

A História da arte é globalizada?

Um comentário crítico de um ponto
de vista do extremo Oriente

SHIGEMI INAGA

TRADUÇÃO DE MARCO SOUZA

Representar a si mesmo em uma arena internacional não é uma tarefa fácil para um asiático que tem um emprego em período integral em seu país. O ano letivo no Japão começa no mês de abril e termina em março (e talvez seja também assim na China e na Coreia). Obrigações administrativas impedem nossos compatriotas de comparecerem a eventos que acontecem no Ocidente. Além disso, é quase impossível para qualquer estrangeiro imaginar os afazeres da sociedade japonesa a menos que se faça parte dela. Para qualquer um que está constantemente sobrecarregado e “atolado” no mercado doméstico da “citação literária”, é muito difícil atender a pedidos extras de fora. Além do que, para se entrar no ritmo do mercado ocidental, pede-se o uso de uma língua (inglês, para começar) que quase não se usa como meio de comunicação ou de escrita, tudo isto enquanto se está lecionando e pesquisando na Faculdade de Letras de universidades japonesas.

No mesmo instante em que um bate-papo estava sendo gravado na faculdade da Universidade Cork, do outro lado do planeta, eu estava dando uma conferência pública em um município japonês sobre os Painéis de Hiroshima, pinta-

dos pelos falecidos Sra. Toshi Maruki e Sr. Iri Maruki, da década de 1950 até a década de 1970. Esta série de murais serviu como máquina de propaganda para o movimento pacifista mundial durante o período da Guerra Fria e está agora em um museu privado dedicado ao casal de artistas. Os Painéis de Hiroshima ficaram internacionalmente célebres no Oriente e no Ocidente e foram muito divulgados através de um álbum editado por John Dower, um especialista em história moderna japonesa e autor do premiado livro *Abraçando a Derrota: o Japão na Esteira da Segunda Guerra Mundial*. Mesmo assim, no campo acadêmico da pesquisa histórica japonesa de arte, tais trabalhos, ainda atualmente, são raramente mencionados.¹⁰

Pode ser de algum interesse notar que a pesquisa histórica japonesa de arte enfatiza principalmente mestres antigos e inventários de peças budistas. Artistas contemporâneos com uma grande carga de conotações políticas têm sido rejeitados pela academia japonesa apesar (ou como consequência disto) das revoltas estudantis do final da década de 1960; e esta exclusão permanece até hoje. Aqueles que discutem a obra dos Maruki são vistos igualmente como ativistas (pelos velhos marxistas até a nova esquerda) ou como estudiosos interessados em estudos culturais – que o mainstream de historiadores de arte (homens, positivistas, e formalistas apolíticos) ainda tende a repudiar como uma intrusão contra o statu quo da pesquisa histórica de arte “normal”.

O destino dos trabalhos feitos na comemoração dos bombardeios atômicos poderia ter sido um assunto apropriado para o Vigésimo Primeiro Congresso Internacional de História da Arte em Amsterdã, em 1996. De fato, o tema principal do congresso foi “Memória e esquecimento”, e havia seções como “A Arte da Comemoração” e “O Memorial Moderno: Vitoriosos e Vítimas da Guerra”. Entretanto, nenhum orador japonês trouxe as memórias da guerra para a discussão. Ademais, somente quatro propostas de papers foram aceitas no total pelos membros da Associação Japonesa de História da Arte, que tem mais de dois mil e quinhentos membros. E por um estranho detalhe da seleção, as quatro propostas japonesas foram colocadas na seção de pôsteres, como uma distinção clara em relação às propostas feitas por professores e estudantes sediados na Europa e na América do Norte. A relutância japone-

10. John W. Dower and John Junkermann, *The Hiroshima Mural* (Kôdansha International Ltd., 1985); Kozawa Setsuko, *The Hiroshima Mural: The Depicted Memory, The Narrative Painting* (Tokyo: Iwanami Shoten, 2002); e Shigemi Inaga, “Between War Painting and Peace Painting”, *Aida* 113 and 114 (2005).

sa em falar e a indisposição ocidental em dar voz ao seu balbucio irrelevante são tendências consistentes na maioria dos encontros internacionais na área de Humanas (exceto por psicologia e algumas associações específicas para os estudos japoneses).

Esta pequena curiosidade, a título de introdução, será suficiente para sugerir as múltiplas dificuldades que uma história da arte globalizada deve enfrentar para ser uma disciplina rigorosa. Dividirei minha apresentação em três eixos, sendo mais ou menos fiel ao bate-papo na faculdade da Universidade de Cork. Primeiro, discutirei problemas institucionais relativos às disciplinas acadêmicas. Segundo, conformações espaço-temporais devem ser questionadas em conjunto com fronteiras geográficas. Terceiro, consignarei conceitualizações de termos críticos-chave, assim como a aplicabilidade deles, especialmente no que se refere às relações políticas de poder entre centro e periferia. Embora eu ofereça tantas referências quanto possível, é totalmente impossível enumerar todas. Contudo, confesso desde o começo que as notas são estritamente pessoais e que não sou capaz de cobrir, e nem sou qualificado para cobrir todos os campos que devem ser levados em consideração sob a rubrica da presente questão.

HISTÓRIA DA ARTE OCIDENTAL E ARTES NÃO-OCIDENTAIS

O obstáculo mais proeminente para a globalização da pesquisa histórica de arte é o fato de que a Associação Internacional para a História da Arte (Comité **International** d'Histoire de l'Art/**CIHA**) não tem sido, e até agora continua assim, merecedora do seu nome. Na melhor das hipóteses, isto é uma associação internacional com presença internacional, dedicada principalmente ao estudo da história da arte ocidental. A chamada história da arte oriental pode ser incluída, esporádica e caprichosamente, no programa de pesquisa (graças, por exemplo, à iniciativa pessoal de Henri Focillon em 1921, apenas para citar um exemplo da época da fundação da entidade)¹¹. Mesmo a Ásia (e

11. Henri Focillon, *L'estampe japonaise et la peinture en Occident*, "Actes du Congrès international d'histoire de l'art à Paris en 1921 (Paris, 1923)". Ver também Sadao Fujihara, *L'Extrême-Orient d'Henri Focillon*, "La vie des Formes, Henri Focillon et les arts", (catálogo de exibição, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2004), pp. 241-48.

o Oriente, se preferirem) é um território reservado para “orientalistas”, na medida em que o conhecimento ocidental estiver interessado. O conhecimento profundo sobre o Oriente, elaborado pela tradição dos estudos orientais (o que Edward W. Said criticou como uma forma de usurpação colonial), é mantido ao alcance de um círculo íntimo de especialistas iniciados ¹².

Apesar do seu domínio em línguas orientais difíceis e em costumes sociais incompatíveis, a maioria dos orientalistas no Ocidente permaneceu, mais ou menos, na periferia do mundo erudito, embora sua modéstia, reserva e devoção para com suas especializações profissionais marginalizadas sejam ocasionalmente apreciadas como uma louvável qualificação no mundo acadêmico. Mesmo assim, eles raramente se atrevem a se aventurar fora de seu ambiente protegido para se comunicarem com o público comum (com algumas exceções como René Grousset, na França)¹³. Orgulhosos de sua especialização e interessados em autoproteção, eles tendem a criticar, desdenhosamente, o leigo acesso à torre de marfim de seu santuário acadêmico. E esta tendência de isolamento autoimposto foi mimetizada por orientalistas “nativos” no Oriente que não suspeitam como seu próprio comportamento é uma caricatura que oscila, inevitavelmente, entre o orgulho de autoridade doméstica na periferia, e a humilhação do informante estrangeiro no centro de uma hierarquia acadêmica.

De fato, a maioria dos estudiosos orientais, no topo do ranking no período pré-Segunda Guerra Mundial no Oriente, ficaram muito ocupados em acompanhar o desenvolvimento ocidental da disciplina nos próprios campos de pesquisa. Durante o período pré-guerra e até a década de 1970, cada estudioso japonês (que raramente eram estudiosas) que retornava do “centro” ocidental ostentava orgulhosamente a sua confiança nos mestres ocidentais em sinal de sua (dele ou dela) autoridade ¹⁴.

Nos estudos orientais, entretanto, a mesma atitude resulta, inevitavelmente, em uma alienação dupla e causa um duplo vínculo irritante. Enquanto no Ocidente espera-se por um comportamento próprio de autoridade e de perito em história da arte japonesa, quando você retorna ao seu país de origem, você tem que manifestar o seu domínio perfeito nos mais recentes estudos

12. Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1978). Tradução japonesa de Imasawa Noriko publicada Heibonsha em 1986, com um comentário importante de Sugita Hideaki.

13. René Grousset, *Bilan de l'histoire* (Paris: Plon, 1949).

14. Cf. Sukehiro Hirakawa, *Japan's Love-Hate Relationship with the West* (Kent: Global Oriental, 2005) dá uma visão nacionalista, mas virtuosa sobre o assunto.

ocidentais. Para piorar as coisas, grande parte dos estudiosos e amadores ocidentais prefere as estampas Ukiyo-ê, ao passo que esta categoria banalizada pelo imaginário coletivo no período final da era Tokugawa foi menosprezada e desdenhada pela classe japonesa de literatos e valorizada pelos estudiosos acadêmicos doutrinados no cânone clássico da arte ocidental.

A fim de fingir uma universalidade, fica-se forçado a negar o valor cultural da arte (a arte própria de cada um, por assim dizer) que tem sido altamente apreciada pelos próprios acadêmicos ocidentais. A ironia desta refração dupla pode ser creditada, em parte, ao intrincado complexo de inferioridade psicológica que os estudiosos japoneses do período pré-guerra não conseguiram superar e, pelo contrário, foram inábeis em conseguir revelar. Um mal-estar similar é sentido pelos historiadores de arte africanos, como pude ver nas duras críticas feitas à exposição do MoMA, Primitivismo no século XX¹⁵.

O outro lado da moeda se manifesta como uma afirmação nacionalista, característica da época da fundação da moderna história da arte japonesa. L' *Histoire de l'art du Japon*, o primeiro relato oficial acerca do Império do Sol Nascente, foi compilado na ocasião da Exposição Universal em Paris em 1900. Anteriormente, um guia rudimentar sobre cerâmicas japonesas foi publicado na Feira Mundial de Paris em 1878, no apogeu do japonismo, para satisfazer amadores europeus ansiosos por identificar suas cerâmicas japonesas. Mas, mesmo "artes e ofícios" (incluindo cerâmica) não foram suficientes para provar a existência das "Belas Artes" no império japonês. Algo equivalente ao período clássico grego tinha que ser "escavado" das esquecidas relíquias das antiguidades budistas. As primeiras tentativas de se fazer tal inventário aconteceram entre as décadas de 1880 e 1890; periodização relativa aos séculos VII e VIII. Os templos budistas de Nara e Quioto do século VII foram orgulhosamente apresentados em Paris de modo a retificar e a desacreditar o "equívoco" dos amadores ocidentais acerca da civilização japonesa¹⁶. Para se ter uma

15. *Primitivism in 20th Century Art*, catálogo de exibição, editado por William Rubin (New York: Museum of Modern Art, 1988). Tradução japonesa, com importante comentário crítico, de NōayYoshida Kenji, is: (Kyoto: Tankōsha, 1995). Ver depois James Clifford, *Predicament of Culture* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988).

16. Shigemi Inaga, "Cognition Gap in the Recognition of Masters and Masterpieces in the Formative Years of Japanese Art History", in *Japanese Hermeneutics*, editado por Michael Marra (Honolulu: Hawai'i University Press, 2003), pp. 115-126. Estudos recentes revelaram que o Kanko Zusetsu (1877) de Ninagawa Noritane (1835-1882) contribuiu para a drástica mudança da visão ocidental acerca das cerâmicas japonesas no final da década de

visão clara da mudança de paradigma que L'Histoire de l'art du Japon (1990) tentou manifestar, basta olhar de relance sobre a descrição do ofício artesanal de um pintor. Hokusai foi lembrado por muitos amadores franceses como o ponto alto da história das pinturas japonesas como um todo, e ele virou um objeto de louvor no L'art japonais (1883) de Louis Gonse, e na monografia Hokousai (1896) de Edmond de Goucourt. Na L'Histoire de l'art du Japon, contudo, somente treze linhas foram impressas sobre a vida dele, colocando-o entre os artesãos de Ukiyo-ê e fabricantes de impressão¹⁷. Assim, o autêntico discurso sobre a história da arte japonesa, com um clamor por universalidade (no sentido de Eric Hobsbawm), foi reinventado para ocidentalizar o Japão de modo a atender à expectativa ocidental e para satisfazer a dignidade nacional.

Não é inútil, neste contexto, mencionar que na Índia contemporânea, especialmente em Calcutá, foram feitas tentativas para estabelecer uma “consciência nacional” sob o movimento nacionalista Swadeshi através do boicote de produtos britânicos. Como Partha Mitter e Tapai Gita-Thakurta mostraram, isto aconteceu no contexto da noção de “indianismo essencial” divulgada principalmente por A.K. Coomaraswamy, E.B. Havell e a irmã Nivedita, de modo a fomentar uma nova história da arte indiana. Ao recusarem aceitar qualquer influência vinda de fora como fator benéfico para a história da arte indiana, eles minimizaram o valor das esculturas budistas Gandhara, muito apreciadas nos estudos ocidentais iniciais por causa da sua afinidade com o cânone greco-romano¹⁸.

Um autor japonês, Kakuzô Okakura (1863-1913, mais conhecido pelo pseudônimo de Tenshin), foi o encarregado pela editoria de L'Histoire de

1880. Ver Imai Yûko, “Changes in French Tastes for Japanese Ceramics”, *Japan Review*, International Research Center for Japanese Studies, nº 16 (2004):101-127.

17. Shigemi Inaga, “Cognition Gap in the Recognition of Masters and Masterpieces in the Formative Years of Japanese Art History”, in *Japanese Hermeneutics*, editado por Michael Marra (Honolulu: Hawai'i University Press, 2003), pp. 115-126. Estudos recentes revelaram que o *Kanko Zusetsu* (1877) de Ninagawa Noritane (1835-1882) contribuiu para a drástica mudança da visão ocidental acerca das cerâmicas japonesas no final da década de 1880. Ver Imai Yûko, “Changes in French Tastes for Japanese Ceramics”, *Japan Review*, International Research Center for Japanese Studies, nº 16 (2004):101-127.

18. Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922* (Cambridge University Press, 1994), Tapati Guha-Thakurata, *The Making of New Indian Art* (Cambridge University Press, 1992); *Monuments, Objects, Histories: Institutions of Art in Colonial and Postcolonial India* (Delhi: Permanent Black, 2004).

l'art du Japon e também esteve diretamente envolvido na formação nacionalista da história da arte da Índia por meio de seu livro, *The Ideals of the East* (1904), que finalizou durante a sua primeira estada na Índia. Incidentalmente, o livro termina com o slogan: "Vitória interior ou muita morte exterior." Sendo um amigo íntimo de Isabella Stuart Gardner, Okakura contribuiu com a coleção e a organização do Departamento de Arte do Oriental do Museu de Belas Artes de Boston. Ele, claramente, tinha como intenção mostrar a herança cultural das civilizações orientais para o público ocidental, de modo a obter reconhecimento universal da história da arte oriental como uma companhia indispensável para a sua contraparte ocidental. Esta intenção foi também mantida por historiadores de arte oriental das gerações seguintes, que, como Henri Focillon, tentaram estabelecer uma história da arte universal através da síntese de estudos sobre Oriente e Ocidente durante a época cosmopolita entre as duas grandes guerras¹⁹.

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 alternativo *Kogei* (artes refinadas) de modo a cobrir todos os tipos de criação artística manual²⁰. Assim, uma resistência teórica à inerente falácia que tentava globalizar a história da arte

19. Shigemi Inaga, "Un destin de pensée," in *Approches critiques de la pensée japonaise XXe siècle*, editado por Livia Monnet (Montréal: Presses Universitaires de Montréal, 2003), 329-48.

20. Shigemi Inaga, "The Making of Museums and Collections in Modern Japan with Special Reference to the Construction of 'Asian Art' and 'Japanese Art'," "Interpreting Asian Cultures in Museum", Simpósio Internacional no Museu Britânico, março de 2000 (não publicado; tradução japonesa, *Studia semiotica* 21, 2001, pp.75-101). O conceito de "artes e ofícios" de Okakura pode ser comparado com o *Medieval Sinhalese Art* (1908) de A.K. Coomaraswamy, aluz do medievalismo de William Morris

foi, manifestadamente, formulada pelo pioneiro da história da arte oriental no início do século XX.

HISTÓRIA DA ARTE COMO INSTITUIÇÃO E DISCIPLINAS ACADÊMICAS

Este trauma de nascimento, por assim dizer, foi reprimido durante o processo de institucionalização da história da arte como disciplina acadêmica. E o reprimido iria retornar inevitavelmente, revelando obstáculos congênitos à globalização da disciplina. Foi em 1916 que a cadeira de história da arte foi inaugurada na Universidade Imperial de Tóquio, com Seiichi Taki (1873-1945) como o primeiro beneficiário. Muitas universidades imperiais no Japão adotaram esta prática (inclusive a Universidade de Keijô, em Seul em 1926, porque a Coreia foi anexada ao Japão desde 1910, enquanto na Universidade Imperial de Taihoku, em Taiwan, inaugurada em 1928, o departamento de história da arte ainda não tinha sido estabelecido). Há poucas cadeiras no período pré-guerra. Uma avaliação crítica dos estudos da era Meiji feita por Shûichi Kishiro (1989-?) em 1936, conta não mais do que 30 estudiosos cobrindo história da arte, arqueologia e estética, mas não há uma avaliação semelhante acerca dos anos seguintes ²¹.

Entre estudiosos lendários de renome internacional, deixem-me mencionar somente três nomes. Sêgai Ômura (1826-1927) é conhecido por seus estudos sobre escultura chinesa e pintura; seus livros foram traduzidos para o chinês no período pré-guerra e servem como referência básica para peritos ²². A moldura da história da arte oriental no Japão foi delimitada pela geração de Ômura, com seus fortes sobretons de antiquário, e que não tem sido questio-

21. Kishiro Shûichi, "Bijutsushi [Art History]", in *Development of History as a Science since Meiji Era*, editado por Rekishi Kyôiku Kenkyû Kai [Committee for the Historical Education Studies] (Tokyo: m g r N Shikai Shobô, 1933), pp. 247-323. [The Establishment and Development of the Discipline of Art History in Japan], (exclusivamente em japonês), apesar deste volume imenso (504 p.), a investigação se limita ao estágio inicial da disciplina e mostra a impossibilidade de qualquer visão global exaustiva.

22. Yoshida Chizuko, "ÔMURA Seigai no bijutsu hiyou", [Art Criticism by ÔMURA Seigai], [Bulletin of the Faculty of Fine Art, Tokyo national University of Fine Arts and Music], n.º. 26 (1994): 1-35.

nada até recentemente. Também deve ser indicado que na primeira série de *Selected Relics of Japanese Art* (Sinbi Taikan, 20 volumes, 1899-1908) em que Ômura colaborou, a explicação para cada placa foi dada em duas línguas (um estudioso em sânscrito, Junjirô Takakusu, 1866-1945, discípulo de Max Müller, escreveu comentários em inglês), mas nos volumes seguintes de *Selected Relics of Oriental Art* (Tôyô Bijutsu Taikan, 15 volumes, 1908-1918), o texto explicativo foi escrito unicamente em japonês. A longo prazo, a delimitação inicial da disciplina de história da arte oriental resultou em seu relativo isolamento dos estudiosos ocidentais, e contribuiu para a falta de interesse entre as gerações seguintes de japoneses nos estudos orientais sobre arte asiática moderna e contemporânea. Foi apenas em 1999 que o Museu Asiático Fukuoka foi inaugurado como o primeiro instituto público a tratar de arte asiática moderna e contemporânea.

O mais famoso historiador de arte japonês no Ocidente deve ser Yukio Yashiro (1890-1975), discípulo de Bernard Berenson. Yashiro publicou *Sandro Boticelli* (1925) em inglês, que permanece como uma imensa contribuição aos estudos de história da arte no Ocidente. Neste livro, Yashiro é conhecido por ter introduzido fotografias retocadas que realçam apenas os detalhes relevantes dos trabalhos para facilitar a identificação. Ele também é lembrado como o primeiro diretor do Instituto de Estudos de Arte (inaugurado em 1930). Depois, publicou sua principal obra, *Essences of Japanese Art* (1944/65), que discute as características nacionais de acordo com quatro temas: impressionista, decorativo, simbólico e sentimental. Fundamentado pelo largo arcabouço de conhecimento do autor e ligando o Oriente ao Ocidente, o livro tenta examinar um ramo de criação artística asiática pela perspectiva dos padrões universais da época. Parecendo aparentemente datada por sua aproximação nacionalista, esta síntese monumental valeria a pena ser escrutinada de modo a se verificar a possibilidade de uma história da arte global e a se detectar o limite de aplicabilidade dos critérios ocidentais. Contudo, o livro permanece inacessível aos estudiosos ocidentais porque ainda não foi traduzido²³. Deixem-me adicionar o nome de Shûjiro Shimada (1907-1994),

23. Ver Archive [sic] of Yashiro Yukio (Kamakura and Hayama: The Museum of Modern Art, 2005). Fujihara Sadao, 1920, "Internationalism and the Study of Art History: The International Relationship of the Art Historians in the 1920s and its Significance", (em japonês), *Art Forum* 21, n.º. 9 (2004): 90-95; Takashina Shûji, "Commentary" para Yashiro Yukio, [The Position of Japanese Art in the World], 1956 (Tokyo: Kôdansha, 1988), pp. 200-10.

que deu origem a uma geração de especialistas em história da arte chinesa e japonesa na Universidade Princeton, nos EUA, no período do pós-guerra. Sua contribuição, que é comparável à de Wen Fong, também deve ser julgada em termos de globalização da disciplina da história da arte asiática²⁴.

Entretanto, nenhum desses nomes (muito menos a multidão de estudiosos asiáticos) é mencionado nem na leitura agradável do *Geschichte der Kunstgeschichte* (1981) ou na *Histoire de l'histoire de l'art* (1986) de Germain Bazin, por conta de uma cegueira tripla estrutural. Primeiro, qualquer contribuição oriental para a pesquisa histórica da arte ocidental é, por definição, suplementar ou auxiliar. Segundo, o domínio dos estudos orientais não está incluído nas "histórias da história da arte", sendo "história" aqui significando, implicitamente, "história da arte ocidental", o que exclui, por definição, territórios orientais. E terceiro, contribuições rigorosas feitas por estudiosos orientais acerca da arte oriental em línguas orientais são, simplesmente, inexistentes para aqueles que não têm acesso às línguas utilizadas em questão (já que elas são "monopolizadas" por orientalistas).

Aqui o problema da língua utilizada deve ser reexaminado em relação aos periódicos das disciplinas. Okakura fundou a revista *Kokka* em 1889, seguindo o modelo da *Burlington Magazine* e da *Gazette des Beaux-Arts*, para tratar essencialmente de arte japonesa. Yashiro fundou outro periódico, *Bijutsu Kenkyû*, em 1932 (que estendia para arte oriental). Ambos permanecem como periódicos de pesquisa referentes. Ainda que fossem empreendimentos pioneiros na época de sua fundação, tais periódicos mantinham-se concentrados no inventário e na descrição de obras de arte individuais e prestaram pouca atenção ao desenvolvimento posterior nas discussões metodológicas. No período do pós-guerra, adicionou-se o *Bijutisushi* (*Journal of Art History*, como era chamado inicialmente e que foi fundado em 1949) da Sociedade Japonesa de História da Arte, que incluía arte ocidental. É verdade que a maioria destes periódicos inseriu sumários em inglês nos seus artigos principais. Ainda que a maioria destas publicações permaneça inacessível aos mais simples estudantes de história da arte no Ocidente, e isto é uma consequência lógica advinda do fato de que ninguém presta uma atenção séria a elas, exceto um limitado círculo de especialistas em estudos orientais. O mesmo pode ser dito sobre

24. John Rosenfield, "Japanese Art Studies in America since 1945", in *The Postwar Development of Japanese Studies in the United States*, editado por Helen Hardacre (Leiden-Boston-Köln: Brill, 1998), 161-194.

periódicos chineses e coreanos que se encontram empilhados nas prateleiras das bibliotecas de pesquisa oriental-asiática.

Em que medida essas revistas se preocupam com a globalização da disciplina? Deve ser dito que a persistência da tradição autoimposta de análise formal e iconográfica destaca que elas permanecem alheias das considerações teóricas. Enquanto linguistas e estruturalistas saussurianos ainda estavam na moda na década de 1970 (Curso de Linguística Geral, 1916, foi traduzido para o japonês no início de 1928 e provocou um debate acadêmico no período do pré-guerra, e As Palavras e as Coisas, de Michel Foucault, 1967, foi traduzido para o japonês em 1974), tal aparato crítico não foi introduzido nos periódicos acadêmicos de história da arte até a década de 1990, e estudos ocidentais recentes sobre as funções sociais da arte e das instituições de arte têm sido muito negligenciados; eles têm sido vistos como simplesmente irrelevantes ao tipo de pesquisas sobre a história da arte conduzidas por especialistas em arte japonesa e oriental²⁵. Foi somente na década de 1990 que estudos de gênero foram introduzidos, principalmente por causa de historiadoras de arte feministas (a última importação ocidental, de Leeds e da América do Norte, e para acrescentar aqui, “como sempre!” seria politicamente incorreto), necessitando-se de uma reforma drástica na conservadora Associação Japonesa de História da Arte²⁶.

DUAS CAMADAS DE HISTÓRIA DA ARTE GLOBAL

Quando nos perguntamos: A História da Arte é Global?, precisamos dividir a pergunta em dois níveis. Primeiro, há as obras que constituem o

25. Para o mais recente desenvolvimento de pesquisa em história social da arte, conduzido no Japão entre 1985 e 1995, ver a visão crítica: Shigemi Inaga, “De l’artisan à l’artiste au seuil de la modernité japonaise”, *Sociologie de l’art*, n.º. 8 (1995): 47-61.

26. [Art and Gender], editado por Suzuki Tokiko, Chino Kaori e Mabuchi Akiko (Tokyo: Brücke, 1997); e *The Present, and the Discipline of Art History in Japan* [1997] *An International Symposium* (Tokyo: Tokyo National Research Institute of Cultural Properties/Heibonsha, 1999). Ver também minha revisão crítica e minha visão do simpósio, *Aida Extra* n.º. 25 (January 1998): 2-15. Ver Ayako Kano, “Women? Japan? Art?: Chino Kaori and the Feminist Art History Debates”, *Review of Japanese Culture and Society*, Center for Intercultural Studies and Education, Josai University, vol.XV (Dec.2003): 25-38. Ver também *Art and Gender 2, Intersecting Visions*, editado por T.Suzuki, A. Mabuchi, Ikeda Shinobu and Kim Hyeshin (Tokyo: Brücke, 2005).

corpo do que irei chamar de história da arte global. Segundo, há um nível de disciplinas que contribuem para o entendimento da história da arte global. Quase sempre os dois níveis são confusos. E pior, estudiosos ocidentais tendem a subestimar o fato de que a superposição destas duas camadas (objetos e agentes de pesquisa) em contextos geográficos e geopolíticos traz permutações resultantes extremamente complicadas. Sem entrar nos detalhes da história institucional, deixem-me fazer um comentário estatístico antes de analisar três problemas estruturais incorporados na disciplina até hoje.

Mesmo no período do pós-guerra, o número de cadeiras de história da arte tem sido relativamente limitado quando comparado à academia norte-americana. Entre noventa e nove universidades nacionais (a categoria “universidade nacional” se dissolveu em 2004), apenas oito têm um departamento de história da arte (e ocasionalmente estética). Muitas das principais universidades privadas e faculdades de belas artes (de um total de 989, consistindo em 526 universidades privadas e 463 faculdades privadas em 2003) estão equipadas com departamentos de história da arte. Porém, na maioria das universidades nacionais e municipais, uma educação histórica da arte está subordinada ao currículo da faculdade de educação. Relações de poder no mercado acadêmico devem ser cuidadosamente examinadas em termos de distribuição destas condições educacionais. Nas instituições ocidentais, é a história da arte ocidental que mantém posições dominantes cara a cara com os setores “relegados” a departamentos periféricos, com nomes como Linguagens e Culturas Asiáticas e Africanas, nos quais a disciplina de história da arte ocidental ocupa uma posição muito precária. No caso japonês, os três fatores seguintes são pertinentes para o entendimento desta questão.

Primeiro, a tripla justaposição de histórias da arte ocidentais, orientais e japonesa permanece uma estrutura básica dos estudos japoneses: a história da arte ocidental pode ser dividida em história da arte indiana (o que significa budismo antigo) e história da arte chinesa. Nos dois ramos (senão nos ramos de história da arte ocidental e japonesa), a era moderna é excluída por definição, apesar de ser parcialmente recuperada por não-historiadores, como linguistas e antropólogos que estudam a cultura das “minorias”. Porque há muito poucas cadeiras nas universidades nacionais, e a maioria dos institutos não pode arcar com os custos de ter um especialista em ambos os campos (China e Índia) de história da arte oriental. Os três ramos de arte ocidental, oriental e japonesa têm pouco em comum, exceto pela ilusória convicção de que pertencem a única e mesma comunidade de historiadores de arte.

Segundo, na maioria das principais universidades, história da arquitetura não é colocada na área de humanas, mas é ensinada no Departamento de Arquitetura da Faculdade de Tecnologia (a mais recente reinterpretação japonesa é o modelo prussiano Technische Hochschule). Estudiosos da geração pioneira, como Chûta Itô (1867-1954), fundador da história da arquitetura mundial no Japão, e Tadashi Sekino (1867-1936), um engenheiro, arqueólogo infatigável e pesquisador experiente de túmulos e antiga arquitetura budista na Coreia e na China, trabalharam juntos com Ernest F. Fenollosa (1835-1908) e Okakura em suas investigações iniciais. Nos anos seguintes, por causa da especialização, a pesquisa histórica de arte no Japão perdeu contato com historiadores de arquitetura, e foi apenas em anos recentes que muitos projetos conjuntos em torno do museu da universidade reabilitaram esses pioneiros do esquecimento acadêmico e de um longo desprezo²⁷.

Terceiro, a afinidade entre história da arte e estética difere consideravelmente nas duas maiores instituições imperiais de Tóquio e Quioto; a divergência entre elas pode ser constatada por suas histórias. Enquanto os graduados do Departamento de História da Arte da Universidade de Tóquio mostram pouco interesse em estética, estudantes da Universidade de Quioto que se graduam em história ocidental discutem normalmente estética e filosofia ocidentais. Em Tóquio, estética e história da arte pertencem a departamentos diferentes (de história e de filosofia), que foram definitivamente separados desde 1996, enquanto em Quioto as duas disciplinas permanecem juntas (mas o futuro permanece incerto devido a uma recente investida de reformas institucionais).

Estes três fatores se interpenetram de modo a realçar o específico estilo acadêmico de cada instituição²⁸. Em acréscimo a estas condições iniciais, o chamado “isolamento vertical” das unidades acadêmicas japonesas é também relevante. Estudantes de história da arte japonesa e oriental com uma inclinação para os estudos de antiquário, estão mais interessados em uma aproximação positivista: eles se limitam à documentação e à análise biográfica e iconográfica e mostram pouco interesse nas recentes discussões metodológicas

27. Exposição, [Itô Chûta, An Architect's World], Tokyo, Wararum Museum; Ósaka, Kirin Plaza Ósaka, 2003. Ver [Do you know Itô Chûta?], editado por Suzuki Hiroyuki (Matsudo: Ókokusha, 2003); e [SekinoTadashi, Asian Expeditions], (Tokyo: The University Museum and The University of Tokyo, 2005).

28. Shigemi Inaga, “The Invention of a Discipline and its Social Background: Art History in Westernizing Japan, A Critical (Re-)view”, 1998-2006.

do Ocidente. Estudantes de arte ocidental, pelo contrário, tendem a ser mais diretamente influenciados pelas últimas tendências intelectuais do Ocidente. Eles digerem, alegre e diligentemente, ideias vindas de fora (na medida em que estas teorias estejam na moda no Ocidente), e ainda costumam mostrar pouco interesse na arte japonesa. Por outro lado, estudantes de arte moderna japonesa não se sentem totalmente no direito de falar sobre estudos ocidentais por causa do seu domínio limitado em línguas estrangeiras. E terceiro, há pouca comunicação profissional entre estudantes que tratam de arte japonesa clássica e os que tratam de arte japonesa moderna.

Apesar destas divergências no interesse profissional, a academia japonesa como um todo tem mostrado uma extrema curiosidade quanto à informação que vem de fora. No período do pré-guerra, muitos estudantes de filosofia e estética estudaram na Alemanha, e depois da Segunda Guerra Mundial, os destinos deles se diversificaram. Muitos clássicos alemães sobre arte foram traduzidos para o japonês no período do pré-guerra. Por exemplo, o *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* de Wölfflin ficou disponível no Japão no início de 1936, e o *Stilfragen* em 1942. Não se deve esquecer – já que o fato foi reprimido por tanto tempo – que muitos estudantes chineses do pré-guerra que estudaram no Japão tiveram acesso fácil a estas traduções japonesas. Um número considerável de livros ocidentais sobre estética e história da arte, tanto modernistas quanto marxistas, foram retraduzidos do japonês para o chinês durante o período de 1913 até 1949 na República da China. Estudos estáticos e biográficos, assim como pesquisas bibliográficas permanecem, por serem feitos acerca destas traduções do período do pré-guerra de livros ocidentais para o chinês.

Para encurtar uma história longa, deixem-me notar que a maioria dos clássicos em história da arte (Wölfflin, Riegl, Dvořák, Antal, Gantner, Wittkower, Hauser, Goldwater, Benesh, Francastel, Pevsner, Friedländer, Badt, Panofsky, Sedlmayr, Gombrich, etc.) estão disponíveis em japonês desde 1970 e foram integrados à luxuosa série da *Bijutsu Meicho Sensho* (Masterpieces in Art History, do editor Bijutsusha Iwasaki, e, naturalmente, a série não inclui nenhum autor não-ocidental!)²⁹. Mas permanece obscuro se os estudantes japoneses de graduação sempre acham essas traduções legíveis. Tais requisitos de leitura (como é habitual na América do Norte) não existem no currículo das universidades japonesas; estudantes das universidades mais renomadas ficam ansiosos por ler os livros das novas celebridades. Eric Auerbach, Euge-

29. A lista completa da série de Iwasaki Bijutsusha pode ser consultada no site <http://www.oi-bijutsukan.com/iwasaki-books.html>.

nio D'Ors, Ortega Y Gasset, G.R. Hocke, Carl Jung e George Steiner, para citar alguns, estavam nas listas de leitura dos estudantes de humanas no final da década de 1960. Clement Greenberg, Michael Fried, Harold Rosenberg e Nelson Goodman eram os nomes favoritos entre os estudantes de arte americana contemporânea e crítica de arte. Entre os autores britânicos, modernistas como Roger Fry, Clive Bell e Herbert Read ficaram bem conhecidos no Japão. A série de televisão *Civilização* de Kenneth Clark (1903-1983) foi um sucesso sem precedentes no final da década de 1960. Espectadores japoneses da época não tiveram nenhum ceticismo em relação ao eurocentrismo do programa e ficaram satisfeitos com a introdução correta feita por Shûji Takashina (1932-?); cada transmissão do programa era acrescida por ele com informações comparativas sobre arte e história contemporâneas japonesas. Trechos ilustrados dos livros de Clark figuraram entre as mais populares leituras nas classes de educação geral das universidades japonesas da década de 1970.

No final da década de 1970, a chamada "santíssima trindade" (marxismo althusseriano, linguística saussuriana e psicanálise lacaniana) estava disponível para os estudantes japoneses. Jurgis Baltrušaitis, René Huyghe, Hubert Damisch, Louis Marin, Jean-François Lyotard, Jean-Claude Lebensztejn, Pierre Bourdieu, Philippe Junod e Michael Thévoz (mas, não ainda, Daniel Arasse) estavam entre os autores franceses e francófonos, cujas traduções foram antecipadas por volta de 1980 por curiosos estudantes de teoria da estética e de história da arte. Um novo curso de "Cultura e Representações" foi inaugurado na década de 1980 no campus de Komaba, na Universidade de Tóquio, para onde Jacques Lacan, Roland Barthes, Michel Foucault e Jean-François Lyotard, entre outros, foram convidados. A forte presença intelectual deste curso pós-estruturalista no campus de Komaba complementou as disciplinas mais autoritárias e conservadoras de estética e de história da arte no campus de Hongô. Listas de leitura mais ampliadas de cultura visual ocidental foram fornecidas sobretudo por Hiroshoi Takayama (1947-?) na metade da década de 1980; essas listas foram consumidas entusiasmadamente por jovens estudantes.

Um estudo crítico do exame de admissão para os pós-graduandos em história da arte nas últimas décadas fornece uma compreensão geral para uma possível forma de "História da Arte Global". Embora muito mais conservador em aproximação metodológica que as listas de leitura voluntárias dos estudantes de estética, o departamento de história da arte parece tomar como certo que um conhecimento exaustivo da empírica "História da Arte Global" é um requisito básico para a admissão. Aos candidatos estudantes solicita-se emitir

descrições detalhadas de artistas e do trabalho deles selecionados arbitrariamente de uma área vasta que abrange história da arte do Ocidente ao Oriente e que se estende do período paleolítico na Ásia Menor até as pinturas chinesas e a iconografia budista. Na mesma medida, pode ser de algum interesse dar uma olhada na Shinchô Encyclopedia of World Art (1985), de modo a ter uma ideia da visão japonesa do “mundo da arte”. Sem estipular explicitamente nenhum critério editorial que possa governar a inclusão ou a omissão do que é posto em pauta, a enciclopédia apresenta uma imaginária “História da Arte Global”, concebida através da colaboração de mais de 500 especialistas japoneses. Incorporando mais do que 16.000 itens heterogêneos de arte e de artistas ocidentais, orientais e japoneses em um único volume, cria-se, sucessivamente, a ilusão de que a história global da arte é um universo fechado e completo.

Revistas mensais como Geijutsu Shinjô (Novas Correntes sobre Belas Artes, para dar uma tradução literal) são excepcionais, porquanto nenhuma outra publicação mensal no mundo cobre uma gama de tópicos tão variados em arte e em moda em um estilo jornalístico tão sofisticado. O único problema é que os textos são escritos em japonês e permanecem inacessíveis para quem não entende. Aqui a questão surge mais uma vez: a “História Global da Arte” que se busca é acessível apenas a leitores japoneses? Esta situação irônica me recorda a imaginária e ideal língua Marauí a que Umberto Eco sempre se refere. Ele diz que toda língua estrangeira pode ser traduzida para o Marauí, por causa de sua incrível flexibilidade, mas a língua Marauí não pode ser traduzida para nenhuma língua estrangeira. Ao se substituir japonês por Marauí, pode-se obter uma noção mais realista do que, afinal, se trata uma história da arte globalizada.

Em contrapartida a este pesadelo distópico da oculta globalização da história da arte global, pode ser uma boa ideia reavaliar a chamada “extemporaneidade” da situação chinesa. Vamos considerar Roland Barthes (1915-1980) como exemplo. Largamente traduzido para o japonês desde o final da década de 1960, em parte por causa do pessoal laço do autor com o Império dos Signos (1970), Barthes permaneceu praticamente desconhecido pelos intelectuais chineses antes de ser revelado para eles no início do século XXI. A noção de oposição binária acabou por se harmonizar com o dicotômico jeito de pensar chinês, e as críticas de Barthes sobre binarismos estruturalistas (especialmente sua introdução a termos terceiros, como ruído e significado flutuante e sua intoxicação com o prazer do texto, o subtítulo, ou o sabor do obtuso) não podiam ser mais fascinantes para os jovens especialistas chineses. Enquanto Bar-

thes em japonês (o que Kojève chamava de esnobismo puro) pode ser somente um objeto de nostalgia em conexão com o círculo íntimo de estudos franceses perto da virada para o século XXI, ele está sendo redescoberto e explorado na China pós-moderna, “Depois da Teoria” (como na frase de Terry Eagleton)³⁰.

CATEGORIAS DEFASADAS E CONFLITOS CONCEITUAIS

Barthes pode vir a ser um bom guia metonímico ou trampolim no pensamento acerca da aplicabilidade de certos conceitos críticos. O termo francês *écriture*, por causa de toda a sua ambiguidade, serve como uma varinha de condão, permitindo a Barthes conceitualizar o que ele acha ter descoberto no Império dos Signos – onde os signos são desprovidos de “significado” e o “significante” flutua na superfície da semiosfera, o que pode ser definido como a antípoda semiocracia francesa. Na sua famosa passagem sobre tempurá, o semioticista francês traça, intencionalmente, um paralelo entre o processo da prática caligráfica e a forma como o cozinheiro japonês que não cozinha (*cuisinier qui ne fait pas cuire*) prepara uma enguia (só que Barthes deve ter-se confundido porque enguia não é servida em barraca de tempurá). Aproximar-se da cultura do ideograma e da visualidade através de artifícios analíticos fonocêntricos é, por definição, uma tarefa impossível. *Écriture* parece designar tudo que escapa à bagagem teórica ocidental³¹.

A caligrafia, como exercício de *écriture*, possui um status social distinto nas esferas culturais sob a influência chinesa, e é dificilmente compatível com caligrafia no sentido ocidental. Na tradição literária do extremo Oriente, a caligrafia não é claramente distinguida da pintura que cobre letras e imagens ao mesmo tempo (tais termos como “letras” e “imagens” são, in stricto sensu, uma terminologia irrelevante, mas temos de confiar neles por conveniência).

30. Para os procedimentos em um recente simpósio internacional sobre Roland Barthes, realizado no Japão, com uma importante contribuição chinesa de L Dong Qiang, “Alors Barthes? Barthes et la Chine, un rendez-vous manqué”, Ver Roland Barthes, *Résonance des sens*, University of Tokyo, Center for Philosophy, Bulletin, n.º. 2 (2004).

31. Shigemi Inaga, [In search of The Golden Triangle: from Roland Barthes, *Résonance des sens*], Aida 97 (January 20, 2004) 32-35.

“Caligrafia e pintura” (shûhuà em chinês e shoga em japonês) são uma única categoria classificatória na conservação de bens culturais. Quando a definição acadêmica europeia de belas artes foi introduzida no Japão na década de 1880, isto provocou uma séria controvérsia. A questão sobre qual caligrafia deveria ser incluída ou excluída da categoria de belas artes era o ponto alto da discussão. A controvérsia foi, literalmente, uma “luta de classes” (como disse Pierre Bourdieu), na medida em que a luta pela classificação afetou diretamente as políticas de ocidentalização da administração de museus³².

A oposição ainda permanece nos dias de hoje. Nos últimos vinte anos, alguns historiadores de arte japoneses, especializados na história institucional da arte modernista japonesa, propõem que a disciplina de história da arte é uma invenção moderna e uma importação ocidental, porque, de acordo com eles, tal bagagem teórica correspondente não existia previamente no extremo Oriente (o raciocínio deles é uma espécie de Navalha de Occam!). A maioria dos especialistas chineses no Japão discorda furiosamente desta interpretação. Para eles, a gloriosa tradição chinesa estava perfeitamente equipada com um aparato de história da arte antes da intrusão das instituições ocidentais. Ignorar a história da escrita sobre arte no Extremo Oriente, e eliminar tal escrita da disciplina da história da arte, implicaria uma distorção hedionda da realidade histórica. Claramente, estes especialistas chineses concebem suas disciplinas em continuidade com a tradição ocidental, para a qual as instituições ocidentais permanecem como um adendo.

O diferente status social da caligrafia no Oriente e no Ocidente está no centro desta recente controvérsia. A questão lembra também que em muitos países não-ocidentais a categoria ocidental belas artes ainda não foi legitimada. Muitas tentativas foram feitas na Era Moderna para a implantação das belas artes do Ocidente em países não-ocidentais. Escolas de Belas Artes foram fundadas, exposições foram feitas, e esculturas públicas autorizadas. Tais investimentos causaram, quase sempre, reações nacionalistas. Em alguns casos, as iniciativas das belas artes têm sido vistas como atributos ou relíquias do imperialismo cultural ocidental; isto tem sido o caso na China continental, assim como em muitos países islâmicos. Tais boicotes a produtos ocidentais podem facilmente prejudicar a história da arte global.

32. Ogawa Hiromitsu, [Calligraphy and Painting versus Art: On the International Symposium “Today, Looking Back on Japanese Art History Studies”] Bijutushi Ronsô, n.º 14 (1997-8): 157-66. Também ver “The Invention of a Discipline”, nota 19 Cf. Anne-Marie Christin (éd.), *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia* (Paris : Flammarion, 2001).

Como é possível concretizar uma história da arte global, quando a própria definição do corpus das belas artes, ostensivamente para ser incluída na história da arte global está em disputa? Uma opção muito otimista e “imperial” pode ser declarar que o próprio critério é válido por todo o mundo, e para aplicá-lo globalmente para construir um “musée imaginaire” para a história da arte global. Não irei repetir aqui a crítica que fiz desta possibilidade na ocasião da exposição *Le Japon des avant-gardes*, no Centro Georges Pompidou, de 1986 até 1987. Ao eliminar sistematicamente todo domínio de criação artística onde nenhum equivalente pode ser encontrado na vanguarda ocidental, esta grande exibição ajudou o público francês a formar uma convicção firme, mas tautológica: tudo reconhecível como coparticipação da vanguarda no Japão é uma imitação ocidental: e tudo original no Japão não cai na categoria de vanguarda. Apenas o grupo Gutai atraiu o interesse do público francês porque tinha a influência da cena artística parisiense, e por consequência foi autorizado a posteriori. A coerência lógica da seleção na *Le Japon des avant-gardes* simbolizou perfeitamente a grandeza e a miséria da autointoxicação. A aplicação de uma categoria própria pré-fabricada à força por realidades estrangeiras, apenas atesta a incomensurabilidade mútua das culturas³³.

Conflitos similares continuam a aparecer enquanto as autoridades ocidentais forçarem a arte não-ocidental a deitar em uma cama procrustea, quer a cama seja assimiladora (como em *Magiciens de la Terre*, autorizada por Jean-Hubert Martin, que contribuiu para a invenção de “artistas” entre monges tibetanos e fabricantes de caixão ganenses) ou eliminatória (como na *Documenta* de Kassel, onde artistas de culturas orientais não-monoteístas foram, uma vez, considerados inapropriados)³⁴.

E ainda deve-se dizer que o asiático não é mais autorizado do que o ocidental para servir como juiz definitivo da cultura asiática. Uma visão estrangei-

33. Shigemi Inaga, “L'impossible avant-garde au Japon”, in *Connaissance et Réciprocité*, editado por Alain le Pichon (Louvain-la-neuve : Ciaco éditeur, 1988), pp.197-207. Em inglês, Margaret MacDonald, “The Impossible Avant-Garde in Japan: Does the Avant-Garde Exist in the Third World?: A Borderline Case of Misunderstanding in Aesthetic Intercultural Exchange”, *Yearbook of Comparative and General Literature* 41 (1993): 67-75.

34. Jean-Hubert Martin, “Who is Afraid of Redskins, the Yellow Peril and Black Power?” in Wessel Reinink and Jeroen Stumple (ed.) *Memory and Oblivion, Proceedings of the XX-IXth International Congress of the History of Art*, (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1999) pp. 961-64.

ra dentro de realidades desconhecidas é, às vezes, capaz de realizar descobertas afortunadas ao se olhar coisas sem referência. E o efeito de choque da zona de contato é um bom exemplo de das Unheimliche ou a Ostraniene de Jan Mukařofský, que se tornou o Verfremdung de Brecht. Tal momento pode se tornar transfigurativo. Uma descarga elétrica ou uma reação química acontece, entregando uma mensagem rica e salutar e lançando uma luz inesperada sobre um desejo político escondido – um desejo que qualquer tentativa de história da arte global deve tentar desestruturar³⁵. Isto traz o problema da aplicabilidade de universal de certos conceitos operacionais.

TRADUÇÃO DE CONCEITOS OPERACIONAIS

Pelo entendimento kantiano, tempo e espaço são dois metaconceitos básicos nos quais as especificidades das esferas culturais devem ser articuladas. Este paradigma tem sido posto em questão na filosofia neokantiana. Desnecessário dizer que o ensaio inicial de Panofsky, *A Perspectiva como Forma Simbólica*, é fundamentado pela sua incompreensão da *Filosofia das Formas Simbólicas*, de Ernst Cassirer. Ele argumenta que a perspectiva linear da Renascença não é universal, mas é um laço cultural, mas seu argumento é simplesmente ilusório por causa da sua crença em uma aparente divergência de desenho em perspectiva a partir da projeção na retina humana³⁶. O argumento de Samuel Edgerton sobre a falta de racionalidade no pensamento chinês pré-moderno baseou-se na incapacidade chinesa em entender a perspectiva linear; como testemunha da incompreensão, uma ilustração inserida em uma enciclopédia chinesa. E ainda tem-se que fazer uma distinção clara entre a possibilidade potencial de pensamento racional e sua relevância para a sociedade. Além disso, a própria “racionalidade” muda de sentido no espaço e no tempo. A mecânica, por exemplo, não entra na categoria tradicional chinesa de “racionalidade”³⁷.

35. John Clark publicado por Asian Modern Art, (Honolulu: Hawai'i University Press, 1991).

36. Erwin Panofsky, “Die Perspektive als — Symbolische Form”, *Vorträge des Bibliothek Warburg*, 1924-5 (Leipzig-Berlin, 1927): 258-330, tradução japonesa de Kida Gen et al. (Tokyo:a. Or N Tetsugaku Shobô, 1993). Para S. Edgerton, ver “The Renaissance Artist as Quantifier”, in Margaret A. Hagen (ed.), *The Perception of Pictures* (New York: Academic Press Inc. 1980).

37. Ver Shigemi Inaga, “La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son

Como James Elkins salientou, o fato de o termo “espaço” não aparecer nos livros de arquitetura da Renascença atesta o fato de que o espaço kantiano é um metaconceito que permanece distante das preocupações dos artistas italianos dos Quattrocento. Não menos do que “espaço”, conceitos cujas categorias como “artista” ou “história da arte” são também projeções retrospectivas que interesses particulares adquiriram a posteriori da Renascença, como Michael Baxandall e Charles Hope, entre historiadores da arte, e Michel de Certeau, em um contexto diferente já salientaram³⁸. Ainda que isto não necessariamente previna a criação de uma categoria “anacrônica” de “belas artes” ou de “história da arte”, e de aplicá-las ao “nosso” campo de investigação (suposto como “nosso” território) de modo a destacar ações e eventos “pertinentes”.

Quando se trata do conceito de tempo, a advertência de Walter Benjamin parece indispensável, especialmente em historiografia: descontinuidade em história tende a ser ocultada pelo mesmo esforço de recapitulação do passado desacreditado. Reabilitação cria uma falsa continuidade que elimina as fases de ruptura onde a tradição foi interrompida. Logicamente, a própria interrupção é tornada visível pelo paradigma (no sentido de Thomas Kuhn) que a interrupção criou³⁹. O mesmo perigo está concomitante com qualquer tentativa de história da arte global.

Como ilustração, vamos analisar um caso chinês aqui onde o esforço por manter laços cronológicos subverte os códigos ocidentais de representação pictórica. Espectadores ocidentais ficam quase sempre maravilhados ao verem tantos selos imperiais cobrirem a superfície de preciosas pinturas chinesas, de tal forma que a paisagem retratada parece danificada ou quase obscurecida (es-

retour en France (1860-1910)”, *Actes de la recherches en science sociale* 79 (1983): 29-46.

38. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1972; tradução japonesa por Shinozuka Fumio et al., (Heibonsha in 1989); Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* (Paris: Gallimard, 1975; tradução japonesa de Satô Kazuo (Hosei University Press, in 1996). (30) Ver Walter Benjamin, *Passage* (tradução japonesa de Imamura Hitoshi, Mishima Ken'ichi et al., (Iwanami Shoten, 11993-5, in 5 vols.); também Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art* (Paris: Éditions du Seil, 1998; tradução japonesa de Ishii Yôjirô (Fujiwara Shoten in 1995-6, in 2 vols.), p. 507, n. 38.

39. Ver Walter Benjamin, *Passage* (tradução japonesa de Imamura Hitoshi, Mishima Ken'ichi et al., (Iwanami Shoten, 11993-5, in 5 vols.); também Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art* (Paris: Éditions du Seil, 1998; tradução japonesa de Ishii Yôjirô (Fujiwara Shoten in 1995-6, in 2 vols.), p. 507, n. 38.

pecialmente no caso do imperador Gan Long). Para amadores europeus, isto pode ser apenas uma violação inadmissível na autonomia da realidade retratada. Ainda assim, para peritos chineses, a superposição de selos por gerações de proprietários reais pode ser uma garantia do respeito que foi sendo atribuído ao objeto. A paisagem obliterada parcialmente contém inscrições de camadas de autenticação cronológica. Tais inscrições e selos marcam um envolvimento em historicidade. Claro que tal explicação é raramente fornecida por peritos chineses no mercado doméstico. É somente em contato com ocidentais perplexos que o informante nativo é obrigado a fabricar a justificação em defesa de seus próprios costumes e práticas sociais.

Como o costume da inscrição imperial sugere, é uma questão aberta se a noção de “representação” é aplicável às pinturas de paisagem chinesas. O que está em questão é menos a representação da natureza e mais a representação da natureza interior (discutirei a irrelevância do termo “representação” abaixo). Consequentemente, o próprio plano da imagem não é considerado algo a ser visto: amadores preferem penetrar no espaço pictorial como se estivessem vagando pela paisagem retratada. Marguerite Yourcenar notou esse segredo ao narrar a história de um pintor oriental que desapareceu na própria pintura. Ainda que ela tenha escondido sua inspiração real (a recriação de uma lenda japonesa por Lafcadio Hearn) e resgatado a história como uma fantasia chinesa⁴⁰. Hiroshi Ōnishi (1937-?), um antigo pesquisador e curador do Museu Metropolitano, tinha plena consciência dessas elisões e atribuições incorretas que leitores ocidentais comuns deixam passar. Na tradução japonesa de *Die Legend vom Künstler* (1934), de Ernst Kris e Otto Kurz, ele adicionou um extenso ensaio de cinquenta páginas sobre lendas chinesas e japonesas de artistas⁴¹. Infelizmente, lendas indianas, persas e árabes ainda não foram alvo de nenhuma coletânea. E também infelizmente, lamento dizer, a versão japonesa do adendo “globalizado” não pode ser re-traduzida em nenhuma língua ocidental.

40. Marguerite Yourcenar, *Les Nouvelles orientales*, reimpresso em *Oeuvres romanesques* (Paris: Gallimard, 1982), pp. 1.143-53; Shigemi Inaga, “The Painter Who disappeared in the Novel, Images of an Oriental Artist in European Literature” in *Text and Visuality, Word and Image Interactions III*, editado por Leo Hoek and Peter de Voogd, (Amsterdam: Rodopi, 1994), pp. 117-27. Ver Shigebumi Tsuji, “The Holy in the Dust: A Japanese View of Christendom’s Cult of the Non-Representational”, in *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, editado por Giselle de Nie et. al. (Utrecht: Brepols, 2005), pp. 185-209.

41. Ernst Kris and Otto Kurtz, *Die Legende vom Künstler, Ein geschichtlicher Versuch* (1934); tradução japonesa por Ōnishi Hiroshi et al. (Tokyo: Pelikan sha, 1989).

Uma das frustrações que os orientais sentem diante de livros como *Termos Críticos da História da Arte* é um completo desdém com as tradições orientais⁴². Em *Termos Críticos*, o capítulo de David Summer sobre “Representação” não menciona a prática chinesa – uma omissão compreensível, mas, todavia, uma omissão. A experiência oriental apenas não se encaixa na discussão de “representação”, como se nada da Ásia fosse relevante neste contexto. Provavelmente, o único paliativo em línguas ocidentais é um paper de Tomonobu Imamichi (1923-?), que argumenta que há uma “relação complementar” entre as teorias estéticas do Ocidente e do Oriente. Ao passo que a tradição estética ocidental foi mudando de uma teoria clássica da representação (desde Platão) para o expressionismo moderno (em Wassily Kandinsky) no começo do século XX, a estética oriental mostra, quase simultaneamente, uma mudança reversa de uma veneração clássica de expressão pessoal (e, assim, não uma representação) para um credo moderno no tocante a representações realísticas. Ainda que atraente e compreensível como hipótese, este argumento baseia-se na própria crença do autor na aplicabilidade dos conceitos binários ocidentais em realidades orientais, e a compatibilidade de conceitos ocidentais e orientais. Pela própria natureza do argumento de Imamichi, sustentado por seu firme catolicismo, perde-se a possibilidade de uma verificação objetiva, e falta um quadro filológico próprio para comparação⁴³.

Se um estudante quer fazer uma comparação intercultural entre a perspectiva linear ocidental e a noção de “três distâncias” estabelecida por Kuo Hsi (ou Guō Xī na transcrição Pinyin; ca. 1120-90), por exemplo, ele ou ela pode ser requisitado a observar tais precauções filológicas elementares que Imamichi sacrificou diligentemente. De fato, uma filologia estrita tornaria impossível, simplesmente, a proposta de qualquer comparação intercultural: por isso, o isolamento dos orientalistas. Deve-se apontar também que comparações similares entre noções chinesas e ocidentais de construção espacial foram muito populares do final da década de 1920 até a década de 1940 na Chi-

42. *Critical Terms for Art History*, editado por Robert S. Nelson e Richard Shiff (Chicago: University of Chicago Press, 1996; tradução japonesa por Katō Tetsuhiro, Suzuki Hiroyuki et al. (Tókyo: Brücke, 2002).

43. Imamichi Tomonobu, “L’expression et son fondement logique”, *Revue internationale de philosophie* 52 (1961). A tradução em inglês está em *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, editado por Michael Marra (Honolulu: University Hawai’i Press, 1999), pp. 220-8. Imamichi Tomonobu, “Compatibilité et contrariété”, apresentado em *le Collège international de philosophie à Teheran* in 1977.

na e no Japão. No auge da autoconsciência nacionalista, intelectuais na Ásia estavam ocupados estabelecendo uma estética oriental que rivalizasse com a ocidental⁴⁴. O resultado foi um contraste muito esquemático entre uma superioridade ocidental assentada no trato analítico com o mundo material, e uma suposta superioridade oriental em uma aproximação espiritualmente holística.

Foi nesse contexto que a passagem de Guō Xī de *A Mensagem Sublime de Floresta e Córregos*, assim como a noção de Xiè Hè de “vibração rítmica do movimento vital” (qì yùn shēng dòng) foram apontadas como marcos do pensamento chinês e provas da superioridade oriental (porque elas, aparentemente, vieram antes de fórmulas equivalentes no Ocidente). Até mesmo a falta de poder explanatório dos antigos termos chineses não foi lembrada como um ponto fraco, mas foi apreciada como uma grande virtude. Pode-se bem discutir e medir o valor prático e o limite de eficiência da instrumentalização de tais conceitos orientais em comparação com terminologias ocidentais. Mas, não é menos importante ficar de olho nas motivações ideológicas que mobilizaram tais termos como contrapartes “relevantes” de conceitos ocidentais em um contexto histórico dado.

A importância de qì yùn shēng dòng (e a proposta tradução em inglês, “rítmica do movimento vital”, já demonstram a dificuldade e o perigo da migração semântica) foi reconhecida por sinologistas como Senichirō Ise (1891-1948), Raizō Sono (1891-1973, o tradutor do *Über das Geistige in der Kunst* de Kandinsky), e Seigo Kinbara (1888-1958, que se vangloriou com orgulho de ter cunhado o termo “Estética Oriental”), assim como o teorista chinês Fēng ZīKāi (1898-1975). Tais estetas orientais localizaram o mais recente desenvolvimento em estética europeia na ideia de Theodor Lipps (1851-1914), de *Einfühlung*. Eles acharam ter reconhecido a afinidade com o qì yùn shēng dòng. Já fica evidente que Imamichi é devedor de tais estudiosos precedentes, mesmo que ele tenha acrescido alguma sofisticação necessária quando propõe a sua hipótese aos estetas ocidentais na década de 1960.

A noção de *ma* que Elkins sugere, também tem sido explorada por muitos japoneses de modo a comunicar uma sutil mais tangível noção que, entretanto, é dificilmente transmissível. *Ma ga nunkun* (“há um buraco no *ma*”) sig-

44. Shigemi Inaga, “Images changeantes de l’art japonais: Depuis la vue impressionniste du Japon à la controverse de l’esthétique orientale (1860-1940)”, *JTL: A Journal of the Faculty of Letters [The University of Tokyo, Aesthetics]* 29 (2006). Tradução coreana: “Japanese Art in Transition: How the West Perceived the Essence of Oriental Aesthetics”, *Art History Forum* 18 (2004): 171-97.

nifica “parecer bobo”. Ma ni au (“conhecer o ma”) significa “chegar ao destino a tempo” e também “destinar-se ao local”, relacionando tempo e espaço simultaneamente. Ma wo motasu (“acompanhar o ma”) significa “estar de bem com as circunstâncias”. O famoso arquiteto pós-modernista Arata Isozaki (1931-) escolheu o conceito de ma como termo-chave para uma exibição que ele organizou em Paris em 1978, chamada “Ma Espaço-Tempos”. Evitando cuidadosamente o perigo da mistificação de uma noção exótica, Isozaki tentou recriar os momentos onde a “fissura” emerge, como a noção de receptáculo (chôra) no Timaues de Platão, entre realidades pré e pós-linguísticas, em uma anterior articulação entre chronos e “espaço-como-vazio”. Ao invés de forçar o ma em eixos coordenados cartesianos, Isozaki reverteu todo o processo de pensamento (daí sua recusa em confiar em termos como “entre lugar” ou “pausa”, que são apenas racionalizações retrospectivas) e nomeou cada uma das nove seções de subdivisões da exibição pegando termos familiares da experiência cotidiana em língua japonesa; cada um dos equivalentes franceses é, curiosamente, deficiente ou depreciado⁴⁵.

As reflexões conceituais de Augustin Berque que começam com *Vivre l'espace au Japon* (1981) são sugestivas para se entender o projeto de Isozaki. Ao reavaliar a aproximação “passo-a-passo” (pas-à-pas) com o ambiente de vida, em referência à “disponibilidade” de James J. Gibson, Berque clarifica os limites metodológicos da perspectiva ocidental geométrica de construção espacial, aproximando-se aqui da noção de Pradaksna como um itinerário ambulatorial em procissão. Com cada passo dado, a sua relação com outras realidades oscila. Berque chega à conclusão de que, na construção espacial japonesa, não são os agentes individuais da ação, mas o espaço intermediário da “mediação” que é valorizado de modo a garantir uma circulação semiótica ao se privilegiar o neologismo da “comunicação” (que é “dispor coisas a serem realizadas em comunhão”) de signos ao invés da “comunicação” verbal. Depois, Berque aprimorou a ideia como “médiance”⁴⁶.

É bastante curioso que propostas similares tenham sido adiantadas por muitos estudiosos japoneses e suas terminologias possam ser realocadas como

45. Isozaki Arata, [Japanese-ness in Architecture] (Tokyo: Kôdansha, 2003), pp. 83-105. Ver Isozaki, www.anycorp.com/, accessed February 2006.

46. Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon* (Paris: Presses Universitaires de France, 1981). Ver também dele “La logique du lieu dépasse-t-elle la modernité” in *Approches critiques de la pensée japonaise XXe siècle*, editado por Monnet.

precedentes da hipersofisticação conceitual de Isozaki e Berque. Baseando-se em seu estudo acerca de filosofia germânica, Tsunejoshi Tsudzumi (1887-1981, Tsuneyoshi Tsuzumi na tradução Hepburn) cunhou o termo *Rahmenlosigkeit* (“desmolduração”) em seu *Die Kunst Japans* (1928), de modo a caracterizar as especificidades do estilo artístico japonês. Comparada com o *Kunstwollen* europeu em conjunto com a autonomia e a individualidade *Konstruktion*, a estética japonesa é coletiva e deficiente de uma distinção precisa entre dentro e fora. Tal desmolduração, de acordo com Tsudzumi, pode explicar muitas singularidades da arte japonesa, quer se trate da permeabilidade e fusão de diferentes gêneros no processo histórico de desenvolvimento artístico ou literário, ou se trate da livre combinação e superposição de diferentes camadas ou elementos na criação artística e musical, a qual uma geração posterior de teóricos no Ocidente chamaria de “intertextualidade” e “palimpsesto”⁴⁷. Pode-se detectar facilmente a razão do sucesso de sua publicação alemã ao se pensar na mudança do paradigma contemporâneo de Ernst Cassirer, descrita no monumental *Substanz Begriff und Funktionsbegriff* (1910), que Tsudzumi ilustrou, por assim dizer, com arte japonesa.

Teiji Itô (1922-?), estudante de arquitetura, também experimentou dificuldade em explicar algumas das características comuns dos artifícios espaciais japoneses para audiências de língua inglesa. Pela carência de um termo mais adequado, ele mobilizou terminologias como “espaço intermediário”, “zona cinzenta”, “entre lugar”, esse tipo de coisa que separa e liga muitas unidades espaciais⁴⁸ (39). Em uma visita ao Japão, Paul Claudel (1868-1955) ficou surpreso ao ver paredes de papel e portas deslizantes, que permitem a livre comunicação entre o interior e o jardim exterior, e que se pode ajustar de acordo com mudanças da luz do sol e de temperatura, ou adequar de acordo com as quatro estações. Estas possibilidades diversificadas de abertura e de grande e prática de adaptação são vistas quase como antípodas do rígido racionalismo francês. Ainda assim, Claudel as acha agradavelmente curiosas⁴⁹.

47. Tsudzumi Tsunejoshi, “Die Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils”, *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* Band 22, Heft 1 (1928); e Tsudzumi, *Die Kunst Japans* (Leipzig: Insel-Verlag, 1929); Adaptação japonesa pelo autor Kû (Tokyo, H89 E Shôkadô, 1933).

48. Itô Teiji, *The Garden of Japan* (Tokyo: Kôdansha International, 1984); (Tokyo: Kashima Shuppan-kai, 1988).

49. Claudel, “Ça et là”, *Connaissance de l'est* (Paris: Mercure de France, 1907/1913), pp.114-16.

A fase “ainda-não-separados” tempo e espaço, que a noção de *ma* designa, estava em boa sintonia com a fenomenologia, colocando-se de acordo com sua redução de uma moldura de abstração intelectual e com o restabelecimento do *Lebenswelt*. De fato, o *Lebensraum* nunca pode existir em separado da temporalidade. O sentido de “ser visto pela floresta”, que Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) demonstrou no seu *O Olho e o Espírito* (1964), pode ser uma variação da experiência mística de “sendo-visto-por-Deus” que o santuário transmite para peregrinos itinerantes.

Nesse contexto, deixem-me citar Dagobert Frey (1883-1962), porque o seu *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft* (1949) tentou comparar diferentes aproximações à sacralidade dos monumentos representativos de esferas culturais primordiais e propor uma tipologia de figuras humanas em movimento ao analisar esculturas e estátuas. Para ser mais fiel à intenção inicial de Frey, contudo, a estreita definição de belas artes pode não ser o bastante. O intuitivo sentido de “ser tocado” está mais desenvolvido nas artes marciais, e um dos seus pensadores praticantes é Kenji Tokitsu (1947-?), o autor de *La voie du Karaté, pour une théorie des arts martiaux japonais* (1979). Tokitsu elabora a noção de *ma* em relação íntima com *Haptonomia* (a ciência e a arte do toque efetivo). Sem mistificar a experiência física no combate, ele demonstra, convincentemente, que o controle do entre lugar ao se estar diante de um oponente, que está em constante movimento, não pode ser reduzido a uma topologia matemática de poder e velocidade físicas. *Ma wo yomu* (“ler o *ma*”) se torna uma técnica essencial nas relações humanas⁵⁰.

“*Kriegeskunst*” pode também ter uma posição legítima na difundida conceituação de “*Kunstwissenschaft*”. Ninguém pode negar a possibilidade de que as artes marciais podem ser incluídas na história da arte global, talvez relacionado-as com as artes do corpo. Ter consciência dessa possibilidade pode ser, afinal de contas, extremamente “tocante”, já que ambas ocasionam o “toque”.

50. Kenji Tokitsu, *La voie du karaté- pour une théorie des arts martiaux japonais* (Paris: Seul, 1978); *Les katas: arts martiaux & transformations sociales au Japon* (Paris: Dèslris, 2002).

ELUSIVIDADE DE UMA ÓRBITA ELÍPTICA

Para encerrar meu demorado comentário, duas observações são necessárias.

Primeiro, a ideia de apropriação de conceitos estrangeiros alcançar a renovação de um discurso próprio é uma estratégia comum no Ocidente. Richard Muther (1860-1909), no seu *Geschichte der Malerie im 19; e Jahrhundert* (1893-1894) e Julius Meier-Graefe (1867-1935), em *Entwicklungsgeschichte der Moderne Kunst* (1904) inseriram capítulos sobre arte japonesa entre seus capítulos sobre realismo e impressionismo ocidental. Estes não são, é claro, simples subterfúgios para simular uma história da arte global; ambos os autores estavam convencidos de que a intervenção do japonismo era indispensável para o desenvolvimento do impressionismo. Além disso, na interpretação deles, a tradição europeia foi renovada pelo impacto com o Extremo Oriente. O mesmo pode ser dito do fauvismo e do cubismo, a experiência de Matisse no Marrocos, e o impacto da arte africana em Picasso. No mesmo sentido, a estratégia de Hubert Damisch (1927-?) de ir contra a imagens chinesas no seu *Traité du trait* (1995), parece retrazar fielmente o mesmo (!) esquema tradicional de dialética europeia no nível metodológico do discurso crítico.

Não é minha intenção acusar isto de eurocentrismo, autoengrandecimento ou autojustificação. Mas não sou da opinião de que uma apropriação do outro para benefício próprio possa levar a uma história da arte global. Este seria um limite para uma história da arte? Felizmente, a aproximação de Damisch, que se autoqualifica como um “analfabeto visual”, o alivia da tentação de usurpar o outro. Pode-se, facilmente, traçar aqui um paralelo com o desconhecimento confessado por Roland Barthes por causa da suposta impenetrabilidade do Japão. Referindo-se à noção barthesiana *punctum* em oposição à noção de *studium*, Damisch concentra sua atenção na marcação da linha de ruptura inicial (*trait-brisure*), que não pode se manifestar sem danificar a própria condição de sua manifestação. Ao se referir ao ato inicial da articulação do universo, que retraça a origem da obscura escritura entalhada em um casco de tartaruga da dinastia Yin, Damisch mostra sua expectativa por uma outra história da arte que é resolutamente diferente (*l'attente d'une histoire résolument autre*), uma história que emerge através da fissura que dissolve a continuidade monolítica (*solution de continuité*) de uma ilusória história da arte global⁵¹.

51. Hubert Damisch, *Traité du trait* (Paris :Réunion des Musées nationaux, 1995) pp.19-38,

Eu também demonstrei que a maioria desses conceitos teóricos emergiu do contato de autores com ambientes estrangeiros e audiências inexperientes. Noções como *ma*, *Rahmenlosigkeit*, “zona cinzenta”, e “espaço intermediário” não devem ser cunhadas ou mobilizadas senão pelo interesse dos autores em explicar alguma coisa para estrangeiros que estão, principalmente, em uma posição linguística dominante. As coisas que precisam de explicação são tão familiares para os “nativos” (que ocupam uma posição linguística subordinada) que eles não prestam uma atenção especial a elas. O “andaime conceitual” de estudos ocidentais contribuiu, portanto, para a invenção de tais terminologias. De fato, tem sido, sobretudo, a atenção ocidental que trouxe a exploração de terminologias estrangeiras “importantes” (sempre “relevantes” para as discussões dos estudos ocidentais) para o próprio benefício do Ocidente (que, não necessariamente, faz mal a esses estudiosos não-ocidentais já “contaminados” pelos estudos ocidentais, inclusive o presente autor).

Deve-se ter cuidado com as distorções ao se extrair essa terminologia de seus contextos geradores pelo bem-estar de sua aplicação global. A tentação de “uma história da arte expandida e mais inclusiva” contém o pecado original da universalização. Por exemplo, Izoaki não quis mostrar a exibição *ma* no Japão, porque ele achou que seria tautológico apresentá-la lá. Isto poderia despertar a suspeita japonesa acerca do fetichismo hiperbólico francês a respeito de coisas japonesas. Tais clamores franceses de possessão do último nível de julgamento (*la dernière instance*) de juízo de valor estético podem ser acusados de arrogância por culturas locais. Em contraste, deve-se notar que termos básicos (no Ocidente) como “expressão” e “representação” perdem, subitamente, sua estabilidade semântica e sua segurança metodológica quando confrontados com outras realidades construídas com gramáticas e sintaxes diferentes, e articuladas com vocabulários e taxonomias totalmente diferentes.

Em uma tradução de uma língua fonográfica indo-europeia para a língua chinesa, baseada em ideogramas, a paradigmática rede de vocabulários é quase que completamente recombina, se não, inteiramente destruída. As confusões devastadoras que ocorrem no processo de transmissão são dificilmente notadas pelos usuários comuns, que se satisfazem com uma comunica-

182-88. Ver Shigemitsu Inaga, “La blessure créatrice entre poterie et la sculpture, ou Yagi Kazuo entre la tradition japonaise et l'avant-garde occidentale” (lido no simpósio internacional *La Rencontre du Japon et de l'Europe: Images d'une Découverte* (Strasbourg, Université Marc Bloch, 8 déc. 2005).

ção prática. Mesmo quem é bilíngue tende a esquecer a brecha que percorre constantemente, porque tradução convencional paralisa a consciência crítica. Mas alguém que está localizado – um proficiente falante de japonês, imprensado entre um falante de chinês e um falante de inglês – pode ser capaz de auxiliar na travessia de fronteiras impossíveis.

Escondidos embaixo de uma comunicação aparentemente normal, dois campos quase incompatíveis estão frequentemente se chocando um com o outro. A rede de etimologia em línguas europeias pode dificilmente sobreviver quando remodelada em combinações de ideogramas chineses. Os dois sistemas não podem ser relacionados sem uma quase completa remodelação da distribuição semântica. Em chinês, a relação entre “apresentação” e “reapresentação” não é mais visível; o que é pior, a distinção conceitual é quase sempre confusa porque os termos são dificilmente diferenciados um do outro. A junção de “expressão” e “impressão” não pode ser apreendida se a pronúncia original não for fornecida em parênteses – e isto fica aparte das confusões que surgem entre traduções chinesas, japonesas e coreanas. As qualificações e os ajustes inevitáveis tornam o entendimento de discussões filosóficas muito difícil, porque as oposições binárias são com frequência alteradas e dissolvidas em novos níveis de oposições binárias chinesas convencionais. Estudiosos orientais nacionalistas que só dominam a terminologia chinesa acreditam, quase sempre e erroneamente, que seus próprios pares binários chineses convencionais são global ou intercruzadamente válidos e facilmente traduzíveis, e eles tendem a tomar a falha de tradução como uma prova da “invasão cultural do imperialismo ocidental”.

É fácil falar sobre “deslocamento” (como James Clifford faz), “heterotopia” (como Michel Foucault) ou “contingência” (como no termo de Richard Rorty), mas, vivenciá-lo é bem diferente. Pelo menos, falando linguisticamente, e pelo menos para algum tipo de tradução intercultural de consciência oriental filológica, a utopia da História da Arte Global pode perpetuamente estar orbitando em paralelo ao local elusivo de uma elipse cujos dois centros são o Ocidente e os chineses⁵² (43). Sem querer fetichizar conceitos elusivos vindos de fora (ao menos, simultaneamente, tenho que dizer que as palavras

52. Ver Tanaka Jun, “Aby Warburg: Das Labyrinth des Gedächtnisses” (Tokyo: Seidosha, 2001) pp. 237-244. Ver Art History Forum, número especial em “Depiction and Description,” editado por Shigemi Inaga 20 (2005), publicado por Korean Center for Art Studies.

baudelafricanas “contingência”, “transitório” e “elusivo” sintetizam a estética japonesa e atestam a sua modernité), deve-se reconhecer, de uma vez por todas, que a noção de uma História da Arte Global é, em si mesma, altamente elusiva e conceitualmente elíptica (movendo-se eternamente em uma órbita elíptica), assim como a versão japonesa de uma História da Arte Global permanece elusiva e elíptica para os espectadores ocidentais.