

Metodologia
da história
da arte
não europeia:
Qual arte?
Qual história?
Qual metodologia?
(1ª parte)

Afonso Medeiros

Brasil. Professor Titular no Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará.
Pesquisador do CNPq e do Programa de Pós-Graduação em Artes e Faculdade de Artes Visuais
saburo@uol.com.br

METODOLOGIA DA HISTÓRIA DA ARTE NÃO EUROPEIA: QUAL ARTE? QUAL HISTÓRIA? QUAL METODOLOGIA? (1ª parte)

Resumo

Se o projeto euro-ocidental de modernidade técnica, científica, política e econômica produziu a crença na marcha inexorável da história, e se tal progresso foi encharcado pela constituição da razão iluminista com não poucos paradoxos presentes nas relações interculturais, o século XX expôs as contradições desse mesmo ideal de modernidade, a começar pela revisão dos efeitos deletérios de uma globalização assimétrica cujas raízes encontram-se fincadas no humanismo, no mercantilismo e no colonialismo europeu promovidos desde o final do século XV. Partindo desta premissa e considerando que a História da Arte se constitui como campo de conhecimento mais ou menos autônomo justamente no bojo desse percurso da modernidade em conluio com a colonialidade, o presente projeto de pesquisa propõe-se a discutir os confrontos estéticos presentes nas fricções interculturais oriundas da globalização, de modo a perceber como a arte, com suas teorias e metodologias, tornou-se um campo privilegiado de estetização de racismos e etnocentrismos desde o início do colonialismo, perpassando a gênese da arte moderna como “exotismo oriental” ou como “primitivismo afro-americano”, até chegar à absorção desses artefatos pelos sistemas e pelos mercados de arte contemporâneos. O que mudou nesse ínterim? Que sistemas de valores serviram de gatilho para essa “passagem” ao multicultural? Quais confrontos estéticos foram assumidos e quais foram subsumidos pela historiografia moderno-contemporânea da arte? Para tentar evidenciar a tessitura destas questões, a pesquisa tem caráter histórico-iconográfico instalado num diálogo interdisciplinar que envolve a História, a Antropologia e a Sociologia através de autores como Aby Warburg, Sally Price, Adolfo Colombres, Estela Ocampo, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Philippe Dagen, Éric Michaud, Alfred Gell, Simon Gikandi, Achille Mbembe, Frank Willet, Inaga Shigemi, Hamid Dabashi, James Clifford e Edward Said, dentre outros.

Palavras Chave

Historiografia da arte; arte africana' metodologia da história da arte.

METODOLOGÍA DE LA HISTORIA DEL ARTE NO EUROPEO: ¿QUÉ ARTE? ¿QUÉ HISTORIA? ¿QUÉ METODOLOGÍA? (1ª parte)

Resumen

Si el proyecto euro-occidental de modernidad técnica, científica, política y económica produjo la fe en la marcha inexorable de la historia, y si tal progreso estuvo empapado por la constitución de la razón ilustrada con no pocas paradojas presentes en las relaciones interculturales, el siglo XX expuso las contradicciones de este mismo ideal de modernidad, partiendo de la revisión de los efectos nocivos de una globalización asimétrica cuyas raíces tienen sus raíces en el humanismo, mercantilismo y colonialismo europeo promovido desde finales del siglo XV. Partiendo de esta premissa y considerando que la Historia del Arte se constituye como un campo de conocimiento más o menos autónomo precisamente en medio de este recorrido de la modernidad en colusión con la colonialidad, este proyecto de investigación se propone discutir los enfrentamientos estéticos presentes en las fricciones interculturales que surgen. de la globalización, para comprender cómo el arte, con sus teorías y metodologías, se ha convertido en un campo privilegiado para la estetización del racismo y el etnocentrismo desde los inicios del colonialismo, permeando la génesis del arte moderno como "exotismo oriental" o como "afro- Primitivismo americano ", hasta llegar a la absorción

de estos artefactos por los sistemas y mercados del arte contemporáneo. ¿Qué ha cambiado mientras tanto? ¿Qué sistemas de valores sirvieron como detonantes de este “pasaje” a lo multicultural? ¿Qué confrontaciones estéticas se asumieron y cuáles fueron subsumidas por la historiografía moderno-contemporánea del arte? En un intento por resaltar la textura de estos temas, la investigación tiene un carácter histórico-iconográfico instalado en un diálogo interdisciplinario que involucra Historia, Antropología y Sociología a través de autores como Aby Warburg, Sally Price, Adolfo Colombres, Estela Ocampo, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Philippe Dagen, Éric Michaud, Alfred Gell, Simon Gikandi, Achille Mbembe, Frank Willet, Inaga Shigemi, Hamid Dabashi, James Clifford y Edward Said, entre otros.

Palabras Clave

Historiografía del arte; Metodología de la historia del arte del arte africano.

METHODOLOGY OF THE HISTORY OF NON-EUROPEAN ART: WHICH ART? WHICH HISTORY? WHICH METHODOLOGY? (1st part)

Abstract

If the Euro-Western project of technical, scientific, political and economic modernity produced the belief in the inexorable march of history, and if such progress was drenched by the constitution of the Enlightenment reason with not a few paradoxes present in intercultural relations, the 20th century exposed the contradictions of this same ideal of modernity, starting with the review of the harmful effects of an asymmetric globalization, whose roots are established in humanism, mercantilism and European colonialism promoted since the end of the 15th century. Starting from this premise and considering that History of Art is constituted as a more or less autonomous field of knowledge precisely in the midst of this journey of modernity in collusion with coloniality, this research project proposes to discuss the aesthetic confrontations present in intercultural frictions arising from globalization, in order to understand how art, with its theories and methodologies, has become a privileged field of aestheticization of racism and ethnocentrism since the beginning of colonialism, permeating the genesis of modern art as "oriental exoticism" or as "African-American primitivism", until reaching the absorption of these artifacts by contemporary art systems and markets. What has changed meantime? Which value systems served as triggers for this "passage" to the multicultural context? Which aesthetic confrontations were assumed and which were subsumed by the modern-contemporary historiography of art? In an attempt to highlight the texture of these issues, the research has a historical-iconographic character installed in an interdisciplinary dialogue that involves History, Anthropology and Sociology, a dialogue that comes through authors such as Aby Warburg, Sally Price, Adolfo Colombres, Estela Ocampo, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Philippe Dagen, Éric Michaud, Alfred Gell, Simon Gikandi, Achille Mbembe, Frank Willet, Inaga Shigemi, Hamid Dabashi, James Clifford and Edward Said, among others.

Key Words

Art historiography; African art; art history methodology

A arte é academicamente entendida como um campo de conhecimento, um terreno vasto cujos limites estão mais ou menos estabelecidos e que precisa ser cultivado por profissionais especializados e treinados não só nas características geomórficas do terreno, como também nos espécimes adequados (ou adequáveis) a esse território. Essa metáfora das disciplinas como “campos de conhecimento” (ou de saberes) traz em si a ideia de patrimônio e embute uma pegada patriarcal e mercantilista: pressupõe que um terreno tem dono e que seu usufruto é passado exclusivamente para os herdeiros “legítimos”. Nesse imaginário epistemológico das ciências estabelecidas com uma pegada ocidental, pouco importa *quem* cultiva, mas *quem* é o dono do pedaço. A arte é uma floresta densa e vasta cujos limites não são precisos, dada a diversidade espantosa de espécimes que nela interagem configurando um ecossistema ao mesmo tempo complexo e delicado. O historiador da arte é (ou deveria ser) tão somente um especialista da evolução histórica desses espécimes, de suas interações, de suas interdependências, de seus ambientes, de suas capacidades de adaptação ao meio, de suas migrações e, não menos importante, de suas resistências. A floresta da arte é viva, dinâmica e algo fantasmagórica e sua história não pode ser senão viva, dinâmica e – por que não? – algo mítica e fantasmagórica.

Este questionamento do “campo” da história da arte me veio assim, de supetão, talvez motivado pelo fato de que nos sentimos todos, meio sem rumo, quando o assunto é pensar sobre a história de um saber/fazer cuja própria historicidade, pelo menos aquela a que nos acostumamos a considerar enquanto tal, foi apagada no próprio palimpsesto da historiografia da arte. Penso estas coisas há alguns anos, consciente que o surgimento ainda tímido de uma disciplina chamada história da arte africana nos currículos de poucos cursos de graduação e de pós em artes no Brasil, traz em si não poucas questões complexas de caráter epistemológico e metodológico. Como abordar uma arte que até ontem nem arte era considerada ou, quando muito, era (e é) objeto de uma disputa muitas vezes litigiosa entre antropólogos e historiadores? Teria a própria história da arte condições de reinventar-se a partir dos aportes epistêmicos e estéticos próprios das artes africanas, se essa mesma história da arte foi erigida sobre cânones excludentes e racistas? E em sendo uma “ciência” erigida em termos

excludentes e racistas, sua propalada “universalidade” nada mais seria do que conversa para boi dormir proferida por gerações de ilusionistas charlatães?

Se concordarmos com o Philadelpho Menezes de *A crise do passado* (2001), a modernidade artística ocidental (que em larga medida insuflou a própria ideia de modernidade em outras ciências) é um arco temporal que vai de meados do século XV à meados do século XX. Se os fios dessa percepção de Menezes forem entrelaçados com as invectivas de Aníbal Quijano (2014) e Walter D. Mignolo (2020) (dentre outros), tal modernidade tem uma outra face: a da colonialidade.

Em termos de história artística, esse arco temporal de cinco séculos caracterizado como da modernidade/colonialidade se inicia com a apropriação renascentista-humanista da herança artístico-estética grega e se conclui (ou atinge um de seus picos cíclicos) com a apropriação modernista da herança artístico-estética africana. Nesse interim, é a própria ideia de uma cultura artística europeia vista como herdeira legítima e privilegiada do gênio grego que vai gerar e gerir a história da arte, começando pelo toscano Giorgio Vasari e pelo prussiano Johann Winckelmann.

Afirmo isso para deixar claro que a história da arte nasce no bojo do *aggiornamento* de uma identidade europeia que finca suas raízes numa ancestralidade “nobre”, não confundível com a “barbaridade” dos povos que, justo naquele momento, os europeus ocidentais começavam a explorar. Ironicamente, esse *aggiornamento* se dará (segundo Aby Warburg, 2015) através da absorção do paganismo greco-romano. A partir dessa retomada, vislumbramos a hipótese de que, no confronto com a “velha” identidade ocidental (o cristianismo, também importado do oriente próximo), vão ser gerados ou potencializados os ódios racistas e nacionalistas que explodirão nas duas grandes guerras mundiais do século XX.

Se a primeira revolução (então grega) na arte ocidental teve um efeito fundante na própria concepção filosófica da história da arte ainda nos albores da modernidade, a segunda revolução (agora negra e indígena) na arte ocidental (ou ocidentalizada) talvez só agora esteja produzindo um efeito retumbante nos crepúsculos (ou na hipertrofia) dessa mesma modernidade, a ponto de produzir em nós (arte-historiadores) uma inquietude gigantesca quanto à epistemologia e a metodologia academicamente referenciadas da disciplina. A que se deve isso? Como sempre, há

muitos vetores sobrepostos, o que torna a questão bastante complexa, mas um deles pode ser palmilhado na própria história da arte: a constituição de uma ideia de europeísmo para consumo próprio.

Esse europeísmo começa simultaneamente com duas disputas intestinas: pela herança do cristianismo e pela herança do helenismo que não só vai opor (grosso modo) anglo-saxões e neolatinos (com absorções temporalmente diferenciadas das duas heranças), como também projetará tais disputas no colonialismo. Entretanto, essa mesma disputa intestinal será logo maquiada por um marketing que faz com que a Europa se apresente no palco do mundo como uma voz uníssona e civilizatória, pronta para cultivar os campos “sem donos” – veja-se as várias alegorias dos continentes que permeiam a iconografia artística entre os séculos XVI e XIX.

E é esse sentimento de que, apesar da diversidade étnica, linguística e cultural do continente europeu, algo maior os une – o reconhecimento dessas heranças, ainda que em disputa – e serve para potencializar os interesses imperialistas que todos cultivam entre si e diante do mundo. Ou seja, entre neolatinos e anglo-saxões, cada um puxa as brasas da história para sua sardinha estética.

Provavelmente por conta dessa identidade que se constrói na disputa, a própria evolução da história da arte é controlada a ferro e fogo pelo conselho mundial de segurança estética formado por ingleses, alemães, franceses, espanhóis, italianos, holandeses e, bem mais recentemente, estadunidenses – todos ciosos de suas colônias e “protetorados” intelectuais. Afinal de contas, a própria influência internacional da arte europeia potencializada pelo colonialismo se lhes afigura como o atestado incontestado da grandeza de seus gostos estéticos. E esse conselho, com as exceções de praxe, sempre preferiu o escrutínio das forças endógenas (europeias) do que o das forças exógenas (não europeias) geralmente desconsiderando fluxos migratórios não tão subterrâneos, sejam internos ou externos. A insistência na indiferença aos fluxos migratórios foi o que proporcionou a permanência da identidade (e aparente unicidade) da estética ocidental construída na modernidade – não à toa, as nacionalidades desse imperialismo do gosto artístico são as mesmas que impuseram ao resto do mundo o projeto colonialista global. Em síntese, o eurocentrismo também é uma construção cultural que fez subsumir a diversidade étnica dentro de suas

próprias fronteiras em nome de uma universalidade de fachada. Foi assim que os meios para essa construção narcísica da identidade interna justificaram a teleologia da colonização artístico-estética na qual os fins justificaram os meios.

Sem desconhecer *A Short History of African Art* de Werner Gillon e *A History of Art in Africa* de Monica B. Visona, Robin Poyner e Herbert M. Cole (dentre outras referências), Frank Willett afirma que a história da arte africana ainda está por ser escrita: “Ainda é demasiado cedo para escrever uma história convencional da arte africana, mas podemos examinar algumas das fontes que contribuirão para tal história quando ela vier a ser escrita” (Willett, 2017, p. 41).

Além de prestarmos atenção nos dois títulos (*da África* e *na África*), o que já ressuscita a velha discussão sobre a autonomia e a universalidade da história da arte, atentemos para os termos *demasiado cedo* e *história convencional* que Willett utiliza, já que a obra de Gillon “apesar do título, é uma série de ensaios e não uma história encadeada” e a de Visona, Poyner e Cole “fornece algumas informações sobre o passado, sem ser de natureza contínua” (Willett, 2017, p. 284). No mais, tenhamos presente que o livro de Willett foi publicado originalmente em 1971 e que sua edição (revista e ampliada) de 2002, apesar da advertência anterior, reputa a obra de Visona, Poyner e Cole como um bom exemplo de intercurso frutuoso entre antropologia e história operado por historiadores (Willett, 2017, p. 55).

Por que “demasiado cedo”? Museus, galerias e colecionadores ocidentais já não haviam acumulado suficiente material para que essa história fosse rascunhada ou, pelo menos, aparecesse de maneira mais precisa nas histórias gerais da arte por eles escrita? Além do mais, é justamente nessa “história convencional” a ser escrita que mora o perigo. Segundo o próprio Willett, ela seria encadeada e contínua. Portanto (me parece), dependente dos cânones diacrônicos e técnico-evolutivos da historiografia da arte. Na medida em que a história da arte africana, como toda história, só poderia ser escrita a partir (ou concomitante) de uma teoria da arte, a perspectiva de escrita convencional apontada por Willett ressoou em outras plagas. Alfred Gell, por exemplo, afirma que “Não faz sentido desenvolver uma ‘teoria da arte’ para nossa própria arte e outra, distinta, para a arte dessas culturas que caíram, certa feita, sob o domínio do colonialismo” (Gell, 2018, p. 23).

Digamos desde já: se não faz sentido uma teoria da arte não europeia distinta da teoria artístico-estética europeia, das duas, uma: 1) ou se revê a historiografia canônica das ideias artísticas, de modo a sustentar a universalidade do fenômeno artístico em tempos e espaços os mais variados possíveis; 2) ou se assume, enfim, a impossibilidade de uma teoria global, de maneira que os próprios alicerces da história e da filosofia da arte sejam decididamente colocados em suspeição quando se trata de arte não europeia. Na primeira hipótese, tenta-se salvaguardar a identidade e o espírito científico (mas não necessariamente cientificista) do campo do saber/fazer artístico. Na segunda hipótese, assume-se que a filosofia da história da arte africana (ou americana ou asiática) seria tão distinta, complexa e sofisticada quanto uma filosofia da história da arte europeia. Neste caso, o geral (ou global) da História da Arte seria reduzido a algumas tangências enfeixadas necessariamente no plural: Histórias das Artes.

Alfred Gell era fã da primeira hipótese, mesmo às custas da abertura epistêmica e metodológica da História para outras disciplinas das Humanidades (a Antropologia, sobretudo). Mas antes que saíamos afoitos por aí caçando os impressionismos e expressionismos das artes visuais africanas, o próprio Gell se vale de dois princípios expressos por Sally Price e que nos serve como advertência:

“O primeiro princípio é de que o ‘olho’, mesmo o do conhecedor mais naturalmente dotado, não está nu, mas vê a arte através das lentes de uma educação cultural ocidental. O segundo princípio é de que muitos primitivos (incluindo tanto artistas quanto críticos) também são dotados de um ‘olho’ discriminante – igualmente equipado com um dispositivo ótico que reflete a sua própria educação cultural” (Price *apud* Gell, 2018, p. 24). E continua Price: “Ao aceitar que as obras de arte primitiva são dignas de serem exibidas ao lado das obras dos mais distintos artistas de nossas próprias sociedades [...] o próximo passo é reconhecer a existência e a legitimidade dos arcabouços estéticos dentro dos quais elas foram criadas” (Price *apud* Gell, 2018, p. 25).

De fato, ao assumirmos a legitimidade da arte africana no panteão historiográfico da arte já previamente dominado pela teoria da arte ocidental, não nos basta simplesmente aplicar as teorias da arte e da história ocidentais sem, antes,

verificarmos os arcabouços estéticos nos quais as artes visuais africanas foram criadas e, ao mesmo tempo, separar o joio do trigo naquela grade historiográfica comprometida até o tutano com o modo de ver discriminante europeu. Sob essa perspectiva, entende-se o fato de que muitos artefatos produzidos por culturas africanas não foram registrados por seus colecionadores; nem foram, em muitos casos, consideradas como autorias (individuais ou coletivas), visto que nem de arte se tratava, segundo muitos relatos escritos pelos próprios europeus desde a gênese da tara que eles chamam de “civilizatória” até as portas da chamada pós-modernidade, mas cujo nome verdadeiro é *butim colonial-escravagista*. Em outras palavras, trata-se de retirar a arte africana dos calabouços estéticos europeus para considerá-la em seus próprios arcabouços históricos e assim promover, em última, necessária e urgente instância, o reequilíbrio teórico no delicado ecossistema da arte. E aqui encontramos uma outra dificuldade: *quem* sistematizará aquele arcabouço estético que subjaz na historicidade da arte africana? Essa guerra está sendo travada hoje no bojo do feminismo e do decolonialismo.

Como se trata de reflorestamento teórico, histórico e estético com espécimes nativas e em processo de extinção, creio que caberia a nós arte-historiadores interessados nessa “história ainda não escrita”, conjugar três estratégias: 1) O apoio da arqueologia, da antropologia e da chamada história da arte técnica; 2) A leitura crítica das narrativas coloniais; 3) O confronto dos artefatos sobreviventes com os rastros deixados pelas culturas que os engendraram na África e na afro diáspora. Dado que os documentos escritos pelos colonizadores são desconfiáveis e não raro pouco elucidativos quanto as formas de produção, resta-nos, grosso modo, a própria obra como arquivo e testemunho e conseqüentemente encarar a imagem como sobrevivência e, talvez, vislumbrar o diacrônico no anacrônico invertendo a lógica de Aby Warburg (comentado por Didi-Huberman, 2013).

Diante disso, torna-se uma tarefa quase metafísica remontar uma história de forma encadeada e contínua (como quer Willett) enquanto, no caminho, questões fulcrais de caráter metodológico e epistemológico se assomam. Como se isso não bastasse, a xenofobia da historiografia canônica da arte encontra-se em um estado de revisão sem precedentes – uma prova de que os anseios dos historiadores da arte “minoritários”

(da periferia do patriarcado capitalista) começam a corroer as certezas historiográficas que pensadores europeus ou europeístas gozaram por toda a modernidade – a tentativa de Julian Bell (2008) já é um claro sintoma disso. E antes que eu esqueça, refuto qualquer tentação de enfeixar essa ebulição promovida pelos “minoritários” num rótulo do tipo “etno-história da arte”, não por pinima com a etnografia enquanto método (muito ao contrário), mas por perceber que o prefixo “etno” vem se tornando em certos discursos mais um modo de excluir as culturas não europeias do coração epistêmico da arte, de sua filosofia e de sua história, bem no sentido em que Hamid Dabashi percebe o uso excludente do termo *etno* em seu *Os não-europeus pensam?* (2017).

Na medida em que a própria definição humanista-iluminista de arte está comprometida até o tutano com a modernidade/colonialidade, é necessário perceber como o próprio regime artístico-estético europeu evoluiu (no sentido darwiniano do termo) a partir do contato (ainda que assimétrico e forçado) entre colonizadores e colonizados – de passagem, pode-se citar Montaigne no século XVI e Boas e Fenollosa no início do século XX. Os impactos da arquitetura muçulmana desde o século VII, da porcelana chinesa no século XVII, da gravura japonesa no século XIX e da escultura africana no século XX nas entranhas evolutivas da arte europeia, são apenas alguns dos exemplos mais notórios de um ecossistema estético que contradiz a “pureza conceitual” de uma teoria normativa da arte – eis aqui uma outra possibilidade de prospecção dessa história a ser escrita.

Mesmo explorando um ou outro lampejo de lucidez estética de parte da intelectualidade europeia nas fissuras e dobraduras da história da moderno-colonial, há que se reiterar decididamente o protagonismo de intelectuais não europeus que, em larga medida, vêm estabelecendo um diálogo crítico com as chaves europeias do pensamento estético. Nem todos lidam diretamente com essa tarefa, mas em todos se pode reconhecer aspectos estéticos na crítica anticolonial da globalização: Aimé Césaire, Franz Fanon, Homi Bhabha, Edward Said, Mariano Carneiro da Cunha, Estela Ocampo, Milton Santos, Aníbal Quijano, Adolfo Colombres, bel hooks, Kwame Appiah, Walter D Mignolo e, mais recentemente, Grada Kilomba, Adolfo Albán, Inaga Shigemi, Hamid Dabashi, Achille Mbembe e Simon Gikandi, dentre tantos outros.

Nos estudos de todos estes intelectuais viceja um “certificado de origem”, um *terroir* que lhes confere autoridade suficiente para não deixar que a filosofia dessa história a ser escrita se repita como farsa e soçobre num diálogo exclusivo entre os “membros natos” daquele conselho de segurança estética que comentei anteriormente. Neste sentido, uma breve citação pode nos dar uma percepção (ainda rarefeita) das múltiplas tarefas concernentes à revisão da filosofia da história da arte a partir de uma pegada decolonial:

En el siglo XV, las sociedades de Europa occidental elaboraron, en el sentido material e intelectual del término, formas espaciales características, circuitos de producción y de consumo de arte, definieron precisamente qué es una *obra de arte*. Esos conceptos predominaron durante cinco siglos, hasta nuestra época en que comienzan a ponerse en duda, y fueron impuestos progresivamente a otras civilizaciones em base a una superioridade técnica. Productos de una peculiar situación histórica y social, portadores de una particular cosmovisión no eran, ni son, lo suficientemente amplios como para poder incluir fenómenos de una cosmovisión diferente o incluso contradictoria. (Ocampo, 1985, p. 9; grifos da autora)

É a ampliação dessa cosmovisão (ora em curso) considerando a diferença e o contraditório que, ao fim e ao cabo, pode não só alumiar as histórias não europeias da arte a partir de seus próprios pressupostos estéticos, mas também produzir perceptos e afectos com potencialidade suficiente para jogar novas luzes sobre a própria evolução da arte europeia, a exemplo daqueles vislumbrados por Warburg a respeito dos Hopis e que sustentaram sua teoria da sobrevivência do paganismo em particular e das imagens em geral.

Começemos (ainda que tateantes) pelas fissuras da historiografia oficial, por uma questão geral, de caráter epistêmico.

Lembrando que “nenhuma técnica tem produzido sempre obras com valor artístico” e que “uma obra é uma obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal” Giulio Carlo Argan afirma que “a história da arte não é tanto uma história de coisas como uma história de valores” e que “o contributo da história da arte para a história da civilização é fundamental e indispensável” (Argan, 1992, pp. 13-14). Claro está que esse valor não é estabelecido no plano individual (nem na produção, nem recepção), mas no plano social, num contrato social arbitrado por inúmeros

agentes – o que permite aquela concepção (expressa também por Argan) de que a obra de arte é a mesma, mas as consciências mudam.

Ora, a história da arte assim concebida é tanto história da cultura material quanto da cultura imaterial. Ou melhor: uma história que, ao reivindicar a indissociabilidade entre o material e o imaterial da experiência artístico-estética, faz com que o imaterial ressignifique constantemente o material e vice-versa, num jogo dinâmico de (re)constituições recíprocas. Este princípio expresso por Argan e tomado como mote filosófico é quase uma causa pétrea da historiografia da arte, mesmo para as mentes historiadoras feministas, decoloniais e antirracistas.

Entretanto, sendo uma disciplina sistematizada paulatinamente por europeus no bojo da chamada modernidade que vai de meados do século XV a meados do século XX, arte é, a princípio, um valor encarnado pelas consciências europeias. O problema, como sabemos, não está no fato dessa consciência perceber uma obra como “de arte”, mas na pretensão de que essa mesma consciência, tratando de valores encarnados segundo os condicionamentos históricos circunscritos em dada cultura, julgue-se universal e doadora de civilização.

Foi esse justamente o motivo que fez com que as obras africanas e ameríndias que chegaram ao continente europeu como butim colonial não fossem consideradas “de arte” e só fossem reconhecidas enquanto tal muito recentemente. Sempre há, *bien sûr*, filósofos, críticos e historiadores da arte que tentam justificar esse não reconhecimento com o fato de que muitas culturas (sobretudo as ágrafas) africanas e ameríndias não tinham nem mesmo um vocabulário artístico-estético para definir seus bens simbólicos, a exemplo do *tékne* e do *póiesis* gregos ou do *ars* latino.

Ora, deixemos de cinismos! *Tékne*, *póiesis* e *ars* têm, em sua origem, significados muito mais amplos¹ do que aqueles que lhe foram agregados pelo neoplatonismo renascentista e que, em larga medida, ainda sustentam a noção de arte que operacionaliza o sistema (nosso) contemporâneo das artes, há muito viralizado justamente pelo mercantilismo colonial. Um exemplo candente? As recentes absorções de artistas afro e indígenas nos circuitos estrelados das artes visuais só se dá na medida em que estes artistas recebem um “selo de qualidade estética moderno-contemporânea” (nem que seja com a pecha de “naif”), mas não se vê a promoção de

artistas afro e indígenas que continuam operando (ou retomando) as formas estéticas tradicionais das culturas originárias. Por um outro lado, aquele conceito de arte como valor foi o que permitiu a própria revisão historiográfica europeia, tornando-o elástico o suficiente para abarcar desde a produção das culturas ágrafas do neolítico até a produção das culturas próximas do Mediterrâneo na antiguidade. Dito de maneira mais precisa, a elasticidade desses termos proporcionou a genealogia evolutiva da arte na Europa e em suas vizinhanças, mas tal plasticidade conceitual foi quase sempre negada ou subsumida na constituição de uma genealogia da produção artística da África, da Ásia e das Américas, então vistas, no máximo, como exóticas ou primitivas. No entanto, é necessário aquiescer que o butim artístico-estético africano só pôde ser reunido e preservado em solo europeu porque, em alguma medida, alguns poucos estudiosos e déspotas “esclarecidos” reconheceram nele algum valor, ainda que não necessariamente “civilizatório”.

O reconhecimento da produção dos não europeus como arte é um fenômeno tardio, quase da chamada pós-modernidade. James Clifford, referindo-se à exposição *Primitivism in the 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* ocorrida no Museu de Arte Moderna de Nova York entre setembro de 1984 e janeiro de 1985, foi dos primeiros a meter o dedo na ferida: "O fato de que, abruptamente, em algumas décadas, uma grande parte dos artefatos não ocidentais tenha finalmente sido redefinida como arte é uma mutação taxinômica que conclama a um debate histórico crítico, não uma celebração" (Clifford *apud* Dagen, 2019, p. 10).

Considerando que aquela exposição curada por Willian Rubin ainda evidencia o “primitivismo” como um valor artístico para a sensibilidade estética ocidental e seguindo a vibe de Clifford, Philippe Dagen explicita:

“Se tomamos o ponto de vista daquilo que Clifford designa como ‘artefatos não ocidentais’, a difusão desse discurso, sob formas acadêmicas ou resumidas, *os mantém sob a autoridade da cultura ocidental*, à qual eles devem a promoção à categoria artística no Ocidente, o que condicionaria sua percepção. ‘O primitivismo modernista é uma questão ocidental florescente’, escreve Clifford” (Dagen, 2019, p. 11, grifos meus).

Insistindo que o primitivismo é operado pelo moderno como seu contrário – um “contrário” para consumo próprio –, Dagen complementa: “porque a colonização e o racismo determinam em grande parte o tipo de olhar e de julgamento que os europeus dirigem a esses objetos, inclusive o da maioria, senão totalidade, dos antropólogos e historiadores das religiões” (Dagen, 2019, p. 11).

Cito Clifford e Dagen não só para denunciar os cinismos estéticos ocidentais evidentes nos modernismos das vanguardas históricas, mas para ampliar essa percepção sobre toda a história da arte, inclusive em termos metodológicos e epistêmicos, na medida em que, sendo filha da modernidade/colonialidade, toda a historiografia da arte manteve as produções artísticas não europeias sob a autoridade da cultura ocidental e, assim, determinou peremptoriamente o maior ou menor grau de artisticidade e, conseqüentemente, de civilidade das culturas – lembremos que a arte como sintoma supremo de uma civilização é um dos valores articulados pela maioria, senão totalidade, dos historiadores da arte.

Neste sentido, um diálogo envolvendo o poeta, ensaísta e crítico literário inglês Samuel Johnson (1709-1784) e seu biógrafo escocês James Boswell (1740-1795), nos dá bem a medida da “autoestima” civilizatória europeia em pleno século do Iluminismo:

“Johnson chamou os chineses de bárbaros.

BOSWELL – O Senhor há de excetuar os chineses.

JOHNSON – Não, Senhor.

BOSWELL – Eles não possuem artes?

JOHNSON – Eles têm cerâmica.

BOSWELL – O que diz o Senhor dos caracteres da língua deles?

JOHNSON – Eles não têm alfabeto, Senhor. Não foram capazes de fazer o que todas as nações fizeram.

BOSWELL – Há mais saber em sua língua do que em qualquer outra, em razão do número imenso de seus caracteres.

JOHNSON – Ela só é mais difícil, por causa de sua rudeza. Também dá mais trabalho derrubar uma árvore com uma pedra do que com um machado.”

(Boswell, *apud* Havelock, 1996, p. 9).

Este diálogo entre amigos na Inglaterra setecentista, além de refutar qualquer justificativa de *anacronismo* das questões que ora tratamos, expressa a percepção artístico-estética das elites intelectuais da época, apesar da *chinoiserie* que grassava entre os mais abastados. Um fenômeno similar se verificou no século seguinte com o japonismo, o que fez com que Dagen, acertadamente, diferenciasse “exotismo” de “primitivismo” – aquele mais ligado aos artefatos do Extremo Oriente e este mais afeito aos do Novo Mundo e da África.

Mas uma das provas mais candentes da contiguidade dos conceitos de arte, estética, estilo, nação e raça na estruturação epistêmico-metodológica da história da arte nos é dada por um de seus mais célebres tutores, aqui comentado por Éric Michaud em *Las invasiones bárbaras: una genealogía de la historia del arte*:

‘Conciernente a la fisonomía [*Bildung*] de los hombres, escribía Winckelmann, nuestro ojo nos persuade de que el alma, así como el carácter de una nación, está siempre impresa sobre el rostro’. Agregaba casi de inmediato que el arte, en la Antigüedad, había ‘tomado la figura [*Gestalt*] de la fisonomía de los hombres’ del mismo modo que en la época moderna. De modo que si el alma y el carácter de una nación eran visibles y legibles en el rostro de los hombres, ellos se daban necesariamente a leer también en los objetos artísticos que reflejaban esos rostros. La interpretación ‘étnica’ – es decir, nacional o racial – de las obras de arte había encontrado su fundamento en la fisiognomía. A su vez, esta proporcionaba a la antropología sus criterios de evaluación estética. (Michaud, 2017, pp. 114-115)

Este tipo de identificação entre estética, nação e raça, já amplamente contestada inclusive entre historiadores euro-americanos há quase um século (Meyer Schapiro, por exemplo), nada mais seria do que uma daquelas curiosidades da história das ideias estéticas, não fosse seu autor uma das celebridades fundantes da própria disciplina, influente nas gêneses tanto da história quanto da antropologia da arte.

Na verdade, Winckelmann nada mais fez do que sintetizar (ou transformar em conceito) uma ideia latente nas alegorias dos continentes, tema recorrente na pintura, na escultura e na gravura desde o *Theatrum Orbis Terrarum* [Teatro do Mundo, 1570] do flamengo Abraham Ortelius, até a Exposição Universal de Paris de 1878, passando por não poucos artistas famosos como Rubens e Tiepolo. Nelas, a alegoria da Europa, ostentando seus signos civilizatórios (artes incluídas), invariavelmente rouba a cena;

a Ásia, ora caracterizada com o oriente próximo e ora com o extremo oriente conforme avança o colonialismo europeu, é mais ou menos representada com alguma condescendência civilizatória, enquanto a África, a América e a Oceania (esta, a partir do século XIX) quase sempre são caracterizadas como exóticas, primitivas ou grotescas.

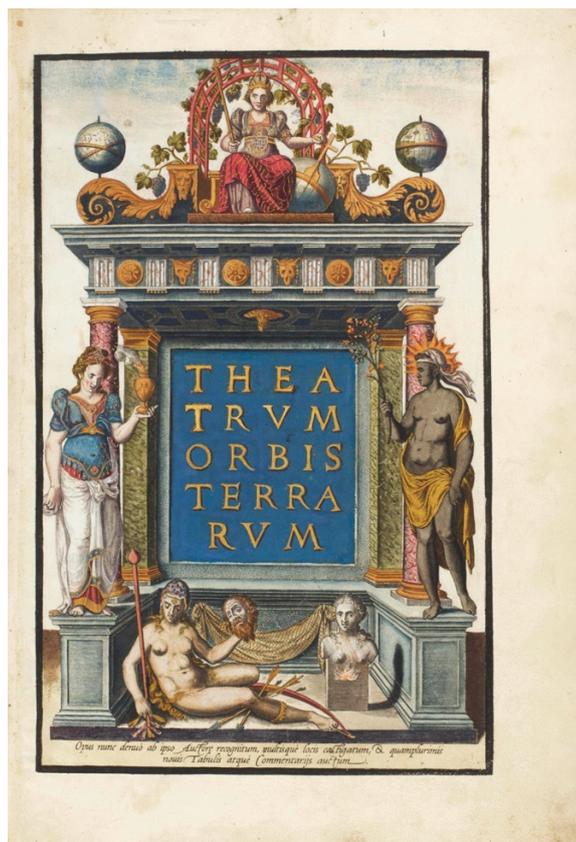


Figura 1 - ORTELIUS, Abraham (1527-1598). Frontispício do *Theatrum orbis terrarum*. Antuérpia, Anthonis Coppens van Diest, 1573. De 1570 (ano da primeira edição) até 1612, esta compilação de mapas de diversos cartógrafos feita por Ortelius (ele mesmo cartógrafo e desenhista) teve 42 edições em 7 idiomas (latim, inglês, alemão, flamengo, francês, espanhol e italiano).

Eis um exemplo de como a história da arte elabora *a priori* os perceptos e afectos estéticos sintetizáveis conceitualmente pela filosofia da arte e do porquê todo historiador se vê obrigado a fazer escolhas temporais e estéticas, mesmo que inconscientemente.

Então, é nessa perspectiva do cinismo da “autoridade” europeia que precisamos enfrentar outra questão espinhosa para a história da arte que “ainda não foi escrita”:

a das metodologias que, par e passo com o valor agregado a seus objetos, é o que determina a especificidade e a autonomia da disciplina.

José Fernández Arenas, em seu *Teoría y metodología de la historia del arte* reitera que

La consideración em alza o baja de un momento artístico, o de un determinado artista, está dependiendo de los condicionamientos históricos que sufren los mismos historiadores: las formas de ver y las categorías que el historiador emplea están condicionadas por los criterios y los gustos del arte que se practica em esse momento. La valoración, por tanto, está dependiendo de criterios subjetivos y no objetivos y, en todo caso, los objetivos pertenecen a um contexto sociocultural concreto de un modelo de sociedade. (Arenas, 1990, p. 19)

Importa ressaltar neste preâmbulo de Arenas o fato de que o historiador, ao exercer suas escolhas estéticas e temporais, também se encontra condicionado historicamente pelo contexto sociocultural verificáveis em seu próprio espaço-tempo, ainda que ele faça um esforço meritório para reconstituir histórias e estéticas de um tempo que não é o seu. A questão é complexa na medida em que, segundo Warburg (2015), Menezes (2001) e Agamben (2009), qualquer contemporaneidade, mesmo aquelas percebidas como vanguarda em seu próprio tempo, estão eivadas de sintomas culturais de momentos ainda mais pretéritos.

Arenas identifica pelo menos seis metodologias (ou modos) da historiografia da arte:

1) A história da arte como ciência das fontes (inclusive literárias) e dos documentos; 2) A história da arte como história dos artistas (inclusive psicoanalítica) e das gerações de artistas; 3) A história da arte como história dos feitos históricos (empirismos estéticos, mídias e nacionalismos); 4) A história da arte como história dos estilos e das formas; 5) a história da arte como história das ideias e das imagens (iconologia); e 6) A história da arte como sociologia da arte. Outras categorias são assinaladas por Arenas, mas plenamente cabíveis nestas seis categorias.

Desnecessário dizer que algumas destas categorias metodológicas dificultam, *a priori*, a valoração das artes africanas na medida em que estas contam com poucas fontes literárias (são produções de culturas ágrafas) e, em muitos casos, apagou-se a autoria (individual ou coletiva) dessa produção. Assim, restariam não mais que a iconologia – desde que as cosmogonias das culturas originárias sejam consideradas – e a antroposociologia como métodos.

Por seu turno, Argan (1992) é mais sintético e rastreia quatro métodos: o formalista, o sociológico, o iconológico e o estruturalista. Sem esquecer que essas classificações também se encontram histórica e esteticamente condicionadas, nem Argan e nem Arenas conseguem ver claramente, a princípio, a história da arte como história da cultura visual, tendência reexplorada por Warburg a partir de Burckhardt e de Boas, mas que se desenvolveu até recentemente mais na exploração antropológica do legado de Boas do que na exploração inter-culturalista do legado de Warburg. Entretanto, Maurizio Fagiolo, no mesmo livro de Argan no qual aparece como coautor, sumariza as metodologias encarando-as como evolução da história das ideias enalacrada na história da arte, nos seguintes termos: 1) Das *vite* às bases da estética; 2) Do Idealismo ao Positivismo; 3) A pura-visualidade da Escola de Viena; 4) O método do perito; 5) História da imagem e da cultura a partir do Instituto Warburg²; 6) Psicologia da visão e estruturalismo; 7) O método sociológico. Aqui, pelo menos os três primeiros métodos dependem exclusivamente das condições de visibilidade histórica dos ocidentais e, assim, dificilmente seriam operacionalizáveis numa tentativa de narrativa convencional da história da arte africana. No mais, mesmo a “História da imagem e da cultura a partir do Instituto Warburg”, em que pese sua pegada pluridisciplinar e multicultural, ainda não gerou visadas descoloniais (vide Ernst Gombrich), com exceção talvez de Ernst Cassirer.

Podemos resumir aquelas tendências metodológicas arregimentadas por Arenas, Argan e Fagiolo em dois grandes grupos: o da valoração da arte dependente de seu contexto sociocultural imediato; e o da valoração da arte independente de seu contexto sociocultural imediato. Ou seja, em teorias da coevolução (dependência) ou teorias da evolução estrita (autonomia) da arte. Em outros termos, as teorias da autonomia são sistêmicas, autofágicas e idealistas, enquanto as da dependência são ecossistêmicas, interfágicas e pragmáticas – tenho preferido esta última, sem purismos.

E eis que, justamente quando a vibe anticolonialista começa a dar o ar de sua graça, a tomar corpo e a tomar partido dos paradoxos metodológicos e epistêmicos da história da arte nos anos 90 do século passado, Hans Belting (2006) e Arthur Danto (2003), ambos tocados não só pela disrupção narrativa da arte contemporânea, mas também

pela teleologia hegeliana da história da arte e da estética, anunciam “o fim da história da arte”, ao mesmo tempo em Walter Zanini (1983) organizava e publicava aquela que talvez seja a primeira história geral da arte eminentemente descolonial, aqui e alhures. Mas isto já é assunto (ou gancho) para ser desenvolvido na segunda parte deste ensaio.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- ARENAS, José Fernández. *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- 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.
- DABASHI, Hamid. *Os não-europeus pensam?* Amadora (Portugal): Elsinore, 2017.
- DAGEN, Philippe. *Primitivismes: une invention moderne*. Paris: Gallimard, 2019.
- DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- GINZBURG, Carlo. “De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método”. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 41-93.
- HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- LÉVI-STRAUS, Claude. *A outra face da lua: escritos sobre o Japão*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 2001.
- MICHAUD, Éric. *Las invasiones bárbaras: una genealogía de la historia del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2017.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2001.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Unesp, 2011.

QUIJANO, Aníbal. *Aníbal Quijano: textos de fundación*. Buenos Aires: Del Signo, 2014.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WILLETT, Frank. *Arte africana*. São Paulo: SESC/SP; IOESP, 2017.

Notas

¹ Cf. Benedito Nunes, 2001, pp. 19-20.

² O reconhecimento italiano da contribuição do “método Warburg” para a história da arte, tendência muito explorada neste início de século, não se deu à toa. A absorção tardia de Warburg fora do terreiro anglo-saxão se deu primeiro na Itália, ainda nos anos 1960 do século passado. Cf. Ginzburg, Carlo. “De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método”, 1989.