. Este tesouro numismático, original dos séculos XV e XVI, em pouco tempo foi convertido em moeda corrente a fim de desafogar o monarca de seus débitos (cf. Friedländer, 1880, p. 8). Desvinculado de uma origem transcendente, de uma identidade nacional, de um espaço público, o tempo histórico se reduz, portanto, a uma peça decorativa cujo passado é de propriedade e valores privados.

Mais de 200 anos depois, a Haus der Deutschen Kunst [Casa da arte alemã], um museu em Munique, em meio aos tumultos da Segunda Guerra, ostentava duas placas de bronze em alto-relevo em seu portal de entrada. Na primeira dela se podia ler “Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus Verpflichtende Mission [A arte é uma missão nobre que demanda fanatismo]”. (fig. 6). Na segunda, destruída pouco tempo depois, durante os

bombardeios da guerra, o público encontrava uma máxima que podia servir ao mesmo tempo como uma instrução sobre o modo de ler a história da arte e como ameaça: “Kein Volk lebt länger als die Dokumente seiner Kultur [Nenhum povo vive mais que os documentos de sua cultura]”.²⁰ O autor destas frases, o *Führer*, as havia pronunciado alguns anos antes, em 1933 e 1935, em discursos dirigidos ao partido nacional-socialista.

O espaço conceitual que reúne o peso destas palavras de bronze aponta uma dupla transformação. Por um lado, uma violenta reificação do Ideal, que permite à política totalitária do Terceiro Reich construir novos muros ideológicos no interior do museu, esquadrinhando e redistribuindo seu espaço, que define agora o que é a arte legítima e a arte degenerada. Por outro, uma apropriação da origem histórica igualmente falsificada nos termos de uma biologia da pureza, que transformou o tempo da arte no testamento de um passado esterilizado. No cruzamento entre estas duas dimensões, a arquitetura do museu revela, enfim, as formas mais insuspeitas que seu poder de administrar a história podem assumir. Talvez entre a religiosidade romântica de Schinkel e o fanatismo de Hitler a linha seja mais reta do que pensamos. O que cabe a nós perguntar – nós, para quem o nazismo se tornou, ironicamente, passado e memória – é se esta linha constituiu, de fato, um desvio ou a extensão lógica de um caminho há muito tomado. Dito de outro modo: se esta linha já estava traçada nos esboços de Schinkel.

Bibliografia:

- Arndt, K. (1981) “Die Münchner Architekturszene 1933/34” In: *Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt – Teil 2*, Wien: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, pp. 443-484
- Bennet, T. (1995) *The birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London: Routledge.
- Breuilly, J. (1990) “Nation and Nationalism in Modern German History” *The Historical Journal* 33 (3) pp. 659-675.
- Burke, P. (2010), *Cultura popular na Idade Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Chartier, R. (2006), “Textos, impressão, leituras” In: HUNT, L. (ed.), *A nova história cultural*, São Paulo: Martins Fontes, pp. 211-238.
- Crimp, D. (1987), “The End of Art and the Origin of the Museum” In: *Art Journal*, vol. 46, n. 4, pp. 261-266.
- Daum, A. W. (2002), “Science, Politics, and Religion: Humboldtian Thinking and the Transformations of Civil Society in Germany, 1830-1870” In: *Osiris, 2nd Series*, Vol. 17, pp. 107-140.
- Duncan, C. (1995), *Civilizing rituals: inside public art museums*, London: Routledge.
- Friedländer, J. (1880), “Die Königlichen Kunst- und Altethums-Sammlungen bis zum Jahre 1830” In: *Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin – Festschrift zur feier ihres fünfzigjährigen Bestehens*, Berlin: s/e, pp. 1-30.
- Giebelhausen, M. (2006), “Museum Architecture: A Brief History” In: Macdonald, S., *A companion to museum studies*, Malden: Blackwell, pp. 223-244.
- Graham, I. (1974), *Schiller's drama*, London: Methuen & Co..
- Gray, M. (1986), *Prussia in transition: Society and Politics under the Stein Reform Ministry of 1808*, Philadelphia: The American Philosophical Society,.
- Hauser, A. (2000), *História social da arte e da literatura*, São Paulo: Martins Fontes,.

²⁰ As informações sobre as placas da atual Haus der Kunst em Munique são fornecidas por Karl Arndt (Arndt, 1981, p. 461). Para uma interpretação mais extensa destas placas e seu significado político-semiológico, cf. Michaud, 1993, pp. 220-225).

- Hirt, A. (1863 A), “Hirt’s Bericht an den König vom 15. Mai 1824’ In: *Aus Schinkel’s Nachlass*, 3. Bd., Berlin: Königlichen Geheimen Hofbuchdruckerei, pp. 244-249.
- _____ (1809), *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, Berlin: Realschulbuchhandlung.
- _____ (1863 B), “Gutachten des Hofraths Hirt, vom 4. Januar 1823, über den neuen Entwurf des Königlichen Museum in den Lustgarten; als Beilage zu dem Protokoll der heutigen Verhaltung der Comission” In: Wolzogen, A. von (hrsg.), *Aus Schinkel’s Nachlass*, 3. Bd., Berlin: Königlichen Geheimen Hofbuchdruckerei, pp. 241-244.
- Hoffmann, D. (2003), “The German Art Museum and the History of the Nation” In: Sherman, D. J. e Rogoff, I., *Museum culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 3-21.
- Hobsbawm, E. (2010), *A era das revoluções – 1789- 1848*, São Paulo: Paz e Terra.
- _____ (1990), *Nações e nacionalismo desde 1780*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Hobsbawm, E. e Ranger, T. (1997), *A invenção das tradições*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Humboldt, W. von (1863), “Bericht des Ministers Wilhelm Freiherrn von Humboldt an den König von 21. August 1830” In: Wolzogen, A. von (hrsg.), *Aus Schinkel’s Nachlass*, 3. Bd., Berlin: Königlichen Geheimen Hofbuchdruckerei, pp. 298-327.
- _____ (1903), “Zur Einrichtung eines Museum in Berlin” In: *Gesammelte Schriften*, Bd. X, Berlin: B. Behr’s, pp. 242-244.
- Huyssen, A. (2000), *Seduzidos pela memória*, Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Jaeger, M. (2002), *Der Berliner Lustgarten: Gartenkunst und Stadtgestalt in Preussens Mitte*, Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Kaufmann, T. (2001), “Antiquarianism, the History of Objects and the History of Art before Winckelmann” In: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 62, No. 3, Jul, pp. 523-541.
- Kretschmer, C. (2006), *Räume öffnen sich: naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Akademie Verlag.
- Lullies, R. e Schiering, W. (1988), *Archäologenbildnisse: Porträts und Kurzbiografien von klassischen Archäologen Sprache*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- Mellinghoff, T. e Watkin, D. (1987), *German architecture and the classical ideal*, Michigan: MIT Press.
- Michaud, E. (1993), “National Socialist Architecture as an Acceleration of Time” In: *Critical Inquiry*, vol. 19, n. 2.
- Moyano, S. (1990), “Quality vs. History: Schinkel’s Altes Museum and Prussian Arts Policy” In: *The Art Bulletin*, vol. 72, n. 4, pp. 585-608.
- Paulsen, F. (1902), *Die deutschen Universitäten und das Universitätsstudium*, Berlin: Asher & Co..
- Penny, G. H. (2002), “The Civic Uses of Science: Ethnology and Civil Society in Imperial Germany” In: *Osiris*, 2nd Series, Vol. 17, pp. 228-252.
- Pundt, H. (1967), “K. F. Schinkel’s Environmental Planning of Central Berlin” In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 26, n. 2, pp. 114-130.
- Riedl, P. Ph. (1997), *Öffentliche Rede in der Zeitenwende*, Tübingen: Max Niemeyer.
- Schinkel, K. F. (1862 A), “Bestimmung der Kunst” In: In: Wolzogen, A. von (hrsg.), *Aus Schinkel’s Nachlass*, 2 Bd., Berlin: Königlichen Geheimen Hofbuchdruckerei, pp. 207-208.
- _____ (1862 B), “Das Prinzip der Kunst in der Architektur” In: Wolzogen, A. von (hrsg.), *Aus Schinkel’s Nachlass*, 2 Bd., Berlin: Königlichen Geheimen Hofbuchdruckerei, pp. 208-209.
- _____ (1863), “Schinkel’s Bericht an Seine Majestät den König vom 8. Januar 1823’ In: Wolzogen, A. von (hrsg.), *Aus Schinkel’s Nachlass*, 3. Bd., Berlin: Königlichen Geheimen Hofbuchdruckerei, pp. 217-221.

- _____ (1862 C), “Stellung der Baukunst zu den übrigen Künsten” In: wolzogen, A. von (hrsg.), *Aus Schinkel's Nachlass*, 2. Bd., Berlin: Königlichen Geheimen Hofbuchdruckerei, p. 209.
- Schöne, R. (1880), “Die Grundung und Organisation der Königlichen Museum” In: *Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin – Festschrift zur feier ihres fünfzigjährigen Bestehens*, Berlin: s/e. pp. 33-58.
- Sheehan, J. J. (1996), “Aesthetic theory and Architectural Practice: Schinkel's Museum in Berlin” In: Wetzel, D. (ed.), *From the Berlin Museum to the Berlin Wall: essays on the cultural and political history of modern Germany*, Westport: Greenwood Publishing Group, pp. 11-30.
- Shelley, H. C. (1911), *The British Museum – Its History and Treasures*, Boston: L. C. Page & Co..
- Simon, W. M. (1954), “Variations in Nationalism during the Great Reform Period” In: *The American Historical Review*, vol. 59, n. 2, pp. 305-321.
- Tuetey, A. e Guiffrey, J. (1910), *La Comission de Muséum et la création du Musée du Louvre (1792-1793)*, Paris: s/e.
- Virilio, P. (1977), “Le crépuscule des lieux” In: *La ville n'est pas un lieu*, Paris: 10/18, pp. 385-394.
- Ziollowski, Th. (1992), *German Romanticism and Its Institutions*, Princeton: Princeton University Press.

Sobre o Autor: Fabiano de Lemos Britto é Doutor em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como tese defendida sobre o conceito de *Bildung* no jovem Nietzsche e sua relação com as tradições institucionais da pedagogia alemã do século XIX. Foi Visiting Scholar na Universidade de Stanford em 2007-2008. Atualmente, desenvolve, com apoio da CAPES/ MEC, sua pesquisa de pós-doutorado sobre a emergência conceitual e institucional do neo-humanismo alemão no século XIX na PUC-Rio, onde também atua como professor em disciplinas de graduação e pós-graduação.

Email: fabianolbritto@esp.puc-rio.br

arquivos analíticos de políticas educativas

Revista acadêmica avaliada por pares

Volumen 19 Número 2 janeiro 15, 2010 ISSN 1068-2341



O Copyright é retido pelo/a o autor/a (ou primeiro co-autor) que outorga o direito da primeira publicação à revista **Arquivos Analíticos de Políticas Educativas**. Más informação da licença de Creative Commons encontram-se em <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5>. Qualquer outro uso deve ser aprovado em conjunto pelo/s autor/es e por AAPE/EPAA. AAPE/EPAA é publicada por *Mary Lou Fulton Institute and Graduate School of Education da Arizona State University*. Os textos publicados em **AAPE** são indexados por EBSCO Education Research Complete, [Directory of Open Access Journals](#), ERIC, DIALNET, H.W. WILSON & Co, QUALIS – A 2 (CAPES, Brazil), SCOPUS, SOCOLAR-China Contribua com comentários e sugestões a <http://epaa.info/wordpress/>

arquivos analíticos de políticas educativas
conselho editorial

Editor: **Gustavo E. Fischman** (Arizona State University)
Editores Associados: **Rosa Maria Bueno Fisher** e **Luis A. Gandin**
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

- | | |
|--|---|
| Dalila Andrade de Oliveira Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil | Jefferson Mainardes Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil |
| Paulo Carrano Universidade Federal Fluminense, Brasil | Luciano Mendes de Faria Filho Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil |
| Alicia Maria Catalano de Bonamino Pontifícia Universidade Católica-Rio, Brasil | Lia Raquel Moreira Oliveira Universidade do Minho, Portugal |
| Fabiana de Amorim Marcello Universidade Luterana do Brasil, Canoas, Brasil | Belmira Oliveira Bueno Universidade de São Paulo, Brasil |
| Alexandre Fernandez Vaz Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil | Antônio Teodoro Universidade Lusófona, Portugal |
| Gaudêncio Frigotto Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil | Pia L. Wong California State University Sacramento, U.S.A |
| Alfredo M Gomes Universidade Federal de Pernambuco, Brasil | Sandra Regina Sales Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil |
| Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva Universidade Federal de São Carlos, Brasil | Elba Siqueira Sá Barreto Fundação Carlos Chagas , Brasil |
| Nadja Herman Pontifícia Universidade Católica – Rio Grande do Sul, Brasil | Manuela Terrasêca Universidade do Porto, Portugal |
| José Machado Pais Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Portugal | Robert Verhine Universidade Federal da Bahia, Brasil |
| Wenceslao Machado de Oliveira Jr. Universidade Estadual de Campinas, Brasil | Antônio A. S. Zuin Universidade Federal de São Carlos, Brasil |

archivos analíticos de políticas educativas
consejo editorial

Editor: **Gustavo E. Fischman** (Arizona State University)

Editores. Asociados **Alejandro Canales** (UNAM) y **Jesús Romero Morante** (Universidad de Cantabria)

Armando Alcántara Santuario Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, UNAM México

Claudio Almonacid Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile

Pilar Arnaiz Sánchez Universidad de Murcia, España

Xavier Besalú Costa Universitat de Girona, España

Jose Joaquin Brunner Universidad Diego Portales, Chile

Damián Canales Sánchez Instituto Nacional para la Evaluación de la Educación, México

María Caridad García Universidad Católica del Norte, Chile

Raimundo Cuesta Fernández IES Fray Luis de León, España

Marco Antonio Delgado Fuentes Universidad Iberoamericana, México

Inés Dussel FLACSO, Argentina

Rafael Feito Alonso Universidad Complutense de Madrid, España

Pedro Flores Crespo Universidad Iberoamericana, México

Verónica García Martínez Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México

Francisco F. García Pérez Universidad de Sevilla, España

Edna Luna Serrano Universidad Autónoma de Baja California, México

Alma Maldonado Departamento de Investigaciones Educativas, Centro de Investigación y de Estudios Avanzados, México

Alejandro Márquez Jiménez Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, UNAM México

José Felipe Martínez Fernández University of California Los Angeles, USA

Fanni Muñoz Pontificia Universidad Católica de Perú

Imanol Ordorika Instituto de Investigaciones Económicas – UNAM, México

Maria Cristina Parra Sandoval Universidad de Zulia, Venezuela

Miguel A. Pereyra Universidad de Granada, España

Monica Pini Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Paula Razquin UNESCO, Francia

Ignacio Rivas Flores Universidad de Málaga, España

Daniel Schugurensky Universidad de Toronto-Ontario Institute of Studies in Education, Canadá

Orlando Pulido Chaves Universidad Pedagógica Nacional, Colombia

José Gregorio Rodríguez Universidad Nacional de Colombia

Miriam Rodríguez Vargas Universidad Autónoma de Tamaulipas, México

Mario Rueda Beltrán Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, UNAM México

José Luis San Fabián Maroto Universidad de Oviedo, España

Yengny Marisol Silva Laya Universidad Iberoamericana, México

Aida Terrón Bañuelos Universidad de Oviedo, España

Jurjo Torres Santomé Universidad de la Coruña, España

Antoni Verger Planells University of Amsterdam, Holanda

Mario Yapu Universidad Para la Investigación Estratégica, Bolivia

education policy analysis archives
editorial board

Editor **Gustavo E. Fischman** (Arizona State University)

Associate Editors: **David R. Garcia** & **Jeanne M. Powers** (Arizona State University)

Jessica Allen University of Colorado, Boulder

Gary Anderson New York University

Michael W. Apple University of Wisconsin,
Madison

Angela Arzubiaga Arizona State University

David C. Berliner Arizona State University

Robert Bickel Marshall University

Henry Braun Boston College

Eric Camburn University of Wisconsin, Madison

Wendy C. Chi* University of Colorado, Boulder

Casey Cobb University of Connecticut

Arnold Danzig Arizona State University

Antonia Darder University of Illinois, Urbana-
Champaign

Linda Darling-Hammond Stanford University

Chad d'Entremont Strategies for Children

John Diamond Harvard University

Tara Donahue Learning Point Associates

Sherman Dorn University of South Florida

Christopher Joseph Frey Bowling Green State
University

Melissa Lynn Freeman* Adams State College

Amy Garrett Dikkers University of Minnesota

Gene V Glass Arizona State University

Ronald Glass University of California, Santa Cruz

Harvey Goldstein Bristol University

Jacob P. K. Gross Indiana University

Eric M. Haas WestEd

Kimberly Joy Howard* University of Southern
California

Aimee Howley Ohio University

Craig Howley Ohio University

Steve Klees University of Maryland

Jaekyung Lee SUNY Buffalo

Christopher Lubienski University of Illinois,
Urbana-Champaign

Sarah Lubienski University of Illinois, Urbana-
Champaign

Samuel R. Lucas University of California,
Berkeley

Maria Martinez-Coslo University of Texas,
Arlington

William Mathis University of Colorado, Boulder

Tristan McCowan Institute of Education, London

Heinrich Mintrop University of California,
Berkeley

Michele S. Moses University of Colorado, Boulder

Julianne Moss University of Melbourne

Sharon Nichols University of Texas, San Antonio

Noga O'Connor University of Iowa

João Paraskveva University of Massachusetts,
Dartmouth

Laurence Parker University of Illinois, Urbana-
Champaign

Susan L. Robertson Bristol University

John Rogers University of California, Los Angeles

A. G. Rud Purdue University

Felicia C. Sanders The Pennsylvania State
University

Janelle Scott University of California, Berkeley

Kimberly Scott Arizona State University

Dorothy Shipps Baruch College/CUNY

Maria Teresa Tatto Michigan State University

Larisa Warhol University of Connecticut

Cally Waite Social Science Research Council

John Weathers University of Colorado, Colorado
Springs

Kevin Welner University of Colorado, Boulder

Ed Wiley University of Colorado, Boulder

Terrence G. Wiley Arizona State University

John Willinsky Stanford University

Kyo Yamashiro University of California, Los Angeles

* Members of the New Scholars Board