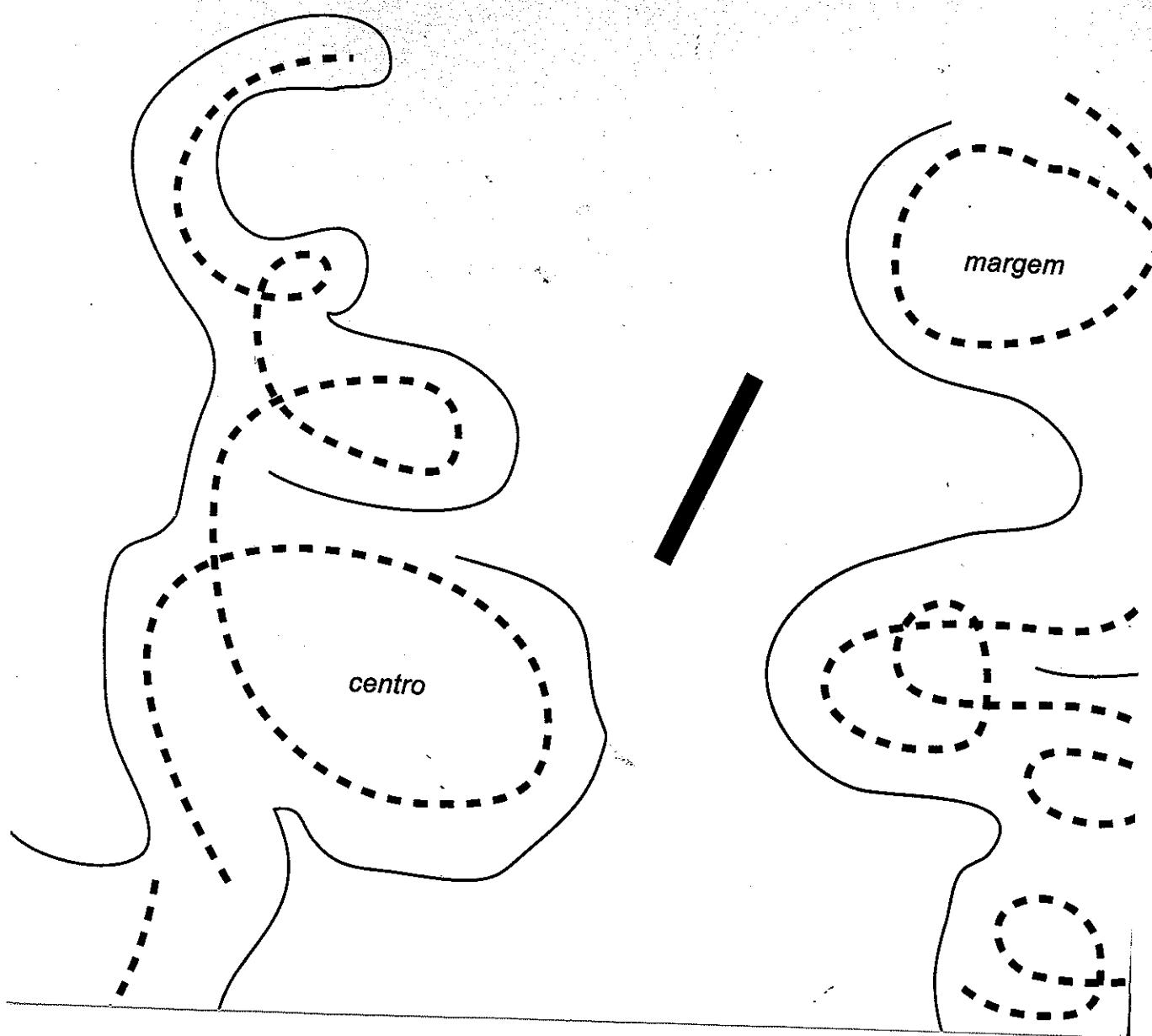


# HISTÓRIA DA ARTE

## ensaios contemporâneos

Coordenação: Maria Fernanda | Roserio Conduru | Vera Bessa | Organização: APPA



Copyright © 2011, dos autores  
Todos os direitos desta edição reservados à Editora da Universidade do Estado  
do Rio de Janeiro. É proibida a duplicação ou reprodução deste volume, ou  
de parte do mesmo, em quaisquer meios, sem autorização expressa da editora.



EdUERJ

Editora da UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Rua São Francisco Xavier, 524 – Maracanã

CEP 20550-013 – Rio de Janeiro – RJ

Tel./Fax: (55)(21) 2334-0720 / 2334-0721

[www.eduerj.uerj.br](http://www.eduerj.uerj.br)

[eduerj@uerj.br](mailto:eduerj@uerj.br)

<i>Editor Executivo</i>	Italo Moriconi
<i>Coordenadora Administrativa</i>	Rosane Lima
<i>Coordenador de Publicações</i>	Renato Casimiro
<i>Coordenadora de Produção</i>	Rosania Rolins
<i>Coordenador de Revisão</i>	Fábio Flora
<i>Revisão</i>	Andréa Ribeiro e Jun Shimada
<i>Diagramação</i>	Carlota Rios e Emilio Biscardi
<i>Capa, Projeto</i>	Carlota Rios

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/NPROTEC

H673 História da arte: ensaios contemporâneos / Organização,  
Marcelo Campos, Maria Barbara, Roberto Conduru, Vera  
Beatriz Siqueira. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.  
452 p.

ISBN 978-85-7511-188-8

1. Arte – Discursos, ensaios, conferências. I. Campos,  
Marcelo.

CDU 7

# Sumário

<b>Introdução</b>	<b>9</b>
<i>Marcelo Campos, Maria Barbara, Roberto Conduru e Vera Beatriz Siqueira</i>	
<b>Arte e cultura material</b>	<b>15</b>
<i>Cultura material: vento/mito</i>	
<i>Cesar Bartholomeu</i>	17
<i>Obras-arquivos: o efêmero, a memória, a transversalidade</i>	
<i>Luiz Cláudio da Costa</i>	29
<i>A constatação de Duchamp: o estatuto do objeto no limiar da imaterialidade</i>	
<i>Rafael Cardoso</i>	36
<b>Arte, pensamento e forma</b>	<b>51</b>
<i>Fragmentos para histórias de formas</i>	
<i>Guilherme Bueno</i>	53
<i>Cubos, linhas, caminhos</i>	
<i>Roberto Conduru</i>	62
<i>A intricação de espaços na arte</i>	
<i>Stefania Caliandro</i>	72
<b>Arte e religião</b>	<b>89</b>
<i>Sobre as irmandades de clérigos em Portugal e na América portuguesa: o trânsito de modelos artísticos entre as duas margens do Atlântico</i>	
<i>André L. Tavares Pereira</i>	91

<b>Sacrifício, mártir e imagem</b> <i>Jens Baumgarten</i>	97
<b>Entre arte e ritual</b> <i>Jérôme Souty</i>	112
<b>Arte e sacrifício: Laocoonte, Michelangelo, Marcus Curtius e a representação do sacrifício humano entre os astecas</b> <i>Maria Berbara</i>	125
<b>A gravura e a religiosidade popular: A chegada da prostituta no céu, de J. Borges</b> <i>Maria Eurydice de Barros Ribeiro</i>	138
 <b>Arte e política</b>	143
<b>Uma leitura de gênero possível: o motivo da figura feminina nua</b> <i>Ana Magalhães</i>	145
<b>Paisagem e poder: algumas reflexões sobre o mito da autonomia da arte no Ocidente e no Oriente</b> <i>Claudia Valladão de Mattos</i>	152
<b>A aragem da utopia</b> <i>Fernando José Pereira</i>	161
<b>Arte e política</b> <i>Paulo Knauss</i>	174
<b>Liberdade, representação e poder</b> <i>Sheila Cabo Geraldo</i>	183
 <b>Arte e sistema de arte</b>	201
<b>Poéticas conceituais e espaços expositivos: algumas experiências</b> <i>Dária Jaremchuk</i>	203
<b>Localização e deslocamento da obra de arte no contexto de exposição</b> <i>Elisa de Souza Martínez</i>	214
<b>Academia e tradição artística</b> <i>Sonia Gomes Pereira</i>	244
<b>Álbum de família: coleções e museus de arte</b> <i>Vera Beatriz Siqueira</i>	254
<b>Persistência do passado em eterno devir</b> <i>Viviane Matesco</i>	273

<b>Arte e vitalidade</b>		<b>279</b>	
Corpos invisíveis, corpos que importam <i>Alexandre Santos</i>		281	
Tornar-se alferes: declarações do “eu” e autoficções <i>Marcelo Campos</i>		296	
A biografia, o gênio e a morte do autor <i>Maria de Fátima Morethys Couto</i>		306	
 <b>Verbetes</b>		 <b>321</b>	
Apropriação <i>Fernanda Pequeno</i>	323	Arte e taoísmo <i>Bony Braga</i>	357
Arquitetura <i>Antônio Barros</i>	326	Arte e transexualismo <i>Raphael Fonseca</i>	359
Arte e América Latina <i>Elena O'Neill</i>	328	Assemblage <i>Rafael Souza</i>	361
Arte e arquivo <i>Adelaine Evaristo da Silva</i>	331	Caricatura <i>Fernanda Marinho</i>	363
Arte e China contemporânea <i>Felipe Abdala</i>	333	Colagem <i>Mariana Gomes Paulse</i>	365
Arte e corpo <i>Renata Reinhoffer França</i>	335	Desenho <i>Inês de Araújo</i>	369
Arte e Egito <i>Evelyne Azevedo</i>	338	Escultura <i>Leidiane Carvalho</i>	372
Arte e budismo <i>Bony Braga</i>	340	Fim e hipertrofia da arte <i>Camilla Rocha Campos</i>	374
Arte e historiografia <i>Igor Valente</i>	342	Forma, informe, informal <i>Carla Hermann</i>	376
Arte e indumentária <i>Larissa Carvalho</i>	344	Fotografia <i>Elena O'Neill</i>	379
Arte e islão <i>Evelyne Azevedo</i>	346	Imitação <i>Gilton Monteiro</i>	382
Arte e mercado <i>Camilla Rocha Campos</i>	348	Intervenções artísticas afro-brasileiras	384
Arte e Mesoamérica <i>Antônio Barros</i>	350	<i>Mônica Linhares</i>	
Arte e psicologia <i>Renata Reinhoffer França</i>	352	Monumentos: África e Brasil <i>Mônica Linhares</i>	386
Arte e política na China <i>Bony Braga</i>	355	Paisagem <i>Carla Hermann</i>	388
		Perspectiva <i>Leidiane Carvalho</i>	390

Pintura <i>Gilton Monteiro</i>	392	Sistema de arte na África <i>Tadeu Lopes</i>	396
Retrato <i>Raphael Fonseca</i>	394	Tradição clássica <i>Fernanda Marinho</i>	399
<b>Bibliografia geral</b>			<b>401</b>
<b>Índice remissivo</b>			<b>421</b>
<b>Sobre os autores</b>			<b>445</b>

# Arte e política

■ Paulo Knauss  
UFF

## Ponto de partida

Os laços entre arte e política são profundos. Primeiramente, porque os Estados e seus governantes têm um papel importante na construção dos sistemas de arte. Ao longo da história, o mecenato do Estado foi decisivo para o desenvolvimento das artes. Por meio de suas encomendas, o Estado definiu a participação das artes na vida política, seja em contextos palacianos aristocráticos de corte ou em contextos de afirmação da esfera pública. Assim, coube também às artes representar as formas de governo. Até os dias de hoje, reconhecemos o Egito dos faraós da Antiguidade pelas suas pirâmides e seus monumentos, como a Esfinge. Do mesmo modo, o Partenon nos oferece a imagem da Grécia clássica, assim como o fórum romano permite configurar uma ideia do que era a Roma antiga. A história das monarquias europeias, por sua vez, pode ser contada em grande medida pela história dos palácios reais. Na França, as diferentes partes do Palácio do Louvre identificam diferentes reinados, assim como o Palácio de Fontainebleau representa o governo de Francisco I. Na Espanha, o Palácio do Escorial representa o período da dinastia dos Habsburgos, assim como o Palácio de Madri encarna a época dos Bourbon. Em Portugal, os palácios de Sintra representam diferentes épocas da monarquia portuguesa, assim como o Palácio de Mafra é a imagem do governo de D. João V, e o Palácio de Queluz, a da época da "viradeira" do reinado de D. Maria I. As grandes obras públicas certamente ofereceram um amplo campo de ação de artistas. A arquitetura era representada nessas grandes construções – resultado do encontro de inúmeras artes –, que também eram enriquecidas por atividades artísticas que povoavam a vida palaciana. Desse modo, as formas artísticas dos governos com frequência definiram estilos plásticos que permitem reconhecer as características das

obras de arte de seu tempo. Por sua vez, o gosto oficial influenciou igualmente os parâmetros da vida das elites políticas, que reproduziam em escala menor o gosto dominante do Estado.

Mas no contexto da política também há muita divergência e concorrência de poder. Por isso, frequentemente as artes também serviram para exibir as tensões entre grupos políticos. No século XVII, o luxo excessivo e as formas artísticas inovadoras da arquitetura externa e de interior, assim como a dos jardins, do palácio privado de Vaux-le-Vicomte foram interpretados pelo rei francês como um sinal de rivalidade política, levando seu proprietário, o ministro Nicolas Fouquet, à desgraça política. Esse evento marca a nova era do reinado do rei Sol, após a morte do cardeal Mazarino, quando o rei extingue o cargo de primeiro-ministro e assume diretamente o controle do governo. O monarca acaba convocando os artistas de Vaux-le-Vicomte para realizar a construção do Palácio de Versalhes, que entraria para a história como o símbolo do reinado de Luís XIV. Já no contexto pós-Revolução Francesa, Napoleão mandou erigir, na ponte da Concórdia, em Paris, estátuas em homenagens a generais mortos nas campanhas de guerras promovidas pelo seu governo, substituídas posteriormente no contexto da Restauração por estátuas de personagens da história da monarquia. É nesse mesmo contexto de disputas políticas que um grupo de artistas neoclássicos, marcados pelo ostracismo em sua terra natal, foi organizado e deu origem à chamada Missão Artística Francesa, que chegou ao Rio de Janeiro em 1816 renovando a cena artística do Brasil e afirmando a estética neoclássica da monarquia nos trópicos. Importa frisar que os movimentos da política frequentemente resultam na promoção das artes, entrelaçando a vida política e a artística.

No entanto, os vínculos entre arte e política estabelecem também referências para o pensamento da política e fundam, em certa medida, a disciplina da história da arte. Voltaire, no contexto de sua filosofia da história, tomava as artes como medida da razão de Estado e da afirmação da civilização.

## Historiografia

A interrogação sobre as relações entre arte e política aponta também para duas outras direções possíveis. A primeira conduz a problematizar a autonomia da historiografia da arte colocando em questão o campo disciplinar da história da arte. A segunda coloca em questão a própria

autonomia do objeto e da experiência artística e de seus eventuais limites ou condicionantes e leva a um questionamento do papel do artista enquanto sujeito da arte.

É comum dizer que a história da arte, ao menos no Ocidente, se inaugura com a publicação, em 1550, de *A vida dos artistas*, de Giorgio Vasari (1511-1574), fundando uma abordagem evolutiva da arte europeia. No contexto do século XVIII, identifica-se a tendência do pensamento das Luzes para afirmar a autonomia da arte, ao lado de uma teoria da beleza objetiva. Nesse sentido, a referência comum é a obra de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), com seus livros que enfocam a arte da Antiguidade clássica – *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* (1755) e *História da arte antiga* (1764). Contudo, nesse mesmo contexto do Iluminismo, a arte foi tomada também como uma medida importante da história das civilizações. Voltaire, por exemplo, dedicou um capítulo às belas artes em seu famoso livro *O século de Luís XIV*. E foi nos *Ensaios sobre os costumes e o espírito das nações* que o filósofo francês sublinhou a importância das belas artes para abrandar as forças da tirania. Fundamentalmente, o que se colocava era a possibilidade de compreender a política a partir da cultura. Nesse caso, as artes não eram apenas expressão da civilização, mas também revelavam o poder de promovê-la. Assim, Voltaire identificou a experiência artística com sua capacidade de intervenção social, estabelecendo um vínculo entre arte e política.

Mas foi na passagem do século XIX para o XX que a história da arte se definiu como disciplina científica propriamente dita. Se, de um lado, o problema da atribuição levou à constituição do método objetivo que contribuiu para afirmar o lugar da análise estilística e identificar o historiador ao perito, por outro, o estudo das linguagens artísticas também serviu à valorização dos significados da expressão. Logo, datar obras de artes se tornou um desafio, assim como compreender os sentidos dessa obra. Nesse contexto, a obra de Heinrich Wölfflin – *Conceitos fundamentais da história da arte* (1915) – se consagrou ao conceituar os esquemas de visualidade para reconhecer os padrões do desenvolvimento das formas, constituindo bases de sua leitura. Contudo, não se pode esquecer que um dos mestres de Wölfflin foi o suíço Jakob Burckhardt, autor de *A cultura do Renascimento na Itália* (1860). Em sua introdução, Burckhardt indica que sua pesquisa, inicialmente, tinha como propósito tratar da arte do Renascimento. Porém, ele foi conduzido a caracterizar os contornos espirituais de uma época. Na

primeira parte, terminava afirmando que a forma de Estado da Itália do Renascimento conformava “criação consciente e calculada, enquanto obra de arte” (1991, p. 22). Ele retoma essa mesma imagem mais adiante ao também caracterizar a guerra como obra de arte naquele contexto histórico italiano. Cabe destacar que a arte conduziu o tratamento da vida cultural de modo abrangente, afirmando a configuração espiritual de uma época, conforme Burckhardt. No pensamento histórico do autor suíço, o Estado e a religião se definiam como potências estáveis da história, devido ao seu caráter universal, enquanto a cultura se caracterizava como potência móvel, pois é o mundo da liberdade e do que não é necessariamente universal. Burckhardt não propõe qualquer hierarquia entre as três potências, mas sublinha: “O espiritual é mutável, mas não perece” (1983, p. 48). Dentro dessa linha de pensamento, inclui (de modo original) no universo da cultura, ao lado das línguas, artes e ciências, a sociabilidade, a moral e o comércio. A característica desse universo é “exercer uma incessante ação modificadora e desregradora sobre as instituições estáveis” – a religião e o Estado (1983, p. 102). Isso situa a importância do estudo das artes em seu pensamento histórico.

O pensamento de Burckhardt interroga de que modo a cultura e as artes se relacionam com outras estruturas sociais. Em seu desdobramento, essa pergunta vai provocar a discussão, no século XX, sobre o papel do artista diante da sociedade. Sob inspiração marxista, Herbert Read, por exemplo, vai afirmar que a criação se coloca entre a alienação e a ação revolucionária. No limite de seu argumento, Read diz que a arte “é sempre perturbadora, permanentemente revolucionária”. Ao final, o artista é definido como “um perturbador da ordem estabelecida”, demarcando igualmente uma definição de arte (1983, p. 27).

Interessa ressaltar o fato de que a definição da disciplina da história da arte coloca constantemente a si mesma a questão da autonomia da arte frente à ordem social e, consequentemente, interroga o papel político do artista e da obra de arte. A questão, na verdade, é chave para definir o objeto e os limites disciplinares da história da arte. Em certa medida, responder a essa interrogação significa ir ao encontro do que Argan e Fagiolo anotaram, ao considerar que cabe à história da arte “estudar a arte não como reflexo, mas como agente da história” (1994, p. 18).

Por outro lado, não se pode esquecer que também o discurso disciplinar especializado é muitas vezes atravessado por disputas políticas, inserindo-se num campo alargado de condicionantes. A história das disputas pelo valor

de obras artísticas muitas vezes ilustra essa situação em que a crítica de arte se baseia em disputas de ordem extra-artísticas.

A história da famosa Vênus de Milo, pertencente ao acervo do Museu do Louvre, o mais importante museu de arte francês, caracteriza bem como política e crítica de arte se entrelaçam.<sup>24</sup> A escultura foi descoberta em 1820, na ilha de Milos, na Grécia, pelo oficial de marinha francês Olivier Voutier. Depois disso, foi levada para a França, onde foi exposta sem os fragmentos dos braços e de parte do soco. A discussão sobre os fragmentos foi decisiva para revelar o valor artístico da obra. A qualidade do trabalho escultórico dos braços e a inscrição do soco definiriam a peça como do período helenístico, genericamente caracterizado pela crítica especializada como período de decadência da arte grega antiga. Ao contrário, sem esses elementos complementares, era possível considerar a peça como uma obra-prima da época clássica, vista como período de maior valor artístico. Casualmente, os fragmentos desapareceram e deixaram o debate em aberto.

A questão ganhou destaque ao ser envolvida numa querela de amplas consequências para a historiografia. Como, em 1817, o príncipe Ludwig da Bavária havia comprado o teatro de Milos, ele se sentiu no direito de reivindicar a posse da estátua que foi exposta na França, pois seria parte do complexo. Os franceses, por sua vez, argumentaram que a estátua nada tinha a ver com o teatro. Na sequência, os críticos germânicos promoveram certo ceticismo em relação ao verdadeiro valor da estátua, caracterizando-a como do período helenístico, e não como do período clássico, como pretendiam os franceses. Dois nomes proeminentes da historiografia da arte na época se confrontaram: do lado alemão, Adolf Furtwängler; e, do lado francês, Salomon Reinach. Ainda que o soco perdido tenha reaparecido em 1900, confirmado a data e a autoria da obra, a querela entre os especialistas não terminou. O resultado foi um avanço grande na erudição sobre a arte grega da Antiguidade. Contudo, a discussão pública rendeu na medida em que envolvia uma disputa entre os dois países sobre a proeminência no campo da cultura. A França não tinha nenhuma obra-prima em suas coleções do período clássico da arte grega da Antiguidade, enquanto a Inglaterra tinha os marmores de Elgin e os frisos do Partenon, o Vaticano tinha o Apolo Belvedere e a Alemanha, os achados arqueológicos de Micenas. Os usos do passado da arte ultrapassavam, com isso, o espaço da disciplina

<sup>24</sup> Para conhecer a história dessa escultura, cf. Curtis (2004).

e transportavam o debate da crítica de arte para o campo das relações internacionais.

## Usos da imagem

Ao tratar da história da imagem antes da era da arte, Hans Belting (1996) chama a atenção para o fato de que nem sempre o estatuto do objeto artístico foi o mesmo. Assim, a rigor, a ideia de arte que se estende até nossos dias pode ser definida como uma construção posterior à Idade Média e que se associa à criação individual, ou autoral, e a uma dada teoria do belo. A era da arte, segundo Belting, está enraizada nas consequências do movimento iconoclasta do período das reformas religiosas, responsáveis pela destruição de inúmeras imagens e pela produção de novas imagens para completar as coleções destruídas. Em seu desdobramento, isso significa admitir que a história da arte não pode se basear na naturalização do objeto artístico. Além disso, é preciso admitir que a ideia de arte se relaciona aos usos da imagem.

Os usos da imagem, porém, são muito diversificados e envolvem também seus usos artísticos, o que confere um estatuto especial à imagem, distinguindo-a de outras formas de arte. Há uma construção social que está baseada na afirmação de um sistema de artes, que define as características do circuito da criação, produção, exposição, fruição e recepção do objeto artístico, conduzindo à sua institucionalização. Isso implica um jogo de posições no sistema de artes que se relaciona com a ordem política da sociedade. Há um entrelaçamento entre ordem política e sistema das artes.

De todo modo, os usos da imagem estão submetidos aos seus padrões de visualidade, ou “regimes escópicos”, para usar a expressão de Martin Jay (1999, pp. 66-9), que caracterizam as diversas sociedades. Isso equivale a dizer que em torno de imagens se afirmam formas de controle social que têm a visualidade como referência. O controle social implica não apenas restrições e interdições, mas também formas de promoção de imagens. A censura e a propaganda caminham muito perto uma da outra. Sempre que há imagens censuradas ou proibidas, há imagens a serem difundidas.

Um bom exemplo pode ser acompanhado no estudo original de Nazli Aytuna que interroga os efeitos da interdição ao uso de imagens nos cartazes de propaganda eleitoral na Turquia. É preciso considerar que o cartaz político aparece tarde na vida turca, sendo contemporâneo da implantação da democracia representativa em 1946, e representa a passagem ao pluralismo político que substituiu a velha ordem autoritária. Apesar da afirmação

do Estado laico, a tradição da interdição da imagem por motivações religiosas caracterizou a história turca. Mesmo assim, pode-se dizer que a transformação social da Turquia foi acompanhada pela mudança dos usos da imagem. As eleições de 1950 foram acompanhadas de uma lei eleitoral que estabeleceu as regras da propaganda e dos cartazes políticos, a qual proibiu até 1979 qualquer presença visual ou recurso a símbolos, como a bandeira nacional, ou símbolos religiosos. A falta de imagens se torna uma característica peculiar dos cartazes eleitorais turcos. Desse modo, uma forma simbólica da língua se desenvolve em torno dos cartazes. As palavras dominam a composição e afirmam valores. Procurando compensar o impacto da ausência de imagens elucidativas, as mensagens se tornam longas, multiplicando a presença de letras. O resultado foi a criação de um grafismo especial que caracteriza os cartazes eleitorais turcos da época, que se valem da diversidade tipográfica, do tamanho e do colorido de letras, animando a comunicação visual apesar das restrições impostas (Aytuna, 2008). Nesse caso, observa-se como a censura ao uso de imagens promove a criação de novos tipos de imagens no campo das artes gráficas, que demarcam uma criação original.

Contudo, ao longo da história ocorrem movimentos que irrompem contra imagens estabelecidas e confrontam regimes visuais vigentes. A iconoclastia se contrapõe, assim, às formas condicionadas de promoção de imagens ou de iconofilia. O que se configura não é apenas um campo de disputas de sentidos, mas também de disputas sociais, que caracterizam uma “guerra de imagens” (Bredekamp, 1975). Conforme aponta Dario Gamboni (1997), estudar os movimentos iconoclastas é uma forma de interrogar a historiografia da arte e sua tendência a ser normativa e programática. Desse modo, a iconoclastia sempre foi tratada como uma atitude de blasfêmia ou ignorância, sendo estigmatizada *a priori*. Mas, ao contrário, segundo o autor, a iconoclastia não deve ser entendida como mero vandalismo errante, e sim como algo que frequentemente se baseia num gesto intencional de uma doutrina organizada e que pode ser definido também como um fenômeno de expressão. Nesse sentido, o problema do recorte da noção de “destruição da arte” que envolve a iconoclastia é pressupor que o alvo atingido seja necessariamente o objeto artístico e, por consequência, considerar que o objeto de discussão do ato historicamente demarcado seja a arte. Todavia, com frequência, o objeto das ações iconoclastas nada tinha a ver com as qualidades artísticas, e sim com outras qualidades relacionadas às imagens.

Em tempos recentes, a destruição das estátuas dos heróis da construção das sociedades do socialismo real, como Lênin e Stalin, certamente se explica antes por sua natureza política que artística. O fato destruidor também envolve novos conceitos acerca da imagem e da arte. Portanto, a destruição da arte representa, sobretudo, processos sociais de manipulação de emblemas e operações simbólicas que envolvem a arte. Por seu turno, a arte moderna e contemporânea também faz usos de processos iconoclastas, subvertendo os sentidos estabelecidos em torno de imagens e objetos – ora dessacralizando o objeto artístico conhecido, ora conferindo aura artística a objetos que não são vistos como obras de arte.

Em 1917, Marcel Duchamp, com a *Fonte*, colaborou para afirmar os *ready-mades* no campo das artes, descobrindo arte onde esta não era vista. O mesmo autor, em 1919, pintou sobre uma reprodução do famoso quadro da Monalisa um bigode e uma pêra, além de uma inscrição provocadora, discutindo os sentidos da arte.

Cabe salientar ainda que os processos sociais de perseguição ou destruição de certas imagens, em geral, correspondem a processos correlatos de promoção de outro tipo de imagens. No contexto artístico da França sob a ocupação nazista, por exemplo, desenvolveu-se a perseguição à arte de vanguarda do século XX, considerada degenerada, ao mesmo tempo que se convivia com a promoção da arte valorizada pelo pensamento social nazista. As esculturas de Arno Becker foram expostas com pompa, difundindo o padrão de gosto oficial do regime nazista na França. Esse mesmo padrão de gosto caiu no ostracismo no contexto posterior à Segunda Guerra, mas em outros movimentos artísticos daquele contexto buscou-se reconhecer formas de resistência (Bertrand Dorléac, 1986).

Contudo, é recorrente o uso de obras de arte para afirmar certa pedagogia cívica e uma mitologia nacional. A pintura histórica é um caso exemplar conhecido da história do Brasil, em especial no caso dos quadros das grandes batalhas do século XIX. Em outras situações históricas, a pintura colaborou para consagrar os mitos políticos. Na República do Congo, a imagem de Patrice Lumumba, herói da resistência anticolonial e primeiro-ministro do país independente, se perpetua em telas de produção popular vendidas às centenas no mercado livre das ruas, transformando a paixão pelo líder em lembrança da promessa de libertação não realizada, tornando-se emblema de denúncia e reivindicação. A pintura transporta o mito da política e afirma uma exigência de justiça (Jewsiewicki, 1996).

Em resumo, a política pode ser um campo de promoção e de perseguição de imagens da arte, assim como a arte pode servir para sustentar a política.

## Referências

- ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa, 1994.
- AYTUNA, Nazli. "L'interdiction des images dans les affiches électorales turques (1950-1979)". In DELPORTE, Christian et al. *Quelle est la place des images en histoire?* Paris: Nouveau Monde, 2008, pp. 350-7.
- BELTING, Hans. *Likeness and presence: a history of image before the era of art*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1996.
- BERTRAND DORLÉAC, Laurence. *Histoire de l'art – Paris, 1940-1944: ordre national, traditions et modernités*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1986.
- BREDEKAMP, Horst. *Kunst als Medium sozialer Konflikte: Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- BURCKHARDT, Jakob. *Reflexiones sobre la historia universal*. México: Fundo de Cultura Econômico, 1983.
- . *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CURTIS, Gregory. *Disarmed: the story of the Venus of Milo*. Nova Iorque: Vintage Books, 2004.
- GAMBONI, Dario. *The destruction of art: iconoclasm and vandalism since French Revolution*. Londres: Reaktion Books, 1997.
- JAY, Martin. "Scopic regimes of modernity". In MIRZOEFF, Nicholas (org.). *The visual culture reader*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1999, pp. 66-9.
- JEWSIEWICKI, Bogumil. "Corps interdits: la représentation christique de Lumumba comme rédempteur du peuple zaïrois". *Cahiers d'Etudes Africaines*, 1996, pp. 113-42.
- READ, Herbert. *Arte e alienação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.