

A noção de tradição nacional como dispositivo colonial: arqueologia da história da arte entre México e Japão

National tradition as a colonial dispositif: Archaeology of art history between Mexico and Japan

Antonio Layton*

**Recebido em
17/10/2025**

**Aprovado em
02/11/2025**

*Antonio Layton é doutorando em História da Arte no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com bolsa de estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sob orientação da prof^a Dr^a Ana Mannarino. Mestre em Arte Contemporânea pela Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: antnlayton@gmail.com ORCID: 0000-0002-4392-2668.

Como citar:

Layton, A. (2025). A noção de tradição nacional como dispositivo colonial: Arqueologia da história da arte entre México e Japão. *Imagem: Revista de História da Arte*, 7(2), 29-53. DOI: <https://doi.org/10.34024/5xzp8731>

Resumo:

Partindo da crítica de Belting (2012) e Preziosi (2009) ao processo de formação da História da Arte enquanto episteme, este artigo discute como esta disciplina foi utilizada como ferramenta de dominação colonial. A pesquisa ancora-se na arqueologia do saber (Foucault, 2000) para desvelar os mecanismos discursivos que legitimaram a arte europeia como modelo universal para o saber da arte, marginalizando modos de saber locais. Como estudos de caso, examinou-se a institucionalização da História da Arte no México (García Canclini, 2019) e no Japão (Inaga, 2002; Sastre de la Vega, 2019), revelando estratégias de assimilação e resistência. A análise evidencia como a disciplina operou como veículo de imposição cultural, desde a categorização hierárquica das artes até a redefinição de cânones. O método arqueológico de Foucault permitiu identificar algumas redes de poder que perpetuaram hierarquias coloniais a partir da assimilação da noção europeia de “tradição nacional”.

Palavras-chave:

Arqueologia do saber
Tradição nacional
Colonialidade
História da Arte no México
História da Arte no Japão.

Abstract:

Grounded in the critiques of Belting (2012) and Preziosi (2009) regarding the formation of Art History as a discipline, this article analyzes how Art History was utilized as a tool for colonial domination. For this purpose, this research employs Foucault's (2000) archaeology of knowledge to disclose the discursive mechanisms that legitimized European art as a universal model, thereby marginalizing local knowledge. Case studies of the institutionalization of Art History in Mexico (García Canclini, 2019) and Japan (Inaga, 2002; Sastre de la Vega, 2019) reveal strategies of assimilation and resistance. The analysis demonstrates how the discipline was used as a vehicle for cultural imposition, from the hierarchical categorization of the arts to the redefinition of local canons. Foucault's archaeological method helped identify power networks that perpetuated colonial hierarchies through the assimilation of the European notion of “national tradition.”

Keywords:

Archaeology of knowledge
National tradition
Coloniality
Art History in Mexico
Art History in Japan.

A noção de tradição nacional como dispositivo colonial: arqueologia da história da arte entre México e Japão

1. O arquivo da história da arte

A pesquisa que aqui se apresenta parte da crítica de Hans Belting (2012) aos efeitos discursivos que foram atribuídos à História da Arte especialmente a partir da empreitada colonizante europeia nas Américas e na África. Segundo o referido autor (2012), o saber da História da Arte, que se pretendia imparcial e universal, tornou-se bem mais um bastião da estética e dos modos de produção da arte europeia do que uma análise rigorosa dos diversos caminhos possíveis de produção estética ao redor do globo. Desse modo, segundo Belting (2012), a História da Arte é tomada, no século XVIII, pelas nações europeias recentemente fundadas, como modelo epistemológico para instituir também o estético nas colônias sob seus domínios, configurando-se, portanto, como instrumento de colonização.

Este trabalho, assim, busca mapear os processos pelos quais o saber da História da Arte foi utilizado como instrumento de dominação colonial, realizando, desse modo, uma análise da construção do saber da História da Arte a partir dos trabalhos de Hans Belting (2012) e Donald Preziosi (2009), para, enfim, descrever, enquanto estudos de caso, como a História da Arte foi institucionalizada no México – a partir da análise de Nestór García Canclini (2019) – e no Japão – a partir dos trabalhos de Shigemi Inaga (2002) e Daniel Sastre de la Vega (2019).

Este artigo compõe a fase inicial de uma pesquisa que investiga os procedimentos epistemológicos e retóricos que implicaram a produção de discursos da História da Arte em regimes e sistemas coloniais. Alguns outros textos concernentes a esta pesquisa já investigaram as provocações da obra do artista japonês Yasumasa Morimura e foram publicados em coletâneas do Coletivo Insopitáveis¹.

Para investigar tais procedimentos epistemológicos e retóricos, elegeu-se o método arqueológico proposto pelo filósofo francês Michel Foucault (2000), que

1 Coletivo Insopitáveis é um grupo de escritores independentes brasileiros que, anualmente, publica uma coletânea de ensaios sob organização de Francisco Silva Cavalcante Junior, professor e pesquisador do Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará. Os ensaios publicados que tratam do tensionamento que a obra de Yasumasa Morimura provoca na História da Arte tal como foi institucionalizada no Japão estão presentes nas coletâneas *Porvires*, de 2023 (*“Porvires da História: História da Arte e estratégias de (des)subjetivação a partir de Yasumasa Morimura”*), e *Nômadés*, de 2024 (*“Identidade nômade: tradição nacional e arqueologia do saber na obra de Yasumasa Morimura”*), ambas publicadas pela Editora CRV.

busca revelar os jogos enunciativos de poder e dominação incutidos nos discursos epistemológicos da Europa. Para Foucault (2000), uma episteme funda-se não sobre um fundamento sólido de certezas e paradigmas, mas sobre a rede móvel de discursividades que buscam atribuir a alguns discursos e enunciados, em detrimento de outros, o valor de verdade. A esse sistema discursivo que valida e baliza a produção de enunciados enquanto conhecimento, Foucault (2000) deu o nome de “arquivo”.

O arquivo, a que se remete Foucault (2000), e que podemos entender aqui como a noção de tradição ou cânone para a História da Arte, não é uma coleção de imagens e documentos organizados cronologicamente, mas um aglomerado de formas discursivas articuladas que definem um campo de saber a partir de determinadas regras de enunciação. O arquivo, portanto, não parte do experimentável e do vivido, mas do dizível.

Para Foucault (2000), no entanto, o arquivo não possui um fundamento basilar que serviria como modelo e estrutura matricial para a reprodução de enunciados. O arquivo constitui-se de operações e estratégias, procedimentos de sucessão e atualização que prevalecem sobre a causalidade e jogos de parentesco: “entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente” (Foucault, 2000, p. 150). O que Foucault chama de “tradição” seria, portanto, não um conjunto especificado ou difuso de obras de arte, mas a efetuação discursiva de processos de sucessão e atualização cujo funcionamento estabiliza e faz permanecer determinados modos de enunciação que informam as relações históricas construídas entre diferentes obras e períodos.

A arqueologia é, assim, a crítica do arquivo. A arqueologia revela não o advento de um pensamento, mas as condições discursivas que se configuraram para a constituição de determinados enunciados. Ela busca entender como os enunciados são da forma que são e não poderiam ser de outra forma. Não interessa escavar a causa de um enunciado e desvelar seu sentido pressuposto, pois o discurso é definido por suas condições externas – não há uma interioridade significativa que lhe estabiliza sentido; suas condições de instauração e suas fronteiras são definidas por contingências e acontecimentos (Foucault, 1999). A arqueologia busca perceber como contingências históricas sustentaram a formulação de saberes através de contradições, deslocamentos e deslizamentos evidenciados a partir de seus usos e apropriações pelas práticas (Foucault, 2000).

A partir, portanto, dessa aproximação entre realidades tão distintas quanto a mexicana e a japonesa, esperou-se, com este trabalho, que a perspectiva da arqueologia elucidasse os modos em que a constituição de uma “tradição artística nacional” foi instrumento para que jogos de dominação e poder formulassem a História da Arte de cada uma dessas nações.

2. Arqueologia da história da arte

Para mapear os modos como a História da Arte se constituiu como disciplina acadêmica, valho-me especialmente das reflexões de Donald Preziosi (2009) e de Hans Belting (2012) acerca de como a História da Arte foi utilizada como um dispositivo epistemológico para a fundação dos estados-nações e, ao mesmo tempo, como um discurso exemplar para falar sobre arte e analisá-la. Tramada nas análises de Preziosi e Belting, apresento a arqueologia do saber de Michel Foucault (1998; 1999; 2000) enquanto crítica da noção de “verdade”, que é empregada por grupos dominantes como tática de investimento e manutenção de poder em alguns enunciados.

Para discutir os efeitos da História da Arte como dispositivo para formação e manutenção dos estados nacionais, é preciso analisar o papel que os museus tiveram como instituições que não apenas resguardam o passado nacional, mas, sobretudo, exibem e sistematizam esse passado nos termos de uma tradição. Nessa direção, valho-me da análise de Néstor García Canclini (2019) acerca da patrimonialização da tradição nacional mexicana que exemplifica as estratégias utilizadas em museus para configurar seu acervo nos termos de uma linha histórica coesa que remete e comunica um princípio essencialista que funda a noção de identidade nacional em uma historicidade importada do regime temporal europeu. Embora distante cultural e geograficamente do Japão, as táticas e estratégias descritas e analisadas por García Canclini se assemelham àquelas adotadas pelo governo imperial japonês, que serão apresentadas neste artigo a partir da análise do pesquisador japonês Shigemi Inaga (2002; 2007) e do pesquisador espanhol Daniel Sastre de la Vega (2019).

Ao analisar comparativamente as estratégias descritas por Inaga, Sastre de la Vega e García Canclini, é possível descrever a História da Arte não apenas como dispositivo para a consolidação dos estados nacionais, mas também – e sobretudo em regiões sob influência europeia – mecanismo para colonização do discurso e do imaginário artístico.

No escopo desta pesquisa, portanto, a História da Arte deve ser definida como uma operação discursiva que, em regiões marcadas pela colonização e/ou pelo imperialismo europeu, serviu para estabelecer relações de dominação e controle nos campos artístico (incluindo sua produção, crítica e possibilidades de fruição) e identitário, especialmente em decorrência do processo de institucionalização das Artes Visuais, quando, de modo geral, o modelo estético e poético definido como História da Arte foi exportado como paradigma para o discurso sobre arte. Nesse sentido, no decorrer desse processo, a História da Arte atuou como

[...] uma tecnologia social e epistemológica essencial para a concepção, fabricação e manutenção dos estados-nações modernos (primeiro os europeus, posteriormente todos), e das identidades individuais e coletivas encenadas como suportes e justificativas para essas entidades políticas (Preziosi, 2009, p. 2, tradução nossa²).

Desse modo, em vez de uma narrativa verossímil que remonta a evolução, o progresso ou o declínio das aventuras estéticas do ser humano; para além da sucessão de estilos, movimentos e escolas que avançam e retomam poéticas em mediação e diálogo com uma sociedade e uma época; se não o conjunto das realizações artísticas, estéticas e sensíveis preservadas e/ou conhecidas pela humanidade desde o aparecimento do *Homo sapiens*; História da Arte é, sobretudo, uma disciplina do conhecimento, uma episteme que, proposta como campo de estudo sistemático e positivo desde o século XVIII, estabeleceu estratégias de organização e apresentação das transformações ontológicas e subjetivas não apenas do fenômeno artístico, mas também dos limites e atribuições históricas dos conceitos de nação de modo a legitimar a hegemonia de determinados grupos sociais e políticos.

Definir a História da Arte como episteme implicou descrevê-la a partir do século XVIII, com Winckelmann, enquanto o estudo sistemático metodologicamente consistente da produção artística para organizá-la nos termos de séries temporais idealmente autocontidas (Didi-Huberman, 2013a, 2013b). Para cumprir tal propósito, foi necessário estabelecer um conjunto de objetos e documentos que, tomados como exemplares, serviram de régua de comparação – o *kanon*³ – para atribuição do estatuto artístico, mas também para a seleção e

2 No original: “[...] a social and epistemological technology which has been essential to the conception, fabrication, and maintenance of (originally European, subsequently all) modern nation-states, and of the individual and collective identities that are staged as the supports and justifications for these political entities”.

3 Etimologicamente, a palavra “cânone” deriva do termo grego “kanon”, que designava uma vara reta utilizada como padrão de medida.

distribuição das séries temporais.

Desse modo, falar em arte a partir da passagem do século XVIII para o século XIX, implicou compreender que

A arte não era apenas um conceito coletivo, mas [se tornou] um conteúdo intelectual próprio que, por fim, não era mais dependente sequer das obras de arte, ou seja, algo podia ser invocado mesmo contra ela, caso esta não lhe bastasse [...] A maneira mais simples de falar sobre arte consistia em segui-la na própria história em que havia se desenvolvido. [...] A unidade que reside na arte foi reconhecida admiravelmente no contexto de uma história universal dela própria. Por isso, tudo o que se tornava objeto dessa história da arte precisava ser explicado primeiro como obra de arte, por assim dizer sem considerar se em seu surgimento se pensara em arte (Belting, 2012, p. 218).

A historicização da arte, portanto, funcionou como o metaprincípio justificador para a eleição dos objetos que constituíram e materializaram a própria História da Arte, que é, ao mesmo tempo, sistema regulador da produção artística e resultado dessa mesma produção. Nesse âmbito, a problemática não está nas obras que constituem a tradição artística que se pretendeu universal, mas nos sistemas discursivos e retóricos reguladores que sustentam – ainda – esse processo de historicização enquanto mecanismo de atribuição de legitimação e *status* para a produção artística.

Enquanto área de conhecimento, portanto, a História da Arte não está isenta de intenções e implicações políticas e sociais, como bem nos mostrou o filósofo francês Michel Foucault (1998), ao evidenciar os sistemas discursivos incutidos nos saberes acadêmicos através dos quais a noção de “verdade” se configura como um dispositivo⁴ de manutenção do *status quo*.

Segundo o filósofo, a noção de “verdade” dentro do saber acadêmico, isto é, do saber institucionalizado, não é aquilo que se opõe ao falso, mas deve ser definida

4 Foucault conceitua “dispositivo” como “[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo [...] [o dispositivo é] de natureza essencialmente estratégica, o que supõe que trata-se (sic.) no caso de uma certa manipulação das relações de força, de uma intervenção racional e organizada nestas relações de força, seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las, etc... O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de poder que dele nascem mas que igualmente o condicionam” (Foucault, 1998, pp. 244-246).

como “[...] o conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder” (Foucault, 1998, p. 13). Nesse sentido, a “verdade” não é uma qualidade ou característica intrínseca a um enunciado, mas é o resultado de uma operação discursiva que se efetua sobre ele.

Dentro de um saber acadêmico, portanto, um enunciado não é verdadeiro ou falso *a priori*. É somente a partir de sua inserção em um sistema discursivo epistemológico que atribui ao enunciado um determinado status, uma posição específica, que ele pode ser encaixado no regime do falso ou no regime do verdadeiro. Tal atribuição geralmente é realizada a partir da correspondência ou conformação do enunciado a modos especificados de dizer e enunciar algo acerca de um conjunto definido de objetos, fenômenos e problemas. Desse modo, um saber, a partir de Foucault (2000), não é a soma do que se conhece, ou do que já foi dito acerca do objeto ou problema que demarca o eixo estruturante da disciplina. Um saber, uma episteme é “[...] o conjunto dos modos e das posições segundo os quais se pode integrar ao já dito qualquer enunciado novo” (Foucault, p. 207).

No âmbito da História da Arte, essa prática discursiva integrativa se imprime em como os objetos artísticos são convertidos em enunciados, de modo que sua temporalidade se torne legível no e para o presente (Preziosi, 2009, p. 7). A temporalidade na História da Arte é reconstruída nos termos de enunciações históricas que reiteram as séries temporais enquanto períodos definidos por um conjunto programático de características previstas.

Essa previsibilidade associada à iterabilidade do discurso, isto é, determinadas regularidades e regulamentações que servem para manter os enunciados imbricados em regimes de poder, define o que Foucault (1999; 2000) nomeia como “arquivo”, que, portanto, pode ser definido sinteticamente como o conjunto de regras e de posições específicas que investe poder em um conjunto determinado de enunciados para conferir-lhes o estatuto de saber. Nesse sentido, o arquivo foucaultiano não descreve um conjunto ou uma coleção de objetos, enunciados ou discursos. O arquivo, na compreensão de Foucault (2000), é o dispositivo que permite regular um sistema discursivo de modo que a este seja atribuído o *status de verdade*.

O arquivo, portanto, não coleciona ou demarca o advento de fenômenos e modos de pensamento ditos inéditos, mas revela os jogos de reiteração e de dispersão que configuram possibilidades enunciativas para dizer o verdadeiro. Nesse sentido, a análise arqueológica, isto é, a análise crítica do arquivo, implica

analisar as instâncias em que se investe o controle discursivo para, assim, “[...] desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela [a verdade] funciona no momento” (Foucault, 1998, p. 14).

3. Museus e políticas da verdade entre passado e presente: o caso mexicano

Donald Preziosi (2009) descreve a História da Arte como uma das principais tecnologias sociais que erigiu os estados modernos enquanto dispositivo regulador da sociedade e de operações de poder. Esse estatuto, contudo, não deve se desvincular do papel de aparatos sociais para legitimação política que os museus tiveram na construção dos estados nacionais europeus. A História da Arte, enquanto disciplina acadêmica, só se torna possível a partir da institucionalização de museus, tomados como sedes e vitrines do conhecimento a partir do século XVIII. Se o cânone é inseparável da História da Arte, esta também é inseparável de sua materialidade exposta fragmentada em museus ao redor do mundo e impressa em catálogos e compêndios diversos.

Enquanto guardiões e mantenedores do passado e dos tesouros nacionais, os museus, quando deixam de ser espaços reservados somente para as elites e passam a receber a população geral já no século XIX, tornam-se meios de comunicação de massa onde se põe em cena o passado, como os define Néstor García Canclini (2019), isto é, onde o passado não é somente reunido e sistematizado, mas, sobretudo, apresentado materialmente para a sociedade.

Os monumentos em praças públicas, os sítios históricos e as edificações tombadas são evocações do passado em meio à vida cotidiana do povo, mas o museu é o espaço onde o passado e a recordação devem ser apresentados e, mais que tudo, lidos para o público (García Canclini, 2019). Desse modo, a principal função social e política dos museus e das artes durante o século XX foi delinear modos de narração histórica através das quais seu acervo faça sentido, transformando a expografia – e mesmo a museografia⁵, no caso dos museus nacionais – em prática histórica interessada na sistematização de temporalidades.

Se o discurso histórico realizou essa sistematização através da narração e

5 Enquanto a expografia define os modos de comunicar e apresentar uma exposição, a museografia caracteriza as práticas de exposição e patrimonialização que definem o museu enquanto instituição social (Desvallées & Mairesse, 2013).

do encadeamento de fatos pelo menos até as primeiras décadas do século XX, os museus põem a história em prática a partir da exibição e da encenação de seu acervo como vislumbres do tempo histórico presentificado: cenas entrecortadas de fatos históricos que, sendo encadeadas, podem atribuir o sentido do presente tendo em vista o passado.

Como define García Canclini (2019), assim, a prática museal é um modo de teatralizar um patrimônio nacional de modo a também performar uma identidade imaginada. Segundo o autor,

A teatralização do patrimônio é o esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação à qual deveríamos atuar hoje. [...] O mundo é um palco, mas o que deve ser representado já está prescrito. As práticas e os objetos valiosos se encontram catalogados em um repertório fixo (García Canclini, 2019, p. 162).

Os museus, portanto, funcionaram como modos de enquadrar e ler o passado fixado em vista de um efeito de verdade definido como História oficial. Não à toa, Hans Belting (2012, p. 36) lembra-nos que “A era da história da arte coincide com a era do museu”. Para reenquadrar a História da Arte, é preciso analisar e descrever as estratégias discursivas segundo as quais se enquadraram os objetos artísticos na História da Arte em conformação a políticas sociais e culturais de formulação de uma identidade nacional unívoca.

Segundo Preziosi (2009, p. 7, tradução nossa), “A História da Arte é uma das instituições e profissões entrelaçadas em uma rede cuja função tem sido fabricar um passado histórico que possa ser alvo de observação sistemática para uso no presente”⁶. Nesse âmbito, a História da Arte buscou estabelecer um regime de verdade segundo o qual a obra de arte é enquadrada como eucrônica e transparente, isto é, possuidora de uma posição exata, inequívoca, em uma linha temporal – indicada por suas características formais, estilísticas, proveniência ou suporte técnico –, e cujas temporalidade e influência social sejam inferidas através das próprias características da obra, da biografia do artista ou de um estilo de época (Didi-Huberman, 2013b). Por essa posição, a obra fala por si mesma e não mente: sua discursividade é objetiva e a imagem é tomada como testemunho de uma temporalidade exterior e mais ampla que ela, como bem definiu Georges

6 No original: “Art History is one of a network of interrelated institutions and professions whose overall function has been to fabricate a historical past that could be placed under systematic observation for use in the present”.

Didi-Huberman (2013a, pp. 44-50). Ao abrir mão da complexidade das imagens e apostar em uma pretensa objetividade evidente, a História da Arte enquanto saber sobre o tempo das imagens preferiu tratar a imagem como testemunho de temporalidades preestabelecidas, isto é, temporalidades anteriores à imagem.

García Canclini (2019), ao analisar a museografia do Museu de Arte Pré-hispânica Rufino Tamayo e do Museu Nacional de Antropologia, ambos mexicanos, descreve uma “vontade de verdade” também objetivante que pretende sacralizar o nacionalismo e estetizar o passado, de modo a teatralizar uma tradição que medie os fatos históricos através das expectativas do presente sobre o passado, formando, assim, temporalidades em que o presente é fruto de um passado imaginado como ideal.

Ainda que geográfica e culturalmente distante do Japão, os casos analisados por Canclini revelam a influência do modelo historicizante elaborado na Europa como estruturante da tradição artística e de sua historicização encenada nos museus latinoamericanos. Os modos como os objetos culturais mexicanos foram esvaziados de seus sentidos sociais originários para, dentro do acervo dos museus, conformarem-se melhor ao modelo europeu assemelha-se ao processo segundo o qual o patrimônio japonês foi refigurado pelo governo imperial para ser melhor compreendido e aceito pelos europeus, garantindo ao Japão maior presença no mercado cultural e de arte internacional.

García Canclini (2019) aponta, sobretudo, que o passado histórico, para ser socialmente absorvido no presente, não deve ser apenas objeto do discurso acadêmico histórico, mas precisa ser socializado através de sua inserção e apresentação em espaços de observação e contemplação regulados pelo Estado – monumentos públicos e museus, principalmente. Nos museus, a socialização do passado enquanto encenação é onde a montagem de temporalidades em prol do controle do discurso histórico se dá de maneira mais aparente, especialmente nos modos como determinados símbolos e objetos são estabelecidos como fundantes ou basilares para a história nacional (García Canclini, 2019).

O autor, ao analisar dioramas, mesas expositoras, maquetes utilizadas nos museus mexicanos, observa que as soluções museográficas empreendidas nas duas instituições são, sobretudo, soluções cênicas que têm compromisso não com a fidelidade ou com a veracidade das cenas apresentadas especialmente nos dioramas, mas com o efeito que tais encenações devem causar no público. A partir dessa perspectiva pragmática, García Canclini (2019) observa que, quando integram o

acervo de um museu nacional, os objetos musealizados acabam sendo separados do seu contexto social iminente, cindidos das relações sociais que os produziram. Se o caso é de um objeto produzido por culturas não-ocidentais, os sentidos políticos, relacionais e mesmo estéticos desse objeto são forçados a corresponder a equivalentes ou variantes ocidentais, ato que simplifica ou esvazia os sentidos sociais e subjetivos do objeto para a cultura no qual foi produzido. “Desvinculadas das referências semânticas e pragmáticas, essas peças são vistas segundo o sentido que as relações estéticas lhes fixam, que estabelece entre elas a sintaxe arbitrária do programa de exposição” (García Canclini, 2019, p. 174). Tendo o programa de exposição como paradigma, o processo de musealização demanda realçar ou incutir uma discursividade no objeto ou documento patrimonializado.

A discursividade atribuída pelo arquivamento geralmente silencia polifonias e devires em prol da ênfase na temporalidade da qual o objeto ou documento é tomado como prova. Silenciar as polifonias e devires de documentos e objetos do passado implica também fechá-los, findá-los para a análise, uma vez que somente um objeto ou documento delimitado pode ser alvo da inquirição histórica, pois apresentará, assim, respostas acerca da temporalidade da qual serve como testemunha. Esse esvaziamento dos sentidos e da complexidade temporal e social das peças musealizadas, que García Canclini (2019) nomeia como “espiritualização esteticista do patrimônio”, organiza o patrimônio em conjuntos e séries que se pretendem uniformes. A uniformidade intensifica a dimensão comunicativa do museu, segundo a qual o acervo é exposto para que diga algo para o público acerca da época que *representa*.

Vistos como significantes, a apresentação desses objetos ao público privilegia os aspectos formais e técnicos em detrimento da rede de relações socioculturais que eles tramam entre subjetividade, coletividade, presente e passado. Não apenas isso, tratados como significantes, as questões sociológicas e antropológicas apresentadas pelos museus a partir de seus acervos são percebidas pelo público não enquanto pontos de inflexão, marcas da diferença ontológica abissal que se constituiu entre os povos originários anteriores à colonização europeia e a sociedade contemporânea. Por uma perspectiva nacionalista, os acervos aparecem como variações formais e estéticas de um princípio nacional que se conservou e se consolidou do passado para o presente, delineando, desse modo, o presente como herdeiro de um passado encenado (García Canclini, 2019).

Este passado, contudo, precisa ser evidenciado para o público visitante

e, desse modo, os usos de legendas, fichas, mapas, esquemas, textos espalhados pelo espaço expositivo são essenciais para reatribuir historicidade às peças musealizadas e, assim, dar a ver a linha histórica que o museu deseja demarcar enquanto produtora de uma identidade nacional (García Canclini, 2019, p. 184).

4. Cânone e identidade nacional como expressão do colonialismo

A tradição, encenada nos museus, também percorre e preenche de sentido a vida cotidiana e o imaginário nacional, sendo também encenada em estádios esportivos, festivais de música, datas comemorativas, situações em que o nacionalismo não é imposto como dever, mas vivenciado como desejo.

Donald Preziosi descreve esse mecanismo de interrelação entre nacionalismo e desejo através da operação da História da Arte:

[...] a história da arte tornou o passado sinopticamente visível para que funcione no e sobre o presente; de modo que o presente seja visto como o produto demonstrável de um passado particular; e que o passado, assim encenado, seja enquadrado [emoldurado] como um objeto do desejo histórico: figurado como aquele do qual um cidadão moderno deseja descender. (Preziosi, 2009, p. 11, grifos no original, tradução nossa⁷).

Tal “objeto do desejo histórico” define o passado nacional e os usos que se deram a este, mas também o próprio presente visto como consequência e efeito do passado, materializando-se nos termos de uma identidade nacional formulada e exibida a partir de uma tradição nacional, de um cânone.

No âmbito do saber da História da Arte, um cânone se expressa materialmente enquanto um conjunto de obras, elementos, motivos e soluções estéticas que balizam a produção artística de uma determinada época. Ivair Reinaldim (2021) salienta que a função do cânone na Arte é justamente estabelecer um conjunto de obras e artistas que, além de servirem como modelos para a criação artística, devem ser conservados e preservados. Nesse sentido, as obras que constituem o cânone são incluídas duplamente nos círculos da produção e da patrimonialização: como modelo e como ideal, mas também enquanto modo de produção e exemplo.

7 No original: “[...] art history worked to make the past synoptically visible so that it might function in and upon the present; so that the present might be seen as the demonstrable product of a particular past; and so that the past so staged might be framed as an object of historical desire: figured as that from which a modern citizen might desire descent”.

Isso implica que, além de técnicas, motivos e soluções estéticas serem exportadas da Europa para o resto do mundo como parâmetros para uma produção artística ser legitimada como consistente, as formulações discursivas da História da Arte, que legitimaram tais técnicas e soluções estéticas, foram tomadas como programa analítico para a produção de sentido dos trabalhos artísticos produzidos em todas as regiões sob influência europeia. Em consequência disso, artes da América Latina, da África e da Ásia foram analisadas a partir de operadores teóricos, metodologias e estratégias retóricas próprias de um dispositivo discursivo imaginado para explicar a arte europeia.

A aplicação indiscriminada desse programa estético acarretou profundas distorções das categorias de “tradição”, “tesouro nacional” e mesmo “História da Arte” nessas regiões.

Por exemplo, na passagem do século XIX para o século XX, os artistas europeus se afastam cada vez mais do cânone estabelecido em vista a soluções estéticas e técnicas que não buscassem somente reproduzir os padrões e modelos predefinidos pelo cânone academicista da História da Arte – ainda que renomados representantes dos movimentos de renovação e modernização das Artes Visuais nunca tenham cindido completamente laços com a tradição do passado clássico, como Manet e Picasso, por exemplo –, mas, afastando-se da estética acadêmica ocidental, buscam inspirações nas artes africana, japonesa, ameríndia que chegavam na Europa por meio do retorno das viagens etnográficas que marcaram o oitocentos.

Por outro lado, o século XIX marca também as independências dos países latinoamericanos das coroas europeias, assim como a abertura japonesa aos países ocidentais a partir de 1854. Nesse cenário, não mais assujeitados politicamente às metrópoles europeias, mas fortemente marcados pela aculturação derivada da colonização, os países latinoamericanos iniciam o processo de se constituírem enquanto nações, institucionalizando seu passado em termos de uma tradição. A seu turno, o Japão, que passara quase três séculos sem contato com o Ocidente, começa a tecer relações políticas e econômicas com os países ocidentais.

García Canclini (2019) descreve que o processo de institucionalização de tradições nacionais na América Latina é marcado por profundas contradições, uma vez que, ao mesmo tempo em que as elites latinoamericanas buscaram criar tradições que denotem uma identidade estável para suas nações, também buscaram suprimir a todo custo as heterogeneidades culturais e conflitos decorrentes da

colonização.

No decorrer de suas criações, as nações latinoamericanas permanecem marcadas por desigualdades profundas, regimes de expropriação e exploração que não se findaram com as independências nacionais. Enquanto as elites latinoamericanas compartilham demandas e privilégios das elites liberais estadunidense e europeia, grande parte da população vive em condições extensivamente precárias. A elite cultural considera as músicas, danças, literatura mais populares pobres, frágeis e inconsistentes, enquanto urge por arte e cultura que reitere modelos clássicos e classistas de arte – seja o modelo estético greco-romano, seja o modelo de um passado nacional imaginado como essencialista – ou que se integre às poéticas pós-modernas e contemporâneas cujas referências são os Estados Unidos e a Europa.

Mari Carmen Ramírez (2000) indica que as elites nacionais latinoamericanas buscaram legitimação da produção artística de seus países no cenário internacional, ainda que, para isso, tenha sido necessário produzir uma redução essencialista de suas identidades nacionais. Dessa forma, o interesse estadunidense na arte latinoamericana principalmente a partir da década de 1980, por exemplo, não é apenas expressão de um movimento decolonizador, mas também resultado da ação dessas elites que intentaram ter seus projetos nacionais de modernização reconhecidos a partir também da circulação internacional da identidade da nação convertida em objeto econômico.

O diagnóstico de García Canclini (2019, p. 17) acerca desse contexto descrito por Ramirez chega a ser irônico: na América Latina, “[...] as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar, não estamos convictos de que modernizar-nos deva ser o principal objetivo, como apregoam políticos, economistas e a publicidade [...]”. Irônico porque o Ocidente delineou a modernidade como o afastamento e o reverso da tradição, definida como estanque, permanente e atrasada. As poéticas modernas da arte, por exemplo, são justamente aquelas que marcam uma cisão em relação aos modelos dominantes do passado. No entanto, nos países latinoamericanos, ao mesmo passo em que a tradição está sendo firmada, sobrepõe-se uma urgência em modernizar-se e, desse modo, a constituição da tradição nacional e os processos de modernização se atravessam e se enovelam (García Canclini, 2019).

Enquanto a Europa estava em pleno desenvolvimento econômico, por conta do avanço da industrialização e da urbanização, e prestes a ver as primeiras pinturas

consideradas sementes da arte moderna⁸, os países latinoamericanos precisavam construir uma tradição a partir de um passado repleto de saques, traumas e etnocídios. García Canclini (2019, p. 25) sintetiza a cena na América Latina:

A modernidade é vista então como uma máscara. Um simulacro urdido pelas elites e pelos aparelhos estatais, sobretudo os que se ocupam da arte e da cultura, mas que por isso mesmo os torna irrepresentativos e inverossímeis. As oligarquias liberais do final do século XIX e início do XX teriam feito de conta que constituíam Estados, mas apenas organizaram algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e inconsistente; fizeram de conta que formavam culturas nacionais e mal construíram culturas de elite, deixando de fora enormes populações indígenas e camponesas que evidenciam sua exclusão em mil revoltas e na migração que “transtorna” as cidades. Os populismos fizeram de conta que incorporavam esses setores excluídos, mas sua política igualitária na economia e na cultura, sem mudanças estruturais, foi revertida em poucos anos ou se diluiu em clientelismos demagógicos.

Na América Latina, portanto, em especial no caso mexicano analisado por Canclini, a tradição serviu mais para o controle ideológico do setor cultural e para a afirmação de uma distinção social inerente entre classes do que necessariamente para a sistematização de um passado compartilhado de nação.

5. Tradição e cânone no Japão

No Japão, a institucionalização de uma tradição cultural foi bastante diferente. Não sendo marcado pela úlcera colonial, a produção artística e artesanal se manteve, de modo geral, intacta no decorrer dos séculos. Sob pressão militar estadunidense, que pretendia utilizar os portos japoneses como ancoradouro de seus navios, o governo japonês decidiu assinar um acordo comercial em 1854, que marcou sua reabertura ao ocidente desde 1633, quando, durante o Período Edo, o Xogunato Tokugawa baixou restrições severas de controle e contato com países estrangeiros. Forçado, então, pelos estadunidenses a restabelecer ligações com os países ocidentais, o Japão definiu como estratégia para expandir sua influência no

8 Penso especificamente em como Édouard Manet é caracterizado, no século XX, como pai da pintura moderna (cf. Bataille, 2020), por obras como *Olympia* (1863) e *Almoço na relva* (1865-6). Paradoxo inescapável, uma vez que reitera e recupera modos de composição do renascimento italiano para criar seus quadros descritos por Bataille como modernos.

contexto internacional construir uma história da arte que pudesse servir de vitrine do país para o Ocidente.

O estabelecimento de um cânone japonês, portanto, precisou deglutir alguns operadores teóricos da História da Arte já estabelecida como episteme para ler e significar os tesouros nacionais nipônicos. Shigemi Inaga (2002), nesse sentido, evidencia como o processo de seleção de obras-primas (*masterpieces*) e mestres da arte japonesa foi repleto de escolhas informadas por conceitos e operadores teóricos importados do Ocidente.

Segundo Inaga (2002), a seleção das obras exemplares pelo governo imperial japonês atendeu primeiramente a duas premissas: (1) as peças e obras selecionadas deveriam ser reconhecíveis na categoria de “Belas Artes” em uso no Ocidente, ao mesmo tempo que não poderiam ser meras cópias da arte ocidental; (2) por outro lado, a arte japonesa precisava ser apresentada para o Ocidente como síntese da arte oriental, enfatizando elementos culturais indianos e chineses absorvidos pela cultura japonesa, de modo que o Japão fosse lido pelos ocidentais como a “encarnação dos ideais orientais”. O principal argumento utilizado por intelectuais japoneses como Okakura Tenshin⁹ para sustentar a segunda premissa foi: ainda que Índia e China possuam histórias milenares, pouco de sua herança cultural sobreviveu a guerras e calamidades que ambos os países vivenciaram (Inaga, 2002). O Japão, por outro lado, por conta de seu isolamento, preservara seu patrimônio histórico intacto, quando já havia absorvido elementos das culturas indiana e chinesa (Inaga, 2002; Sastre de la Vega, 2019).

A partir das duas premissas, as peças definidas pelo governo japonês como representantes de sua tradição nacional foram, de modo geral, peças antigas, produzidas entre os séculos VI e VIII, o que revela o desejo do governo de apresentar uma história da arte de tendência mais aristocrática e menos popular. Talvez um movimento de resposta ao sucesso das estampas e gravuras japonesas nos mercados europeus, como sugere Inaga (2002), as quais, se lidas sob o paradigma das Belas Artes, não poderiam ser aceitas como exemplares nobres de arte – sob tal paradigma, estampas e gravuras classificam-se como arte decorativa, categoria definida como de segunda linha em relação às Belas Artes.

Afastando-se de Hokusai, considerado pela crítica europeia – especialmente francesa – como o grande mestre da arte japonesa, o Estado japonês preferiu canonizar os tesouros antigos de príncipes e nobres. Desse modo, ao desviar-se da

9 Mais conhecido no Ocidente como Okakura Kakuzo.

expectativa europeia, os japoneses acabam reforçando o paradigma ocidental de segregação da produção artística e cultural entre um conjunto nobre (a cultura de elite) e um conjunto definido pelo gosto popular.

A própria palavra *bijutsu*, que os japoneses utilizam para nomear fenômenos artísticos surgiu dessa distinção entre uma cultura aclamada e um outro conjunto de objetos que foram definidos como “cultura popular”. Segundo Daniel Sastre de la Vega (2019, p. 33), *bijutsu* surge como neologismo no vocabulário japonês em 1873, vinculado à preparação da comitiva japonesa para a Exposição Universal de Viena ocorrida no mesmo ano em que a palavra nasceu. Nos documentos enviados para a capital austríaca, constava uma explicação do significado de *bijutsu*: “Objetos criados para se mostrar em museus de arte. (No Ocidente, se chama ‘arte’ a música, a pintura, a arte de esculpir imagens, a poesia, etc.)” (Sastre de la Vega, 2019, p. 33, tradução nossa¹⁰). Ao mesmo tempo, surge um outro termo para definir produções culturais em que prevalecia o aspecto manual, artesanal e que englobava, inclusive, produções industriais: *kogei*.

Estes novos termos estabeleciam uma hierarquia em que *bijutsu* se localiza acima de *kogei*. *Bijutsu* se associava às artes maiores e *kogei* às artes menores. Desse modo, herdava-se e implantava-se na esfera conceitual o sistema artístico ocidental, e começava o laborioso processo de reajuste das realidades do arquipélago a um novo paradigma. Pintura e escultura eram dispostas acima das artes industriais ou artesanais, consideradas comparativamente inferiores (Sastre de la Vega, 2019, p. 35, tradução nossa¹¹).

Esse movimento de ajuste e recomposição da realidade conceitual e vocabular revela o peso da influência ocidental sobre o Japão. Ao eleger peças consideradas nobres segundo o olhar ocidental em detrimento de obras populares (segundo esse mesmo olhar), os nipônicos mostram-se preocupados em demonstrar ao Ocidente um Japão enquanto nação nobre, que compartilha uma riqueza artística equivalente ao passado clássico europeu.

10 No original: “Objetos que se crean para mostrarse en museos de arte. (En Occidente se llama ‘arte’ a la música, la pintura, el arte de esculpir imágenes, a la poesía, etcétera)”.

11 No original: “Estos nuevos términos establecían una jerarquía en la que *bijutsu* se ubicaba por encima de *kogei*. *Bijutsu* se asociaba a las artes mayores y *kogei* a las artes menores. Se heredaba e implantaba de este modo en la esfera conceptual el sistema artístico occidental, y comenzaba el laborioso proceso de reajuste de las realidades del archipiélago a este nuevo paradigma. Pintura y escultura se ubicaban por encima de las artes industriales o artesanales, consideradas comparativamente inferiores”.

Ainda que os japoneses não correspondam à expectativa ocidental de estabelecer como tradição nacional as peças mais comercializadas e elogiadas na Europa, a resposta japonesa é definida pelo que Inaga (2002, p. 126) denomina “efeito especular contínuo” (*continuous mirror effect*), que sobrepõe e cruza o olhar japonês à mirada e à racionalidade ocidental.

Nessa direção, a questão da relevância histórica dessas tradições – incluso aqui mesmo o processo de estabelecimento de cânones na América Latina – deve ser compreendida, segundo Inaga (2002), como um “fenômeno sociológico”, “[...] que devemos analisar no contexto internacional do debate hermenêutico sobre a avaliação estética” (Inaga, 2012, p. 126¹²).

Tanto no caso japonês, quanto no latinoamericano, a instituição de tradições nacionais delineou-se a partir de princípios essencialistas a-históricos que, em vez de buscarem retratar e representar a heterogeneidade e complexidade das culturas e classes de cada país, preferiram transformar-se em uma forma de incluir o país no sistema econômico e político internacional. Nessa perspectiva, compreender uma tradição requer reconhecer a complexidade e sobredeterminação de sua formação, perscrutando os traumas, violências e heterogeneidades que a produz como um campo repleto de disputas internas.

6. Para uma arqueologia do saber colonial da história da arte

A partir da crítica decolonial, as culturas nacionais são postas em perspectiva a partir do reconhecimento da influência virulenta da cultura ocidental de base capitalista judaico-cristã em seus processos de formação. A partir do pensamento decolonial, há um processo reverso em que construções e categorias tomadas como naturais pelo Ocidente e, por isso mesmo a-históricas, tais como “raça”, “modernização”, “nação” – aplicadas com um verniz objetivista nas epistemes e discursos científicos –, são revistas como estratégias de dominação e manutenção do poder, porque, segundo Aníbal Quijano (1992), o colonialismo e a colonialidade agem na dominação do imaginário, a partir da “interioridade desse imaginário”. A racionalidade ocidental aliada ao paradigma da modernidade / modernização forjaram o projeto de dominação colonial que elipsa a possibilidade de ser outro, de ser diferente e toma todos os modos de existência e de produção / ação cultural como variantes de um mesmo princípio descrito em maiores detalhes a partir da história da Europa.

12 No original: “[...] which we have to analyze in the international context of the hermeneutic debate on aesthetic evaluation”.

Esse princípio histórico exportado pela Europa, alocrônico¹³, buscou encaixar os povos de diferentes regiões do globo, oriundos de culturas as mais variadas possíveis, dentro do sistema discursivo único de uma historiografia linear (Clifford, 2004). Fundado por um sentido progressivo em que períodos históricos delimitados não devem se sobrepor, o impulso historicizante do Ocidente rapidamente definiu que os povos ameríndios viviam numa temporalidade equivalente à era primitiva, enquanto os japoneses viviam em um sistema feudal. A partir dessa repartição temporal, em que o Ocidente se posiciona na vanguarda enquanto os outros povos são definidos em posições relativas e equivalentes ao passado europeu, a visão eurocêntrica exclui as idiossincrasias do passado e da temporalidade tecidas em cada povo e importa uma estrutura pré-formatada sobre a qual devem ser descritas todas as histórias nacionais.

A importação do conceito de “Belas Artes” tanto no Japão quanto no México, a necessidade de estabelecer um modelo clássico norteador posicionado no passado, e mesmo a divisão entre cultura popular e cultura de elite – que serve para medir aproximações e distanciamentos das poéticas nacionais em relação ao modelo internacional predefinido –, revelam também uma estrutura a-histórica discursiva em operação enquanto História da Arte.

As histórias da arte mexicana e japonesa ergueram-se a partir de práticas anacrônicas que, inicialmente, buscaram conectar e sistematizar a produção artística nacional tendo em vista o modelo de historicização europeu que exclui traços culturais específicos desses povos para permitir a legibilidade dessa arte a partir do sistema epistemológico europeu. Dessa forma, assim como García Canclini (2019) e Shigemi Inaga (2002) lembram-nos, os processos de formulação da História da Arte – seja no México, seja no Japão – devem ser lidos como processos de repressão a partir da “espiritualização do patrimônio”, de essencialismos identitários importados pelas elites políticas e culturais, em que elementos ou práticas característicos de um povo são diluídos ou desviados de modo a diminuir o estranhamento causado pela implantação do modelo europeu.

Por outro lado, se a estetização do patrimônio suprime relações socioculturais para diminuir o estranhamento do público com o passado, despossuindo a produção artística de suas relações e contextos sociais anteriores à colonização e

13 Etimologicamente, alocrônico significa “em tempos diferentes”. Antônimo de sincrônico ou homocrônico, que significam “ao mesmo tempo, em tempos iguais”. A relação entre identidade nacional e alocronia perpassa a necessidade ontológica de definir a identidade de uma nação como diferente de outra, de modo a afirmar um princípio homogêneo e essencialista interno, mas que seja radicalmente heterogêneo com o externo, com o outro, com o estrangeiro.

à ocidentalização da cultura (García Canclini, 2019), monumentalizar a História da Arte significou adotar mecanismos de rejeição e silenciamento para que fosse possível discorrer sobre arte nos termos da positividade de um saber.

Nesse sentido, é preciso reconhecer que

[...] a seleção de “obras-primas” produz objetos rejeitados como sua contrapartida inevitável, objetos que não correspondem à categoria de “Belas Artes”. A interação entre os objetos selecionados e os rejeitados revela mecanismos escondidos no estabelecimento de mestres e obras-primas no campo da História da arte japonesa. (Inaga, 2002, p. 116, tradução nossa¹⁴).

Contrastar – e mesmo associar – os objetos rejeitados em séries com objetos selecionados permite produzir uma crítica aos modos de organização do arquivo, evidenciando estratégias discursivas e retóricas de conservação de poder através de suas políticas de seleção. Para realizar essa arqueologia do saber da História da Arte é necessário compreender que as políticas de enunciação em jogo no arquivo são inseparáveis de sua materialidade. Por esse motivo, para produzir uma crítica arqueológica da História da Arte, seria necessário não apenas descrever as operações discursivas que sustentam e legitimam no presente o cânone estabelecido, mas principalmente inquirir os modos de exibição e de socialização desse cânone – isto é, os modos de circulação, distribuição e atribuição do cânone enquanto vontade de verdade.

Nesse sentido, trata-se de apostar na negatividade, isto é, nos pontos e feixes em que o discurso revela contradições e deslizamentos evidenciados nos modos como é utilizado e apropriado pelas práticas artísticas de produção, reflexão e crítica. O método arqueológico proposto por Foucault (1999) inverte a positividade do discurso para nos lembrar que é preciso reconhecer “[...] o jogo negativo de um recorte e de uma rarefação do discurso” (1999, p. 52, grifo no original).

O princípio positivista que marcou o advento da História da Arte e sua pretensa objetividade na categorização e análise do fenômeno artístico se diluiu exatamente quando, ao tentar tornar-se um princípio unívoco que delimita a identidade de um povo, revelou-a enquanto multiplicidade de vozes que

14 No original: “[...] the selection of ‘masterpieces’ creates rejected objects as their inevitable counterparts, objects that fall out of the ‘fine arts’ category. The interplay between the selected and the rejected reveals hidden mechanisms in the formation of masters and masterpieces in the field of Japanese art history”.

disputam a positividade do princípio identitário. Se a História da Arte deveria enunciar a identidade própria do povo japonês ou do povo mexicano, analisar sua constituição histórica enquanto modo de saber desvela os trânsitos, deslocamentos e empréstimos que a categoria de identidade opera socialmente.

Como tratado anteriormente, as identidades que se construíram para o mexicano e para o japonês são respostas a uma demanda externa a esses povos, isto é, uma identidade modelada conforme olhares estrangeiros. A identidade, assim, em vez de um princípio sólido e permanente, mostra-se metaforma e plástica e, mais do que denotar um essencialismo que se herda desde os mais longínquos antepassados, revela o rastro da diferença que se compõem a partir de uma tradição nacional que é nativa e estrangeira de si própria ao mesmo tempo, que, para formar seu princípio definidor interno, precisou abarcar e abraçar o estrangeiro como cânone, como modelo de formação.

A identidade, desse modo, em vez de marcar-se como positividade do interior, revela a negatividade do seu próprio processo de formação através do fora. Processo que, em vez de puro e transparente, revela-se híbrido, quimérico, opaco, assim como descreve Foucault (1998, p. 34):

Pois esta identidade, bastante fraca contudo, que nós tentamos assegurar e reunir sob uma máscara, é apenas uma paródia: o plural a habita, almas inumeráveis nela disputam; os sistemas se entrecruzam e se dominam uns aos outros [...] E, em cada uma destas almas, a história não descobrirá uma identidade esquecida, sempre pronta a renascer, mas um sistema complexo de elementos múltiplos, distintos, e que nenhum poder de síntese domina.

Desviar da síntese pode ser justamente uma estratégia para reverter o mecanismo metafísico estetizante descrito por García Canclini (2019). Em vez de buscar resolver o problema e conceber o Japão ou o México como oposições ao Ocidente, talvez demarcar os termos de diferença e copertencimento em que ora se aproximam e ora se distanciam seja um modo mais estratégico de olhar para a questão, uma vez que tanto o Japão quanto o México formaram-se enquanto nações a partir da mirada ocidental.

Em vez, então, de afirmar a ruptura sobre a tradição, ou vice-versa, o que proponho é sustentar a diferença, ficar com o problema, e fazer permanecer as distinções e os entrelaces para, desse modo, revelar os traumas, as fraturas e as

coerções instituídas a partir da incorporação de uma História da Arte estrangeira.

Segundo Foucault (2000), é impossível escaparmos do arquivo, porque ele rege os modos de produzir discurso e saber e, agir fora dele, seria não produzir discurso reconhecível enquanto saber. Desse modo, remontar o saber da História da Arte contra suas bases coloniais perpassa compreender os modos pelos quais ele foi fundado e deslocar essas bases de forma a tecer outras conexões e outros modelos de categorização, análise e legitimação das obras de arte, para, assim, buscar outros modos de esboçar, compreender e descrever um povo.

7. Considerações finais

A partir desta breve análise dos fundamentos conceituais, museais e epistemológicos segundo os quais foram construídas a História da Arte no México e no Japão, buscou-se mapear alguns efeitos colonizantes que essas práticas imprimiram em povos sob influência europeia. Considerando a abordagem da arqueologia do saber como metodologia de análise e crítica, discutiram-se as práticas segundo as quais esse saber se consolidou em práticas expográficas e curatoriais produzidas pelos próprios países para descreverem suas nações.

Esta pesquisa, assim, investigou quais procedimentos epistemológicos e retóricos as elites culturais de México e Japão utilizaram para incluir seus povos no cenário da História da Arte. Os procedimentos descritos por García Canclini (2019), Shigemi Inaga (2002) e Daniel Sastre de la Vega (2019) revelaram como o maior esforço das elites culturais incluiu valer-se do discurso da História da Arte para indicar uma origem consistente da nação e para performar a nação enquanto sociedade em modernização. Nesse sentido, a História da Arte foi utilizada por esses grupos como vitrine para vender suas nações na geopolítica global, angariando maior atenção dos centros de poder, especialmente europeus.

Aproximar casos tão distintos quanto os processos de elaboração de uma História da Arte no México e no Japão é uma tentativa de revelar as estratégias e tensionamentos que o arquivo produzido pela tradição europeia exerceu a partir de suas tramas coloniais. Observar as similaridades nos ajuda a compreender as linhas de força que precisamos mapear para dissolver a colonialidade ainda impregnada no fazer da História da Arte. Por outro lado, perceber também as divergências entre os casos – algo que não foi tratado com profundidade neste artigo – nos permite compor estratégias de resistência.

Sendo vitrines globais, a História da Arte e os museus seguem como instituições de alto valor cultural que estimulam a circulação econômica e a influência cultural. Seus efeitos sociais e culturais, no entanto, especialmente na construção de um imaginário nacional fora da Europa, ainda seguem opacos. Outro aspecto em que esta pesquisa não se debruçou, mas que valeria aprofundamento seria uma análise dos modos como a construção local e regional de histórias das artes afetam e implicam políticas de formação em arte, circulação artística e modos de produção e crítica do fenômeno artístico.

A chave analítica da arqueologia do saber revelou vigor para abarcar os materiais aqui analisados, uma vez que, compreendendo os processos de formação do saber como múltiplos, Foucault (1999; 2000) nos permitiu considerar não apenas obras acadêmicas e científicas como material de análise, mas também os diversos processos sociais, culturais e políticos envolvidos na consolidação de um saber. Nos casos do México e do Japão, analisar a expografia do Museu Nacional de Antropologia do México e do Museu de Arte Pré-Hispânica Rufino Tamayo, assim como a institucionalização da arte empreendida pelo governo imperial japonês foram essenciais para delinear os modos de fomento e preparação desse saber que serviu para formular e exportar também uma identidade nacional para cada um desses povos.

Referências

- Bataille, G. (2020). *Manet* (C. Euvaldo, Trad. e Org.). WMF Martins Fontes.
- Belting, H. (2012). *O fim da história da arte: Uma revisão dez anos depois* (R. Nascimento, Trad.). Cosac Naify.
- Clifford, J. (2004). Traditional futures. In M. S. Phillips & G. Schochet (Eds.), *Questions of tradition* (pp. 152–168). University of Toronto Press.
- Desvallées, A., & Mairesse, F. (Eds.). (2013). *Conceitos-chave de museologia* (B. B. Soares & M. X. Cury, Trads. e Coments.). Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado de Cultura.
- Didi-Huberman, G. (2013a). *Diante da imagem: Questão colocada aos fins de uma história da arte* (P. Neves, Trad.). Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2013b). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (V. Ribeiro, Trad.). Contraponto.

- Foucault, M. (1998). *Microfísica do poder* (13ª ed., R. Machado, Org. e Trad.). Graal.
- Foucault, M. (1999). *A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970* (5ª ed.). Edições Loyola.
- Foucault, M. (2000). *A arqueologia do saber* (6ª ed.). Forense Universitária.
- Foucault, M. (2007). *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas* (9ª ed.). Martins Fontes.
- García Canclini, N. (2019). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade* (4ª ed.). EdUSP.
- Inaga, S. (2002). Cognitive gaps in the recognition of masters and masterpieces in the formative years of Japanese art history, 1880–1900: Historiography in conflict. In M. F. Marra (Ed.), *Japanese hermeneutics: Current debates on aesthetics and interpretation* (pp. 115–126). University of Hawai‘i Press.
- Inaga, S. (2007). Is art history globalizable? A critical commentary from a far eastern point of view. In J. Elkins (Ed.), *Is art history global?* (pp. 249–279). Routledge.
- Preziosi, D. (2009). Introduction: Art history—Making the visible legible. In D. Preziosi (Ed.), *The art of art history: A critical anthology* (pp. 1–12). Oxford University Press.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11–20.
- Ramírez, M. C. (2000). Brokering identities: Art curators and the politics of cultural representation. In R. Greenberg, B. W. Ferguson, & S. Nairne (Eds.), *Thinking about exhibitions*. Routledge.
- Reinaldim, I. (2021). Cânone(s), globalização e historiografia da arte. *Ars*, 19(42), 222–260.
- Sastre de la Vega, D. (2019). *Arte y nación: El discurso de la historia del arte en el Japón Meiji*. Edicions Bellaterra.