

arte, representatividade e historiografia: algumas questões

Afonso Medeiros¹

Resumo: O presente artigo insere-se nos estudos sobre a história da historiografia da arte, tendência historiográfica ainda tímida no contexto acadêmico brasileiro. Nessa perspectiva, tenta refletir sobre a seguinte questão: a representatividade de indígenas, negros, mulheres e lgbs nos sistemas das artes atende a uma reconhecida circunstância cultural premente na contemporaneidade globalizada – e, portanto, temporal e espacialmente circunscrita – ou, além disso, aspira ao reconhecimento de identidades simbólicas deixadas às margens (quando não esquecidas) das narrativas historiográficas? De permeio, apresenta algumas tendências epistêmicas recentes em disciplinas (como a filosofia, a estética e a própria história) que tradicionalmente têm apoiado o discurso historiográfico da arte.

Palavras-chaves: arte; representatividade; historiografia; estética; episteme.

Abstract: This article is part of studies on the history of art historiography, a historiographical trend that is still shy in the Brazilian academic context. In this perspective, it tries to reflect on the following question: does the representativeness of indigenous peoples, blacks, women and lgbs in the arts systems meet a recognized pressing cultural circumstance in globalized contemporaneity – and, therefore, temporally and spatially circumscribed – or, moreover, aspires to the recognition of symbolic identities left on the margins (when not forgotten) of historiographical narratives? In between, it presents some recent epistemic trends in disciplines (such as philosophy, aesthetics and history itself) that have traditionally supported the historiographical discourse of art.

Keywords: art; representativeness; historiography; aesthetics; episteme.

¹ Professor Titular de Estética e História da Arte da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Bolsista Produtividade do CNPq. saburo@uol.com.br

A questão da representatividade de indígenas, negros, mulheres e lgbts nos sistemas das artes atende a uma reconhecida circunstância cultural premente na contemporaneidade globalizada – e, portanto, temporal e espacialmente circunscrita – ou, além disso, aspira ao reconhecimento de identidades simbólicas deixadas às margens (quando não esquecidas) das narrativas historiográficas?

As duas demandas expressas nessa questão não são a mesma coisa, embora a segunda possa ser tomada como consequência necessária da primeira que, então, lhe serve de causa. Os fenômenos singulares de uma época – neste caso, a contemporânea – costumam não só rascunhar a interpretação histórica dessa mesma época, como também “passar a limpo” as narrativas históricas do passado que, ademais, não cessam de ser reconfiguradas. A questão, portanto, é se dado fenômeno que singulariza uma época adquire força suficiente tanto para o rascunho do presente quanto para a revisão da interpretação do passado que ignorou esse mesmo fenômeno ou suas raízes.

Para sabermos se a representatividade artístico-estética de agentes social e tradicionalmente marginalizados nas trajetórias siamesas do patriarcado e do capitalismo já assumiu o status de revisão histórica ou se, ao contrário, ainda se encontra no estágio de mera coleção primavera-verão do mercado acadêmico, é necessário perscrutar as narrativas históricas em exercício na contemporaneidade. Na verdade, o buraco é um pouco mais embaixo: há que se verificar se essa representatividade, com todos os câmbios epistêmicos e metodológicos que ela requer, já “infecta” a formação dos profissionais (licenciados e bacharéis) da arte, de modo que tal representatividade faça parte do dna das diversas disciplinas históricas nos currículos universitários – mas isto demandaria tempo e espaço mais dilatados. Fico com a primeira opção.

Por vício ou por virtude, o sistema de produção e consumo global da arte não consegue se desvencilhar do mundo acadêmico. Quanto mais esse sistema foi se tornando complexo no bojo da sofisticação do capitalismo nos últimos dois séculos, tanto mais o mundo acadêmico se viu obrigado a se debruçar sobre essa complexidade que, em alguma medida, serve de retroalimentação ao próprio sistema. Isso se dá (dentre outros motivos) porque, não raro, professores e pesquisadores exercem outras funções nodais no sistema da arte: são também artistas, curadores, críticos, galeristas, colecionadores – intelectuais mediadores, enfim (GOMES e

HANSEN, 2016). Essa relação bem azeitada por profissionais em permanente trânsito intersistêmico não nasceu agora. Ela existe desde antes da própria constituição (em meados do século XIX) da História da Arte como campo de saber acadêmico – uma breve revisão da constituição da disciplina no ensino superior europeu ou europeizado, nos autoriza essa afirmação (cf., por exemplo, SALZSTEIN, 2021). E pouco importa se essa transitividade dos profissionais da arte faz com que o sistema artístico impulse o sistema acadêmico ou vice-versa – também neste caso, é tarefa inócua endossar a primogenitura do ovo ou da galinha.

O que importa assinalar é que a história da arte nasceu dessa interatividade e que a evolução desse trânsito na modernidade tardia é que determina, no final das contas, quais saberes e fazeres artísticos se tornarão *hábito*² a ponto de aspirar à canonização ou, pelo menos, à beatificação histórica. Tendo essa estrutura como cenário, a luta pela visibilidade histórica e estética não pode ser pensada exclusivamente em termos de substituição pura e simples de um cânone por outro, pois isto mantém intactos os mecanismos de poder (acadêmicos, inclusive). Não se trata meramente de menos homens e mais mulheres ou de menos brancos e mais pretos ou indígenas. Se trata, antes, de enfrentar o cânone epistêmico e seus modos de (re)produção na história da arte para percebermos se a representatividade estética das “minorias” se tornou fato epistêmico o suficiente para reconfigurar a noção de cânone e, com isso, poder reconfigurar a narrativa histórica a contrapelo ou se, ao contrário, foi absorvida tão somente como modo subliminar de reiteração da autoridade do cânone artístico eurocêntrico – a este respeito, cf., por exemplo, Philippe Dagen (2019; 2021).

Esta discussão esconde vários níveis de complexidade, envolvendo conexões entre pelo menos quatro amplos cenários conceituais sobre o qual se estende o campo historiográfico da arte: colonialidade, modernidade, globalidade e contemporaneidade, não necessariamente nessa ordem. É através dessas conexões de fundo que a questão sobre a relativa representatividade de gêneros e étnico-raciais no sistema contemporâneo da arte deve ser abordada, no sentido de tentar perceber se tal representatividade vêm fissurando o núcleo duro da história da arte. Isto nos

² Uso aqui o termo “hábito” no sentido peirceano do termo, como terceiridade, como signo genuíno, em expansão, em processo de cristalização.

leva, de imediato, a algumas hipóteses, dentre outras possíveis: 1) É lícito reivindicar que a exigência de representatividade no sistema contemporâneo da arte promova reescrituras da própria história da arte? 2) A promoção dessa reescritura historiográfica necessariamente afeta a própria noção de cânone artístico-estético? 3) Afetando essa noção canônica, com quais filosofias, antropologias e/ou sociologias tais reescrituras historiográficas se tornaram (ou se tornarão) sustentáveis? 4) E em se tornando sustentáveis, é possível pensar a suposta universalidade da história e da arte em outros termos? Por enquanto, é possível traçar alguns rascunhos.

É lícito reivindicar que a exigência de representatividade no sistema contemporâneo da arte promova reescrituras da própria história da arte?

O trabalho de historiadoras feministas como Linda Nochlin e Griselda Pollock nos permite dizer que sim, pois promoveram uma revisão historiográfica sem precedentes que revisitou o epicentro historiográfico desde pelo menos o Renascimento e, assim, artistas mulheres começaram a sair das sombras das reservas técnicas, mereceram retrospectivas inéditas e passaram a disputar espaços mais privilegiados em coleções públicas e privadas. Esse redirecionamento historiográfico, obviamente, foi sustentado pelas condições de visibilidade histórica presentes nos anos 1960/1970: o estruturalismo, a contracultura, as reformas universitárias nos países centrais, os movimentos feministas e pelos direitos civis – cenário este que, de quebra, demonstrou cabalmente que é possível fazer/reescrever a história a partir de questões candentes na contemporaneidade.

Dado que a questão da invisibilidade histórica da produção artística de mulheres partiu majoritariamente do contexto cultural euro-estadunidense, há que se relativizar o caso brasileiro já que, àquela altura, pelo menos em termos de modernismo, o cânone já contava com Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Entretanto, os estudos feministas brasileiros no campo da arte atestam sobejamente que essa “visibilidade feminina” se restringiu praticamente às duas paulistas – as pesquisas de Madalena Zaccara (2017) e Ana Paula Simioni (2019), dentre muitas outras, nos dão prova disso. Por fim, é necessário acrescentar que a porta aberta pelos estudos feministas no campo historiográfico da arte ampliou o panteão da produção artística gerando uma diversidade historiográfica até então inédita, mas não mexeu um

milímetro no paradigma, dado que essa ampliação se deu no próprio recorte evolutivo determinado pela história convencional. Ampliou-se o panteão histórico, mas não o cânone epistêmico, e isso nos leva à segunda questão. Mas, antes, é preciso discernir algo importante: a representatividade de gênero (de mulheres e lgbts) provoca delineamentos epistêmicos diversos dos causados pela representatividade étnico-racial (de indígenas e negros), embora ambas se encontrem e se interpenetrem nas periferias do sistema patriarcal-capitalista a que foram relegadas. O tom dessa discussão pode ser sintetizado nesta citação de Estela Ocampo:

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).

Se, enfim, reconhecermos que a narrativa historiográfica da arte se concentrou na peculiar situação histórica e social da Europa desde o século XVI e que desta situação geográfica e cultural foram extraídos os princípios norteadores da disciplina, é forçoso considerar que ela tornou-se epistêmica e metodologicamente parcial.

A promoção dessa reescritura historiográfica necessariamente afeta a própria noção de cânone artístico-estético?

No caso da representatividade de negros e indígenas, sim. Pensar a história da arte exclusivamente a partir dos fenômenos artístico-estéticos das sociedades ocidentais modernas é o mesmo que pensar uma história da agricultura exclusivamente a partir da cultura do trigo – sua disseminação foi importantíssima, mas não foi a única a sustentar a sobrevivência da humanidade. Não é possível pensar a produção estética de culturas não europeias como commodities a serem postas num mercado que pouco valoriza os “bens primários” – leia-se “primitivos”. Mesmo que consideremos mal e porcamente o retumbante impacto que as artes das culturas asiáticas, africanas e americanas causaram na evolução da arte das culturas europeias modernas (em termos técnicos, inclusive), não se pode pensar a generalidade e a pluralidade do

fenômeno artístico a partir de uma única matriz cultural, mesmo que esta tenha sido exportada e se tornado hegemônica no bojo dos colonialismos. Guardadas as devidas proporções, essa atitude seria equivalente a pensarmos a arte do século XX modelada exclusivamente pelas culturas visuais estadunidenses, ainda que estas tenham se tornado hegemônicas.

A questão não é nova. Já em 1904, num ensaio publicado em inglês por E. P. Dutton & Co. de Nova York, Okakura Kakuzō dava o tom dessa discussão que atravessaria o século XX para nos desassegar ainda hoje:

A arte, de fato, como a rede adamantina de Indra, reflete toda a cadeia em cada um de seus elos. Em nenhum momento existe já como modelo definitivo. É um crescimento contínuo, que desafia o bisturi da cronologia. Discutir uma determinada fase de seu desenvolvimento significa lidar com infinitas causas e efeitos do passado e do presente (Okakura, 2016, p. 16).

Okakura³ escreveu este ensaio num momento em que os fazeres e saberes das artes tradicionais japonesas encontravam-se em franco desprestígio interno diante do processo acelerado de “modernização” japonesa que gerou, inclusive, academias de arte nos moldes europeus – tal desprestígio interno contrastava com o crescente prestígio das artes tradicionais japonesas no cenário internacional da época.

Conhecedor tanto da arte indiana e chinesa quanto da arte europeia e estadunidense, Okakura, nessa citação, sintetiza seu assombro diante de uma estética e de uma história cujo merchandising não consegue disfarçar nem mesmo seu universalismo caolho ou, como o próprio explicita, “tendemos a esquecer que as tipologias, no fundo, são somente pontos luminosos num oceano de aproximações [feitas em] nome de uma comodidade mental” (Okakura, 2016, p. 14). Entrementes, nos incita a perceber que nenhum dos elos históricos, ainda que refletindo o todo, pode ser tomado como modelo definitivo. Assim, parece defender a história da arte no seio da cultura como processo que envolve infindáveis causas e efeitos no presente e no passado para desafiar “o bisturi da cronologia”. No mais, cabe uma digressão: quantas reflexões sobre a suposta globalização da história da arte no século XX seriam possíveis se pensássemos num paralelo entre este ensaio de Okakura Kakuzō

³ Aluno de Ernest Fenollosa na Universidade de Tokyo e co-fundador da Escola de Artes de Tokyo (da qual foi decano) e do Instituto de Arte do Japão, Okakura Kakuzō (1862-1913) foi um dos primeiros intelectuais influentes do extremo oriente a questionar a pretensa “universalidade” da história da arte e da estética ocidental.

e aquele outro de Inaga Shigemi⁴, lançado mais de um século depois? Dado o interstício secular entre as diatribes dos sensei japoneses sobre a representatividade das artes orientais nos fluxos globalizados da história da arte, a discussão persiste. E se persiste no embate Oriente/Ocidente, como não persistiria no embate Norte/Sul?

Afetando essa noção canônica, com quais filosofias ou antropologias ou sociologias tais reescrituras historiográficas se tornaram (ou se tornarão) sustentáveis?

Como vimos (citando apenas dois exemplos), a demanda por representatividade de mulheres e orientais na narrativa geral da história da arte não afetou o cânone disciplinar. Mas, que “cânone” é esse? É uma concepção de arte embasada na evolução de saberes e fazeres artísticos europeus que, grosso modo, opõe natureza e cultura e reivindica a “autonomia” do signo estético. Sem essa suposta autonomia e essa suposta oposição, nada mais pode ser considerado como “arte propriamente dita”. Tal concepção, construída paulatinamente no bojo da modernidade europeia, gerou pelo menos quatro dogmas: 1) A história não pode ser o julgamento do contemporâneo sobre o passado. O historiador tem que remontar virtualmente uma época e interpretá-la exclusivamente com as condições de visibilidade “fornecidas” por essa mesma época. 2) A arte é produção de artista, desde que tal função e distinção seja social e economicamente reconhecida. 3) Não se pode chamar de “arte” a produção estética de povos que não desenvolveram conceitos e ideias para defini-la enquanto produção autônoma e não utilitária. No máximo, de “artesanato”, mesmo que tais povos também não tenham conceitos para definir isso. 4) A história da arte é a história das vanguardas contra as retaguardas e seus cânones são produzidos nessa interface, mesmo que os vanguardistas se reportem técnica e/ou conceitualmente ao passado.

Toda revisão ou ampliação do cânone pressupõe uma conseqüente revisão epistemológica. As vanguardas históricas europeias explicitam isso ao questionarem

⁴ Inaga Shigemi (1957) especializou-se em literatura comparada, estudos culturais e história do intercâmbio cultural na Universidade de Tokyo e na Universidade de Paris VII, e vem lecionando na Universidade de Tokyo, na Universidade de Mie e no International Research Center for Japanese Studies (em Kyoto).

a representação naturalista/realista vigente desde o Renascimento. Ao assim fazê-lo, problematizam não só os limites da representação, mas a própria representação, o estatuto semiótico da obra de arte. Ou seja, se refaz (ou se revê) as relações entre signo, referência e interpretação.

Mas, como pensar uma revisão epistemológica da história da arte a partir das culturas não europeias se para estas se admitiu (até recentemente), no máximo, uma etnofilosofia, uma etnocenologia, uma etnomusicologia e um etnodesign, todas oriundas da seara antropológica? Trocando em miúdos: é possível promover um câmbio epistêmico na historiografia da arte sem a sustentabilidade filosófica e, em troca, promover esse câmbio numa sustentabilidade – digamos – antropológica sem criarmos outras categorias estanques do tipo “história filosófica da arte” ou “história sociológica da arte” para os europeus e os europeizados e “história antropológica da arte” para as tradições estéticas não bafejadas pelo europeísmo? Este me parece, ainda, um arranjo epistêmico provisório diante dos idealismos e dos empirismos que a tradição historiográfica da arte foi buscar na filosofia.

Primeiro, é necessário desconstruir o mito da dependência epistêmica da arte em relação à estética e, segundo, o impacto (ou não) da filosofia da história sobre a história da arte – tenho em mente, neste caso, um arco teórico que vai de Hegel a Benjamin, passando por Marx e Nietzsche. Ficarei, por enquanto, com o primeiro, expondo algumas fissuras nesse mito que foram exploradas por, pelo menos, dois autores: o estadunidense Arthur Danto (2014) e a mexicana Katya Mandoki (2013).

Devedor de Hegel no atacado, Danto expõe o descredenciamento filosófico da arte para encarar a definição da arte (sua essência e natureza) a partir de sua própria história, ou melhor, a partir de uma filosofia gerada no próprio âmago do percurso histórico. Assim, o esteta estadunidense concebeu uma teoria da arte que considera conjuntamente tanto tendências essencialistas quanto historicistas na definição da natureza da arte e, nessa perspectiva, não se trataria mais de reivindicar uma história da arte escorada por uma filosofia descredenciadora, dado que

A diferença é que, na teoria de Danto, a questão do que é a arte tem sido o motor do desenvolvimento da arte em direção ao seu fim, um fim que consiste no surgimento, na medida possível dentro de seus próprios limites, de uma definição de arte pela qual sua própria história possa ser compreendida. Assim, a história da arte é também a história da filosofia da arte (Gilmore, 2014, p. 17).

Duas coisas a serem ressaltadas nessa pegada de Danto: uma, a de que o percurso histórico da arte engendra sua própria filosofia; a outra, seria a insinuação de que cada tempo histórico elabora internamente sua própria filosofia com a finalidade de pensar o todo da arte. Ainda que elabore uma estética filosófica intrínseca ao percurso histórico tendo em vista o arcabouço evolutivo da arte ocidental, Danto coloca em xeque a pressuposta autoridade filosófica como um *a priori* da arte e da sua história e, assim, deixa a bala na agulha para algo que interessa à visibilidade historiográfica: a possibilidade de pensarmos a reconfiguração múltipla e caleidoscópica das temporalidades e espacialidades históricas da arte com a expectativa de que outras filosofias (também caleidoscópicas) podem ser produzidas a partir das próprias vísceras da história em processo de reconfiguração – desde que, claro, “combinemos” que os não europeus também pensam.

Outra fissura na estética ocidental como alicerce do discurso historiográfico da arte foi explorada por Katia Mandoki. Através de aportes interdisciplinares que envolvem a filosofia, a psicologia, a neurologia, a semiótica, a antropologia, a teoria da cultura e a teoria da evolução das espécies, Mandoki propõe uma estética que poderíamos definir como “em seu campo ampliado”, mas que ela chama de “microestética”. Apontando as idiosincrasias convencionais da disciplina e de sua (in)definição, inclusive nos recentes estudos com pegadas evolucionistas, Mandoki esclarece que

Dos tareas exigen atención con especial urgencia: por una parte descifrar los sentidos diversos de la estesis y por la otra remover las supersticiones discursivas que se han osificado en esta disciplina particularmente desde la metafísica que sin parsimonias hay que denotar como “ideología estética” (Mandoki, 2013, p. 17).

Sem papas na língua, a pensadora mexicana define boa parte da tradição discursiva da estética (particularmente a assoreada pela metafísica) como “supertisção ossificada” e segue esclarecendo que seu roteiro se distancia da “estética arte-cêntrica” e de “las perpetuas loas al arte” (Mandoki, 2013, p. 18).

Ora, uma estética assim concebida libera a arte da exclusividade de fornecimento de perceptos e afectos para a filosofia. Assim, para a tradição artística de povos originários que não dissociaram natureza de cultura, nem constituíram filosofias a partir das lógicas platônicas e aristotélicas e nem construíram um

arraçado estético tendo a arte como síntese absoluta da estesia, a fissura explorada por Mandoki é um bálsamo. Ao libertar a arte de sua suposta primazia na construção do pensamento estético (operação proposta por Hegel), Mandoki inverte os termos: é a percepção corporal envolvida na estesia que produz manifestações artísticas e, portanto, o estético (que trata desses modos de percepção) é causa e não efeito do artístico. Embora aparentemente contradiga Danto, a virada epistêmica proposta por Mandoki pode ser pensada em termos complementares: se, por um lado (com Danto), a filosofia da arte só pode ser rascunhada com e a partir das entranhas do percurso historiográfico da própria arte, por outro (com Mandoki), tal filosofia não necessariamente deve assumir o ônus de configurar os princípios gerais da estética.

Enfrentando os dez dogmas da estética apontados por Mandoki⁵, poderemos perceber (indo além da proposição de Danto) que a abordagem historiográfica da arte das culturas originárias não necessariamente nos obriga a tirar delas princípios estético-filosóficos (categorias, estilos etc.) que lhe deem “sustentação” epistêmica.

Isto posto, a (re)escritura da história da arte das culturas originárias, tal como insinuou Frank Willett (2017) em relação à história da arte africana, pode render bons frutos na cooperação entre historiadores e antropólogos, “mas há que ter cuidado para que a relevância etnográfica não tome o lugar do sentimento estético” (Costa e Silva, 2017, p. 13).

O senso estético, como advoga Mandoki, parece mesmo exceder a própria humanidade. Como capacidade humana, também parece ser universal. Na medida em que a arte é (re)produção desse senso (e não sua necessária síntese), um peculiar estado da arte não pode ser tomado como universal em si mesmo através de categorias e modelos aplicáveis indistintamente. Entretanto, como elo numa extensa cadeia, cada fenômeno artístico pode ser entendido como reflexo do todo (como quer Okakura) ou como um elo histórico que aspira à definição do todo (como quer Danto). A questão da representatividade de gênero e étnico-racial no campo da arte não pode ser pensada senão como esses elos, como os elos que faltam para que o todo ainda

⁵ 1) La cultura se opone a la naturaleza. 2) Lo bello se opone a lo útil. 3) La belleza es un valor puramente espiritual. 4) La contemplación de lo bello es desinteresada. 5) La estética radica en las características de los objetos (proporción, orden, ritmo, simetría). 6) Los enigmas de la estética se descubren sólo con razonamiento filosófico. 7) Los juicios estéticos son imparciales y objetivos. 8) La estética es exclusivamente una cuestión cultural. 9) La valoración estética es distanciada. 10) Toda discusión de lo estético tiene que realizarse en función del arte (Mandoki, 2013, p. 17).

indiscernível possa ser precária e minimamente vislumbrado. É só a partir de então que poderemos pensar a arte como “universal”, isto é, como fenômeno dotado de elos que nada mais são do que promessas de reflexos universalizáveis.

E em se tornando sustentáveis, é possível pensar a suposta universalidade da história da arte em outros termos?

Ouçamos, primeiro, Ivair Reinaldim:

Sempre é possível satisfazer-se com proximidades visuais, com analogias formais, com teorias inclusivas, mas ao fim e ao cabo, muitas das práticas e abordagens teóricas esquecem-se de que em um contexto globalizado a “expansão” epistemológica da arte faz com que haja um número maior de situações e objetos disponíveis para alimentar um mercado saturado de seus próprios produtos. O velho risco da “universalização” do conceito ocidental de arte, com pretensão a uma aplicabilidade indistinta, pode tornar-se, enfim, uma prática *predatória* (Reinaldim, 2017, p. 37, grifos do autor).

Sim, sempre é possível incluir mulheres, negros e indígenas nas narrativas historiográficas da arte. Ou, a partir da inserção da arte não europeia no fluxo da arte ocidental, postular uma “ciência” formalista da arte que contemple analogias visuais entre produções estéticas que se ignoraram mutuamente por séculos ou milênios. Ou até mesmo desconstruir certos mitos “evolucionistas” da história da arte para torná-la mais inclusiva e menos parcial. Mas estas estratégias embutem uma questão de fundo: a mais valia do signo estético enalacrada na economia política dos bens simbólicos. Não à toa, a concepção de arte que a sociedade ocidentalizada ainda operacionaliza em nossa contemporaneidade nasceu junto com o mercantilismo. Não à toa, a inclusão da produção artística de indígenas, negros, mulheres e lgbs no sistema da arte o encontra num estado hiperinflacionário, sedento de novos ou renovados produtos desde que estes, obviamente, possam ser embalados para consumo imediato e presumivelmente dotados de prazo de validade. É nessa perspectiva que a representatividade corre o risco de descarte sem nem ao menos arranhar a estrutura da mercadologia simbólica, também ela atravessada por conglomerados epistêmicos.

A crer na superfície do estado da arte aqui citado, a revisão da história da arte a partir de questões postas pela representatividade está em curso, ainda que, em

certos casos, ignorando (ou naturalizando) a estrutura mercadológica “moderna” que não esconde sua índole colonialista e predatória também no campo das trocas simbólicas, arte incluída. A bem dizer, e seguindo a percepção de Katya Mandoki sobre a estética arte-cêntrica que limita teoricamente a amplitude da experiência estética, a concepção ocidental da arte e da sua história têm sido o motor dessa mercadologia material e imaterial dos bens simbólicos. E, assim, vai-se calibrando currículos, remendando ementas e recauchutando práticas pedagógicas sem, entretanto, arranhar o “núcleo epistêmico duro” tanto da arte quanto da história.

Mas é certo que arte e história, desde que se tornarem campos de estudos acadêmicos com pretensões científicas, também não deixaram de evoluir. Acossadas pela debacle da razão iluminista-positivista, refazem-se continuamente ao longo do século XX a ponto de Giulio Carlo Argan (1992, p. 507), na esteira de Husserl, apontar a inevitabilidade da crise “das ciências europeias”, arte incluída.

O paradoxo da representatividade que Ivair Reinaldim apontou na citação anterior se insere, por um outro lado, nessa crise das ciências europeias que Argan vislumbrou no caso da arte, mas também percebida por Carlos Antonio Rojas no caso da história:

Essas múltiplas expressões da renovação historiográfica pós-1968 revelam a constituição de uma inédita situação, caracterizada pelo *policentrismo na inovação historiográfica* e pela *pluralidade de alternativas de desenvolvimento* da investigação histórica, ambos traços que definem a nova modalidade de funcionamento e de interrelação entre as historiografias locais e nacionais do mundo todo (Rojas, 2017, p. 113, grifos do autor).

Resta verificar se as conjunções entre arte e história se aproveitaram dessa “janela histórica” proporcionada pela crise (e conseqüente renovação) em questão, de modo que a história da arte do passado e do presente absorva o alargamento epistêmico proposto, mesmo que subliminarmente, pela representatividade ora em curso. Para isso, é possível reconsiderar a historiografia da arte segundo os seguintes termos sugeridos por Rojas (com o perdão pela longa citação) para a constituição de uma história da historiografia que não apenas agrega sua necessária dimensão crítica

mas também as diversas contribuições que a própria historiografia do século XX desenvolveu em relação ao modo de estudar e interpretar qualquer livro ou obra impressa, junto à sofisticação e à teorização acerca do gênero de biografia em geral e da biografia intelectual em

particular, bom como a partir das contribuições da história literária que tratam, por exemplo, da própria noção de “autor”. Da mesma forma, a partir dos avanços da linguística no que diz respeito aos diferentes níveis de mensagens contidos em cada estrato ou elemento da fala, ou da história cultural acerca da relação entre as culturas hegemônicas e as culturas subalternas, ou da filosofia em relação às “epistemes” subjacentes à produção cultural de toda uma época, ou da sociologia dos grupos e das redes de sociabilidade intelectual, ou da história das ciências e dos saberes em geral, com sua ênfase nos problemas da transmissão intelectual e da geração de novos paradigmas, desde o próprio seio das tradições contra as quais se dirigem ou subvertem, para mencionar apenas alguns possíveis exemplos do vasto universo de coordenadas que determinam e definem esta empreitada dos estudos atuais sobre a história da historiografia”(Rojas, 2017, p. 14).

Trocando em miúdos e puxando a brasa para a sardinha dos arte-historiadores, os estudos contemporâneos da arte e da sua história não podem prescindir de uma decidida pegada interdisciplinar e, como vimos em Rojas, são muitas as chaves disponíveis.

O estado da arte nos impele à crença de que a reescritura interdisciplinar da arte está em curso, mas, no geral, concentrada no encontro da cultura europeia com as culturas não europeias desde e colonização moderna. Se, por um lado, essa concentração nos períodos colonial e pós-colonial nos permite rastrear resistências e apagamentos, por outro, falta promover uma arqueologia dos saberes e fazeres simbólicos (in)visíveis nesses mesmos palimpsestos históricos produzidos pela colonialidade. Ao fim e ao cabo, toda representatividade na história e na arte está em busca da reconfiguração de sua própria ancestralidade – na medida do possível, em seus próprios termos.

Lembrando que uma vaga de conservadorismos e moralismos tem acompanhado as lutas pela diversidade nestas duas primeiras décadas do século, a representatividade corre o risco de perder o bonde da história da arte. Mas uma das tarefas mais prementes do arte-historiador minimamente comprometido com a sismografia de seu tempo é, justamente, não deixar que a história perca o bonde da representatividade. Ou o trem-bala.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. de Denise Bottmann e Federico Carotti. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COSTA E SILVA, Alberto da. Um ABC, uma tabuada ou um catecismo da escultura africana. *In*: WILLETT, Frank. **Arte africana**. Trad. de Tiago Novaes. 1ª Ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017, p. 12-18.
- DAGEN, Philippe. **Primitivismes**: une invention moderne. 1ª ed. Paris: Gallimard, 2019.
- DAGEN, Philippe. **Primitivismes 2**: une guerre moderne. 1ª ed. Paris: Gallimard, 2021.
- DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Trad. de Rodrigo Duarte. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- GILMORE, Jonathan. Prefácio. *In*: DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Trad. de Rodrigo Duarte. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 11-23.
- GOMES, Angela Maria de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (orgs.). **Intelectuais mediadores**: práticas culturais e ação política. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- INAGA, Shigemi. A História da arte é globalizada? Um comentário crítico de um ponto de vista do Extremo Oriente. *In*: GREINER, Christine; SOUZA, Marco (orgs.). **Imagens do Japão**: pesquisas, intervenções, poéticas, provocações. 1ª ed. São Paulo: Annablume; Fundação Japão, 2011, p. 55-85.
- MANDOKI, Katya. **El indispensable exceso de la estética**. 1ª ed. México: Siglo XXI Editores, 2013.
- OKAKURA, Kakuzō. **Lo spirito dell'arte giapponese**. Trad. de Anna Pensante. 1ª Ed. Milano: Luni Editrice, 2014.
- REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.1, p. 25-39, jan. 2017. Disponível em: [<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/727>]
- ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. **A historiografia no século XX**: história e historiadores entre 1848 e... 2025? Trad. de Fernando Correa Prado. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2017.
- SALZSTEIN, Sônia. Pensar contra si: tarefa aos historiadores da arte hoje. **Revista Ars** (USP), São Paulo, v. 19, n. 42, p. 13-65, dez. 2021. Disponível em: [<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/191905>].
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcante. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. 1ª ed. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2019.
- WILLETT, Frank. **Arte africana**. Trad. de Tiago Novaes. 1ª Ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017.
- ZACCARA, Madalena (org.). **De sinhá prendada a artista visual**: os caminhos da mulher artista em Pernambuco. 1ª ed. Recife: Ed. do Organizador, 2017.