

## DA RELAÇÃO DA ARTE COM A SUA ÉPOCA, NA EUROPA PÓS 1945

António Pedro Pita

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2666-1440>

### Resumo

O artigo ocupa-se de uma questão: interrogar a centralidade política e cultural reconhecida à Arte no contexto controverso do segundo pós-guerra, tal como esse contexto é pensado na Europa que se revê na posição assim caracterizada por Georges Bataille: “compete à Europa tornar consciente o que está em jogo entre a América e a Rússia”. Na segunda metade dos anos 40 do século passado, a Arte é considerada como lugar privilegiado para uma compreensão ontológica do presente. O “Debate sobre a Arte Contemporânea” (Encontros Internacionais de Genebra, 1948), a fundação da Associação Internacional de Críticos de Arte (1948-9) e a criação da Sociedade Internacional de Educação pela Arte (preparação: 1948) definem uma constelação concetual e política. Entendido como microcosmos, o mundo da Arte é a expressão a) das tensões em que a Europa está a pensar-se (Encontros de Genebra), b) do pleno reconhecimento da pluralidade do universo estético, que é a força subterrânea que percorre a “ideologia inclusiva” da Unesco (AICA) e c) de uma releitura que pretende libertar a proposta de F. Schiller dos constrangimentos sociais que a limitavam (na Sociedade Internacional de Educação pela Arte). O artigo pretende ser um pequeno guia condensado dessa constelação.

**Palavras-chave:** Europa; Arte; 1948; Encontros Internacionais de Genebra.

### **Abstract**

This paper focuses on questioning the recognized political and cultural centrality of Art in the controversial second post-war era, in the way that context is thought in Europe thus portrayed by Georges Bataille: "it is up to Europe to make aware what is at stake between America and Russia". By the 40's second half of last century, Art is considered a privileged environment for an ontological understanding of present. "Debate on Contemporary Art" (International Meetings in Geneva, 1948), the foundation of the International Association of Art Critics (1948-9) and the creation of International Society for Education through Art (preparation: 1948) define a political and conceptual constellation. Regarded as a microcosm the world of Art expresses a) the tensions in which Europe is being thought (Meetings in Geneva), b) recognition of plurality in the aesthetic universe, the invisible strength which inspires the Unesco "inclusive ideology" (AICA) and e) a new reinterpretation aiming to free F. Schiller's proposal from its social constraints (at the International Society for Education through Art). This paper is intended to be a slightly condensed guideline for that constellation.

**Keywords:** Europe; Art; 1948; International Meetings in Geneva.

Numa entrevista em que apresentou a ambição da revista «Critique», cujo primeiro número apareceu em junho de 1946, Georges Bataille afirmou o seguinte: "É preciso que a consciência humana deixe de estar compartimentada. *Critique* procura as relações entre a economia e a literatura, entre a filosofia e a política". Mais precisamente, "*Critique* quer ser a interseção da filosofia, da literatura, da religião e da economia política". E ainda: "penso que há neste momento nos homens uma necessidade de viver os acontecimentos de maneira cada vez mais consciente. Penso que compete à Europa tornar consciente o que está em jogo entre a América e a Rússia. Para nós, não se trata de modo algum de agudizar os conflitos. Mas se a humanidade quer chegar a realizar

as promessas que traz em si mesma, só o pode fazer com a plena consciência dos conflitos que a dilaceram”<sup>1</sup>.

Nesta ocasião, não pretendo aprofundar as relações entre a fundação da famosa revista e o trabalho teórico de Georges Bataille nem situar «Critique» no conjunto das iniciativas culturais a que o filósofo esteve ligado.

Vou, unicamente, valorizar um passo dessas declarações, particularmente adequado ao sentido do presente artigo. O passo é este: “compete à Europa tornar consciente o que está em jogo entre a América e a Rússia”. Notemos, de caminho, mas sem nela ficar presa, a opção por “Rússia” e não “União Soviética”.

Fixemo-nos na afirmação de que, entre a América e a Rússia, há um dissenso cujo sentido não é acessível nem a um nem a outro mas unicamente a um terceiro. Georges Bataille junta a sua voz a todos aqueles que consideram ser vocação da Europa esse papel de mediação consciencializadora. Está implícita a convicção de que essa mediação é possível, isto é, que para pensar o que está em jogo entre a América e a Rússia há um ponto arquimédico sobre o qual pode construir-se um pensamento (ou uma atitude) que, melhor do que o fazem os meios em prática na América e na Rússia, realize as finalidades (Bataille chama-lhe “promessas”) que a humanidade traz em si mesma. Na exata medida em que nela se identifica a vocação de realizar as promessas que a humanidade traz em si mesma, a Europa pode aspirar a ser resolução prática da guerra fria que, de certo modo, no momento em que a entrevista é concedida, já eclodiu.

Esta autoconsciência europeia não é, evidentemente, uma descoberta ou uma invenção de Georges Bataille. Traduz um propósito ou uma interrogação ou uma vontade: percorre, de modo mais ou menos difuso, os escombros morais e materiais de “uma Europa em farrapos” (como

---

<sup>1</sup> A entrevista, publicada em «Le Figaro Littéraire» (17. julho. 1947), foi citada e valorizada por Denis Hollier, num artigo intitulado “La fin des sommations”, que acompanha, no número 591-592 (agosto-setembro. 1996), comemorativo do cinquentenário de «Critique», a reedição do texto de Georges Bataille, “Le sens moral de la sociologie”, originariamente publicado no nº 1.

se lhe referiu o poeta Afonso Duarte) e fundamenta iniciativas e organizações, cuja configuração é conhecida e já foi estudada.

O presente artigo ocupa-se de uma questão precisa: interroga a centralidade política e cultural da Arte no contexto múltiplo e controverso do segundo pós guerra. De facto, dá que pensar a circunstância de, nos finais da década de 40, a Arte ser designada como lugar privilegiado para uma compreensão ontológica do presente.

Neste sentido, o "Debate sobre a Arte Contemporânea" promovido pelos Encontros Internacionais de Genebra, a fundação da Associação Internacional de Críticos de Arte e a criação da Sociedade Internacional de Educação pela Arte devem ser considerados como elementos de uma constelação concetual: o microcosmos do mundo da Arte é a expressão a) das tensões em que a Europa está a querer pensar-se (nos Encontros de Genebra), b) de uma efetiva descoberta da pluralidade do universo estético, que é a força subterrânea que percorre a ideologia da inclusão própria da Unesco (na AICA) e c) de uma releitura que pretende libertar a proposta de F. Schiller dos constrangimentos sociais que a limitavam (na Sociedade Internacional de Educação pela Arte).

Esta comunicação incide, de modo especial, no significado dos Encontros Internacionais de Genebra consagrados à arte contemporânea.

O debate sobre «O Espírito Europeu», que teve lugar em setembro de 1946, constituiu a apresentação pública dos Encontros Internacionais de Genebra. A instituição, nascida no imediato pós-guerra, assentava, se assim posso exprimir-me, num duplo pressuposto: a conferência e o debate constituíam o dispositivo adequado ao fortalecimento da opinião pública; quaisquer que fossem as conclusões, os conferencistas extraíam os seus argumentos do grande rio do Espírito. É a reafirmação dessa autoconsciência europeia que a carta de convite dirigida aos conferencistas claramente sintetiza: "Nos dias em que a Europa está incerta quanto ao seu futuro, parece-nos a todos os títulos desejável que ela tome consciência, fora de todo o pensamento político, do que constituiu no passado a sua razão de ser e do que constituirá no futuro a sua missão num mundo em plena metamorfose". Um dos promotores reco-

nhecerá mais tarde: “Não foi por acaso que escolhemos aquele tema. Queríamos, (...), procurar nos escombros da Europa os elementos vivos que poderiam subsistir”.

Os Encontros Internacionais de Genebra situaram o seu trabalho “unicamente no plano cultural e filosófico – com exclusão de todo o pensamento político –, e muito especialmente na linha do pensamento humanista europeu, considerada como a única via que permite responder, com validade, à desordem contemporânea e à ‘crise do espírito’ (P. Valéry)”.

Diga-se, embora sem aprofundamentos agora desnecessários, que o cumprimento do programa, que de certo modo constituía uma herança do célebre «La Trahison des Clercs» de Julien Benda, não foi isenta de esclarecedoras vicissitudes. As recusas de Albert Camus ou Jean-Paul Sartre, André Malraux, Louis Aragon, André Gide ou Bertrand Russell, sem esquecer T.S.Eliot, Boris Pasternak, Aldous Huxley ou Ilya Ehrenburg mostraram com nitidez que o fundamento onde assentava o projeto dos Encontros como acontecimento do espírito europeu estava a ser posto à prova, duramente, pela circunstância histórica<sup>2</sup>.

Em 1948 – após a reunião de 1947 sobre «Progresso Técnico e Progresso Moral» – os Encontros Internacionais de Genebra resolveram consagrar-se a um «Debate sobre a Arte Contemporânea».

Os conferencistas foram convocados por um texto expressivo: “Numa época em que a cultura corre o risco de se degradar num saber imediatamente produtivo, poderá rezeir-se que o homem – à exceção de uma ínfima minoria de iniciados e amadores, que em breve será difícil encontrar – se veja reduzido a não procurar no livro, na música, nas artes plásticas (ou no cinema), mais do que um mero divertimento, uma terapêutica útil ao serviço de uma ocupação dos lazeres ou de uma propaganda. É por isso que toda a visão da arte, das suas intenções e das

---

2 Para todas as informações que antecedem, cf.: Bruno Ackermann, “Les Rencontres Internationales de Geneve. 1946” in «Revue suisse d'histoire», 39 (1989). <http://www.e-periodica.ch> (Acesso: 17.outubro.2019). Em 1946, reunidos sob o tema “O Espírito Europeu”, os «Encontros» acolheram conferências de Julien Benda, Georges Bernanos, Francesco Flora, Karl Jaspers, Jean Guéhenno, Stephan Spender, Denis de Rougemont, Jean-R. de Salis e Georg Lukacs. Cf.: Isabel Baltazar, “O “Espírito Europeu”. Fundamentos para uma Europa Unida - O contributo dos Encontros Internacionais de Genebra (1946)” in «Lusiada. História», v. 2, n. 4 (2007), p. 101-117.

suas formas ditas ‘novas’ deve incluir um exame das relações entre o artista e a sociedade, da situação que à arte e ao artista é criada pela civilização moderna”.

A convocatória é tão clara quanto ao problema geral posto a debate como é cautelosa quanto às questões específicas em que o problema se desdobra. Ponto por ponto, os tópicos da convocatória coincidiam ou intersetavam controvérsias estéticas de iniludível recorte político.

Duas destas controvérsias eram particularmente relevantes. Uma, referia-se à captação dos objetos de cultura e das obras de arte pela indústria do divertimento. Vale a pena lembrar que a «Dialética do Esclarecimento» de Theodor Adorno e Max Horkheimer fora editada em 1947 e que nela encontramos o célebre capítulo sobre “a indústria cultural”. É muito significativa, para compreender, em profundidade, as transformações por que passou a produção e a compreensão da cultura, a circunstância de a “indústria cultural”, no trânsito destes setenta anos, se ter afirmado *positivamente*.

A outra questão relevante consistia no facto de as relações entre o artista e a sociedade se terem tornado difíceis, polémicas, opacas – no limiar da rutura; daí, a necessidade de proceder a um re-exame das relações entre o artista e a sociedade na sociedade moderna (e a expressão “sociedade moderna” também não era isenta de ambiguidade).

Os «Encontros» têm lugar entre 1 e 9 de setembro. Embora não tivesse sido colocada na abertura, a conferência do biólogo Adolphe Portmann foi particularmente relevante, a ponto de Gabriel Marcel, no debate, realçar que “foi ela que pôs a questão fundamental”<sup>3</sup>.

De facto, depois de sublinhar que “ignoramos tudo o que diz respeito à origem do espírito, do pensamento e da imaginação” e “Ignoramos tudo acerca da primeira atividade espiritual do homem”<sup>4</sup>, Portmann afirmava não pretender “derivar as manifestações artísticas de qualquer instinto animal [porque] estamos convencidos de que todas as particularidades que se tenta isolar no homem, seja o pensamento, a linguagem, a

---

3 “Quinto debate” in «Debate sobre a Arte Contemporânea». Lisboa: Publicações Europa-América, 1963, p. 329-330.

4 Adolphe Portmann, “A Arte na vida do Homem” in: o.c., p. 111.

imaginação ou qualquer outra atividade criadora, formam uma unidade, de que nenhuma componente, pelos métodos científicos, poderá ser reduzida a um facto animal de que seria a simples extensão ou a complicação”. Excede os limites desta conferência a possibilidade de acompanhar minuciosamente a apaixonante argumentação de Adolf Portmann, que nesse mesmo ano de 1948 publicou «A forma animal». É indispensável, no entanto, reter pontos axiais da sua argumentação.

Em primeiro lugar, “uma nova concepção do ser vivo está em plena formação: o estudo aprofundado do organismo tem-nos demonstrado que as estruturas com finalidade técnica, com utilidade compreensível, não constituem senão auxiliares para a manutenção de um conjunto, o qual ultrapassa qualquer utilidade e qualquer apreensão lógica”<sup>5</sup>. Portmann foi sensível às propostas de Henri Focillon, o grande historiador da Arte, em cuja obra a noção de “forma” foi central: “a forma orgânica, a aparência de um ser vivo, é sempre mais que um ‘saco fisiológico”.

Depois, na atividade desse organismo é possível distinguir (artificialmente!) uma *função teórica* (“um meio de conhecimento que utiliza (...) as possibilidades lógicas e racionais; opera (...) por meio da análise científica e dos processos matemáticos”<sup>6</sup> e afasta o espírito cada vez mais dos dados dos sentidos) e uma *função estética*.

Em terceiro lugar, esta função estética “não somente aceita o dado sensorial como assenta nele; (...) é a via da qualidade, dos sons e das cores, das impressões palpáveis, dos cheiros que, a cada momento e espontaneamente constituem o conjunto do campo da consciência”<sup>7</sup>; a função estética constitui “a dominante [da] vida que nos comprazemos a chamar *primitiva*: vida muito simplesmente *diferente*.”

Finalmente, o equilíbrio entre a função teórica e a função estética foi desfeito pela escolha do Ocidente em favor da função teórica; “temos renunciado a fazer uma síntese frutuosa de todos os meios de conhecimento”<sup>8</sup> e aceitado e aprofundado “uma discriminação, um juí-

---

5 Idem, ibidem, p. 114.

6 Idem, ibidem, p. 115.

7 Idem, ibidem, p. 116.

8 Idem, ibidem, p. 117.

zo de valor que conferiu uma dignidade superior à atitude teórica, à via científica”<sup>9</sup>.

Levar a exame, hoje, as condições e os resultados dessa escolha discriminatória equivale à compreensão geo-histórica dos diferentes percursos da função estética. Não é universal a hierarquização dos saberes e das práticas a partir da maior ou menor participação dos sentidos, do corpo, da mão, subjacente à oposição entre “artes liberais” e “artes mecânicas”; outras formações culturais (Portmann fala de outras “civilizações”<sup>10</sup>) conferiram ao exercício e ao resultado da função estética uma relevância social completamente diferente da que se tornou dominante no ocidente europeu. Compreende-se, por isso, que um movimento que se quis tão profundamente subversivo da herança de uma unicidade europeia como foi o surrealismo, fosse ao encontro, fora das fronteiras europeias, de modos de existência da função estética que não desempenhassem, nas respectivas formações culturais, o papel que o ocidente europeu atribuiu, sobretudo desde o século XV, ao que chamou “obra de arte”. O próprio Adolphe Portmann integra o surrealismo na sua argumentação: a revalorização da função estética e o reequilíbrio com a função teórica vão produzir, quando houver capacidade para concretizar uma e outro, o “renascimento” da “vida profunda”<sup>11</sup> profetizado e perseguido pelo surrealismo.

De um modo um pouco paradoxal, a “revolução espiritual” implícita no processo de autoconsciência europeia em que os Encontros Internacionais de Genebra quiseram ativamente inserir-se recebe inspiração do surrealismo, esse movimento tão cruel relativamente à chamada civilização europeia. É relevante, pois, a conclusão de Adolphe Portmann: “a arte contemporânea está comprometida nesta revolução”<sup>12</sup>.

Os dados fundamentais estão lançados. No fundo, o que é que estava *em debate* naquilo que se designava por “arte contemporânea”? De que é que “arte contemporânea” é o nome? O que é que impôs a “arte

---

9 Idem, *ibidem*, p. 117.

10 Idem, *ibidem*, p. 120.

11 Idem, *ibidem*, p. 122.

12 Idem, *ibidem*, p. 127.

contemporânea” aos organizadores dos Encontros Internacionais de Genebra? De outro modo ainda, e talvez com mais rigor: o que é que, na arte contemporânea, constituía matéria relevante numa iniciativa vocacionada para o restabelecimento dos laços espirituais que a Guerra teria rompido?

A proposta de discutir a situação e a significação da arte contemporânea não foi estranha, decerto, às controvérsias que tumultuavam o campo das artes. E a tudo o que, no campo das artes, era expressão de dissensões e contradições que demarcavam orientações sociais e políticas.

As conferências e os debates bem o mostraram. O escritor e museólogo francês Jean Cassou, o compositor e maestro suíço Ernesto Ansermet, o dramaturgo Thierry Maulnier, o escritor Max-Pol Fouchet, o escritor italiano Elio Vittorini, o escritor britânico Charles Morgan e o filósofo francês Gabriel Marcel, além de Adolphe Portmann, foram os conferencistas convidados. E muitas outras personalidades de relevo enriqueceram a reflexão e participaram nos debates, frequentemente bastante vivos.

A fórmula que convocara os participantes – lembro: “um exame das relações entre o artista e a sociedade” – concentrava todas as questões que impunham um debate.

A centralidade política da Arte no pós 1945 é ao mesmo tempo uma figura e o sintoma da reconfiguração política e intelectual que a Europa pressupõe indispensável à manutenção da sua presença ativa num mundo que não seria europeu.

O pós guerra criou condições propícias para avaliar, com uma ponderação que não podia disfarçar a polémica, a profundidade das transformações por que passava o mundo da Arte desde as vanguardas do início do século. O eixo porventura mais radical dessa transformação (mesmo se não era o mais visível) traduzia-se na rutura com a herança que F. Schiller teorizara nas «Cartas sobre a Educação Estética do Homem», segundo a qual a Arte era a encarnação genuína da razão comunicacional, capaz de inserir a harmonia na sociedade. Vale a pena lembrar as palavras de F. Schiller: “Todas as outras formas de representação separam a sociedade porque se referem exclusivamente ou à sensi-

bilidade privada ou à perícia particular dos membros singulares, logo, ao que há de distinto entre os homens; só a comunicação bela unifica a sociedade, porque se refere ao que é comum a todos”<sup>13</sup>.

Estavam, pois, em causa o lugar e a função da Arte como elemento da sociogênese do mundo burguês. Nas transformações por que passava o mundo da Arte era possível ler os sinais de uma transformação social e política – e, por isso, sem deixarem de ser estritamente artísticos, os problemas da Arte eram também factos sociais e políticos.

Jean Cassou bem poderia defender, em Genebra, que “A arte moderna foi uma das mais vigorosas aventuras do espírito, uma aventura que com todos e contra todos se desenvolveu porque nela se exprime a própria essência da arte, a sua definição extrema, o seu carácter mais absoluto”<sup>14</sup>.

Estava condenado a incompreensões múltiplas.

Os intelectuais alinhados pelo humanismo burguês, em Genebra e nos outros espaços de debate que, nessa ocasião, proliferaram, tenderiam a reivindicar uma reativação das capacidades de universalidade e de transhistoricidade da Arte. E os intelectuais que se haviam comprometido numa viragem civilizacional de tendência comunista mostravam-se interpelados justamente pela rutura da comunicação fluida entre os artistas e as massas populares.

Foi um dos temas de debate no Congresso dos Intelectuais para a Defesa da Paz, realizado em Wroklaw, entre 22 e 25 de agosto desse mesmo ano de 1948, onde, entre muitas outras figuras de relevo do universo comunista e comunizante, marcou presença Elio Vittorini, antes de seguir para Genebra. (O que motivou uma observação de Max-

---

13 Para o que precede sobre a herança de F. Schiller, cf.: Jürgen Habermas, «O Discurso Filosófico da Modernidade». Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990, em especial o capítulo II, “O conceito hegeliano de modernidade”, com relevo para o “Excurso acerca das cartas de Schiller sobre e educação estética do homem”, p. 33-55. O passo de Schiller é citado na pág. 54.

14 Jean Cassou, “Situação da Arte Contemporânea” in «Debate sobre a Arte Contemporânea», p. 27.

-Pol Fouchet: “Genebra não é Wroclaw; não escondemos aqui a política sob a cultura”<sup>15</sup>).

Na realidade, ao conceber-se como reinvenção, a aventura da arte moderna desligava-se dos pressupostos da “razão comunicacional” (expressão de J. Habermas) e afirmava-se portadora de um sentido só acessível a uma sensibilidade reconfigurada: o seu é um público por-vir.

A sobredeterminação política complexificava ainda mais a situação e converteu a Arte num dos campos privilegiados da guerra fria.

Acontecimento do Espírito que se descobre historicamente situado sem que isso queira dizer historicamente determinado, a Arte é sem dúvida, no imediato pós-guerra, o espaço de um conflito que traduziu para a ordem imediatamente política a grande transformação intelectual que estava em curso. A rutura consciente com a perspectiva anunciava uma nova forma simbólica que prefigurava, por sua vez, uma reconfiguração civilizacional por-vir? É possível. Mas já era mais arriscado querer que o tempo longo desta reconfiguração coubesse no tempo curto da ordem política.

Ao traçar um “Panorama da Arte Moderna”, Mário Pedrosa relacionou a dissolução do naturalismo com o que designou por “descoberta das pinturas primitivas e arcaicas”<sup>16</sup>. A descoberta *estética* (no sentido que lhe dava Adolphe Portmann) da arte negra foi a de fazer sentir “naquelas estatuetas e máscaras a presença concreta, real de ‘uma forma de sentimento, uma arquitetura do pensamento, uma expressão subtil das forças mais profundas da vida’, extraídas de uma civilização até então desprezada ou desconhecida”<sup>17</sup>.

Por isso, reduzir o alcance das transformações artísticas em curso ao debate entre figuração e abstração era ficar preso no elemento mais imediatamente reconhecível.

---

15 Max-Pol Fouchet, “Significado da Arte Contemporânea”, in o.c., p. 105.

16 Mário Pedrosa, «Modernidade Cá e Lá. Textos escolhidos - IV». Org.: Otilia Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 148.

17 Idem, p. 152. Pedrosa cita um passo da obra «Primitive Negro Sculpture» de Paul Guillaume e Thomas Munro.

Os intervenientes do «Debate sobre a Arte Contemporânea» concentram-se mais nas múltiplas perspetivas inerentes a esse debate, como sejam a polémica sobre o realismo ou o reconhecimento da historicidade da obra de arte, visível nestas palavras de Thierry Maulnier: “O artista parece pois aceitar ver a sua obra reconquistada pelo movimento da história, ao qual durante tanto tempo, consciente ou inconscientemente, teve tendência para escapar”<sup>18</sup>.

Este era, de facto, o eixo estruturante da guerra fria artística, como as preocupações que percorriam os trabalhos do Congresso de Wroclaw e as controvérsias teóricas em vários países, bem demonstravam.

Porém, no interior desse debate imediatamente visível e mobilizador, desenvolvia-se um fenómeno cultural novo: “da desintegração do naturalismo, do impacto das artes de culturas estranhas, arcaicas ou primitivas, sobre a velha cultura ocidental cujas raízes provinham do tronco greco-romano, resulta um fenómeno cultural novo: a internacionalização da arte”<sup>19</sup>.

Mas a internacionalização da arte não era unicamente uma transformação de escala. Significava, se quisermos retomar as propostas de Adolf Portmann, a recuperação das *possibilidades* do plano estético fora das condições (que são aqui constrangimentos) da produção artística “ocidental”.

As *possibilidades* que o plano estético fora capaz de gerar em horizontes geográficos e culturais que até aí se desconheciam culturalmente estão agora, pela primeira vez, mutuamente presentes. Mário Pedrosa afirmará, por isso, numa entrevista: “A arte moderna nasceu, hoje podemos dizer, em função do imperialismo, em função da expansão imperialista nos velhos países europeus. (...) Os naturalistas europeus – os antropólogos da época – descobriram nos países africanos atividades

---

18 Thierry Maulnier, “Situação da Arte Contemporânea” in «Debate sobre a Arte Contemporânea”, p. 69.

19 M. Pedrosa, o.c., p. 154.

de ordem cultural de uma grande qualidade, de uma estranha qualidade (...) que eles não tinham coragem para dizer que eram obras de arte”<sup>20</sup>.

A condição transnacional da Arte colocava sérios problemas de índole crítica, no sentido mais rigoroso da palavra – aquele em que a prática crítica se distingue da história da arte ou da filosofia da arte e era a ponderação fundamentada de objetos díspares e incomensuráveis para abrir para eles um lugar no mundo da arte.

Compreende-se, por isso, que fosse no âmbito da ideologia da inclusão subjacente à fundação da UNESCO que se tivesse desenvolvido o propósito de reunir os principais críticos de arte do mundo, o que aconteceu num primeiro Congresso, entre 21 e 28 de junho de 1948.

Sob a Presidência do belga Paul Fierens, reúnem-se personalidades como o italiano Lionello Venturi, o francês Jean Cassou, o checoslovaco Vaclav Nebsky, além de representantes de Marrocos, Egito, China, Austrália e África do Sul, sem esquecer o britânico Herbert Read, o famoso autor de «A Educação pela Arte» e que nesse mesmo ano de 1948 estava também envolvido na fundação da Sociedade Internacional de Educação pela Arte, de que não falarei agora.

A Associação Internacional de Críticos de Arte ganhou estatuto jurídico autónomo em 1949 e prossegue até hoje a sua atividade, fazendo de um paradoxo a sua identidade. Como escreveu Patrícia Reinheimer, “através da Associação Internacional de Críticos de Arte é possível acompanhar a tentativa de compreensão das delimitações nacionais da arte moderna, assim como o paulatino estabelecimento da arte contemporânea, em grande medida temporalmente definida, mas que teve como uma das suas características discursivas mais fortes a noção de internacionalidade. Paradoxalmente, o discurso internacionalista da arte contemporânea negava, implícita ou explicitamente, as delimitações culturais, territoriais e temporais presentes na própria noção de internacionalidade”<sup>21</sup>.

---

20 M. Pedrosa, «Encontros». Organização: César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 123.

21 Patrícia Reinheimer, «Cândido Portinari e Mário Pedrosa. Uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil». Rio de Janeiro: Garamond, 2013, p. 169.

Como já sugeri, a formação sócio-cultural (que designei por “constelação”) gerada em 1948 a partir da Arte é sumamente expressiva, para além de todas as questões circunstanciais referidas no artigo, das transformações que a circunstância política europeia, a robustecer a consciência de si como autêntico novo renascimento, vai impor ao universo da cultura.

No limitado horizonte de um único ano – 1948 – a partir e em torno da Arte colocaram-se questões decisivas para a configuração *política* da Europa: uma delas, é o lugar que as políticas (que cada vez mais se ocupam das questões culturais) reservam à intransitividade da arte, quero dizer: às práticas artísticas desligadas de funcionalidades alheias ao dinamismo autotélico da obra; outra, é a generalização da indústria do divertimento como espaço por excelência dos processos de subjetivação; a tensão entre a internacionalização, as realidades nacionais e a inscrição da Europa num mundo que não será europeu, é uma terceira questão; finalmente, o propósito que segue no bojo da educação pela arte: libertar as capacidades de imaginar e de sentir das limitações da universalidade burguesa.

Concluimos:

1. Contributo fundamental de Adolfo Portmann foi colocar a função estética no longo processo de uma antropogénese. A arte é um modo da função estética que pode, aliás, concretizar-se por outros modos, que são, em suma, diferenças “civilizacionais”. Função estética designa, aliás, uma realidade mais ampla ou, se preferirmos, mais fundamental.
2. O contributo de Adolfo Portmann inscreve-se no rasto do pensamento de F. Schiller, uma longa e complexa herança que modela, afinal, a “civilização burguesa”, quer nos seus momentos de afirmação, quer também (o que complica sobremaneira as coisas) nos seus momentos de negação, de que foi exemplo o modo como o pensamento marxista a retoma, sob a forma de negação que quer ser superação.
3. O surrealismo não se apresenta como negação da civilização burguesa mas como *subversão*, isto é, como dissolução tendencialmente revolucionária da tríade afirmação/negação/negação da negação.

Quis ser, no plano estético e artístico, o que seria, no plano econômico e social, a ruptura com o capitalismo, anunciada na Revolução Russa. Curiosamente, foi uma iluminação fantasmática que percorreu os Encontros Internacionais de Genebra.

4. Um ensaio de leitura transversal dos eventos intelectuais do ano de 1948 mostra à evidência que “cultura” e “Europa” são menos uma resposta que um problema: quer nos Encontros/Congressos que querem preservar-se da política (Genebra) ou proclamar a dependência da política relativamente à cultura (Haia) quer em Wroclaw, na esquemática noção de que a cultura e a Arte eram o espelho das contradições sociais. Uma interrogação persiste, no entanto, quer a reconhecamos no plano da afirmação explícita quer a reservemos para o plano da consideração implícita: a civilização burguesa é eterna, o que é um outro modo de subscrever a tese hegeliana da *realização* da História? E se a Cultura e a Arte estiverem já integradas *naturalmente* nas premissas ideológicas do capitalismo e da sociedade burguesa?

5. Releamos a afirmação inicial de Georges Bataille: “compete à Europa tornar consciente o que está em jogo entre a América e a Rússia”. O que Bataille designava por Rússia, já não há.

O jogo acabou.

Ou não: se (ou quando) a Europa tiver a improvável capacidade para não ser América.