
O TERRITÓRIO DA ARTE: DA NAÇÃO AO INDIVÍDUO, VALORES ANTAGÔNICOS NA AFIRMAÇÃO DA AUTONOMIA DA FORMA*

*Patricia Reinheimer***

Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional – Brasil

Resumo: *Procuramos conjugar o discurso estético e a dimensão institucional das artes plásticas para investigar as transformações ocorridas nesse campo em meados do século XX, no Brasil. O período entre 1945 e 1960 explicitou o processo de formulação e afirmação de um conjunto de valores artísticos nos quais as noções de autenticidade e singularidade estavam intrinsecamente relacionadas à idéia de liberdade (de experimentação artística e posicionamento político) e ao universalismo do projeto revolucionário francês. Esse processo foi acompanhado de perto por um grupo pequeno, mas influente, de críticos de arte brasileiros que ecoaram no Brasil essas discussões, transformando o ambiente artístico nacional. A incorporação daqueles valores e a participação dos críticos nas instituições artísticas que se inauguraram no mesmo período criaram uma nova arena de produção e crítica de arte no Brasil centrada no indivíduo e distanciada das antigas questões de identidade nacional e nacionalismo que vinham pautando o campo de produção artística, com mais ou menos intensidade e focos diferentes, desde meados do século XIX.*

Palavras-chave: *arte moderna, autonomia da forma, estética, nacionalismo.*

Abstract: *We try to conjugate the aesthetic discourse and the institutional dimension of the fine arts to investigate the transformations that occurred in this field in middle of 20th century, in Brazil. The period between 1945 and 1960 showed the process of formularization and affirmation of a set of artistic values in which the notions of authenticity and singularity were intrinsically related to the idea of freedom (of artistic experimentation and political positioning) and to the universalism of the*

* Este artigo foi escrito como parte das reflexões desenvolvidas durante a pesquisa de doutorado financiada pelo CNPq e também a partir do trabalho de campo realizado na França graças à bolsa concedida pela Capes.

** Doutoranda em Antropologia Social.

French Revolution. This process was closely followed by a small but influential group of Brazilian art critics who echoed these quarrels back in Brazil and transformed the national artistic environment. The incorporation of those values and the participation of the Brazilian critics in the new artistic institutions of the period created a new arena for critical art production in Brazil. This arena was then centered in the individual and distanced of the old questions of national identity and nationalism that were central for the artistic production, with more or less intensity and focus, since middle of 19th century.

Keywords: *aesthetic, autonomy of form, modern art, nationalism.*

Após a Segunda Guerra Mundial as artes plásticas no Brasil passaram por um processo de revisão de valores. Esse processo foi tributário das transformações ocorridas no campo artístico internacional, relacionadas também às trocas internacionais, ao contexto geopolítico e às ideologias que vigoravam durante a Guerra Fria. A intenção deste ensaio é conjugar o discurso estético e a dimensão institucional das artes plásticas para refletir sobre as transformações ocorridas nesse campo em meados do século XX, no Brasil.

Para tanto, fomos aos arquivos da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e aos arquivos da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica) para compreender o delineamento de um campo internacional de discussão sobre artes plásticas. Constatamos nessa investigação que, antes da Segunda Guerra Mundial, as artes plásticas apareciam nos debates sobre cooperação intelectual apenas em relação às obras que haviam mudado de mãos durante os conflitos armados. Com o objetivo de pensar o aproveitamento da arte na educação e o intercâmbio da produção e dos produtores artísticos – incluindo teatro, música, cinema, artes plásticas, etc. – e a vinculação da Unesco com organizações internacionais atuantes nas áreas de história da arte, museus e crítica de arte, a organização acabou ampliando o foco de interesse antes estritamente colocado sobre as obras, para incluir também os artistas e toda a gama de profissionais envolvidos nos universos artísticos (críticos, conservadores, colecionadores, comissários estrangeiros, júris).

As artes no segundo pós-guerra podem ser pensadas como uma linguagem a mais na política de trocas internacionais que então se estabeleceu (tanto privadas como entre sistemas administrativos nacionais). Entretanto, a configuração de um campo internacional de trocas artísticas ocorreu no mesmo momento em que o discurso de autonomia da forma passava por uma revisão a

partir da negação da temporalidade e territorialidade do fenômeno plástico, isto é, com a negação das próprias delimitações nacionais. A reafirmação da autonomia da apreensão estética foi, portanto permeada por ambigüidades, algumas das quais gostaríamos de investigar.

A defesa de uma produção artística *nacional versus* uma linguagem artística *internacional* e as diferentes formas de conceber a relação entre arte e política instituíram as condições para o estabelecimento de uma tensão entre valores antagônicos. Na dimensão institucional a tensão entre *nacionalismo* e *internacionalismo* foi uma das características de organizações de tipo transnacional que visavam ultrapassar as fronteiras nacionais, ainda que se organizassem em torno das nacionalidades. Na dimensão propriamente artística percebemos as tensões relacionadas a uma visão universalista do fenômeno artístico que se institucionalizou em grande medida se organizando em torno da idéia de totalidades nacionais. Essas tensões podem ser percebidas nas relações entre as noções de *internacionalismo* e de *universalismo*, mas também entre uma categorização segundo o indivíduo, o gênero artístico, o estilo ou a nação.

Nos primeiros 15 anos após a Segunda Guerra, o processo de intensificação das trocas internacionais incluiu os artistas plásticos, suas produções e os discursos sobre essas. Em meio a essas trocas um novo rótulo artístico foi se definindo, a arte contemporânea.¹ Essa nova classificação – que incluía diversos gêneros sob o mesmo rótulo – trazia consigo uma especificidade: se no século XIX a história da arte se construiu, em grande medida, a partir de referências nacionais/raiais (Michaud, 2005²), na segunda metade do século XX a

¹ Uma definição sociológica caracteriza o mundo artístico moderno como aquele pautado na noção de autonomia que, por sua vez, tem como principais índices “o privilégio da forma expressiva mais do que o conteúdo expresso, os critérios de avaliação centrados no controle dos recursos estilísticos, eles mesmos construídos pela história das formas, jogos determinados pelo reconhecimento do talento mais do que os lucros materiais a curto prazo, a primazia dos julgamentos emitidos pelos pares mais do que pelos consumidores ou os espectadores profanos” (Heinich, 1998, p. 56, tradução minha). Já o crítico de arte Agnaldo Farias (2007, p. 5) oferece uma delimitação temporal e espacial para caracterizar o moderno como o “nome de um movimento com características particulares que nasceu na Europa, com variados desdobramentos por quase todos os países do Ocidente”. Ainda segundo o crítico, esse movimento “entrou em crise a partir da década de 1950. A partir daí, foi sendo substituído por um conjunto de manifestações que, cada qual dotada de peculiaridades, foram, na falta de um nome melhor, reunidas sob a etiqueta simples e genérica de arte contemporânea”. (Farias, 2007, p. 5).

² Alguns trabalhos mostram a relação entre nação e raça no século XIX: Renan (1990), Malik (1996), Smith (1994).

crítica de arte baseou-se na rejeição do nacionalismo e das delimitações nacionais e, em alguma medida, na própria rejeição às considerações históricas para definir a arte contemporânea.

Uma nova linguagem formalista que abandonaria paulatinamente as referências às temáticas e trajetórias pessoais dos artistas foi cunhada. Esse processo esteve relacionado também à formação de um campo de discussão internacional sobre artes plásticas que se consolidou no período entre 1945 e 1960, na relação entre Paris, Nova Iorque e algumas outras capitais européias e latino-americanas. Essa internacionalização estava relacionada à formação de uma rede de profissionais vinculados à formação de associações internacionais como a Aica e o International Council of Museums (Icom), ao surgimento das novas bienais de arte moderna como a de São Paulo e a Documenta de Kassel, que seguiam em alguma medida o modelo da bienal de Veneza, aos museus de arte moderna que começavam a surgir em diversos países e ao processo de institucionalização da crítica de arte.

Alguns iminentes críticos de arte brasileiros participaram de uma instituição central a todo esse processo, a Associação Internacional de Críticos de Arte, instituição vinculada à Unesco. Essa presença brasileira nos levou a buscar os arquivos dessa associação como um testemunho do percurso intelectual dessas transformações.

Um contexto internacional pode ser definido tanto como um construto discursivo quanto como um espaço político que adquire existência física em momentos rituais, como as conferências internacionais, assim como instância definidora de conhecimento nos relatórios produzidos por essas agências (Bastos, 1996). Após a Segunda Guerra Mundial, intensificou-se na Europa a organização de instituições internacionais visando trocas culturais e econômicas que estimularam a internacionalização dos debates sobre artes. Essas instituições apresentam-se assim como fórum privilegiado para a observação desse processo.

A Unesco, filiada à Organização das Nações Unidas (ONU), investiu na idéia de estimular a formação dessas agências internacionais com o ideal de contribuir para a multiplicação das esferas através das quais fazer a manutenção de relações diplomáticas amigáveis entre os países. Essas instituições foram tidas como uma “extensão” do quadro de funcionários da organização de forma a ajudarem na execução de seu projeto geral. Esse conjunto de instituições acabou por engendrar formas administrativas e sistemas simbólicos comuns nos Estados nacionais aos quais estavam vinculadas, mesmo que esses

tivessem significados e funcionamentos diferentes dentro de cada país. Esse foi o caso das artes plásticas.

Uma das características dessas instituições internacionais foi a ambigüidade de sistemas administrativos estruturados a partir das divisões nacionais fundamentados em ideologias que ambicionavam a superação dessas mesmas divisões. Essa característica teve influências também para o processo de constituição de um campo internacional de discussão sobre artes: o ideal de superação das clivagens nacionais era um dos objetivos da Aica, apesar da sua estruturação a partir da noção de *nacionalidade*. Essa estruturação foi algumas vezes tema de debates durante a década de 1950, apesar dos críticos argumentarem que a associação era formada por personalidades e não por membros de países específicos. A Aica, entretanto, tinha, além das sessões nacionais, uma sessão livre à qual podiam se filiar aqueles críticos de arte que estivessem apátridas ou fora de seus países por algum motivo.

Através da Associação Internacional de Críticos de Arte é possível acompanhar as tentativas de compreensão das delimitações nacionais da arte moderna nos diversos países membros da instituição, assim como o paulatino estabelecimento da arte contemporânea como uma nova classificação artística. Em parte temporalmente definida, uma das características discursivas dessa nova classificação foi naquele momento a *internacionalidade*. Paradoxalmente, o discurso internacionalista da arte contemporânea negava, implícita ou explicitamente, as delimitações culturais, territoriais e temporais presentes na própria noção de *internacionalidade*.

O período que vai do final da década de 1940, quando foi inaugurada a Aica, até principalmente o princípio da década de 1960 foi fundamental para o duplo processo de delimitação da arte contemporânea, em termos conceituais e temporais e da negação da noção de *nacionalismo* e *nacionalidade* como fronteiras pertinentes a esse discurso estético. É, portanto esse período histórico e essa instituição que são analisados como eixo em torno do qual compreender a constituição de novos valores sobre a modernidade artística e seus reflexos na produção artística brasileira.

Artes plásticas e nacionalismo, uma relação de amor e ódio

A simbolização da nação brasileira nas artes plásticas modernistas, assim como em outros países, foi construída a partir do processo de elaboração da

idéia de um encontro cultural.³ Nessa simbologia estariam incluídas as minorias étnicas presentes no momento do confronto colonial, os africanos trazidos como parte do processo econômico instituído durante a expansão européia e os europeus que vieram no bojo das levas migratórias do final do século XIX e começo do XX. Durante o século XIX e mesmo em autores modernistas como Gilberto Freyre, os europeus eram sempre representados pelos portugueses. Uma das características do modernismo paulista, entretanto, foi incluir os imigrantes como formadores da nação e do povo brasileiros.

O mito de origem de nação brasileira começou a ser oficialmente construído a partir do concurso de monografias do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IGHB), em 1845. O naturalista alemão Karl Von Martius (1845) apresentou um texto que aproveitava as teorias raciais européias (re)elaboradas à luz da teoria do branqueamento. No texto de Von Martius, a formação racial incluía o branco, o negro e o índio em diferentes proporções: o português teria contribuído com a vida civilizada, isto é, as instituições políticas, econômicas e religiosas; os negros foram apresentados de forma contraditória, com alusões aos seus conhecimentos em relação à natureza, mas também aos seus preconceitos e superstições, e o índio, que tornaria o Brasil diferente, não teria uma contribuição propriamente dita, mas seriam povos que descenderiam de uma “civilização antiga que teria migrado para o Novo Mundo e entrado em decadência, regredindo ao estado de selvageria” (Priori; Venâncio, 2003, p. 212).

Trinta anos depois o pintor espanhol radicado no Brasil, Modesto Brocos y Gomes (1852-1936), traduziu visualmente a proposta de Martius. A pintura *A Redenção de Can* mostra à porta de um casebre, uma ex-escrava que “agradece aos céus pela pele clara do netinho, sustentado ao colo pela mãe, uma jovem mulata que tem a seu lado o marido, lusitano típico. A Redenção de Can consiste, por conseguinte, no branqueamento da raça, através de gradativos cruzamentos.” (Teixeira Leite, 1988 apud Guimaraens, 1998, f. 260).

O modernismo, nas artes plásticas e também nas letras, procurou reformular alguns dos pressupostos das teorias raciais que vigoravam no Brasil do século XIX. A dimensão positiva da mistura passou a ser ressaltada a partir da noção de *cultura*. Entretanto, subjaz a essa idéia a teoria do conde de Gobineau, de

³ Conferir Nicholas Thomas (1999) e Stacie Widdiefield (1996) para outros trabalhos sobre formação de identidades nacionais a partir de encontros interétnicos.

que a dose certa de mistura possibilitava a melhoria da raça, enquanto a dose errada levaria à degeneração.

Na relação entre os artistas plásticos e os literatos, os debates sobre a modernidade nas artes plásticas ganhou ares de movimento e foi instituído como marco da modernidade nacional. Ao cunhar novos valores simbólicos para a noção de modernidade, as elaborações visuais e literárias apresentavam os signos da emancipação, autonomia e liberdade, relacionando o “popular”, o “tradicional” e o “histórico” para forjar uma identidade autenticamente brasileira (Chuva, 1998).

Em 1922, na comemoração do Centenário da Independência, o movimento modernista se atribuía o mérito de significar o “comovente nascimento da arte no Brasil”.⁴ Em 1928 a construção do conceito de antropofagia marcou indelevelmente uma diferenciação da cultura nacional de outras pretensas totalidades culturais. Nesse movimento os intelectuais mostraram, mesmo que esse não fosse o objetivo, como raça e nação eram noções importantes no processo de constituição do Estado nacional moderno também no Brasil.

Percebemos, portanto, que desde o século XIX a singularidade nacional brasileira vinha sendo pensada como resultado da soma de uma raça, uma língua e uma cultura em um determinado território. O Brasil, como outras nações modernas, se construiu sobre uma hierarquia fundada na desigualdade e respaldada em parte pela ciência, principalmente a antropologia física (cf. Seyferth, 1996, p. 41).

Autores como Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Manuel Bonfim (Cf. Romero, 1949; Nina Rodrigues, 1938; Cunha, 1979) e muitos outros, cada um à sua maneira, com otimismo moderado ou sem nenhum, procurava explicar o Brasil, os brasileiros ou a sociedade brasileira a partir de noções como imigração, assimilação e raça. Escrevendo principalmente desde a independência do Brasil, a maioria desses intelectuais era filiada a teorias raciais européias, que pregavam a desigualdade racial, que mais tarde resultaram em um movimento eugênico com especificidades latino-americanas (cf. Stepan, 1991).

As concepções raciais no Brasil foram amplamente representadas pela pintura durante o século XIX. A afirmação dos valores das “sociedades primi-

⁴ Graça Aranha, 14 de fevereiro de 1922, texto proferido na abertura da Semana e publicado em *O Estado de São Paulo* (Amaral, 1998).

tivas”, que na Europa resultou em movimentos como o das coletas de contos populares pelos irmãos Grimm ou de músicas folclóricas por Béla Bartók e mesmo na influência que esculturas, máscaras e outros gêneros da produção tribal oceânica, africana e americana tiveram na arte européia moderna, foi incorporada nas representações visuais do Brasil produzidas no final do século XIX e começo do século XX. Guimaraens (1998, f. 21) argumenta que no século XIX o índio se tornou uma “fonte espiritual e símbolo da própria nacionalidade” que, misturada com o europeu, resultou na nova entidade denominada “o brasileiro”. No modernismo, o indígena foi mais uma vez utilizado como símbolo indicador da diferença em relação à Europa. Essa forma de forjar a nacionalidade brasileira, além de enfatizar a miscigenação como definição dessa nacionalidade, também pretendia atribuir à cultura nacional certas qualidades que estariam ausentes nos grupos marcados pela civilização (cf. Travassos, 1996).⁵

Já no século XX, a *Revista Brasileira de Geografia*, publicada pelo Conselho Nacional de Geografia (CNG) e pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE – órgão que substituiu o antigo IHGB, fundado em 1838, cujo papel foi central nesse processo), concebeu uma sessão denominada “Tipos e Aspectos do Brasil”, que apresentava os “tipos humanos regionais”. Durante o Estado Novo, o nacionalismo tornou-se “uma política de Estado articulada a uma política mais ampla de controle do espaço e das pessoas” (Daou, 2001, p. 142) cuja agência de maior evidência nos âmbitos desse trabalho era o IBGE.

As representações dos tipos brasileiros enfatizavam as tensões entre a noção universalista de nação, que implicava homogeneidade, e as noções particularistas, que enfatizavam as diferenças regionais. A idéia de nação como a associação de um grupo social a um território é mais uma das construções

⁵ Thomas (1999) argumenta em relação à Nova Zelândia e à Austrália que a preocupação com essa ambivalência entre nativos e colonizadores tornou-se mais acurada quando, a partir do final do século XIX, mais ou menos 1890, emergiu a questão da identidade nacional. Ao considerar a necessidade de se inventar uma identidade, “os produtores de cultura – *designers* de vários tipos, pintores e poetas – freqüentemente se voltaram para o que era distintivo localmente, seja no ambiente natural, seja nas culturas indígenas” (Thomas, 1999, p. 11, tradução minha). Mas como os colonizadores também queriam enfatizar modernidade, a referência aos elementos indígenas não era exclusiva, mas freqüentemente vinha acompanhada de estratégias conectivas com a Europa que eram inconsistentes com o recurso aos elementos indígenas.

históricas que datam do século XIX. A noção de pertencimento a essa entidade foi construída a partir da ênfase em elementos particulares que caracterizariam essa comunidade abstrata e soberana.

Nas décadas de 1930 e 1940, o ingresso de alguns importantes intelectuais modernistas nas repartições públicas do Estado Novo transpôs para o campo político muitas das premissas formuladas no começo do século. Muitos desses mesmos atores sociais participaram do processo de definição de um conjunto de bens materiais definidos como *patrimônio histórico e artístico nacional*. Apesar dos diversos interesses contraditórios na busca de padrões de gosto, de comportamento e de conduta no interior do campo político em torno de diversas representações de modernidade e nação (Chuva, 1998, f. 75), o Estado nacional brasileiro foi apresentado como uma entidade indivisa, cuja essência foi constituída através de uma aliança entre a individualidade humana e a coletividade nacional.⁶ A unidade da entidade nacional brasileira foi então enfatizada, obliterando-se todos os sinais de fragmentação, fazendo-se prevalecer um Estado nacional unitário.

Os artistas brasileiros em geral e os artistas modernos em particular contribuíram durante todo esse processo para a construção dos símbolos dessa nacionalidade em produção. A arte moderna no Brasil se renovou em grande medida com base no discurso da identidade nacional. Esse discurso e a simbolização que o acompanhou tinham como principal contribuição o recurso às representações de minorias étnicas como uma das principais estratégias de distinção dessa modernidade periférica (Wallerstein, 1991).

Entretanto, a negação da dimensão temporal/cultural/territorial expressa através da representação figurativa de tipos e temas nacionais – o mulato, o carnaval, o nordestino, o sertanejo, etc. – é um dos fundamentos sobre os quais se baseou o que veio a ser concebido a partir da segunda metade do século XX como as modernas concepções de crítica e apreciação estética no Brasil.⁷

⁶ É possível ver as contribuições de dois pintores do século XX nesse processo de associação entre individualidade humana e coletividade nacional nas trajetórias de Portinari e Di Cavalcanti. Conferir Reinheimer (2007a, 2007b).

⁷ Muitos críticos e historiadores da arte atualmente minimizam as conquistas do começo do século XX em favor dos embates travados pelos defensores da abstração como sendo o marco de instituição de uma modernidade artística que passou a ser classificada após os movimentos concretistas da década de 1950 como experimentalismo (Ferreira, 2006).

Nesse sentido, consideramos o debate figuração-abstração como um *caso* (Boltanski; Darré; Schiltz, 1984) levando em conta o posicionamento dos atores para pensar os critérios valorativos das obras em relação às múltiplas justificativa dos críticos para defender ou atacar um ou outro estilo (procura de sentido, beleza, moralidade, respeito ao interesse geral, função do objeto).

O pintor Candido Portinari é um personagem-chave no processo que vai do reconhecimento das conquistas da Semana de Arte Moderna de 1922 até o início dos questionamentos dos novos cânones. Seu reconhecimento nacional e internacional, sua proximidade com intelectuais partícipes do Estado Novo, sua participação no Partido Comunista, a trajetória de uma linguagem plástica relacionada à sua trajetória pessoal e o uso dessa relação pelos críticos para legitimar sua obra tornaram esse artista um dos alvos preferidos dos críticos de arte que defendiam a instituição de uma nova “modernidade artística” que se estabeleceu paulatinamente com a defesa da abstração.

Portinari era defendido, por um lado, por aqueles que concebiam que suas criações colocavam em evidência a universalidade da arte moderna a partir da idéia de identidade nacional e da expressão do sofrimento coletivo retratado em sua temática. Para esses comentadores, Portinari teria então alcançado os objetivos propostos pelo movimento modernista ao fazer a mediação entre um Brasil como “simples expressão geográfica” e a “afirmação de uma cultura”. Dessa forma, o pintor teria lançando o Brasil no mercado de nacionalidades através da universalização de um sofrimento humano a partir da expressão regional/nacional do “povo brasileiro”, assim como através da síntese das experiências plásticas modernas européias nas técnicas por ele utilizadas.

Por outro lado, a instituição de um discurso autônomo da arte, que reivindicava tomar a obra de arte como um “objeto intemporal”, utilizou como justificativa para a condenação do pintor o recurso narrativo através do qual Portinari se expressava. A narratividade na obra do pintor, entretanto, passou a ser criticada a partir do momento em que a abstração começou a ser defendida no Brasil. Mário Pedrosa foi, na década de 1950, um dos críticos mais comprometidos com a acusação de um recurso pictórico e com a defesa do outro.

Reafirmar a autonomia da linguagem plástica e, conseqüentemente, do objeto artístico, passou também pela delimitação de fronteiras entre as artes plásticas e a literatura. Assim, a noção de narratividade, uma hora como atributo do academismo, outra como expressão de uma unidade cultural comum ao artista e ao povo, foi relacionada às críticas dirigidas às pesquisas plásticas empreendidas pelos artistas considerados pais do modernismo europeu – Van

Gogh, Gauguin e Cézanne. Dizia-se então que essas pesquisas eram individualistas, estando o rótulo relacionado à perda da solidariedade que o projeto iluminista e a modernidade que veio com ele impunham. Entretanto, ao mesmo tempo o abandono do engajamento no pertencimento coletivo nacional foi estimulado e mesmo exigido por parte desses críticos de arte, que esboçavam suas fronteiras a partir da defesa da abstração.

A representação da nacionalidade é um elemento conceitual presente no debate sobre a arte moderna em geral, ultrapassando o marco geográfico e temporal aqui delimitado. Nosso desafio é pensar esse processo de reconfiguração dos discursos artísticos no Brasil como parte integrante do processo de construção de um sistema internacional de Estados nacionais (Tilly, 1996), isto é, reinserir esse debate em seu contexto social, sem negar os valores subjacentes ao próprio discurso estético. Para tanto, as idéias de *sociologia dos valores* e *antropologia da admiração* propostas por Heinich (1998, 2004) nos parecem propícias por considerarem a estética como mais uma modalidade possível de qualificação das obras ou de seus autores paralelamente a noções como moral, racionalidade econômica ou sentimento de justiça (Heinich, 2004, p. 55). A partir dessa idéia o objetivo do trabalho se torna não mais criticar ou justificar os atores, mas observar como eles constroem e justificam seus discursos.

A geopolítica e as transformações do discurso sobre a produção artística

A primeira metade do século XX foi marcada pelo flerte entre a vanguarda intelectual e as teorias socialistas e comunistas: ser vanguarda nesse período significava quase invariavelmente ser também “de esquerda”, muitas vezes com filiação ao Partido Comunista. Entretanto, a relação da URSS com a Alemanha e o relatório Zdanov, apresentado em 1934 no Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos estabelecendo o realismo socialista como linha exclusiva de representação da ideologia comunista, modificou a relação dos intelectuais com a idéia de colocar a arte a serviço da política.

O descompasso entre as representações sobre o rompimento de normas como peculiaridade da linguagem plástica moderna e a normatização de uma linguagem relacionada à ideologia comunista criou dificuldades de conciliação da atitude estética daqueles que, envolvidos com o campo artístico, eram também defensores daquela ideologia. O realismo social cedeu então terreno para

o fortalecimento do discurso de separação entre forma e conteúdo⁸ e todo o tipo de figuração passou paulatinamente a ser visto com reservas, no melhor dos casos.

O término da Segunda Guerra e a instituição da Guerra Fria marcou uma transformação profunda no campo artístico do ponto de vista das novas instituições e papéis sociais relacionados ao mundo das artes plásticas. O foco da Unesco no combate ao nacionalismo somado à relação da URSS com o nazismo estimulou os debates em torno do abandono da linguagem figurativa em detrimento da abstração como um gênero cujo discurso de independência do mundo social contribuía para o incremento da representação de autonomia do campo artístico.

A representação figurativa havia estado até então relacionada em parte aos processos de construção de identidades nacionais e ideologias de administração estatal de viés socialista. A defesa da linguagem abstrata, por sua vez, cujos discursos estavam centrados na idéia de uma separação entre o produto artístico e os jogos sociais, contribuía para a (re)elaboração das fronteiras da apreensão estética. A justificativa para a defesa da abstração era a da liberdade que o artista deveria ter em relação a dimensões extra-artísticas. Alguns desdobramentos desse debate podem ser observados nas comunicações apresentadas nos congressos organizados pela Aica ao longo da década de 1950.

A noção de liberdade pode ser percebida nesses discursos também como um eufemismo para o novo cânone: a inovação. Entretanto essa liberdade foi transformada em uma forma de opressão, já que a idéia de liberdade passou a estar relacionada à necessidade de inovar, sempre. Nas discussões da Aica, no entanto, a liberdade era uma noção relacionada à rejeição ao dirigismo estatal fosse ele de qualquer viés político, como podemos perceber pela moção aprovada no congresso de 1950:

- 1) o artista tem o direito à liberdade de criação, de exposição e de publicação de suas obras, isto é, à mesma liberdade que gozam os escritores na imprensa livre;
- 2) os homens livres têm o direito de serem diferentes em matéria de gosto, e esse direito implica uma tolerância recíproca em termos de tentativas artísticas que

⁸ Para uma discussão histórica sobre o debate entre posicionamento político e linguagens artísticas em geral, ver Norris (2007) e, em relação ao Brasil, ver Amaral (2003) e Mari (2006).

possam provocar desentendimentos; 3) em vista do perigo que conhecemos das restrições políticas das artes, nós deploramos toda ação que vise limitar a liberdade do artista e de suas exposições por razões estrangeiras à arte (Aica, 1950, tradução minha).

Entretanto, no plano sociológico a idéia de liberdade estava ligada à delimitação de quem estava autorizado a falar – ou calar – sobre arte, sendo os políticos e burocratas (que tentavam definir a legitimidade de determinados estilos) claramente situados fora do grupo autorizado.

Por outro lado, o próprio contexto de institucionalização da crítica de arte através da fundação da Aica e a constituição de um campo internacional de trocas artísticas também influenciavam as discussões em torno dos valores da arte moderna. A formação da Associação Internacional de Críticos de Arte parece ter sido pautada em certa medida pela demanda por parte da Unesco por informações sobre a produção artística que ainda não havia sido estudada e classificada pela história da arte, e em parte pelo interesse dos críticos de arte de ver a categoria profissionalmente reconhecida.⁹ A idéia da formação de um centro de informações e documentação sobre essa produção recente, por sua vez, estava relacionada também ao interesse da Unesco no estímulo à circulação de pessoas e bens.

O relatório referente a um Bureau International de Documentation Artistique apresentado durante o primeiro Congresso Internacional de Crítica de Arte (Cica) colocava como objetivo que fossem “organizadas as informações e as trocas artísticas no plano internacional” (Cica, 1949). Esse conjunto de interesses criava uma distinção entre as obras e os artistas que pertenciam ao passado e aqueles que se situavam no presente. A classificação da Aica e a das sessões nas quais se dividia a Unesco mostram essa diferenciação. Assim, a Aica e a Divisão de Artes e Letras da Unesco estavam classificadas na mesma categoria que “museus e bibliotecas” ou “ciências e filosofia”, e não junto às “humanidades”, categoria na qual se encontrava a história da arte e a arqueologia.

⁹ Com a extensão dos arquivos da Unesco e a restrição temporal da pesquisa, é possível que os documentos específicos onde se decidiu pelo incentivo de tal congresso que levou à instituição da Aica não tenham sido encontrados ou tenham passado despercebidos.

Aos poucos a conjunção dos embates político-ideológicos relacionados à linguagem plástica, o interesse na construção de uma memória da produção e dos artistas daquele momento e os novos gêneros artísticos que surgiam – em parte estimulados por esses mesmos processos – contribuiram para o que veio aos poucos a ser delimitado e classificado como arte contemporânea.

Esse processo de delimitação e classificação da produção artística contemporânea¹⁰ foi simultâneo a outros debates e transformações no campo artístico, alguns deles identificáveis através das discussões travadas nos congressos internacionais organizados pela Aica. A reflexão sobre o papel do crítico de arte,¹¹ a tentativa de definição dessa categoria profissional em relação à de historiador da arte¹² e de artista plástico, a reflexão sobre a produção pós-impressionismo classificada como arte moderna, os debates sobre os direitos autorais e a definição da arte moderna como nacional, internacional ou universal são alguns dos temas que podem ser identificados na documentação arquivada pela Aica. Estado-Nação, identidade nacional e nacionalismo foram algumas das categorias a partir das quais se estruturaram os debates durante os congressos internacionais do período investigado.

No primeiro Cica, além de algumas apresentações tratando da gênese do congresso e da relação deste com a Unesco (Vanik, 1948; Cogniat, 1948; Cica, 1948), foram discutidos temas como a importância do conhecimento da produção de outros países além dos países europeus e norte-americanos (Piérard,

¹⁰ O desinteresse por parte dos museus pela produção dos artistas vivos fica explícito na comunicação de Helene Adhémar (1948), assistente do departamento de pintura e desenho do Museu do Louvre.

¹¹ A crítica de arte é um gênero literário que surgiu no século XVII, mas que atingiu seu pleno desenvolvimento no final da primeira metade do século XIX com Gautier, Champfleury, Baudelaire, Fromentin, Zola e outros. O aporte dessa categoria aos artistas era o reconhecimento literário, para além do monetário, o que era capaz de estimular a estima artística e conseqüentemente a demanda comercial. Com a profissionalização do crítico este entrou em conflito com aquilo do qual ele vivia, o trabalho do pintor. Ao mesmo tempo, o papel do crítico junto a alguns artistas tem sido muitas vezes mais amplo do que os textos críticos permitem inferir, sendo necessário recorrer a testemunhos indiretos e ao domínio privado para perceber a importância do crítico para a trajetória de determinados artistas (Heinich, 2005, p. 161-162).

¹² Segundo Leenhardt (em entrevista concedida a mim em 2007), a instituição da Aica foi uma ruptura com a história da arte, na medida em que a academia não permitia trabalhar sobre artistas contemporâneos. A Aica foi então o espaço no qual aqueles que se interessavam em desenvolver trabalhos sobre essas manifestações podiam discutir comparativamente as idéias, terminologias e abordagens. Somente a partir de 1968 foi permitido na França tomar como tema de pesquisas acadêmicas os artistas vivos e suas produções.

1948) e a relação entre “l’Art et l’État” (Lelièvre, 1948). Em 1949, quando foi fundada a Aica, enquanto Sweeney (1949) falava da necessidade de se deixar de lado a noção de nação, Frank Rubin (1949), crítico dinamarquês, falou da “cultura dinamarquesa” expressa na “arte, nas organizações artísticas e na vida prática”. O crítico Eduardo Vernazza (1949), do Uruguai, falou das “grandes correntes nacionais” e Chou Ling (1949), das “grandes tendências da pintura contemporânea na China”. Mesmo os trabalhos que se debruçaram sobre linguagens plásticas estavam em geral voltados para a disputa entre figuração e abstração ou realismo e abstração, estas, por sua vez, também vinculadas a questões de política e nação.

Essa linha de debates com preocupações de caráter nacional se prolongou, com cada vez menos intensidade, durante toda a década de 1950. As forças de maior ascendência no processo de seleção das temáticas que conduziram os debates nos congressos da Aica durante o período investigado foram sua filiação à Unesco e a influência da geopolítica do momento. Em 1945, por exemplo, Jean Cassou (1945) criticou os artistas franceses que aceitaram ir à Alemanha a convite de Hitler. Ele aceitava a condição de que a arte estivesse acima das questões estritamente nacionais, mas cobrava uma atitude ética dos artistas. Para ele, a noção de “universalidade” de valores não era justificativa para uma despolitização frente a questões éticas objetivas. A desnacionalização da arte não devia coincidir com uma deseticização da mesma.

Em 1946, a exposição *Arte e Resistência*, organizada com o apoio do Partido Comunista francês, gerou amplos debates sobre a validade da utilização da arte como instrumento de propaganda política (Arts de France, 1946a, 1946b; Ulmann, 1946): “A arte é uma atividade estética, a resistência uma ação moral. A resistência é uma coisa, a arte que aí se inspira outra totalmente diferente. Não há nenhuma razão de dedicar à arte que se inspira na resistência a admiração e o respeito entusiasta que nós dedicamos à própria resistência” (Degand, 1946, tradução minha).

As justificativas para apoiar ou criticar a atitude dos artistas frente às questões da época baseavam-se em conjuntos de valores distintos. Os valores éticos que reivindicavam o posicionamento político frente aos interesses coletivos pareciam às vezes totalmente desvinculados dos valores estéticos que privilegiavam a singularidade individual a partir das noções de autenticidade e liberdade. Entretanto, havia a cobrança de um posicionamento ético, ainda que se defendesse a estética como um sistema de julgamento específico.

Os novos valores da arte moderna: quando o indivíduo se tornou o território

Os novos valores estéticos que se desenvolviam nas discussões da época, entretanto, eram contraditórios com a própria organização da recém-formada rede de instituições que começavam a configurar o campo internacional de artes plásticas, incluindo a Aica. A ambigüidade dos ideais da Unesco com relação à idéia de nação estava presente no texto de sua constituição. Se por um lado a ideologia da Unesco pretendia superar os nacionalismos procurando fugir das classificações nacionais, seu sistema administrativo era nacionalmente estruturado e, além disso, seu incentivo à cultura e à arte era expresso através de um discurso que defendia as identidades, não estritamente nacionais, mas também essas.

A relação da Aica com a Unesco e o contexto geopolítico do segundo Pós-Guerra constituíram um terreno fértil para que se levasse adiante as discussões estéticas que haviam sido inauguradas há mais de um século. A Unesco era uma instituição que pretendia fazer uma política de diplomacia entre Estados nacionais no âmbito da cultura, minimizando certas fronteiras nacionais. A Aica, por sua vez, estava ligada a uma esfera social, o fenômeno artístico, cujo discurso se desenvolveu a partir de conceitos como “atenção desinteressada” e “distância estética” (Osborne, 1993, p. 138), que vinham construindo a idéia de universalidade da fruição estética e, com ela, da própria arte. Portanto, a tentativa de desvincular os objetos artísticos de questões temporais e territoriais não era nova na segunda metade do século XX.

Já no final do século XVIII “foi o conflito entre a crença num padrão universal de gosto e o reconhecimento de que o sentimento e a emoção são essenciais à apreciação estética que preparou o palco para o sistema lógico de Kant, a primeira filosofia sistemática da Estética” (Osborne, 1993, p. 154). Se, por um lado, essas questões já estavam sendo discutidas pelos filósofos desde o século XVIII (Osborne, 1993) e o artista teve durante o processo revolucionário francês um terreno propício para se desenvolver enquanto categoria profissional autônoma, por outro, é após a Segunda Guerra Mundial que a realidade empírica de um mercado internacional de arte propiciou as condições para que se recolocassem questões como a temporalidade e a territorialidade da produção estética.

A negação dessas temporalidades e territorialidades estava relacionada à rejeição de noções como nação, nacionalismo e identidade nacional, eixos em

torno do qual se construiu a idéia de uma arte brasileira (e mexicana, neozelandesa, entre outras). A noção de universalismo na arte poderia então nesse período ser associada aos processos de sistematização de teorias sociais que ultrapassassem o conceito de Estado nacional. Mesmo que a institucionalização do fenômeno artístico no interior de cada país tenha se organizado a partir da aliança entre cultura, raça, língua e território.

Do final do século XIX à primeira metade do século XX o modernismo artístico contribuiu para o estabelecimento de símbolos e padrões comuns a partir dos quais a troca entre os Estados nacionais podia se organizar com base em noções compartilhadas. Esses símbolos, apesar de terem significados diferentes em cada contexto social, partiam de princípios que facilitavam a comunicação comercial entre os Estados nacionais. No período imediatamente anterior ao desenvolvimento e disseminação do rádio, cinema e televisão, a produção artística era ainda uma ferramenta administrativa poderosa para a “troca cultural”, nivelando as identidades/culturas/sociedades nacionais não pela homogeneização, mas pelo estabelecimento de padrões básicos a partir dos quais se criaram variações comunicáveis entre si. Sheila Leirner, curadora das 18ª e 19ª bienais de São Paulo, menciona o poder de produção de “personalidades” que as artes plásticas tinham na metade do século XX: “Nos anos 1950, 1960 e mesmo no começo dos anos 1970, as singularidades e as personalidades individuais falavam mais alto e o mundo das artes fabricava estrelas tanto quanto Hollywood.” (Para Sheila Leiner..., 2006).

Mauss (2002, p. 15, tradução minha) argumenta sobre a noção de pessoa que “a arte de todas as classificações é não somente de conduzir à religião, mas também de definir a posição do indivíduo nos seus direitos, seu lugar na tribo, assim como nos seus ritos”. Se os nomes são distribuídos de acordo com os mitos de origem dos clãs, as categorias de classificação estilísticas em arte se modificam ao longo do tempo como forma de criar novos grupos sociais. No entanto, no caso do fenômeno artístico modifica-se a cada novo critério de classificação a própria noção do que é ser moderno, autêntico ou mesmo artista.

Essas novas classificações estilísticas são valores que (re)escrevem a forma de pertencimento, o *status* dos atores, e criam as bases para a construção de novos panteões. Na arte moderna esses panteões estão relacionados a uma ruptura com o modelo anterior, mas também com a continuidade em relação a certos mitos. Os adjetivos, agregados ao nome do artista, o inserem de formas diferenciadas no universo artístico. A atribuição de determinadas categorias a tal ou qual artista leva em consideração também sua capacidade de

sustentar a classificação, contribuindo para a manutenção do sistema como um todo. Portanto, a liberdade do artista de escolher seus temas e formas de expressão está relacionada ao tipo de atribuição, ou melhor, ao lugar que aquele artista ocupa no interior dessa organização social que constitui o fenômeno artístico.

Assim, os debates que surgiram com força a partir da ênfase na representação abstrata ganharam espaço com os novos eventos artísticos e políticos ocorridos após a Segunda Guerra, na tentativa de escapar ao paradoxo de uma concepção de arte como linguagem universal, mas concebida, ao mesmo tempo, como temporal/cultural/nacionalmente delimitada. Mesmo que o debate sobre a abstração já estivesse colocado em pauta desde o início do século XX, o contexto político de um *mercado* de arte internacional e a própria polarização entre os blocos capitalista e socialista criou as condições para que a idéia de uma “emoção universal” pudesse ser novamente colocada em pauta, contribuindo para a reificação da idéia de uma linguagem artística universal, cujas bases empíricas eram as trocas entre os Estados nacionais. Portanto, se o paradoxo era resolvido no valor atribuído à linguagem abstrata, a configuração do campo ainda era baseada na internacionalidade.

Alguns autores (Castro, 2005) procuram escapar à naturalização do termo “cooperação internacional” fugindo das categorias sociológicas que opõe o nacional ao internacional, e tentando compreender a “cooperação internacional” como uma relação entre “sujeitos políticos”. Na base de todos esses eventos e instituições, como ator, autor e espectador está o ser humano. Entretanto, para a análise dos valores caros ao discurso artístico nacional e internacional são noções que formam a base de discursos a partir dos quais é possível perceber as transformações operadas na relação do contexto específico interno ao fenômeno com o contexto geopolítico. Assim, sem querer reificar as noções de nacionalismo, internacionalismo, universalismo e indivíduo, procuramos mostrar como essas categorias são instrumentalizadas pelos diversos atores como forma de construir novas formas de inserção em um campo em constante transformação.

A Segunda Guerra Mundial, a idéia de cooperação intelectual internacional e a geopolítica mundial do pós-guerra formaram a configuração ideal para o desenvolvimento de um novo discurso sobre arte que eliminava as delimitações nacionais e afirmava, através de múltiplos processos, a universalidade da linguagem artística a partir do princípio da internacionalidade. Outra maneira de conceber a expressão dessa universalidade foi ter como inspiração uma exterioridade não mais fundamentada nas histórias nacionais, mas na expressão da interioridade. A pessoa tornou-se um novo território e a noção de ex-

pressão foi consideravelmente substituída por outras, como experiência ou experimentalismo.

Talvez seja daí que, em parte, tenha desaparecido das classificações em relação aos artistas plásticos a idéia de gênio. Não somente a genialidade é mais dificilmente atribuída se a regra do sistema é a da quebra de paradigmas – o que torna a identificação da genialidade, antes atribuída à instituição de um novo paradigma, mais dificilmente empregável –, mas também devido à relação estreita entre genialidade e pertencimento cultural. O gênio era considerado não somente um indivíduo, mas um indivíduo descendente de uma cultura específica que apontava para todo um conjunto histórico cultural, o gênio italiano ou o gênio francês estavam relacionados à trajetória histórica daquelas totalidades culturais. Não se trata de uma subordinação dos valores artísticos aos interesses individuais ou coletivos, mas uma nova referência que justificava uma diversidade de temas, estilos e gêneros artísticos como pertinentes, fossem eles socialmente direcionados ou não.

Considerações finais

Esse debate em torno do nacionalismo – que incluía a questão da temática na arte e do papel social do artista – contribuiu para que a nação, centro das atenções desde o século XIX como tema da produção intelectual brasileira, deixasse de ser o único ou principal caminho da produção artística/intelectual nacional. Diversificaram-se as possibilidades temáticas consideradas legítimas. Nesse período colocaram-se as condições para que noções caras ao universo artístico moderno, como singularidade e autenticidade – não somente das obras, mas também de uma identidade pessoal (Heinich, 2005, p. 331) –, encontrassem as possibilidades de serem incorporadas à prática de atores que não viveram o impacto de uma revolução como a sociedade francesa.¹³ Apesar de

¹³ Heinich (2005) faz uma etnografia da literatura de ficção francesa que apresenta como um de seus personagens, não necessariamente os principais, algum artista – pintor, escultor ou escritor para mostrar as transformações que passou, na França, a partir do Romantismo, o estatuto de artista: de um *métier* a categoria tornou-se aos poucos uma profissão fundamentada mais na vocação do que no aprendizado. A noção de singularidade diz respeito então à excelência que, no lugar da capacidade de seguir os cânones, define o valor de criador, prova de originalidade a partir da qual o artista deve ao mesmo tempo ser capaz de exprimir sua interioridade de uma forma tal que ela alcance a universalidade.

pensada na Europa como uma dimensão autônoma desde o final do século XVIII, não é possível pensar a trajetória do campo de produção e reflexão sobre arte no Brasil como um reflexo do pensamento estético e das transformações sociais européias.

Precisamos ter cuidado de não trabalhar com a história por analogia, ao invés de nos ocuparmos das realidades historicamente específicas a partir das quais se deveria construir teorias próprias aos contextos investigados. Mamdani (1996) classifica os estudos históricos por analogias como evolucionistas unilineares, pois estes estariam advogando a experiência histórica européia como universal, cujo sentido se repetiria, necessariamente, nos novos Estados modernos. Entretanto, devemos aplicar o argumento que Tilly (1996) utiliza para pensar a construção de Estado em relação também às microdimensões sociais. Assim, é preciso considerar que as elites políticas dos “novos” Estados se interessavam em participar de uma economia internacional artística e, para tanto, contaram com modelos e ideologias já desenvolvidas para ingressar nesse mercado.

Foi a partir desse debate após a Segunda Guerra que o indivíduo – e a noção de singularidade que o subjaz – pôde surgir no Brasil como um valor, um território de discursos e práticas artísticas.¹⁴ Entretanto, essa dimensão internacional a partir da qual o indivíduo é o sujeito do fazer artístico não substituiu completamente a nacionalidade como dispositivo discursivo nas artes. Essas duas esferas, nação e indivíduo, constituem discursos de pertencimento que fazem parte de circuitos diversos e podem mesmo ser acionadas em situações diferenciadas pela mesma pessoa.

Vemos surgir nesse período um novo valor que substituíra a antiga relação entre arte e política representada pela aliança entre a individualidade humana e a coletividade nacional. O processo de desvinculação do indivíduo e da coletividade social, seja ela definida a partir da noção de sociedade ou de Estado nacional, foi lento e gradual. Desde o final do século XIX já encontramos ten-

¹⁴ Guilbaut (1996) chega a conclusões parecidas em relação ao campo artístico norte-americano do mesmo período. O autor mostra como a imbricação entre arte e política entre a década de 1930 e 1950, a relação da URSS com o totalitarismo e os discursos de Trotsky que incentivavam a pesquisa e a liberdade estética como a atitude artística verdadeiramente revolucionária teriam contribuído para o discurso de despolitização da arte e operado uma passagem “do interesse no social para um interesse no indivíduo” (Guilbaut, 1996, p. 63).

tativas de separação entre os fenômenos individuais e coletivos nas formulações de diversos autores.

Na busca pela institucionalização da sociologia como disciplina científica, Durkheim, em 1898, escreveu sobre as *Representações Individuais e as Representações Coletivas* (Durkheim 1970) mostrando como, apesar de comparáveis, o fenômeno social não poderia ser redutível ao fenômeno psicológico. Em 1938, utilizando os trabalhos de vários intelectuais, inclusive Durkheim, Mauss escreveu sobre a noção de pessoa tentando identificar a trajetória na sociedade ocidental da construção da noção de personalidade. Em meados do século XX, a influência da psicanálise trouxe para o campo artístico a noção de personalidade individual como uma entidade universal que não passava mais pelo viés nacional ou étnico. A idéia de um mundo no interior do homem, o inconsciente, e a influência do surrealismo no pensamento de Mário Pedrosa foi fundamental para a transformação das fronteiras artísticas que o crítico ajudou a implementar (Arantes, 1991, p. 40).

Em 1962, o projeto para um novo regulamento interno da Aica estipulava que se admitiriam as discussões culturais somente “à exclusão de toda discussão de ordem política, racial e religiosa” (Aica, 1961). Ainda assim é possível vincular a rejeição às fronteiras nacionais como uma dimensão política de superação dos nacionalismos de Estado e com isso recolocar a relação entre artes plásticas e política em seu contexto, isto é, fundamentalmente contraditória. Entretanto, o recurso à universalidade, ou à internacionalidade, eliminava também importantes diferenças às quais a produção artística viria mais tarde se referir.

Expressionismo abstrato (relativo à ação individual que produz a forma), arte *pop* (relativo à sociedade de consumo e à modernidade), concretismo (relacionado às ciências exatas e ao desenvolvimento tecnológico) e vários outros estilos artísticos que surgiram, na Europa, EUA e Brasil entre o final da década de 1940 e início da década de 1960 estiveram relacionados ao indivíduo implicitamente situado em uma *cultura ocidental moderna*,¹⁵ cujas referências a poderiam variar, como nos exemplos acima citados, entre o indivíduo, a

¹⁵ A noção de uma cultura ocidental moderna é polêmica, tendo sido objeto de reflexão de alguns autores, por exemplo, Duarte e Giumbelli (1995).

modernidade e a razão (ou a falta dela). Entretanto, se a nova norma artística moderna é a da ruptura com os cânones, romper com esse indivíduo abstrato foi um dos resultados dos debates pós-coloniais.¹⁶ Imigração, sexualidade, marginalidade e várias outras temáticas reintroduziram a diferença que a crítica de arte havia recusado nos anos após a Segunda Guerra, ao tentar nivelar tudo a partir da dimensão de um indivíduo universal.

O indivíduo como referência permaneceu e o fluxo de significados passou a ser não mais da psicanálise para a arte, mas da arte em relação a outras dimensões sociais. O valor passou a residir no processo criativo e não no objeto artístico. A arte deixou de ser tomada estritamente como produto de uma cultura nacional ou de um indivíduo culturalmente determinado.¹⁷ Como fenômeno de criação individual a manifestação artística tornou-se o valor a partir do qual questionar a diversidade no interior das normas sociais, podendo ser a referência tanto o colonialismo como o capitalismo, as relações de gênero, a intolerância religiosa ou basicamente qualquer outra dimensão de pertencimento ou crítica.

Referências

ADHÉMAR, Helene. *Museum*. Comunicação apresentada no primeiro congresso Internacional de Críticos de Arte. Paris, 1948. Manuscrito.

AICA. *Section présentée par M. J. J. Sweeney lors de l'Assemblée Générale de l'Association Internationale des Critiques d'Art*. Venice, juin 1950.

AICA. *Règlement Intérieur* (projet). Paris, 1961.

¹⁶ Thomas (1999) menciona a influência que os escritos de Said e Fanon tiveram sobre a produção visual neozelandesa e australiana. Além disso, no congresso internacional da Aica, em outubro de 2007, sediado pela USP, vários trabalhos apresentados falavam do pós-colonialismo como marco de novas linguagens e propostas artísticas.

¹⁷ Apesar da estruturação do campo internacional ainda se dar através dessas delimitações nacionais. Ver, por exemplo, o depoimento de Sheila Leirner sobre as bienais que ela organizou, argumentando que um dos objetivos de seu projeto era o de extinguir os “espaços individualistas” e os “guetos nacionalistas, como o que foi retomado em seguida” (Para Sheila Leirner..., 2006). Ou ainda a Bienal de 2006 com curadoria-geral de Lisette Lagnado e uma equipe de co-curadores que dispensou o modelo das representações nacionais e foi mal recebido por uma parte da crítica de arte brasileira, a ponto da curadora-geral apresentar um trabalho do Congresso Internacional de Críticos de Arte reclamando da recepção em relação a seu projeto (Lagnado, 2007).

AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARANTES, Oflia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Página Aberta, 1991.

ARTS DE FRANCE. n. 6, 1946a. [Chamada para participação dos artistas na exposição Art et Resitance].

ARTS DE FRANCE. n. 7, 1946b. [A propos de la exposition Art et Resitance].

BASTOS, Cristiana. *Transnational responses to Aids and the global production of science: a case-study from Rio de Janeiro*. Dissertation submitted to the graduate faculty in anthropology in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor to philosophy. City University of New York, New York, 1996.

BOLTANSKI, Luc; DARRÉ, Yan; SCHILTZ, Marie-Ange. La dénonciation. *Actes de La Recherche en Sciences Sociales*, n. 51, p. 3-40, mars 1984.

CASSOU, Jean. L'art et la nation. *Arts de France*, décembre 1945.

CASTRO, João Paulo Macedo e. *Unesco: educando os jovens cidadãos e capturando redes de interesses: uma pedagogia da democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS, 2005.

CHOU LING. *Les grandes tendances contemporaine de la peinture en Chine*. Comunicação apresentada no segundo Congresso Internacional de Críticos de Arte. Paris, 1949. Mimeografado.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Arquitetos da memória: a construção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil (anos 30 e 40)*. Tese (Doutorado em História)–Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1998.

CICA. *Droit de reproduction des oeuvres d'art*. Comunicação apresentada no primeiro Congresso Internacional de Críticos de Arte. Paris, 1948. Manuscrito.

CICA. *Rapport sur la première année d'activité du Bureau International de Documentation Artistique*. Paris, 1949. Mimeografado.

COGNIAT, Raymond. Comunicação apresentada no primeiro Congresso Internacional de Críticos de Arte. Paris, 1948. Manuscrito.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

DAOU, Ana Maria. Tipos e aspectos do Brasil: imagens e imagem do Brasil por meio da iconografia de Percy Lau. In: ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto L. (Org.). *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 136-162.

DEGAND, Leon. Art et solidarité. *Les lettres françaises*, 22 févr. 1946.

DUARTE, Luiz Fernando Dias; GIUMBELLI, Emerson A. As concepções cristã e moderna da pessoa: paradoxos de uma continuidade. In: ANUÁRIO antropológico 93. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995. p. 77-112.

DURKHEIM, Émile. Representações individuais e representações coletivas. In: DURKHEIM, Émile. *Sociologia e filosofia*. Rio de Janeiro: Forense, 1970. p.13-42.

FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2007. (Coleção Folha Explica).

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

GUILBAUT, Serge. *Comment New York vola l'idée d'art moderne: expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Paris: Hachette Littératures, 1996.

GUIMARAENS, Dinah Tereza Papi de. *A reinvenção da tradição: ícones nacionais de duas Américas*. Tese (Doutorado em Antropologia Social)– Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

HEINICH, Nathalie. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris: Minuit, 1998.

HEINICH, Nathalie. *La sociologie de l'art*. Paris: Découverte, 2004.

HEINICH, Nathalie. *L'Élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard, 2005.

LAGNADO, Lisete. *Será que São Paulo quer uma Bienal de arte?*. Comunicado apresentado no XLI Congresso da AICA. São Paulo, 2007.

LELIÈVRE, Pierre. *Politique artistique et dirigisme*. Comunicação apresentada no primeiro Congresso Internacional de Críticos de Arte. Paris, 1948. Mimeografado.

MALIK, Kenan. *The meaning of race*. London: Mac Millan. 1996.

MAMDANI, Mahmood. *Citizens and subject: contemporary Africa and the legacy of late colonialism*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

MARI, Marcelo. *Estética e política em Mário Pedrosa (1930–1950)*. Tese (Doutorado em Filosofia)–Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MAUSS, Marcel. *Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne celle de "moi"*. Edição eletrônica realizada por Jean-Marie Tremblay, professor de sociologia no Cégep de Chicoutimi, 17 fev. 2002. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/5_Une_categorie/Une_categorie.html>. Acesso em: 15 out. 2007.

MICHAUD, Eric. *Histoire de l'art une discipline à ses frontières*. Paris: Hazan, 2005.

NINA RODRIGUES, Raimundo. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

NORRIS, Toby. The Querelle du Réalisme and the politicization of French artists during the Great Depression. *PART: Journal of the CUNY PhD Program in Art History at the City University of New York*, n. 12, 2007. Disponível em: <<http://dsc.gc.cuny.edu/part/part12/articles/norris.html>>. Acesso em: 15 out. 2007.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1993.

PARA SHEILA LEIRNER, as bienais marcam memória sensível coletiva. Entrevista. *UOL Diversão e Arte*, 13 jul. 2006. Disponível em: <<http://diversao.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u15.jhtm>>. Acesso em: 13 jul. 2006.

PIÉRARD, Louis. *Moyens d'informations internationaux*. Comunicação apresentada no primeiro Congresso Internacional de Críticos de Arte. Paris, 1948. Mimeografado.

PRIORI, Mary del; VENÂNCIO, Renato Pinto. *O livro de ouro da História do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

REINHEIMER, Patrícia. A simbolização da nação nas artes plásticas modernistas no Brasil. *Cadernos de antropologia e imagem*, v. 16, p. 85-116, 2007a.

REINHEIMER, Patrícia. Identidade nacional como estratégia política. *Mana*, v. 13, p. 153-179, 2007b.

RENAN, Ernst. What is a Nation?. In: BHABHA, Homi (Ed.). *Nation and narration*. London: Routledge, 1990. p. 8-22.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

RUBIN, Frank. *Søren Kierkegaard, Hans Christian Andersen, Robert Storm Petersen. Caractéristique de l'esprit danois*. Comunicação apresentada no segundo Congresso Internacional de Críticos de Arte. Paris, 1949. Mimeografado.

SEYFERTH, Giralda. Construindo a Nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização. In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura (Org.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Fiocruz: CCBB, 1996. p. 41-58.

SMITH, Anthony D. Para uma cultura global. In: FEATHERSTONE, Mike (Org.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 183-201.

STEPAN, Nancy. *The hour of eugenics: race, gender, and nation in Latin America*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

SWEENEY, James Johnson. Comunicação apresentada no segundo Congresso Internacional de Críticos de Arte. Paris, 1949. Mimeografado.

THOMAS, Nicholas. *Possessions: indigenous art/colonial culture*. New York: Thames and Hudson, 1999.

TILLY, Charles. *Coerção, capital e estados europeus 990 d.C. 1990*. São Paulo: Edusp, 1996.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: canções do povo e ideologia da arte*. Tese (Doutorado em Antropologia Social)–Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

ULMANN, André. Art et résistance. *Arts de France*, n. 7, 1946.

VANĚK, Mojmir. *Rapport sur les relations internationales et les moyer d'information dans le domaine des Beaux-Arts (de l'art plastiques et de l'architecture)*. Comunicação apresentada no primeiro Congresso Internacional de Críticos de Arte. Paris, 1948. Manuscrito.

VERNAZZA, Eduardo. *Les grands courants nationaux*. Comunicação apresentada no segundo Congresso Internacional de Críticos de Arte. Paris, 1949. Mimeografado.

VON MARTIUS, Karl. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n. 24, p. 381-403, 1845.

WALLERSTEIN, Immanuel. The construction of peoplehood: racism, nationalism, ethnicity. In: WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, nation, class: ambiguous identities*. London: Verso, 1991. p. 71-85.

WIDDIEFIELD, Stacie G. *The embodiment of the national in late nineteenth-century Mexican painting*. Tucson: The University of Arizona Press, 1996.

Recebido em 05/11/2007
Aprovado em 28/02/2008