

DA HISTÓRIA EUROCÊNTRICA À GEOGRAFIA TRANSCULTURAL: APORTES DA ARTE JAPONESA PARA OS ECOSISTEMAS ARTÍSTICOS CONTEMPORÂNEOS.

Afonso Medeiros – ICA/UFPA

RESUMO: Arte e cultura orientais influenciam e são influenciadas pela arte e pela cultura ocidentais há séculos. Mais do que um exercício de alteridade, esses diálogos interculturais constituem-se mais precisamente, no campo da História da Arte, num modo mal dissimulado de manutenção do *status quo* dos valores estéticos da cultura europeia. Esse *status quo*, constituído como epistemologia desde a gênese da disciplina (seja como história do artista ou como história dos estilos), perdura praticamente intacto até a contemporaneidade. Tomando como exemplo o japonismo que vem atravessando a cultura europeia há quase dois séculos e mais recentemente a cultura norte-americana, este ensaio discute a sobrevivência da História da Arte como disciplina pretensamente geral e irrestrita, mas que ainda opera a partir de grades conceituais rígidas e excludentes, na contra-mão das questões suscitadas pela arte e pela cultura contemporâneas e sem deixar-se infectar pelo modo de ser das artes não europeias, particularmente pelas orientais. Edward Said (1996), Kakuzo Okakura (1993) e Inaga Shigemi (2011) são alguns dos estudiosos que oferecem problematizações instigantes para o escopo deste trabalho.

Palavras-chave: história da arte; arte japonesa; arte contemporânea.

ABSTRACT: *Oriental art and culture influence and are influenced by Western art and culture for centuries. More than an exercise of otherness, these intercultural dialogues constitute more precisely, in the field of History of Art, a thinly veiled way of maintaining the status quo of the aesthetic values of European culture. This status quo, constituted as epistemology since the genesis of the discipline (either as the artist's history or as history of styles) lasts almost intact until nowadays. Taking as an example the japonisme, which has come across the European culture for almost two centuries and more recently comes across the American culture, this essay discusses the survival of the history of art as a supposedly general and unrestricted discipline, which still operates with rigid and exclusionary conceptual grids, against the issues raised by contemporary art and culture, without being infected by the way of being a non-European art, particularly by the oriental ones. Edward Said (1996), Kakuzō Okakura (1993) and Inaga Shigemi (2011) are some of the scholars who offer exciting problematizations for the scope of this work.*

Keywords: *history of art, Japanese art; contemporary art.*

O duradouro prestígio e conseqüente influência da arte oriental em geral e da japonesa em particular sobre os artistas ocidentais (Wichmann, 1999; Thomson, 1999) – desde o impressionismo, passando pelo pós-impressionismo, *art nouveau*, expressionismo, neoplasticismo, abstração, *action painting*, *pop art*, minimalismo, arte conceitual, *land art* e chegando até as múltiplas variáveis da arte

contemporânea – não desembocou num prestígio epistemológico equivalente na historiografia geral da arte, como atestam críticos e historiadores japoneses do porte de Okakura Kakuzō (1993) e Inaga Shigemi (2011). A que se deve esse paradoxo que prestigia a influência e o efeito, mas desprestigia a fonte e a causa da influência? Que forças entram em jogo quando se reconhece a potência renovadora da arte do Outro, mas se renega ou se esquece convenientemente os princípios estéticos que animam essa mesma arte? Privilegia-se tão somente a imanência em detrimento da essência, numa espécie de transfusão meramente cosmética? São essas as questões que atravessam este estudo.

Esclareça-se desde já que para muitos intelectuais e acadêmicos (contemporâneos ou nem tanto) com os quais estamos acostumados a lidar, a ideia de “ocidente” restringe-se à Europa e aos Estados Unidos; “oriente” é praticamente o oriente contíguo à Europa – com exceção dos norte-americanos que, grosso modo, consideram o oriente como o “extremo oriente” (China e Japão). No imaginário intelectual de muitos dos historiadores da arte do Hemisfério Norte, a América Latina, a África e boa parte da Ásia e da Oceania fazem parte de uma espécie de limbo político, econômico e cultural. Nesse cenário, tratamos de artes não europeias com as ferramentas teóricas e epistemológicas que as mesmas nos oferecem a partir de seus contextos ou, ao contrário, tentamos enquadrá-las na formação histórica e metodológica da arte ocidental, notadamente as que dizem respeito a estilos e períodos consagrados na arte ocidental? Existem, de um lado e de outro, perspectivas conceituais capazes de iluminar reciprocamente produções artísticas histórica e culturalmente tão peculiares?

Ao tratar desses assuntos, não se pode perder de vista as muitas armadilhas da generalização indiscriminada; o ocidente europeu não é uma cultura homogênea: pelo menos duas grandes tradições esbarram-se e misturam-se até hoje, a latina e a anglo-saxônica, não só em termos políticos, mas também linguísticos, filosóficos, artísticos e religiosos. Da mesma maneira, a China do Norte, mais afeita ao confucionismo e a China do Sul, espaço privilegiado do taoísmo, não são irmãs siamesas. Entretanto, mesmo que a custa de tantas barbaridades, esses dois grandes espaços geográficos respectivamente cultivam na atualidade alguma noção

de tradições comuns, autoconfigurando-se como matrizes daquilo que modernamente entendemos como Ocidente e Oriente. Ressalvas feitas, vamos ao que interessa.

Na História da Arte, dependendo da filiação disciplinar e epistemológica de seus profissionais, costuma-se estabelecer duas paternidades e gêneses distintas: 1) a de Giorgio Vasari (1511-1574), com a publicação de *As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos* (*Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori e architettori*) em 1550 (com uma segunda edição revisada em 1568); 2) e a de Johan Joachim Winckelmann (1717-1768), a partir da escrita de *Reflexões sobre a arte antiga* (em 1755) e da publicação de *História da Arte Antiga* (*Geschichte der Kunst dès Alterthums*) em 1764. Junto a esses dois, uma terceira fonte não pode ser esquecida: a de Cesare Ripa (c.1560-c.1645) que, baseado nas representações egípcias, gregas e romanas, publicou *Iconologia* (*Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*) em 1593, muito influente e prestigiado nos séculos XVII e XVIII. É fato que o artista Vasari não tinha a intenção de fundar uma disciplina, mas estabeleceu coerente com sua atividade, a ideia de que a história da arte é essencialmente a história do artista e de suas criações. Ripa, cozinheiro de um cardeal, provavelmente também não tinha pretensões acadêmicas, mas compilou e/ou estabeleceu uma série de conceitos literários e visuais que configuraram o mais amplo estudo sobre os significados da imagem, muito antes de Warburg e Panofsky. Winckelmann, historiador e arqueólogo, deu início à concepção de história da arte como história dos estilos naquele século (o XVIII) que já foi chamado de “o século da filosofia e da crítica estética”, no qual as ideias de beleza e perfeição foram definitivamente inoculadas no ventre das artes plásticas. Em Vasari e Winckelmann, abordagens exclusivas sobre artistas e formas de arte europeias; nos três, o encantamento pela antiguidade Greco-romana e egípcia.

Sob essa perspectiva atravessada primeiro pelo Humanismo e depois pelo Iluminismo, a História da Arte nasce como história da arte europeia e, mais especificamente, com uma concepção naturalista, figurativa, autoral e mimética da obra de arte, tendo a arte grega clássica como paradigma incontestado. Assim sendo,

a arte das culturas que não comungavam com esses princípios estéticos dificilmente seriam aceitas imediatamente no rol das mais altas criações estéticas da humanidade, o que, de fato, só foi possível tardia, parcial e paulatinamente, sobretudo a partir das influências que as artes não europeias foram imprimindo na arte do Velho Continente desde meados do século XIX. Ainda assim, foram as artes das culturas próximas do Mediterrâneo as primeiras a serem levadas a sério pelos historiadores e arqueólogos europeus.

Mas nem tudo se resume, na disciplina História da Arte, a Vasari, Ripa e Winckelmann. Há uma extensa genealogia de autores que matizaram os princípios estabelecidos pelo artista italiano e pelo cozinheiro italiano e pelo arqueólogo alemão: Jacob Burckhardt (1818-1897) e Pierre Francastel (1900-1970) deram à História da Arte a perspectiva sociológica da história das culturas e das civilizações – Francastel, fortemente influenciado pela metodologia de Émile Durkheim (1858-1917), criou e inaugurou a cadeira de Sociologia da Arte na Escola Prática de Altos Estudos em 1948; Alois Riegl (1858-1905) e Heinrich Wölfflin (1864-1945) perceberam-na como história das formas; Aby Warburg (1866-1929) e Erwin Panofsky (1892-1968), seguindo as pegadas de Cesare Ripa, conceberam-na como linguagem visual e simbólica (iconologia/iconografia); e José Fernandez Arenas, como prática interdisciplinar. Entretanto, com exceção talvez deste último, nenhum dos autores citados (atuantes no século XIX ou na primeira metade do século XX) considerou profundamente os princípios estéticos das artes não europeias. No Brasil, Flecha Ribeiro, Mário Pedrosa e Annateresa Fabris são alguns dos exemplos de olhares mais alargados sobre as histórias da arte, enquanto mais recentemente Julian Bell parece menos etnocêntrico e mais atento à universalidade da manifestação artística em seu *Mirror of the world – a new history of art* (2007, traduzido e publicado no Brasil com o título *Uma nova história da arte* no ano seguinte).

Quando a globalização tornou-se movimento visível, a partir das grandes navegações e da conseqüente colonização, a Europa intensificou um processo que vinha praticando há séculos: o de acumular obras de outras culturas, seja como botim de guerra, seja como confisco puro e simples disfarçado de estudos históricos,

científicos e arqueológicos (neste caso, sobretudo a partir do século XVIII) privilegiados pelo fato de que muitas sociedades de onde esses objetos foram confiscados não davam o devido valor estético ou histórico aos produtos de sua própria cultura. O acúmulo de objetos de outras culturas em solo europeu, além de constituir a glória atual de seus museus, facilitou o interesse multicultural de estudiosos de várias disciplinas, mas, por um outro lado, arrancados de seus contextos e concepções originais, impediu-se a investigação profunda e ampla das concepções de arte de sociedades não europeias. Dessa maneira, no auge da fúria colonialista de franceses, ingleses, espanhóis, portugueses e holandeses – e que, junto com italianos, alemães e norte-americanos, eu costumo chamar de “Conselho de Segurança da Organização das Nações Unidas na História da Arte” –, foram extirpadas as possibilidades de constituição da historiografia da arte como disciplina ampla, geral e irrestrita, visto que a própria concepção de arte e de artista foram limitadas geográfica e conceitualmente.

De qualquer maneira, a História da Arte, na forma que a conhecemos hoje e sem demérito para os antigos tratados sobre arte no Oriente e no Ocidente, é uma área de conhecimento configurada em solo europeu, atravessada pelas concepções de pintura, escultura e arquitetura como produtos estéticos refinados de uma civilização cujas raízes remontavam à Grécia e à Roma e, no máximo, às civilizações que foram consideradas geográfica e culturalmente adjacentes à cultura europeia (como a egípcia, a mesopotâmica, a assíria e a babilônica) e com as quais estabeleceu trocas e tráficos centenários. É nesse arcabouço histórico e epistemológico que os historiadores da arte foram formados, inclusive aqueles não ocidentais que, sobre a arte de suas próprias culturas, trataram de reconhecer como arte somente aquelas manifestações enquadráveis no paradigma europeu. O apreço de historiadores da arte pelas artes africanas, do extremo oriente e ameríndias só se desenvolveu plenamente no século XX, sobretudo a partir do olhar diferenciado de artistas vanguardistas e antropólogos, mas o etnocentrismo já estava instalado nas entranhas da historiografia da arte há, pelo menos, três séculos.

Edward Said, em seu já clássico *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (1990) assinala que:

O Oriente era quase uma invenção europeia, e fora desde a Antiguidade um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis. [...] O Oriente não está apenas adjacente à Europa; é também onde estão localizadas as maiores e mais antigas colônias europeias, a fonte das suas civilizações e línguas, seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente), como sua imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste. Contudo, nada desse Oriente é meramente imaginativo. O Oriente é parte integrante da civilização e da cultura *materiais* da Europa. O oriente expressa e representa esse papel, cultural e até mesmo ideologicamente, como um modo de discurso com o apoio de instituições, vocabulário, erudição, imagística, doutrina e até burocracias e estilos coloniais. (SAID, 1990, pp. 13-14)

Aos olhos europeus, o Oriente Médio não é um Outro meramente imaginado, idealizado ou mitologizado, mas um tipo de discurso que, a partir das materialidades da própria civilização europeia, se erige como narrativa que configura uma identidade cultural calcada no contraste e na diferença que minimiza, barbariza e inferioriza a produção estética do Outro. Esse discurso, também constituído pelo aparato acadêmico, fez com que a Europa “inventasse” o Oriente em seus próprios termos, diríamos, para sua própria autoestima. Entretanto, esse processo não pode ser reduzido a um maniqueísmo entre perdas e ganhos, pois a cultura não é um campo de transplante puro e simples: por mais atroz e violenta que seja a imposição de sua visão de mundo, o colonizador sempre é infectado pela cultura do colonizado que através de sutis estratégias de resistência, acaba impondo uma rede complexa de trocas e assimilações.

A percepção de Said é demolidora e se ajusta perfeitamente ao campo da história da arte, na medida em que esta contribuiu sobremaneira para a constituição de um imaginário europeu sobre o Oriente: bastaria citarmos, de passagem, apenas algumas obras de Eugène Delacroix (1798-1863) e Dominique Ingres (1780-1867), a *chinoiserie* e o *japonisme* – no Brasil, Gilberto Freyre é um exemplo de ressonância dos estudos orientalistas na Europa (2011).

A respeito do papel dos artistas europeus na constituição do orientalismo, torna-se necessário acrescentar que eles não só ajudaram a construir um imaginário sobre o Oriente, mas também sobre um suposto passado glorioso nas civilizações helênica e latina. Ou seja, a História da Arte surgiu no momento em que não só se constituía o

modelo especular do Outro, mas se revisava e enfatizava as raízes da própria cultura europeia. Esse contexto – insistimos – fez com que a História da Arte já fosse etnocêntrica desde o berço e se constituísse como poderosa máquina de propaganda da civilização europeia. Se a arte do Oriente Médio, tão próxima geográfica e culturalmente da arte europeia teve esse tipo de tratamento na História da Arte desde seu nascedouro, o que seria do restante da arte Oriental?

A *chinoiserie* e o *japonisme* foram dois dos tsunamis orientalistas que invadiram a arte, a moda e cultura europeia desde o século XVI. A porcelana chinesa foi o primeiro produto a causar deslumbramentos nas elites europeias, a partir da família real portuguesa. A partir disso, as mais diversas formas de arte chinesa, incluindo o jardim e a arquitetura, foram copiados por toda a Europa, constituindo o que se convencionou chamar de *chinoiserie* – “chinezisses”, ou seja, releituras e diluições febris de temas e técnicas da arte chinesa, que atingiu seu auge nos séculos XVII e XVIII. Com sua reconhecida tendência universalizante, a Enciclopédia, de Diderot e D’Alembert (1772), foi um poderoso meio de divulgação do gosto pela cultura do extremo oriente.

O *japonisme*, diferentemente da *chinoiserie*, não é um efeito das grandes navegações e da colonização, visto que o Japão fechou-se ao Ocidente logo no início do século XVI. Mas tão logo aconteceu a abertura dos portos japoneses ao comércio com o resto do mundo em 1868, sob pressão dos Estados Unidos, uma nova vaga de paixão pela arte oriental tomou conta da Europa, sobretudo dos franceses e não deu sinais de arrefecimento durante todo o século XX, não só nas artes plásticas, como também no cinema, na literatura, no teatro, na dança, na moda, na arquitetura, no design e na cultura pop.

L’art japonais (1883) de Louis Gonse (1846-1921), *L’Histoire de l’art du Japon* (1890, com editoria de Okakura Kakuzō) e *Hokusai* (1896) de Edmond de Goncourt (1822-1896), foram os primeiros relatos mais consistentes sobre arte japonesa em solo europeu. Um relato mais amplo, feito a partir do contato direto do autor com a cultura japonesa e consultando artistas e estudiosos especialistas só aconteceu quando da publicação em dois volumes (1912) do monumental *Epochs of Chinese and Japanese art* de Ernest Fenollosa (1853-1908) e, mesmo assim, com várias lacunas

e imprecisões históricas. Se as primeiras publicações de autores franceses foram resultado do *japonisme* que atravessou feito febre a cultura francesa da segunda metade do século XIX, a obra de Fenollosa é resultado, paradoxalmente, do esforço (também feito febre) de europeização da cultura japonesa empreendido pelas autoridades locais – Fenollosa chegou ao Japão contratado para lecionar filosofia na Universidade Imperial de Tokyo e tornou-se Comissário das Belas Artes do Governo Japonês.

Se não fundaram, aquelas obras contribuíram para a reconfiguração dos estudos do extremo oriente na história da arte e foram saudadas como clássicas, como obras de eruditos que, dessa maneira, emprestavam à própria disciplina um “verniz global”. A partir de então, os museus europeus de arte ampliaram consideravelmente seus acervos e sedimentaram seus departamentos de arte oriental. Com essas obras e esses fatos e passados mais de cem anos, seria de se esperar que a arte asiática assumisse algum protagonismo na história da arte, com vários de seus artistas e movimentos tornando-se paradigmáticos na história dos processos e dos produtos artístico-estéticos da humanidade. Mas não foi isso o que aconteceu, posto que a disciplina já havia diferenciado arte de artesanato, artista de artesão, colocando a pintura e a escultura de caráter naturalista no pináculo da produção artística mundial e, assim, constituindo um conceito de arte calcado na materialidade da produção estética e simbólica. Nesse momento em que a própria história da arte poderia ter reformulado seus métodos e objetos, ampliando seu suposto caráter global, boa parte da arte oriental foi considerada mero produto exótico de culturas idem orbitando o núcleo indistintamente etnocêntrico da história da arte – mais um daqueles momentos em que o discurso sobre o Outro, calcado na diferenciação excludente, serviu para blindar a identidade e a auto-estima. Apesar disso, exceções devem ser assinaladas: o já citado Okokura Kakuzō e o francês Henri Focillon (1881-1943) “tentaram estabelecer uma história da arte universal através da síntese de estudos sobre Oriente e Ocidente durante a época cosmopolita entre as duas grandes guerras” (INAGA, 2011, p. 61).

Inaga Shigemi, professor-pesquisador do International Research Center for Japanese Studies em Kyoto, mestre pela Universidade de Tokyo e doutor pela

Universidade Paris VII, em seu *A História da arte é globalizada?* (2011), assinala uma questão fundamental para a universalização da história da arte:

Ainda assim, não deve ser negligenciado que no seu Livro do Chá (1906), Okakura manifesta claramente a sua má vontade em apresentar e apreciar arte oriental de maneira ocidental. Invocando escrituras taoístas e conceitos zen-budistas, Okakura tenta persuadir os leitores ocidentais que o culto oriental à estética espiritual e à beleza imaterial está em forte oposição à beleza física e material do Ocidente. Ele argumenta que o vazio da casa de chá é incompatível com a panóplia-exibição das coleções dos museus ocidentais, e a prática da cerimônia do chá não pode ser facilmente assimilável à apreciação ocidental de arte, que coloca uma ênfase excessiva na arte visual em detrimento dos outros quatro sentidos. Okakura também insiste no fato de que na história da arte asiática, as belas artes dificilmente podem ser distintas de arte e de artesanato, e ele sem sucesso, criou o termo Kogei (artes refinadas) de modo a cobrir todos os tipos de criação artística manual. Assim, uma resistência teórica à inerente falácia que tentava globalizar a história da arte foi, manifestadamente, formulada pelo pioneiro da história da arte oriental no início do século XX. (INAGA, 2011, pp. 61-62)

Dentre as várias questões que Inaga aponta a partir das percepções de Okakura, sublinhe-se a “ênfase excessiva na arte visual em detrimento dos outros quatro sentidos”. A arte contemporânea, consciente ou inconscientemente, assimilou essa crítica, pois foi só a partir de alguns experimentos das vanguardas históricas e, mais precisamente, a partir das concepções de arte defendidas pelos artistas contemporâneos, que a arte ocidental começou a se aproximar da amplitude da ideia de arte que o oriente vem cultivando há séculos. Mas deixemos essa discussão para mais tarde.

Okakura Kakuzō (1862-1913), foi um dos mais proeminentes pensadores e críticos sobre as relações culturais entre o Oriente e o Ocidente. Aos 15 anos, entrou no bacharelado em Artes da Universidade Imperial de Tokyo (então uma instituição de língua inglesa), onde conheceu e estudou com Ernest Fenollosa – ambos foram ferrenhos defensores da arte e da estética japonesa num momento em que o Japão passava por um intenso período de influência ocidental na economia, na indústria e na cultura. Foi um dos protagonistas da criação tanto da Escola de Belas-Artes de Tokyo (em 1890, tornando-se seu diretor no ano seguinte) quanto do Instituto Japonês de Arte. Cosmopolita, Okakura viajou pela Europa, pelos Estados Unidos, pela China e pela Índia. Em 1910, tornou-se o primeiro diretor do Departamento de

Arte Asiática do Museu de Belas-Artes de Boston. Direta ou indiretamente, suas ideias impactaram importantes intelectuais, como Martin Heidegger (1889-1976), Ezra Pound (1885-1972) e Rabindranath Tagore (1861-1941).

Em *O livro do chá*, publicado em inglês em 1906, Okakura começa sua explanação observando de forma contundente as mútuas incompreensões culturais entre Ocidente e Oriente. Na mesma época em que Kakuzō Okakura viveu e discutiu sobre arte oriental e ocidental, no Japão assumiu-se definitivamente o termo “bijutsu” como tradução de “belas-artes”, em detrimento do termo “gei”, mais amplo e tradicional para definir as artes japonesas e esse fato contribuiu para a invisibilidade internacional dos princípios estéticos da arte oriental em geral e da japonesa em particular. De fato, Okakura tinha razão em enfatizar que a arte oriental impõe princípios práticos, teóricos e estéticos que não se coadunam com a prática, a teoria e a estética das artes plásticas verificadas na Europa entre os séculos XV e XIX. Aqui se observa uma impossibilidade de aplicação de uma única perspectiva teórica (no caso, a europeia) na história universal da arte. Para que esta fosse globalizada, teria sido necessário que o modo de ser das artes orientais infectasse a própria teoria da arte, a concepção mesma de arte, de seus processos e produtos, ampliando horizontes, métodos e objetos. Mas não foi isso o que aconteceu. Para ficarmos em apenas três exemplos, a Cerimônia do Chá, o Jardim Japonês e a Arte da Caligrafia nunca aparecem nos compêndios canônicos da história da arte e são justamente estas formas de arte que oferecem, talvez, os mais importantes aportes teóricos e estéticos orientais para uma história geral da arte, imprescindíveis inclusive para as concepções modernas e contemporâneas da produção artística. Eis um exemplo, dado pelo próprio Okakura:

Na arte a importância desse mesmo princípio [o do vazio no taoísmo] é ilustrada pelo valor da sugestão: deixando alguma coisa por ser dita expressamente, o artista dá ao observador uma oportunidade de completar a ideia original, e assim uma grande obra de arte vos atrai a atenção até vos tornardes de fato uma parte dela: aí está um vazio para que nele entreis e o encheis inteiro com vossa emoção estética (OKAKURA, 1993, pp. 40-41)

Alguém conhece alguma teoria da recepção na arte ocidental nessa mesma época (1906) tão afeita ao caráter de obra aberta da arte contemporânea quanto essa

defendida por Okakura a partir da arte sino-japonesa? Sugestão, imperfeição e complementaridade da fruição são três princípios estéticos fundamentais das artes japonesas há séculos – mais contemporâneo do que isso, impossível! Entretanto, desconhece-se na teoria contemporânea da arte qualquer reivindicação de primazia da arte oriental em termos epistemológicos. Admite-se a influência, mas desconhece-se sua contribuição decisiva para a reconfiguração do campo da arte e, portanto, de sua historiografia.

Em pleno século XX, a História e a Arte, ambas enquanto disciplinas/cursos gerais academicamente constituídas, ofereceram uma nova chance para a mundialização efetiva da História da Arte. No campo da História, a verdadeira revolução causada pela Escola dos Annales, inaugurada por Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956), obrigou a disciplina a ampliar seus métodos e objetos debruçando-se sobre as contribuições de outras disciplinas como a Sociologia e a Antropologia e que fez com que Peter Burke assim definisse essa revolução:

Fazer uma outra história, na expressão usada por Febvre, era portanto menos redescobrir o homem do que, enfim, descobri-lo na plenitude de suas virtualidades, que se inscreviam concretamente em suas realizações históricas. Abre-se, em consequência, o leque de possibilidades do fazer historiográfico, da mesma maneira que se impõe a esse fazer a necessidade de ir buscar junto a outras ciências do homem os conceitos e os instrumentos que permitiriam ao historiador ampliar sua visão do homem. Como em Michelet, não se desprezava o subjetivo, a individualidade, como em Marx ou em outros historiadores que assentavam suas análises no econômico e no social; não se esquecia de que as estruturas sempre têm algo a dizer a respeito do comportamento do homem; e como Burckhardt, afirmava-se que o homem não se confinava a um corpo a ser mantido, mas também um espírito que criava e sentia diferentemente, em situações diferenciadas. (BURKE, 2010, p. 8)

“Fazer uma outra história”, “abrir o leque do fazer historiográfico”, “permitir ao historiador ampliar sua visão de homem” e “um espírito que criava e sentia diferentemente, em situações diferenciadas”: eis os motes que ainda hoje podem fazer implodir o renitente etnocentrismo da história da arte. Ignorar as produções estéticas do Oriente não é só um modo de abrir mão de uma perspectiva multiculturalista na história das produções artístico-estéticas da humanidade, mas sobretudo uma relutância inexplicável em ampliar a visão do homem. Se historiadores da arte não percebem nas artes produzidas para além das fronteiras

ocidentais um sopro de modernidade e/ou instrumentos e métodos capazes de arejarem a disciplina é porque, infelizmente, muitos deles (e não só os europeus) não estão dispostos a saírem de seus confortáveis nichos para ampliarem horizontes e perceberem “Quanto vazio ao redor desses bibelôs raros e de época, quanto espaço entre eles para outras objetivações ainda não imaginadas!” (VEYNE, 2008, p. 247). Talvez, as “objetivações não imaginadas” que Paul Veyne indica necessitem de um olhar muito além do ofício do historiador tradicional da arte acostumado com o campo restrito da história do artista, dos estilos e das vanguardas.

No campo da Arte, a revolução aconteceu ao longo de quase todo o século XX, a partir das iconoclastias assumidas pelas vanguardas históricas e penetrando até a arte contemporânea, com efeitos teórico-críticos tanto diacrônicos quanto sincrônicos. Num arco histórico que Philadelpho Menezes (2001) chamou pertinentemente de “a crise do passado” entre a modernidade e a metamodernidade, muitos dos princípios estéticos da arte europeia, por força inclusive da influência decisiva de artes não europeias (uma história ainda mal contada), foram dinamitados. A debacle da figuração de caráter naturalista, a emergência do processo em detrimento do produto, a estética do cotidiano preferencialmente às “grandes narrativas”, a assunção do corpo pornográfico em contraposição ao corpo erótico, a apropriação, o deslocamento, o pastiche, a performance, a arte pública e a afronta aos museus e aos salões de arte: tudo isso que as artes europeias e norte-americanas modernas e contemporâneas assumiram como “novidade” podem ser observadas nas artes orientais e não europeias desde muito antes da modernidade e da contemporaneidade. Se essas questões fizeram com que se reconstituíssem os marcos teóricos da arte, elas não foram pensadas como contribuições extra ocidentais e transversais para a teoria e a historiografia da arte, perpetuando um ciclo endogenético há muito estabelecido, mas que não se sustenta na implosão de fronteiras proporcionada pela própria arte. Somente uma visão hegemônica renitentemente etnocentrista, aliada à ignorância ou à indiferença pura e simples de muitos especialistas, pode explicar o fato de que a arte europeia e sua historiografia, se comparadas às muitas formas de artes da Ásia, da África, da Oceania e da América Latina, atingiram tardiamente o estatuto da modernidade, inclusive no

sentido que Charles Baudelaire (1821-1867) deu ao termo. Mas o fato é que a história geral da arte continua sendo contada por europeus e norte-americanos, enquanto que o trabalho de historiadores da arte de outras plagas permanece como uma órbita periférica confinada nos departamentos de estudos orientais, ou de estudos culturais, ou de estudos visuais tanto das universidades europeias quanto das norte-americanas, das brasileiras e das japonesas. Mas temos exemplos inspiradores, de resistência, na contramão da visão hegemônica desde, pelo menos, a arte pop (Kusama Yayoi) e o Grupo Fluxus (Ono Yoko): Murakami Takashi, um dos japoneses incensados no mundo contemporâneo globalizado da arte afirma contundentemente que não se deve separar seu trabalho entre produtos de arte e produtos de design, pois tudo é criação. Ecoando uma concepção e uma fatura milenar da arte e da estética japonesa, Murakami desnuda a sobrevivência (no Ocidente) das diferenciações entre arte e artesanato ou entre artes liberais e artes mecânicas ou entre artes auráticas e artes da reprodutibilidade. Nessa perspectiva – e para citarmos apenas mais um exemplo, é necessário afirmar que o “fim da história da arte” (Hans Belting, 2006; Arthur Danto, 2003) e a “superação da estética” (Peter Osborne, 2010), supostamente perpetradas pelas artes contemporâneas, são reflexos da crise de valores da arte euro-norte-americana a partir do contexto cultural do final do século XX, mas não são necessariamente crises das artes de outras latitudes. A arte, como todo e qualquer fato humano, é rara e não se enquadra em universalizações absolutistas.

Na historiografia moderna e contemporânea da arte ainda não houve uma revolução similar à da Escola dos Annales e, muito menos, algo parecido com as revoluções estéticas orientais ou das artes modernas e contemporâneas. Talvez, mais do que tentarmos consertar essa história etnograficamente enviesada, devamos inocular na História alguns princípios da Geografia, já que a partir das artes não europeias e da arte contemporânea, torna-se necessário pensar não mais (ou não somente) em termos de tempo, de linearidade, de progressão e de sucessão, ou seja, em termos diacrônicos e históricos; mas em termos de espaços, de fronteiras, de mobilidades, de nomadismos, de simultaneidades e de ecossistemas, ou seja, em termos sincrônicos e geográficos. Desse modo, deve-se operar a geografia do olhar, num

deslocamento espacial, numa mudança de paradigma, numa inversão do *locus* de observação que, por si só, promove a mudança do fenômeno observado.

A favor do diálogo imprescindível à constituição do conhecimento em termos acadêmicos, devemos dizer que há, sim, princípios e perspectivas da história da arte ocidental que podem servir de instrumentos para percepções e concepções de arte mais amplas e dialógicas. Porém, na mesma medida e com a mesma ousadia e desfaçatez, devemos expor e defender as imprescindíveis contribuições da arte oriental para a compreensão alargada e multifacetada da humanidade sobre a própria humanidade e sobre os mundos. Nessa perspectiva dialógica necessária à História da Arte, não se pode perder de vista as contribuições de intelectuais argutos como Claude Lévi-Strauss:

“Evitemos pedir mais à antropologia; mas, na falta de um dia conhecer uma cultura por dentro, privilégio reservado aos nativos, ela pode ao menos propor a estes uma visão de conjunto, reduzida a alguns contornos esquemáticos mas que eles, por estarem situados demasiado perto, não estariam em condições de obter” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 15).

Se o conhecimento intrínseco de uma cultura é privilégio do nativo, é preciso que sua voz não seja silenciada. Se ao olhar estrangeiro compete ao menos propor “uma visão de conjunto, reduzida a alguns contornos esquemáticos” que o nativo dificilmente teria por estar demasiadamente inserido em sua própria cultura (como nos diz Lévi-Strauss, também ele um apaixonado pela cultura japonesa), é necessário um exercício de alteridade. Entre a alteridade e o cuidado para não silenciar o Outro, a percepção aberta do espaço da constituição cultural nos leva por caminhos complexos e paradoxais de espelhamentos e estranhamentos. Mas não temos outra alternativa, se o que nos move é o respeito sincero pela humanidade e por sua capacidade de (re)construção simbólica da natureza de si e dos outros.

REFERÊNCIAS

BELL, Julian. **Uma nova história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989):** a revolução francesa da historiografia. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

DANTO, Arthur C. **Después del fin del arte:** el arte contemporâneo y el linde de la historia. Buenos Aires: Paidós, 2003.

FENOLLOSA, Ernest F. **Epochs of Chinese and Japanese art.** New York: ICG Muse Inc., 2000.

FREYRE, Gilberto. **China tropical.** São Paulo: Global, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A outra face da lua:** escritos sobre o Japão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado:** modernidade, vanguarda, metamodernidade. São Paulo: Experimento, 2001.

OKAKURA, Kakuzo. **O livro do chá.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

OSBORNE, Peter. **El arte más allá de la estética:** ensayos filosóficos sobre arte contemporâneo. Murcia: Cendeac, 2010.

SAID, Edward W. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCHIMEL, Paul (org.). **Murakami.** Tokyo / New York: Rizzoli International Publication, 2007.

SHIGEMI, Inaga. A história da arte é globalizada? Um comentário crítico de um ponto de vista do extremo Oriente. In: GREINER, Christine e SOUZA, Marco (orgs.). **Imagens do Japão:** pesquisas, intervenções, poéticas, provocações. São Paulo: Annablume, 2011.

THOMSON, Belinda. **Pós-impressionismo.** São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

WICHMANN, Siegfried. **Japonisme – the Japanese influence on Western art since 1858.** London: Thames & Hudson, 1999.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história.** Brasília: Editora UNB, 2008.

Afonso Medeiros

Professor associado e arte/historiador da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Atualmente, é presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e coordenador do PPGArtes da UFPA.