

# O global é aqui

**Marize Malta**

**Maria de Fátima M. Couto**

**Emerson Dionisio Oliveira**

**Como citar:**

MALTA, M.; COUTO, M. de F. M. ; OLIVEIRA, E. D. O global é aqui. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 01-13, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8667178. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667178>.

**Imagem:** Junya Ishigami, Freeing Architecture, exposição na Fundação Cartier, 2018, Paris, França. Fotografia: Marize Malta.

# O global é aqui

The global is here

**Marize Malta**

**Maria de Fátima M. Couto**

**Emerson Dionisio Oliveira**

Editores

Como aquilo que é considerado global, pode estar associado a um lugar específico, como o Brasil ou a cidade em que nascemos ou moramos no Brasil, ou seja, um local? Por que podemos afirmar que o global é aqui? Um país “descoberto”, colonizado, no Atlântico Sul, periférico, “exótico”, que, a partir do século XIX ainda buscou civilizar-se aos moldes europeus, assumindo como modelos instituições do Velho Mundo e suas formas de pensamento, legando uma herança construída a partir da colonização do pensamento?

Pelos compêndios da história geral da arte no Brasil, a produção artística daqui, especialmente a desenvolvida nas capitais do sudeste que predominaram nessas narrativas, ficou fadada a ser uma pálida ideia da matriz europeia, com obras que apresentavam problemas estilísticos-formais, inferiorizadas frente aos modelos referenciais. As categorias desenvolvidas nas disciplinas universitárias e nos museus europeus, a partir do Iluminismo, geraram hierarquias e classificações que enquadraram certos objetos a determinados tipos de olhares e interpretações que localizavam as produções humanas em escalas qualitativas e temporais (e evolutivas), buscando uma compreensão da

arte na sua “universalidade” e diante do que deveria ser entendido como obra de arte, genialidade, originalidade e unicidade. Tudo aquilo que não se enquadrasse nessa história da arte universal dominante não seria arte ou não teria estilo... Ou tudo aquilo que seguia algumas de suas premissas, como um eco, mas sem seu vanguardismo e integridade, seria uma arte de menor interesse ou somente interessante/interessada ao local em que fora criada. Nesse sentido, a arte formulada no Brasil, como em muitos outros países “terceiro-mundistas”, estava na condição de subordinação e subalternidade.

Os povos originários do que hoje é o Brasil, sejam sambaqueiros, já extintos, ou os indígenas sobreviventes e resistentes ou os africanos da diáspora e seus descendentes apagados ou os nascidos brasileiros mestiços, ou mesmo os imigrados, e/ou empobrecidos, não deixaram de produzir artefatos, criar simbologias e construir cultura. Contudo, seus produtos não eram considerados esteticamente relevantes, pois não se coadunavam com as lógicas estilísticas fundamentais para a compreensão das narrativas das obras de arte canônicas. No máximo, artefatos indígenas, africanos ou populares serviram de referências a alguns artistas que buscaram renovar suas temáticas ou conceitos plásticos.

Então, afinal, que global é esse a que podemos dizer que é e está aqui? Mais do que uma questão retórica, o que se coloca à frente é uma maneira de encarar a própria disciplina da história da arte não só aqui, mas em várias partes do mundo. A dita história da arte universal, longe de ser inclusiva, estava impregnada pela perspectiva europeia, centro das narrativas, teorias e movimentos considerados matrizes, estabelecendo uma hegemonia de olhar e de pensar arte. Aliados a movimentos imperialistas sobre diversos povos e às posteriores perdas dessas supremacias, as dicotomias arte erudita/arte popular, arte maior/arte menor, arte hegemônica/arte periférica e de outras tantas, passaram a ser questionadas, assim como seus lugares de fala. A questão, contudo, não foi iniciada pelo campo, mas arregimentada por vários ramos das ciências sociais, face aos conceitos de

raça, nação, gênero, identidade não caberem mais em mundo entendido como cada vez mais complexo, sem a pretensa solidez de outrora, percebido como realidade líquida, parafraseando Zygmunt Bauman (2001) quando trata da modernidade imediata pela via da sociologia.

Ao compreender o jogo de poderes dos saberes, dos impactos da colonização do pensamento frente à colonização de culturas, o palestino Edward Said, em fins dos anos 1970, e os indianos Homi Bhabha e Gayatri Spivak, nos anos de 1980, desenvolveram reflexões e enunciaram propostas que contestavam essa dominação e os impactos do colonialismo, diante do que se tornou conhecido como estudos pós-coloniais (Loomba, 2005). Os “subalternos”, associados a universidades britânicas e norte-americanas, procuravam debater conceitos como orientalismo, subalternidade, diferença e hibridismo cultural (chegados no Brasil com traduções tardias – Bhabha: 1998; Said, 2007; Spivak, 2010). Desse trio inicial, os pensamentos foram sacudidos dos seus conformismos, arrebanhando muitas outras posturas teóricas e metodológicas a buscar a validade dos estudos transculturais.

Decerto, muitos artistas já vinham propondo desde os anos 1960 outros rumos e desestruturando os meios tradicionais de olhar para questões artísticas e culturais. Seja desde a perda da aura da unicidade da obra, da expansão das categorias artísticas, seja das conceitualizações, instalações e performances, tornara-se patente que a história da arte formalista não estava mais munida de estratégias para dar conta da expansão do próprio conceito de arte. Não à toa, Hans Belting, historiador da arte alemão, publicou em 1983 o já clássico *O fim da história da arte?* Pelas reedições, ampliadas e revistas, Belting afirmava a rigidez de uma velha disciplina que não acompanhou o que seu próprio objeto de estudo contemporaneamente propunha. Ocidental, datada, estruturada em certo momento e respondendo a determinada finalidade, elegeu certas imagens a determinados enquadramentos e vice-versa. Nas suas palavras,

Somente a história da arte emoldurava a arte legada na imagem em que aprendemos a vê-la. Somente o enquadramento instituía o nexu interno da imagem. Tudo o que estava ausente dele, de modo muito semelhante ao museu, onde era reunida e exposta apenas essa arte que já se inserira na história da arte (Belting: 2006: 25).

Os próprios museus, templos da arte, também foram desestabilizados nos seus discursos pretensamente universalistas e principalmente pelos acervos espoliados. Na medida que a discussão sobre repatriamento de obras roubadas ou mesmo compradas entraram em pauta, inaugurada em meados do século XIX com os mármores do Partenon, mas especialmente por países africanos recém-independentes, na década de 1960, a reclamarem por seus pertences, as relações de força entre os dominadores e os dominados começaram a ser repensadas e discutidas, avaliando como os museus expunham e enquadravam certas culturas não europeias e também deixaram adormecidas tantas peças nas suas reservas técnicas que consideravam desinteressantes ou de difíceis classificações.

No campo das imagens, os estudos visuais, por sua vez, a reboque do chamado *cultural turn*, ampliaram as perspectivas do que antes era campo restrito de historiadores, críticos e teóricos da arte. Sem uma categoria artística a priori, as hierarquias se desfaziam ou eram questionadas e o foco se detinha nos regimes visuais, nas formas de doutrinação do olhar, nas estratégias de construção das linguagens visuais, nas leituras das imagens diante da sua diversidade e modos de ser dadas ao olhar. Em vez de dirigir certos enquadramentos às imagens, perguntava-se o que as imagens realmente queriam (Mitchell, 2005). A subsistência da história da arte enquanto disciplina, encaixada em departamentos universitários, foi abalada, pois as discussões mais acirradas ameaçavam sua validade diante das crescentes indagações e validações da cultura visual. O próprio Hans Belting em *Antropologia da Imagem* (2014) propôs a abertura do horizonte da história da arte para uma história das imagens, ultrapassando os estudos

da produção considerada estritamente artística. Desde Warburg a Didi-Huberman, vários trilharam por esses caminhos.

Foi nessa esteira que o amadurecimento de tantos conceitos fez com que os estudos pós-coloniais se atualizassem em decoloniais e as discussões acerca da globalização e dos rompimentos das fronteiras disciplinares acabassem por gerar a ideia de uma história da arte global, no que se convencionou chamar de viragem global, marcada na eclosão do século XXI. E na medida que muitas universidades europeias e estadunidenses passaram a receber um número crescente de pesquisadores imigrantes ou visitantes temporários de outras culturas ditas periféricas, e principalmente com muitas pesquisas em universidades de países não-europeus a ganharem visibilidade, questões antes secundárias passaram a se tornar relevantes. Outras formas de pensamento foram reclamadas, especialmente a partir do Oriente, como *Asia as Method: Toward Deimperialization*, de Kuan-Hsing Chen, de Taiwan, ou os *Não-Europeus Pensam?*, do iraniano Hamid Dabashi, para citar apenas dois exemplos de vários que foram despontando.

Era incontornável reverter posturas que não enxergavam culturas e grupos sociais apagados ao longo da história, numa atitude de reparação de tantos séculos de obliterações. Ainda mais, em vez de se circunscrever à análise de um objeto artístico na sua localidade e na esteira de discursos nacionalistas, a globalização econômica, a ampliação da mobilidade de pessoas, incluindo refugiados, e a crescente interatividade de redes sociais via web, promoveram o interesse pelo estudo das circulações, conexões e dos contatos das ações e produções artísticas, levando a abordagens transculturais.

Aquilo que era considerado tradicionalmente arte ampliou sua abrangência. O fato artístico passou a compreender outras produções materiais, imagéticas e performáticas, confrontando tempos e lugares diversos e distantes. Para além disso, percebeu-se que existem muitas geografias imaginativas que devem ser consideradas, no sentido de

ultrapassar o pós-colonialismo, considerado um produto do próprio imaginário colonial do norte global, e buscar outras formas de pensamento, um pensamento-outro, pensamento liminar (Mignolo, 2003), normalmente marginalizado.

Diante da perspectiva da história da arte global, melhor seria dizer histórias no plural, podemos nos situar no sul global ou mesmo nem nos localizamos mais nele, pois as redes que nos conectam a tantos outros nortes globais desfazem essas separações dicotômicas. Todas as questões candentes da decolonialidade colocam a colonialidade do poder em questão, afetando irremediavelmente o modo de abordar a arte e de onde queremos nos localizar para falar dela, especialmente daqui do Brasil. Para além das conexões globais, precisamos reconectar as dimensões locais, fazendo visível e inclusível pensamentos, imaginários e teorias de aldeias, choças, quilombos, terreiros, favelas, margens ribeirinhas, orlas praieiras, entranhas de florestas..., para que o global seja aqui.

Nesse sentido, uma revisão da própria história da arte passou a pautar algumas agendas. Temas como alteridade, migrações, escravidão, feminismo, povos originários, comunidades marginalizadas, entre outros, passaram a povoar estudos de historiadores da arte e a (n)os fazerem rever expografias em museus e curadorias em espaços culturais, buscando alternativas a partir de percepções multicêntricas da produção artística. Os subalternos e a subalternidade ganharam visibilidade e escuta. O problema está colocado, com seus desafios, até contradições e debates acalorados, mas diante de uma história da arte contemporânea, impossível desconsiderá-lo (Elkins, 2007). A questão também não implica derrubar e anular a velha historiografia, mas entendê-la como problema.

E se as perspectivas mudaram diante das demandas da história da arte global, outros modos de ver e de exhibir se fazem necessários. É por isso que a revista MODOS permanece com o compromisso de trazer revisões para provocar e refletir sobre outras histórias da arte possíveis, cujos artigos e

dossiês até hoje publicados testemunham valorizações de temporalidades e geografias múltiplas e abordagens diversas. E para este número, que inaugura uma renovação da proposta gráfica, assinada por Julio Giacomelli, trazemos o dossiê A "virada global" como um futuro disciplinar para a História da Arte organizado por Flavia Galli Tatsch e Claire Farago, reforçando as parcerias de diálogos interinstitucionais, reunindo estudos que assumem os desafios de pensar a arte na perspectiva global, fazendo com que, mais uma vez, possamos dizer que o global é aqui.

Na seção das colaborações, temos o artigo de Viviana Pozzoli, que investiga a trajetória de Pietro Maria Bardi por meio das cartas trocadas entre o jornalista e marchand italiano, recém-chegado ao Brasil, com o editor e escritor Valentino Bompiani. Já Ana Mannarino e Vanessa Rebesco se debruçam sobre a produção artística de dois artistas contemporâneos. Rebesco analisa a série *La casa viuda* (1992-1995) da artista colombiana Doris Salcedo, salientando questões relacionadas à cultura material e ao corpo que se articulam com problemas de gênero, raça e classe social na América do Sul. Mannarino aborda a produção do artista Waltercio Caldas na intersecção entre palavra escrita e visualidade, o que possibilita a reflexão sobre a linguagem e seus limites.

Graças aos recursos do PPGAV/Unicamp, nesta edição, MODOS apresenta sua nova diagramação, fruto do projeto gráfico de Julio Giacomelli. A nova proposta pauta-se nos atuais modos de ler. Atenta às necessidades dos leitores diante dos ecrãs, das telas, dos monitores, a revista amplia a visibilidade de textos, de imagens e de outras informações.

A imagem de capa deste número da MODOS, sobreposta com a nova logo da revista, é de uma maquete do projeto do arquiteto japonês Junya Ishigami, exposta em Paris, na *Fondation Cartier*, em 2018. A imagem, fração do modelo tridimensional em escala 1/100, possibilita submergir no jogo de formas e linhas que compreendem o projeto de um jardim de água e árvores, assemelhando-se a uma instalação de *land art*, que revisa os cânones, a

criação de outras realidades de paisagem e coloca a própria arquitetura para além de seus limites convencionais e eurocêntricos, bem como da própria arte. Do projeto, da maquete, até sua execução e utilização pelas pessoas, Ishigami cria experimentações poéticas espaciais, buscando oferecer meios de libertação do homem e do que se pode esperar da arquitetura, área pouco presente nos estudos de história da arte. Nem sempre as ultrapassagens dos cânones são provenientes das áreas já conhecidas pelas premissas que eram inerentes ao campo da arte, de sua história, crítica e teoria... E se o global é aqui, ele também pode estar lá e acolá.

## Referências

- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BELTING, H. *Antropologia da imagem*. Para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.
- \_\_\_\_\_. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- CHEN, Kuan-Hsing. *Asia as method: toward deimperialization*. Durham: Duke University Press, 2010.
- DABASHI, H. *Os não-europeus pensam?* Amadora: Elsinore, 2017.
- ELKINS, J. (ed.). *Is art history global?* New York: Routledge, 2007.
- LOOMBA, A. *Colonialism, post-colonialism*. London, New York: Routledge, 2005.
- MIGNOLO, W. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2005.
- SAID, E. *Orientalismo - o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.