

Sheila S. Blair e Jonathan M. Bloom\*

## A miragem da arte islâmica: reflexões sobre o estudo de um campo incômodo

### Conteúdo

A definição e a historiografia da arte islâmica . . . . .	2
Até os anos 70 . . . . .	4
Depois dos anos 1970 . . . . .	8
Universalismo . . . . .	10
Regiões . . . . .	12
Dinastias . . . . .	14
Desafios ao campo de estudos . . . . .	15

Quando começamos a estudar arte islâmica há uns trinta anos atrás, não havia bons livros didáticos introdutórios que os alunos de graduação pudessem ler. Quando começamos a ensinar o assunto quase uma década depois, ainda não havia nenhum, e tivemos que nos contentar com maços de artigos fotocopiados e capítulos para leitura de um livro ou outro na tentativa de apresentar aos alunos uma narrativa coerente. Existia tão pouco material que desse uma visão geral, que mesmo os alunos de pós-graduação tinham dificuldade em ter uma noção geral do campo de estudos e tinham que recorrer a publicações obscuras e desiguais. Por exemplo, os volumosos tomos de K. A. C. Creswell implicam que a arquitetura islâmica terminou em 900 d.C. exceto no Egito, onde parou repentinamente quatrocentos anos depois, no meio do período mameluco bahrita, embora a sequência mameluca de sultões tenha persistido até 1517 e houvesse ampla evidência de uma tradição gloriosa de arquitetura islâmica em muitas terras além do Egito. O venerável *Survey of Persian Art*, publicado originalmente em cinco grandes volumes na década de 1930, continuou a definir esse campo, embora muitos dos capítulos estivessem terrivelmente desatualizados quando a série foi reimpressa, faute de mieux, nos anos 1970. Em suma, apesar do crescimento exponencial do interesse nas terras islâmicas gerado pelo boom do petróleo e a crise da década de 1970, a arte islâmica continuou sendo uma especialidade um tanto esotérica, ensinada em algumas instituições de elite.

---

\* Tradução de Youssef Alvarenga Cherem.

Hoje, a situação não poderia ser mais diferente. Cursos de arte islâmica são regularmente oferecidas em dezenas de faculdades e universidades na América do Norte, e muitos departamentos universitários de história da arte formam candidatos a doutorado na especialidade. Livros de história geral de arte e cursos, embora ainda fortemente ocidentais e com orientação cronológica, frequentemente incluem um ou dois capítulos ou aulas sobre arte islâmica, estranhamente inseridos em algum lugar entre os períodos da antiguidade tardia e início da Idade Média e os campos geograficamente definidos da Índia, China e Japão. Existem agora vários textos introdutórios dedicados exclusivamente à arte islâmica e livros e artigos especializados proliferam a tal ponto que acadêmicos e alunos de pós-graduação não conseguem acompanhar tudo o que é publicado na área. Talvez seja uma prova da popularidade da arte islâmica que o volume da Pelican History of Art sobre o assunto, encomendado na década de 1950 e publicado em 1987, já foi relançado em uma edição nova e ampliada. Os terríveis eventos do 11 de setembro de 2000 só aumentaram a curiosidade do público por todas as coisas relacionadas ao Islã, incluindo a arte. Com a proliferação de cursos, textos generalistas e artigos de especialistas em arte islâmica, os estudiosos do assunto colocaram a definição fundamental de seu campo sob escrutínio minucioso. Do ponto de vista do século XXI (15 séculos após o começo da era islâmica) podemos nos perguntar: O que exatamente é arte islâmica? Essa categoria serve bem para entender o material? Uma categoria baseada na religião é mais útil do que uma geográfica ou linguística, como as usadas para grande parte da arte europeia? Para começar a responder a essas perguntas, primeiro temos que revisar como o assunto é definido, como veio a ser como é, e como tem sido estudado.

## A definição e a historiografia da arte islâmica

A arte islâmica geralmente é entendida como “a arte feita por artistas ou artesãos de religião islâmica, para patronos que viviam em terras predominantemente muçulmanas, ou para propósitos que são restritos ou peculiares à população ou ao contexto muçulmano”. Ela engloba muito, se não a maioria, da arte produzida em mais de 14 séculos nas “terras islâmicas”, geralmente definidas como o cinturão árido que cobre grande parte da Ásia Ocidental, mas estendendo-se Norte da África e da Espanha a oeste até as estepes da Ásia Central e o Oceano Índico ao leste. Essas são as terras aonde o islã se difundiu durante as conquistas iniciais nos séculos VII e VIII d.C. Outras regiões onde o islã floresceu em séculos posteriores, como a África tropical, a Europa Oriental, o sul da Rússia, o oeste da China, o norte da Índia, e o Sudeste Asiático, são marginalizadas por essa definição, sendo, portanto, tratadas como periféricas à história principal, mesmo tendo populações muçulmanas imensas e às vezes majoritárias. A Indonésia, por exemplo, tem atualmente mais muçulmanos (quase 200 milhões) que todos os países árabes tradicionais juntos. A Índia, atualmente considerada um país majoritariamente hindu, tem quase 150 milhões de muçulmanos, praticamente o mesmo número que vive no vizinho Paquistão, que é um país muçulmano. Mas raramente a arte islâmica do Subcontinente Indiano, e muito menos da Indonésia, têm algum papel nos cursos tradicionais sobre a arte islâmica, principalmente porque leva tanto tempo se você começar com a Cáaba na Arábia do século VII. À medida que mu-

gulmanos imigraram no século XX para a Europa Ocidental e as Américas, podemos até começar a investigar a arte de uma diáspora islâmica. Contudo, como disciplina acadêmica, o estudo da arte islâmica é normalmente restrito às terras “centrais” islâmicas entre o Egito e a Ásia Central do século VII ao XVIII, com visitas ocasionais à Espanha, Sicília e à Índia, ou períodos posteriores.

Apesar de seu nome, o estudo acadêmico da arte islâmica tem somente uma relação tênue e problemática com a religião islâmica. Embora alguma arte islâmica possa ter sido feita por muçulmanos para fins religiosos, muito não foi. Uma mesquita ou uma cópia do Alcorão claramente se encaixa na definição de todo mundo da arte islâmica, mas o que dizer de um cantil de bronze sírio do século XII com inscrições árabes incrustadas e cenas cristãs? Um tapete com o desenho de um nicho contendo uma lâmpada e colocado no chão na direção de Meca é evidentemente arte islâmica, mas que tal um tapete tecnicamente idêntico, mas iconograficamente diferente, usado simplesmente para cobrir e suavizar o chão? Alguns historiadores tentaram resolver esses problemas cunhando termos como “Islamicate” para se referir à cultura secular da civilização islâmica, mas esses neologismos desajeitados não foram amplamente aceitos. Em vez disso, a maioria dos estudiosos aceita tacitamente que o termo conveniente, embora incorreto, “islâmico”, refere-se não apenas à religião islâmica, mas à cultura mais ampla em que islamismo era dominante, mas não a religião única praticada. Embora pareça semelhante, “arte islâmica” não é comparável a conceitos como arte “cristã” ou “budista”, que normalmente são entendidos como referindo-se especificamente à arte religiosa. A arte cristã, por exemplo, geralmente não inclui toda a arte da Europa entre a queda de Roma e a Reforma, nem a arte budista abrange todas as artes da Ásia produzidas entre o Império Cuchano e Kyoto. Essa distinção importante, embora simples, é frequentemente esquecida.

E a arte? A arte islâmica é geralmente usada para englobar tudo, desde as enormes mesquitas congregacionais e manuscritos luxuosos encomendados por governantes poderosos a grandes arquitetos e pintores-calígrafos até os metais embutidos e tapetes intrincados produzidos por artesãos urbanos anônimos e mulheres nômade. Entretanto, muito do que muitos historiadores da arte islâmica normalmente estudam – metais embutidos, cerâmicas lustrosas, vidro esmaltado, tecidos brocados e tapetes com nós – não é a competência típica do historiador da arte ocidental, que geralmente considera tais artesanatos como sendo artes “menores” ou “decorativas” comparadas às artes “mais nobres” da arquitetura, pintura e escultura. Embora a arquitetura seja tão importante na cultura islâmica quanto era na Europa Ocidental ou no Leste Asiático, a representação visual, que desempenha um papel enorme nas tradições artísticas da Europa e da Ásia, é um componente relativamente menor e limitado da cultura islâmica, e a escultura é praticamente desconhecida.

Em suma, então, o termo “arte islâmica” parece ser uma designação inadequada, mas conveniente, para tudo o que sobrou de tudo quanto é canto. É mais facilmente definida pelo que não é: nem uma região, nem um período, nem uma escola, nem um governante, nem uma dinastia, mas a cultura visual de um lugar e tempo em que o povo (ou pelo menos seus líderes) abraçou uma religião particular. Comparado com outros campos da história da arte, o estudo da arte e arquitetura islâmicas é relativamente novo. Foi inventado no final do século XIX e era de interesse principalmente para estudiosos europeus e, posteriormente, americanos. Ao contrário do estudo da

arte chinesa, que os estudiosos chineses desenvolveram durante séculos, não há tradição autóctone em nenhuma das terras islâmicas de estudar a arte islâmica, com a possível exceção da caligrafia, que gozou de um status especial desde o século VII, e, por extensão, a pintura do livro, que foi colecionada desde o século XVI. Não há evidências de que algum artista ou patrono nos quatorze séculos desde a revelação do islamismo tenham pensado em sua arte como “islâmica”, e a noção de uma tradição distintamente “islâmica” de arte e arquitetura, que chegou a englobar as terras entre os oceanos Atlântico e Índico, é um dos estudos ocidentais dos séculos XIX e XX, assim como a terminologia usada para identificá-los. Até então, os estudiosos europeus usavam termos geográficos ou étnicos restritivos como a indiano, persa, turco, árabe, sarraceno e mourisco para descrever estilos regionais distintos que se encontram no Subcontinente Indiano, no Império Otomano, Irã, Levante e Sul da Espanha. Termos abrangentes como “maometano”, “muçulmano” ou “islâmico” entraram em voga apenas quando estudiosos do século XX começaram a olhar para trás, para uma época de ouro da cultura islâmica que eles acreditam ter florescido nos séculos VIII e IX, e a projetaram simplisticamente no caleidoscópico mundo moderno. Em suma, a arte islâmica como existe no início do século XXI é em grande parte uma criação da cultura ocidental. [IO]

Essa visão abrangente da arte islâmica e do Islã foi um subproduto do interesse europeu em delinear a história das religiões, na qual as variedades multifacetadas de expressão espiritual humana foram agrupadas em uma noção normativa de um único “Islã”, que poderia ser efetivamente justaposto não apenas a “variantes” heterodoxas, como “xiismo” e “sufismo”, mas também, e mais importante na visão ocidental, a noções igualmente normativas de “cristianismo” ou “judaísmo”. Essa visão do século XX, consagrada em incontáveis livros, é ainda mais esquisita se levarmos em consideração que não existe uma autoridade central que pode falar por todos os muçulmanos, embora muitos possam alegar fazê-lo. Não importa o que jornais – e muitos livros – digam, nunca houve, nem existe, um único Islã, e assim qualquer tentativa de definir a essência de uma única arte islâmica está fadada ao fracasso. [II]

## Até os anos 70

As visões ocidentais sobre o Islã e sua cultura foram formadas no caldeirão do colonialismo, à medida que potências estrangeiras se expandiam econômica e politicamente para a região durante um período em que as potências locais tradicionais – notadamente, o Império Otomano no Mediterrâneo oriental e os Mogóis no norte da Índia – estavam se enfraquecendo. O colonialismo não se limitou aos imperialistas da Europa Ocidental. No século XIX, os chineses e os russos absorveram os canatos muçulmanos da Ásia Central. A província chinesa de Xinjiang (literalmente, “Novos Territórios”) foi criada a partir de oásis da Rota da Seda controlados durante o último milênio pelos muçulmanos. Os russos, que buscavam portos de água quente, avançaram para o sul, na Ásia Central, Irã e Afeganistão. A expansão colonial, que foi inicialmente motivada por um desejo por matérias primas e mercados para bens manufaturados, foi enormemente complicada no século XX pela descoberta de enormes reservas de petróleo em

toda a região, desde o Saara argelino até Curdistão e Península Arábica a Sumatra, e seu consequente desenvolvimento como a principal fonte de energia do mundo.

Esses eventos globais tiveram várias ramificações para o estudo da arte islâmica. Por pelo menos um milênio, os viajantes europeus trouxeram suvenires do artesanato islâmico e lhes deram novos significados. Étienne de Blois, comandante da Primeira Cruzada junto com seus irmãos Godefroy de Bouillon e Baudoin, retornou à França e tornou-se patrono da abadia de St-Josse perto de Caen. Ele aparentemente trouxe de volta com ele a gloriosa sela samita feita no nordeste do Irã para o comandante Xá Mansur Bakhtegin no final do século X, pois foi usada para embrulhar os ossos do santo quando ele foi enterrado novamente em 1134. [12] O espetacular jarro de cristal de rocha feito no Egito para o califa fatímida al-Aziz (r. 975-96) deve ter tido uma história semelhante antes de se tornar uma valiosa relíquia no tesouro de S. Marcos. [13] Durante o saque de Córdoba em 1010, mercenários catalães provavelmente saquearam a requintada caixa de marfim feita em 1004-5 para o senhor da guerra andaluz Abd al-Malik ibn al-Mansur e a levaram para o mosteiro beneditino de S. Salvador de Leyre nos Pireneus, onde era usado para armazenar as relíquias das irmãs virgens Nuniloña e Alódia antes de ser finalmente transferido para o tesouro da catedral de Pamplona. [14] Os europeus valorizavam esses objetos exóticos, mas eles certamente não eram considerados arte islâmica até que se tornassem objetos colecionados em museus europeus. [15]

As primeiras coleções de objetos de arte árabes, persas e turcos no Ocidente foram formadas no século XIX. Um dos primeiros pertenceu a Pierre-Louis-Jean-Casimir, duque de Blacas d'Aulps (1771-1839), um político ultraconservador que promoveu a restauração das propriedades reais francesas após a Revolução e tornou-se patrono de Jean-Baptiste Greuze, J.-A.-D. Ingres, Eugène Delacroix e muitos outros artistas. Reunindo uma coleção extraordinária de objetos de arte, muitos dos quais agora estão no Museu Britânico, ele contratou estudiosos para pesquisar sua coleção, e o *Monuments arabes, persans et turcs, du cabinet du duc de Blacas et d'autres cabinets* (Paris, 1828), do orientalista francês J. T. Reinaud, é o primeiro catálogo de uma coleção inteira de artes decorativas islâmicas.

O colonialismo europeu aumentou o interesse nas artes das terras islâmicas ou que já o foram, e muitas grandes coleções de museus de objetos islâmicos foram formadas neste período, de Edimburgo a Tblisi. [16] O Museu Britânico e a Biblioteca Britânica, por exemplo, reuniram uma soberba e enciclopédica coleção de arte islâmica. O Museu Britânico já possuía alguns itens islâmicos quando foi aberto ao público em 1759, e artefatos islâmicos entraram no museu em número crescente a partir do final do século XIX, de modo que a coleção conjunta é agora uma das mais completas do mundo, com particular ênfase em manuscritos e ilustrações de manuscritos, metalurgia e cerâmica. Entre eles estão as seiscentas cerâmicas acumuladas pelo colecionador Frederick Ducane Godman (1834-1919) e os trezentos manuscritos e livros impressos adquiridos por Sidney Churchill (1862-1921), segundo secretário da legação britânica em Teerã. No final do século XIX, várias tradições intelectuais europeias, incluindo o estudo de antigas línguas e antiguidades do Oriente Próximo, Orientalismo e a história da arte, reuniram-se em um novo campo de investigação. O estudo moderno da arte islâmica pode ser rastreado até o trabalho do estudioso suíço Max van Berchem (1863-1921). Descendente de uma rica família de Genebra, ele foi educado como filólogo e histo-

riador em várias universidades europeias. Depois de viajar para o Egito, Palestina e Síria em 1889, ele retornou a Genebra, onde desenvolveu a ideia de *archéologie arabe*. Para ele, esse era o estudo histórico de “monumentos”, o que significava arquitetura, pintura, artes decorativas, inscrições, moedas, selos ou manuscritos feitos nas terras onde o árabe era falado. Ele viu esses “monumentos” não como exemplos isolados de arte, mas como documentos históricos que revelariam a verdadeira história das terras islâmicas.[17] Sua principal obra, ainda uma das ferramentas de referência fundamentais para o estudo da arte islâmica, é sua magistral *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* (MCIA), um estudo multivolume que não somente catalogou inscrições históricas de várias regiões, como também as colocou em seus contextos históricos e sociais.[18]

O centro dos estudos europeus sobre arte islâmica, entretanto, foi Berlim, e a personalidade intelectual mais destacada para o estudo da arte islâmica ao longo da primeira metade do século XX foi o arqueólogo e historiador alemão Ernst Herzfeld (1879-1948). Com formação em arquitetura, ele participou das escavações alemãs em Assur, na Mesopotâmia, antes de embarcar em uma longa carreira na qual apresentou a cultura islâmica como apenas um período na longa e brilhante história da civilização nas terras do Oriente Próximo. Sua contribuição mais importante para os estudos islâmicos foi a escavação da capital abássida em Samarra, o centro da civilização islâmica no século IX, nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial. Em suas publicações subsequentes das escavações, a preocupação arqueológica e filológica de Herzfeld tendeu a definir o cânone para uma geração posterior de estudiosos.

O período anterior à Primeira Guerra Mundial foi um período de grande animação e crescimento exponencial nos estudos islâmicos: o Corpus de van Berchem e a primeira edição da *Encyclopaedia of Islam* começaram a aparecer,[19] e uma massa crítica de informações, particularmente visuais, estava agora disponível para estudiosos da Europa Central, como Alois Riegl e Joseph Strzygowski. Eles estavam lidando com questões espinhosas como a natureza do ornamento e as origens do arabesco. A arte islâmica, que eles viam como estando entre a arte antiga e medieval e oriental e ocidental, estava em uma posição única para oferecer uma ampla gama de exemplos pertinentes para suas investigações.[20] Por exemplo, o Museu Kaiser-Friedrich em Berlim adquiriu a fachada do palácio em Mshatta na Transjordânia para servir como o ponto culminante de sua série de grandes fachadas começando com a antiga Mesopotâmia. Foi instalada no segundo andar como um exemplo de arquitetura antiga tardia, mas o jovem Herzfeld, em um brilhante artigo publicado no primeiro volume da revista *Der Islam* (1910), estragou tudo ao provar que a fachada era não a antiguidade tardia, mas islâmica.[21]

A história da fachada Mshatta enfatiza como o estudo da arte islâmica era central para as atividades teóricas dos principais historiadores da arte europeus nas primeiras décadas do século XX. Em nítido contraste, no início do século XXI, o campo da arte islâmica parece bastante periférico às preocupações centrais da maioria dos historiadores da arte, que tendem a vê-lo como uma curiosa anomalia porque não se encaixa em nenhuma das as categorias padrão da história da arte. Não é uma época nem um estilo, não se restringe a um país ou região e estuda coisas que normalmente não são consideradas arte.

Além de debates animados em periódicos acadêmicos, aconteceram no início do

século XX grandes exposições internacionais, que substituíram as exposições universais do século XIX. A exposição de 1910 de arte islâmica em Munique é principalmente lembrada hoje por seu catálogo monumental de “obras-primas”, mas também definiu um novo tipo de exposição. [22] Ela reuniu acadêmicos e o público em geral, incluindo pintores europeus que se inspiraram nela. [23] A exposição londrina de arte persa realizada em Burlington House duas décadas depois foi outro grande marco na área. [24] Organizada pelo empresário americano Arthur Upham Pope, “o P.T. Barnum da arte persa”, nas palavras irônicas de Stuart Cary Welch, [25] e mantido sob o patrocínio do Rei George V e Reza Shah, o governante da recém-criada dinastia Pahlavi do Irã, não só deu ao novo regime iraniano legitimidade internacional, como também estimulou a publicação da *Survey of Persian art* no final da década. [26]

Embora alguns estudiosos europeus já tivessem vindo para os Estados Unidos na década de 1920, a ascensão do fascismo e do nacional-socialismo na década de 1930 forçou migrações que reconfiguraram o mapa intelectual da Europa. Maurice Dimand (1892-1986), que havia estudado com Strzygowski em Viena, chegou ao Metropolitan Museum of Art de Nova York em 1923 para catalogar os tecidos coptas. Dois anos depois, foi encarregado do recém-criado subdepartamento de arte islâmica no Departamento de Artes Decorativas e, em 1933, tornou-se curador, cargo que ocupou até sua aposentadoria em 1959. Mehmet Aga-Oglu, um turco que estudara em Moscou, Istambul e Berlim, imigrou para os Estados Unidos em 1929 e se estabeleceu na Universidade de Michigan, em Ann Arbor, onde se tornou o primeiro professor permanente de arte islâmica nos Estados Unidos. Ele também fundou o Seminário de Arte Islâmica na Universidade de Michigan e fundou a revista *Ars Islamica*, que foi publicada até 1951. Em 1954 foi sucedida pela *Ars Orientalis*, uma revista dedicada às artes de toda a Ásia e que ainda está sendo publicada atualmente.

Mais estudiosos vieram para os Estados Unidos na década de 1930. Richard Ettinghausen, que havia sido assistente de Ernst Kühnel (1882-1964) em Berlim, lecionou em Michigan de 1938 a 1944 antes de se mudar para a Freer Gallery of Art em Washington, DC (onde atuou até 1967), o Metropolitan Museu de Arte (1969-79) e Instituto de Belas Artes da Universidade de Nova York (1967-79). [27] Lá ele garantiu uma doação para pesquisa em estudos islâmicos do legado de Hagop Kevorkian (1872-1962), um dos muitos marchands de arte islâmica ativos em Nova York antes e depois da II Guerra Mundial. Kevorkian, junto com Kirkor Minassian e Dickran Garabed Kelekian (1868-1951), emigrou da cidade de Kaiseri, no centro da Turquia. Kelekian foi o principal fornecedor de Henry Walters (1848-1931), cuja coleção de 22.000 obras, incluindo muitos exemplos importantes de arte islâmica, formou a base do Walters Art Museum. [28]

Após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos emergiram, como em muitos outros campos, como o principal centro de estudos da arte islâmica. O mais proeminente estudioso da arte islâmica treinado nos Estados Unidos após a Primeira Guerra Mundial é Oleg Grabar (nascido em 1929). Grabar nasceu na França e se formou em Paris e em Harvard e Princeton, onde obteve seu doutorado em 1955. Estava inicialmente interessado nos primeiros períodos islâmicos, embora em sua longa carreira ele tenha publicado sobre praticamente todos os aspectos da arte islâmica, da Alhambra à pintura persa em miniatura. [29] Junto com Ettinghausen, Grabar foi responsável por apresentar a arte islâmica a muitos americanos nos anos do pós-guerra. Ao contrário

dos estudiosos europeus de arte islâmica, como Dimand e Ettinghausen, que passaram a maior parte de suas carreiras trabalhando com objetos em museus, Grabar se interessou mais por arquitetura, arqueologia e pelas questões teóricas levantadas pela arte islâmica.

## Depois dos anos 1970

O estudo da arte islâmica mudou drasticamente na década de 1970, em grande parte por causa de eventos globais. O interesse americano no Oriente Médio vinha crescendo continuamente nas décadas após a II Guerra Mundial, quando a fundação do Estado de Israel em 1948 focou a atenção mundial na região e a economia mundial passou a depender cada vez mais do petróleo, grande parte do qual é produzido lá. O dramático aumento dos preços mundiais do petróleo na década de 1970 levou a uma mudança sem precedentes na riqueza da Europa e da América do Norte para os países produtores de petróleo do Oriente Médio, e todos os aspectos dos estudos do Oriente Médio pareciam seguir o cheiro do dinheiro. Bolsas de estudo logo ficaram disponíveis para pós-graduação em praticamente qualquer aspecto dos estudos do Oriente Médio ou do Sul da Ásia, que, na visão generosa do Departamento de Educação dos Estados Unidos, abrangiam virtualmente todas as terras, do Marrocos à Indonésia.

Esse crescente interesse pelo Oriente Médio foi marcado nos Estados Unidos pela inauguração das esplêndidas novas galerias islâmicas no Metropolitan Museum of Art em outubro de 1975. Sob a curadoria de Ettinghausen, o museu apresentou a maior exposição permanente de arte islâmica já vista nos Estados Unidos. [30] É composto por cerca de uma dúzia de galerias organizadas cronológica e regionalmente que apresentam toda a panóplia da arte islâmica, desde os primeiros tempos no Egito e na Síria até o século XVIII na Índia. O ponto culminante da experiência do visitante é a exibição da coleção insuperável do museu de miniaturas e tapetes persas. Em muitos aspectos, as galerias foram – e permanecem – intelectualmente conservadoras, pois essencialmente recriaram a fabulosa exposição de arte islâmica que havia sido montada no Museu Kaiser-Friedrich na Berlim no início do século. Como resultado da II Guerra Mundial e da Guerra Fria, os objetos alemães, que haviam sido armazenados em minas ou levados para a União Soviética durante e após a guerra, foram divididos entre museus em Berlim Oriental e Ocidental até a reunificação da cidade em 1990, então a exibição enciclopédica do Metropolitan era única em seu tempo. [31] Essa exibição concentrada de obras-primas naturalmente privilegia as artes da corte, embora algum senso de contexto seja fornecido pela pequena galeria em um lado da entrada, que mostra muitos dos pequenos objetos encontrados durante as escavações do museu na cidade iraniana de Nishapur na década de 1930, e aquela de frente, que recria um interior damasceno do século XVIII.

O interesse europeu pela arte islâmica foi igualmente forte na década de 1970. O Museu do Louvre, em Paris, apresentou grandes exposições de arte islâmica de coleções públicas francesas nas Tulherias e no Grand Palais [32], mas o apogeu desse interesse veio em Londres em 1976, com o Festival do Islã, que foi a exposição empreendida mais ambiciosa de arte islâmica desde a exposição de Munique de 1910. Mais de seiscentos objetos de duas dezenas de países da Europa, América do Norte e Oriente



Médio foram reunidos para a mostra, com curadoria de especialistas e organizada de acordo com o suporte.[33] Na esteira do festival – e certamente capitalizando o interesse público pela arte islâmica – várias editoras publicaram uma série de livros sobre a arte e a civilização islâmica.[34] O festival também marcou o surgimento de Londres como o mercado central da arte islâmica; no início da década de 1980, substituiu Nova York, quando colecionadores ricos – muitos do Oriente Médio – começaram a se dirigir em massa a suas casas de leilão e galerias.

Os eventos mundiais nas duas décadas seguintes afetaram o estudo e a exibição da arte islâmica de maneiras marcantes e muitas vezes dolorosas. Começando na década de 1970, conflitos dentro e entre os países transformaram grande parte da região em uma zona de guerra, e a revolução iraniana de 1979, a invasão russa do Afeganistão e a guerra Irã-Iraque fizeram com que muitas partes do Oriente Médio e Central Ásia ficassem inacessíveis para estudiosos e inóspitos para pesquisa. Os tópicos da dissertação mudaram drasticamente dos estudos de arquitetura e padrões de assentamento iranianos para estudos de museus, bem como para regiões antes consideradas periféricas às preocupações centrais da arte islâmica, como o Norte da África, a Espanha e o Sul e Sudeste da Ásia. Como no século XIX, quando os ocidentais acorriam à Alhambra para experimentar o “Oriente exótico”, os estudiosos do final do século XX começaram a olhar com novos olhos para o legado da cultura islâmica na Espanha, que agora era mais propício à investigação intelectual após a morte de Francisco Franco em 1973.

Outro sinal da expansão do campo e sua globalização foi a criação do Programa Aga Khan para Arquitetura Islâmica em Harvard e no MIT em 1979. O programa surgiu do interesse de Aga Khan, líder do ramo ismaelita do Islã, na melhoria da qualidade da arquitetura moderna em terras islâmicas, e sua ênfase na arquitetura continua até hoje.[35] Além de treinar alunos de doutorado em história da arquitetura e arte islâmica em ambas as instituições, o programa trouxe dezenas de arquitetos, planejadores, designers e acadêmicos visitantes de todo o mundo para Cambridge, Massachusetts. Talvez sua contribuição mais duradoura para o estudo da arte islâmica tenha sido Muqarnas (nome de um tipo de ornamento arquitetônico islâmico), um anuário dedicado às artes do mundo muçulmano, e uma série de monografias suplementares.[36] Graças aos esforços pioneiros de Etinghausen e Grabar e seus alunos, o estudo da arte islâmica floresceu nos Estados Unidos e no Canadá nas últimas três décadas. Muitas, senão a maioria, das pessoas que ocupam cargos de tempo integral na arte islâmica em cerca de trinta universidades, faculdades e museus de Massachusetts à Colúmbia Britânica podem traçar sua genealogia intelectual a um desses grandes professores e estudiosos.

Na Europa, o estudo da arte islâmica também testemunhou uma recuperação após a II Guerra Mundial, e agora há cerca de uma dúzia de cargos acadêmicos em tempo integral nas principais cidades europeias. Em contraste, há muito poucas cátedras de “arte islâmica” nas próprias terras islâmicas, onde professores e alunos estudam principalmente as artes de seus próprios países. Assim, é muito mais provável encontrar egípcios estudando e ensinando arte egípcia no Egito, turcos estudando e ensinando arte turca na Turquia, ou iranianos estudando e ensinando arte iraniana no Irã. Em outras palavras, o conceito de uma “arte islâmica” universalista permanece específico do Ocidente. Apesar do que podemos ler sobre as identidades pan-islâmica e pan-árabe

no mundo muçulmano, os sentimentos nacionalistas permanecem fortes. A história da arte não é exceção à regra geral, e só recentemente alguns novos museus na região do Golfo começaram a colecionar uma ampla gama de arte “islâmica” [37]

Além disso, como em outras partes da história da arte, surgiu uma divisão entre a academia e o museu. Ettinghausen foi um dos últimos estudiosos da arte islâmica a ter um pé em ambos, atuando simultaneamente como professor do Instituto de Belas Artes e presidente consultivo do Museu Metropolitano de Arte. Esses papéis duplos são raros hoje, à medida que as preocupações de colecionadores, curadores e professores divergem cada vez mais. No entanto, muitos museus continuam a ser centros de estudos sobre arte islâmica, particularmente por meio da exposição acadêmica, e os catálogos de exposições serão uma característica principal da discussão a seguir, especialmente porque os museus coletam muito do que constitui o islã arte. As Galerias Metropolitan, Freer e Arthur M. Sackler do Smithsonian, o Los Angeles County Museum of Art e os Museus de Arte da Universidade Harvard são os mais proeminentes nos Estados Unidos. Como em outros campos, as exposições de arte islâmica em museus tornaram-se veículos importantes para o progresso dos estudos, e os assuntos vão desde as artes islâmicas da Espanha até a herança dos mongóis. [38]

Os museus europeus não têm os orçamentos de aquisição de seus homólogos americanos, e muitas das grandes coleções de arte islâmica lá – como o Museu Britânico / Biblioteca Britânica e o Museu Victoria and Albert em Londres, os Museus Reais da Escócia em Edimburgo, o Louvre em Paris, o Museum für islamische Kunst em Berlim – foram formados em grande parte nos primeiros tempos, com aquisições limitadas a alguns objetos que completam coleções particulares. Uma grande exceção é a David Collection em Copenhague, que acumulou um grupo espetacular de objetos aparentemente do nada. [39] Outros atores importantes no campo incluem o colecionador particular de origem iraniana Nasser David Khalili em Londres, Shaykh Nasser e Shaykha Hussah al-Sabah do Kuwait e Shaykh al-Thani do Qatar. Essas novas coleções glamorosas podem ofuscar coleções veneráveis como o Palácio de Topkapi e o Museu de Arte Turca e Islâmica em Istambul ou os museus islâmicos em Teerã e Cairo, mas essas instituições, embora permanentemente limitadas por dinheiro e um tanto desleixadas, têm amplitude e profundidade incomparáveis em algumas áreas muito específicas. Todo esse interesse significa que agora existem muitas abordagens para estudar e escrever sobre a arte islâmica, desde a universalista até o particular, da dedutiva à indutiva. Cada uma oferece suas próprias vantagens e levanta suas próprias questões, na medida em que tenta cobrir um assunto de imensa extensão geográfica e cronológica e lidam com questões recentes de história da arte e estudos regionais, variando de contexto (s) ao connoisseurship, do multiculturalismo ao transnacionalismo.

## Universalismo

A abordagem universalista da arte islâmica vê todas as artes produzidas pelos muçulmanos mesmo quando refletindo as verdades universais do Islã, assim como a unidade inefável de Deus abrange a diversidade infinita de sua criação. Essa perspectiva universal, originada nos manuais clássicos de arte islâmica, [40] foi continuada recente-

mente em vários estudos gerais, desde os dois volumes sobre arte islâmica na *Pelican History of Art* até uma introdução em volume único.[41] Todos os volumes da *Pelican* seguem o formato tradicional usado ao longo da série, em que a arquitetura é separada das outras artes. Isso cria algumas áreas problemáticas: pintura mural e revestimento de azulejos, por exemplo, geralmente são discutidos separadamente da pintura manuscrita e da cerâmica, embora possam ter sido obra dos mesmos artistas. Os dois volumes diferem em suas abordagens, conforme convém à natureza do material; o primeiro lida mais com evidências arqueológicas e é dividido regionalmente (talvez com alguma ênfase exagerada nas terras islâmicas ocidentais), enquanto o segundo trata mais obras-primas individuais, geralmente sob rubricas dinásticas, e dá ênfase especial às artes do Irã. Ambos os volumes oferecem resumos úteis dos cenários históricos para cada período e fornecem a bibliografia mais recente sobre muitos assuntos. Junto com os artigos sobre arte islâmica no *Dictionary of Art*, os volumes da *Pelican* fornecem a melhor introdução ao campo para estudiosos de outras áreas, embora a cobertura termine, de acordo com a definição tradicional de arte islâmica, com o ano 1800.

Quatro manuais recentes são, naturalmente, um pouco menos sofisticados, pois reúnem todo o material dessa vasta área em um único volume e têm de apresentar aos leitores uma história, técnicas e modos de investigação frequentemente desconhecidos. Três dos quatro manuais cobrem a arte islâmica em ordem cronológica, mas de diferentes pontos de vista: Barbara Brend concentra-se nas obras do Museu Britânico (que encomendou seu livro); Jonathan Bloom e Sheila Blair dividem o material em três períodos e depois por suporte (arquitetura, artes do livro, têxteis e artes do fogo); e Robert Hillenbrand concentra seu escopo na região entre a Espanha e a fronteira ocidental da Índia, deixando de lado obras-primas como o Taj Mahal. A quarta obra, de Robert Irwin, ele próprio um romancista e historiador do período mameluco, tem uma breve introdução histórica, mas é organizada principalmente por temas e tópicos, como gosto, guildas e evidências literárias. Irwin levanta muitas questões que desafiam a tradição do establishment da arte islâmica, mas a abordagem um tanto peculiar torna o livro difícil de usar como um texto expositivo, e é melhor ler em conjunto com um manual mais tradicional ou depois de ter absorvido o material no último.[42] Exposições de arte islâmica e seus catálogos podem ser igualmente abrangentes, mostrando tudo, desde utensílios de mesa omíada a adagas de jade mogóis.[43] Seja em livros ou exposições, esta abordagem universal da arte islâmica tem que cobrir muito mais terreno do que é típico para outros campos equivalentes, como a arte medieval ocidental ou chinesa, e o custo disso é uma certa superficialidade. Em maior ou menor grau, essa abordagem implica que há uma semelhança entre, digamos, a Cúpula do Rochedo em Jerusalém (iniciada em 692) e o Taj Mahal em Agra (concluído em 1647) que pode ser melhor explicada através das crenças religiosas comuns dos patronos e construtores (que podem ou não ter sido muçulmanos).

Embora alguns autores desafiem enfaticamente tal suposição, apontando que a noção de um único Islã – ou arte islâmica – é estritamente um conceito do século XX, outros chegam ao ponto de fazer afirmações explícitas sobre o que essa característica comum é. O filósofo iraniano Seyed Hossein Nasr, por exemplo, afirmou que é a espiritualidade: a arte, em sua opinião, é uma manifestação externa da realidade interior que é o Islã.[44] Titus Burckhardt, um estudioso suíço convertido ao isla-

mismo, acreditava que todos as artes produzidas pelos povos muçulmanos revelam uma linguagem comum subjacente enraizada no Islã. [45] Essas ideias sedutoras foram prontamente adotadas por outros escritores porque eles diferenciam a arte islâmica de outras tradições artísticas, mantendo que a revelação de Deus a Maomé na Arábia do século VII afetou todos os aspectos da existência humana. Por exemplo, os arquitetos iranianos Nader Ardalan e Laleh Bakhtiar aplicaram esses conceitos à arquitetura, enquanto outros os aplicaram aos padrões geométricos tão prevalentes na arte e na arquitetura islâmicas ou na caligrafia, a forma de arte que mais distintamente diferencia a arte islâmica de todas as outras. [46] Obras deste tipo, muitas das quais foram publicadas em 1976 como ramificações do Festival do Islã, são quase sempre de autores muçulmanos, sejam nativos ou convertidos de outras religiões. Muitos, senão todos, esses autores também são seguidores da abordagem mística do islamismo conhecida como sufismo. Essas ideias universalistas são especialmente atraentes para artistas visuais contemporâneos, que podem adotar livremente conceitos e motivos separados de seus contextos históricos, mas seu valor é limitado para historiadores da arte que desejam compreender os processos dinâmicos de mudança e desenvolvimento e cujos interesses e experiência muitas vezes residem em séculos anteriores. [47]

## Regiões

Estudiosos que aceitaram que não se precisa – ou não se pode – lidar com a totalidade da arte islâmica tentaram encontrar categorias mais significativas. Uma abordagem comum é lidar com a arte islâmica diacronicamente como a arte de um período em uma determinada região. Nesta visão, a ampla classificação espiritual de arte “islâmica” torna-se menos significativa do que termos regionais mais focados, como arte “iraniana”, “turca” ou “egípcia”, e o islamismo é visto como apenas outro fio em uma tapeçaria complexa de história da arte regional. Talvez o exemplo mais recente – e esplêndido – do gênero seja o luxuoso conjunto de três volumes de N. Pourjavady sobre as artes do Irã desde os primeiros tempos até o presente, em que os volumes dois e três cobrem a arquitetura e as artes decorativas do período islâmico, com breves capítulos sobre assuntos individuais por uma série de estudiosos, principalmente iranianos. [48] Esta pesquisa é organizada tipologicamente, com capítulos separados sobre tumbas e minaretas, vidro e tapetes, miniaturas e joias, mas outros exemplos do tipo são organizados cronologicamente. O esplendor extraordinário desses volumes esconde seu âmbito geográfico restrito, que se limita à entidade política moderna da República Islâmica do Irã. Assim, a deslumbrante arquitetura iraniana do período timúrida – agora em grande parte no Afeganistão e no Uzbequistão – é ignorada, assim como muitas obras de arte em coleções fora do Irã.

Os iranianos alegam – com ou sem razão – ter mantido a continuidade cultural ao longo de milênios, apesar das repetidas invasões do exterior, e a persistência e o desenvolvimento da língua persa é a evidência mais forte em apoio a essa afirmação. Em contraste, o estudo da arte e arquitetura da vizinha Turquia revela algumas das armadilhas dos estudos regionais, já que alguns turcos traçam as origens de sua cultura na Ásia Central, enquanto outros remontam ao Catal Hüyük, Éfeso ou a Península Arábica. Essas visões diferentes – e frequentemente contraditórias – da identidade

turca emergem na miríade de livros publicados sobre arte e arquitetura “turcas”. Alguns apresentam as artes da Turquia como as artes da Anatólia – a massa de terra agora ocupada pela República da Turquia – com capítulos sobre os períodos islâmicos após capítulos sobre a era pré-histórica, romana e bizantina.[49] Outros assumem uma visão comparativamente racial, seguindo as artes do povo turco enquanto eles vagavam das estepes asiáticas para a Índia, Irã, Iraque, Síria, Egito e, eventualmente, a própria Turquia, incluindo assim muitos edifícios que ninguém poderia esperar encontrar como exemplos de arte turca, como a mesquita de Ibn Tulun no Cairo.[50] Uma abordagem nacionalista tem o potencial de revelar continuidades inesperadas, mas também pode resultar em alguns argumentos estranhos: um estudioso de outra forma confiável como Aptullah Kuran mal reconhece que os arquitetos otomanos foram profundamente inspirados pela igreja bizantina de Hagia Sophia, embora a maioria dos outros estudiosos sejam muito mais generosos.[51]

É importante definir a questão mais ampla: até que ponto a arte e arquitetura islâmicas de uma região particular deve suas qualidades distintas à religião, etnia ou geografia? Em outras palavras, a arquitetura otomana deve ser vista como uma arquitetura islâmica e turca ou como uma arquitetura anatólia e mediterrânea? O grande arquiteto da corte otomana Sinan é mais parecido com o arquiteto timúrida Qivam al-Din Shirazi ou o italiano Filippo Brunelleschi? Não há uma resposta única para essas perguntas, pois as respostas dependem do que queremos descobrir.

Problemas semelhantes de definição geográfica ocorrem em muitos, senão em todos os países da região, visto que as fronteiras políticas criadas pelo imperialismo e o colonialismo nos séculos XIX e XX dificilmente se conformam às circunstâncias históricas. Historicamente, a Síria pode ser tão pequena quanto a atual República Árabe Síria[52] ou tão grande quanto a antiga província romana com esse nome, que abrangia a atual Síria, Líbano, Jordânia e Israel, bem como partes da Turquia e do Iraque. Os historiadores políticos do Islã medieval agora se referem à região cautelosamente como Bilad al-Sham, que é historicamente correto, mas sem sentido para a maioria dos estudantes e para o público em geral. Na extremidade oposta do Mediterrâneo, o Estreito de Gibraltar divide a Espanha do Marrocos, embora durante grande parte do período islâmico medieval as duas regiões compartilhassem uma cultura comum. Livros e exposições que tratam da arte de apenas um deles, por mais maravilhosos que sejam, deixam de fora metade da história.[53] Existe uma arte distinta do Uzbequistão, Afeganistão ou Paquistão, como alguns livros recentes indicam?[54] A Índia inclui todo o subcontinente (incluindo Bangladesh e Paquistão) ou apenas a República da Índia? O Iêmen inclui toda a Arábia do Sul?[55] No outro extremo da escala, que propósito didático ou polêmico é servido ao reunir todas as artes (inclusive a arte islâmica) de um continente como a África?[56]

Essas exposições regionais podem mostrar a estudiosos ao público coisas que eles nunca viram antes, mas também podem justificar ideologias nacionalistas para os chauvinistas. Eles também reforçam a ignorância ou negligência do trabalho fora das fronteiras modernas. Por exemplo, uma das principais cidades do Irã no período medieval era Merv, agora no sul do Turcomenistão, mas a tumba do Sultão Sanjar, que fica lá e uma das glórias da arquitetura medieval, era amplamente desconhecida pelos iranianos do século passado, porque fica do outro lado de uma fronteira que era praticamente impossível de cruzar até a queda da União Soviética. Embora alguns estudio-

sos no Irã e na Ásia Central estejam trabalhando para apagar essas fronteiras artificiais para a ciência, muitas vezes o preenchimento dessas lacunas acaba sendo incumbência daqueles que moram fora da região, sejam acadêmicos individuais ou instituições como o Instituto Britânico de Estudos Persas (que está conduzindo pesquisas multidisciplinares em Merv).[57]

## Dinastias

Outra maneira de dividir a arte islâmica é por dinastias, e exposições e livros sobre as artes de determinadas dinastias têm sido populares nos últimos anos. Eles evitam muitas das armadilhas do nacionalismo, já que as dinastias muçulmanas medievais não tinham necessidade de respeitar as sutilezas das fronteiras políticas modernas. Às vezes, os estudiosos escrevem sobre a arte de uma dinastia sem o benefício de uma exposição que a acompanhe.[58] Para as exibições dinásticas, os empréstimos têm de vir de fontes diversas, de modo que essas exposições são mais difíceis de montar e preparar, mas têm fundamentos intelectuais mais sólidos do que aquelas organizadas segundo as fronteiras geográficas modernas. Uma das primeiras dessas exibições dinásticas, montada no início dos anos 1980, tratou da arte dos mamelucos, governantes militares do Egito e da Síria de 1250 a 1517. A mostra incluiu tudo, desde manuscritos gloriosos do Alcorão encomendados para mesquitas até utensílios de mesa de cerâmica mundanos usados por soldados. Por mais maravilhosa que fosse a exposição, seu título cativante, mas implausível, *Renascença do Islã: Arte dos Mamelucos*, sugeria, ou pelo menos implicava, que o período mameluco marcou um renascimento da arte islâmica ou algo comparável ao que estava acontecendo em Itália contemporânea.[59] Este tipo de exposição continua a ser popular; alguns anos atrás, o Institut du Monde Arabe em Paris montou uma exposição sobre as artes dos fatímidas, governantes xiitas de partes do norte da África, Egito e Síria de 909 a 1171, para comemorar o bicentenário da expedição de Napoleão ao Egito em 1798, e obras importantes foram emprestadas por uma variedade de fontes.[60] É muito mais simples montar uma exposição de obras escolhidas de uma única coleção, mas poucas coleções são enciclopédicas o suficiente para abranger uma exposição dinástica. Uma exceção foi a exposição peripatética de arte otomana da extensa coleção Khalili, que viajou para nove locais apenas nos Estados Unidos.[61] Apesar dos temas egípcios e turcos das três exposições mencionadas e das persistentes dificuldades políticas nos museus americanos ao lidar com a República Islâmica do Irã, a arte iraniana dominou a cena dinástica, e as exposições sobre as artes dos timúridas no Irã do século XV e na Ásia Central e sobre os Qajars no Irã do século XIX foram seguidas por uma sobre a arte dos ilkhânidas, governantes do Irã e do Iraque de 1250 a 1350.[62]

Como em outros campos da história da arte, as exposições das artes das dinastias islâmicas montadas durante as últimas duas décadas ganharam vida além de seus locais por meio de seus catálogos massivos. À medida que os catálogos ficavam maiores, o mesmo acontecia com a lista de autores e, no início do século XXI, a maioria dos catálogos se tornou empreendimentos cooperativos, com editores conjuntos e meia dúzia de ensaios de diferentes estudiosos. Embora essa seja certamente uma tendência na história da arte, a posição marginal da arte islâmica exacerba o problema: as pressões

do mercado exigem que todo catálogo seja introdutório e abrangente, pois não se pode esperar que o público tenha conhecimento prévio do assunto. Alguns desses catálogos são organizados por suporte; outros cronologicamente; outros ainda tematicamente, com seções sobre as artes da corte, religião e outras categorias semelhantes. Muitas dessas exposições foram acompanhadas por reuniões acadêmicas cujos artigos foram publicados, seja como uma edição especial de um periódico, uma monografia especial em uma série ou uma publicação separada.[63]

Exposições dinásticas apresentam facilmente o aspecto decorativo ou das artes “portáteis” que caracterizam grande parte da arte islâmica em museus, mas, como todas as exposições em museus, têm dificuldade em incorporar a arquitetura, possivelmente a principal forma de patrocínio artístico pela maioria das dinastias. Algumas tentaram lidar com o problema incluindo fragmentos arquitetônicos ou decorando as paredes com fotomurais, enquanto outras encomendaram ensaios de historiadores da arquitetura para o catálogo que as acompanha. Nenhuma das soluções parece particularmente feliz, mas ocasionalmente – seja por escolha ou por acidente – monografias paralelas cobrindo a arquitetura de uma dinastia específica apareceram quase ao mesmo tempo que a exposição e fornecem um bom acompanhamento para o catálogo.[64]

[...]

## Desafios ao campo de estudos

No começo do século XXI, o campo da arte islâmica enfrenta vários desafios. Como conclusão, gostaríamos de discutir quatro. O primeiro é a definição. Deve ter ficado evidente até aqui que pensamos que “arte islâmica” é um nome pobre para um assunto mal definido. A definição funciona melhor em certas épocas e lugares, particularmente nos séculos antes das invasões mongóis, para as quais podemos honestamente falar de uma civilização e arte islâmica. Esse era um mundo, como diz o ditado, em que um cheque escrito em Córdoba poderia ser sacado em Samarcanda. Apesar de variações regionais significativas, há bastante semelhança entre a arte e a arquitetura de uma região e a da outra nesse primeiro período para podermos entender melhor, por exemplo, o desenvolvimento da mesquita de Córdoba na Espanha do século XI ou a mesquita de Isfahan no Irã do século XI com referência ao aconteceu em Damasco no século VIII. De forma semelhante, podemos entender melhor o desenvolvimento da cerâmica nos séculos X e XI no Egito ao estudar o que aconteceu no século IX e X no Iraque.

Para o período após as invasões mongóis do século XIII, entretanto, fica mais difícil falar de qualquer arte islâmica única, e as artes do Magrebe e da Espanha, do Egito e da Síria, Turquia, Irã, Ásia Central e Índia são frequentemente mais diferentes que parecidas. A tradição de pintura de livros que se desenvolveu no Irã a partir do século XIV, com o tempo foi levada à Índia mogol e aos otomanos, então seria tolo estudar o desenvolvimento das artes do livro mogóis ou otomanas sem recorrer ao que aconteceu antes no Irã. Mas a arquitetura otomana tem muito pouco, se é que tem alguma coisa a ver com a arquitetura iraniana, e muito mais a ver com tradições de construção

locais. Da mesma forma, é na verdade muito difícil achar qualquer semelhança visual entre a Alhambra e o Taj Mahal. Eles têm tanto a ver quanto Versalhes e Varanasi.

A adequabilidade do termo “arte islâmica” para agregar períodos anteriores, mas não posteriores das terras centrais islâmicas na verdade não é nenhuma surpresa, pois o campo se desenvolveu em volta do estudo desses lugares e épocas, expandindo-se somente depois para períodos posteriores e regiões periféricas. Muitos historiadores da arte islâmica, particularmente os formados antes dos anos 1990, tiveram formação antes como medievalistas no sentido mais amplo do termo, e muitos sentem um parentesco intelectual com seus colegas que estudam Chartres ou o Livro de Kells. À medida que os estudiosos da arte islâmica expandiram seu campo de visão, eles percebem suas afinidades intelectuais com a arte renascentistas ou barroca, com as quais interagiram frutiferamente artistas e mecenas dos grandes impérios muçulmanos do período após 1500. No entanto, poucos estudiosos veriam a si mesmos tendo muita coisa em comum com os que estudam a arte de Auguste Rodin ou Vincent van Gogh, e muito menos Ludwig Mies van der Rohe ou Jackson Pollock, porque poucas das ferramentas ou métodos usados no estudo da arte “moderna” são apropriados para períodos anteriores, em que os documentos escritos raramente estão disponíveis.

Desenvolvimentos recentes, indo desde mudanças econômicas e políticas nos países muçulmanos até padrões de imigração aos EUA e Europa, encorajaram os historiadores da arte islâmica a ampliar o seu escopo ainda mais e lidar com assuntos nas fronteiras do cânone tradicional, como a arte e a arquitetura nos países muçulmanos no século XX, gênero e espaço ou arte contemporânea feita por muçulmanos na Europa e na América. O interesse está se distanciando de períodos remotos nas terras árabes centrais, que antes eram o arroz com feijão de cursos de arte islâmica, em direção a períodos e regiões mais recentes, em que estudantes recentemente assimilados e imigrantes têm suas raízes.

Mas essa atitude resulta num paradoxo. Não há razão para que qualquer um treinado na arte “islâmica” da Síria do século VIII ou até do Irã do século XIV ou da Índia do século XVII serem mais interessados ou capacitados (exceto talvez o conhecimento de uma língua relevante) para dissertar sobre a arte contemporânea das mulheres do Kuwait ou cineastas iranianos do que um especialista na obra de Georgia O’Keeffe ou Orson Welles. Tais noções de um oriente imutável cheiram a orientalismo, implicando involuntariamente que, através do islã, artistas atuais no Kuwait ou no Irã devem ter mais em comum com sírios do século VIII que com americanos do século XX. A questão, novamente, não é que esses assuntos não deveriam ser estudados, mas que eles não precisam ficar relegados à arte islâmica. Devemos ficar preparados contra afirmações precipitadas sobre o que é apropriado a quem.

Uma solução para o problema seria dismantelar completamente o campo da arte islâmica e distribuir as migalhas às disciplinas históricas e geográficas vizinhas, como a arte mediterrânea ou do subcontinente indiano. Isso significaria que todos os medievalistas ficariam responsáveis não somente pelo gótico na França ou na Alemanha, como também pela mesquita de Córdoba e a arquitetura mameluca no Egito e na Síria. Especialistas em arte indiana teriam que ser tão bem versados em mesquitas quanto em esculturas de templos. Embora alguém com interesse em arte “islâmica” possa escolher se especializar na arte de uma cidade, região ou período particular – digamos, o Egito ou Déli do século XIII – não se esperaria que fosse profissionalmente



competente no cânone medieval ou indiano. Essa solução, entretanto, minimizaria radicalmente não somente o papel do islã na arte, como também a presença de obras “islâmicas” no quadro mais amplo, e também fomentaria, naturalmente, atitudes nacionalistas e étnicas.

[...]

Fora uma reavaliação completa de como nós no ocidente vemos os mundos multifacetados do islã e suas histórias, sem mencionar outras culturas “estrangeiras”, parece que podemos fazer pouco para redefinir ou substituir o termo “arte islâmica”. Enquanto nossa sociedade persistir em ver a religião e a civilização islâmica como um monolito, simplesmente não haverá como os historiadores da arte islâmica sozinhos poderem segurar a maré e convencer o mundo que essa categoria tem pouco sentido. Podemos fazer nossa parte e ajudar os estudantes a aprender que a Alhambra tem pouco a ver com o Taj Mahal ou que a Síria do século VIII era, de fato, muito diferente do Irã do século XVIII. Mas será melhor se nossos alunos aprenderem algo sobre todos os mundos da arte islâmica do que ficar sem aprender nada.

Essa definição intratável da arte islâmica contribui para a lacuna significativa entre o que colegas esperam que os historiadores da arte islâmica estudem e o que nós mesmos queremos estudar. Espera-se que os historiadores da arte islâmica tenham uma formação profunda em história da arte e ser igualmente familiares com tudo desde a cerâmica árabe pré-islâmica até a arquitetura de mesquitas contemporânea na Europa e nos Estados Unidos, falar várias línguas estranhas e manter subespecializações em orientalismo, terrorismo, o papel da mulher, além de ser capaz de avaliar o tapete persa surrado da tia. (...)

Os especialistas sobre a arte islâmica querem estudar assuntos limitados, como a arte egípcia do período entre o século X e XII ou a tradição de pintura persa na Ásia Ocidental entre os séculos XIV e XVI, e ter tempo de sobra para fazer leituras sobre a religião, história e literatura da época. Eles acharão difícil convencer colegas que não têm nada de profundo para dizer sobre a Alhambra ou o Taj Mahal, e muito menos o proverbial tapete persa. Mas a decisão de estudar um assunto como a arte islâmica, não importa o quanto seja mal definido, parece trazer consigo a responsabilidade tanto de generalizar quanto de especializar. No mundo ocidental, onde qualquer conhecimento sobre a civilização islâmica é melhor que nosso atual estado de ignorância abissal, os historiadores da arte islâmica devem fazer a sua parte.

[...]

Um segundo conjunto de desafios é criado pela relação desconfortável entre o estudo da arte islâmica e a religião islâmica. Como afirmamos no começo deste ensaio, o problema talvez não existisse se o assunto tivesse outro nome, mas não tem, e a maioria dos alunos e leitores vai esperar que o historiador da arte islâmica seja capaz de apresentar e explicar o islamismo, assim como o contexto histórico em que foi produzida a arte. Surgem complicações não somente porque o islamismo é uma religião viva e vibrante – ao contrário, digamos, do paganismo grego –, mas também porque o islã é uma das maiores manchetes dos noticiários. Estudantes e o público recorrer aos especialistas de todos os aspectos da civilização islâmica para ajudá-los a entender tanto o que aconteceu no passado quanto o que está ocorrendo no presente.

Quando começamos a estudar a arte islâmica nos anos 1970, nós e nossos colegas estudantes éramos praticamente todos americanos brancos e não-muçulmanos que

tenham pegado a “febre” do Oriente Médio através de viagens, um colega de quarto ou um romance. Uns poucos colegas haviam vindo aos EUA como visitantes de países islâmicos, com a intenção de formar-se e voltar aos seus países para trabalhar. Não-muçulmanos brancos estão ficando menos dominantes na área, e muitos estudantes são ou descendentes americanizados de imigrantes muçulmanos ou do Oriente Médio buscando as raízes de seus pais, ou alunos estrangeiros, muçulmanos ou do Oriente Médio, cujos planos para o futuro são incertos, dadas as frequentes tempestades políticas que caem nessa região tumultuada. Essa nova diversidade de experiências e expectativas é muito bem-vinda mesmo, mas também levanta questões complicadas sobre quem está fazendo o que para quem. Os interesses e opiniões daqueles que buscam entender sua própria herança podem ser muito diferentes das daqueles que buscam entender e explicar algo que consideram relativamente distantes no tempo e no espaço. Uma coisa é, por exemplo, estudar o Domo da Rocha porque é um exemplo magnífico de ideias arquitetônicas tardo-antigas transformadas para se adequar às necessidades de patronos muçulmanos, e outra coisa é estudá-lo porque é o símbolo visual mais proeminente de uma nação palestina frustrada.

Embora admiramos a ânsia dos alunos de entender o que identificam como sua tradição e apreciamos sua disposição para usar as habilidades linguísticas que já possuem, ficamos preocupados com a possibilidade disso transformar o estudo da arte islâmica, outrora um ramo de estudo humanístico da história da arte aberto a todos, em uma dos muitos campos de estudo regionais e étnicos, às vezes organizados de acordo com linhas nacionais e étnicas. Em nossa opinião, é um comentário lamentável sobre nosso campo que, no nível de graduação, a maioria dos alunos de origens iranianas estudem arte persa e estudantes de origens turcas estudem arte turca. Alguém pode imaginar que apenas estudantes franceses deveriam estudar Degas? Ou que você tem que ser japonês para apreciar Hiroshige?

Isso posto, nós, que não somos muçulmanos, temos a responsabilidade de ser sensíveis às crenças dos outros. Para dar um exemplo extremo, há alguns anos lemos algumas placas em um importante museu americano exibindo sua soberba coleção de manuscritos e fólhos do Alcorão. O texto, que em outros quesitos é bastante informativo, dizia que, quando Maomé escreveu o Alcorão, ele incorporou muitas crenças judaicas e cristãs correntes na Arábia do século VII. Para um ateu ou não-muçulmano do século XX, isso pode muito bem fazer sentido, mas tal declaração aparentemente inócua, escrita com na melhor das intenções, vai contra um dos princípios mais arraigados do Islã – a saber, que o Alcorão é Palavra de Deus revelada milagrosamente em árabe a seu profeta Maomé. Como o infiel lida honestamente com essas questões? Dizemos: “Os muçulmanos acreditam que o Alcorão foi revelado...” para mostrar nossa boa-fé? Mas, nesse caso, como sabemos que o que alguns muçulmanos acreditam hoje é o mesmo que as pessoas acreditavam na Arábia do século VII?

Tais problemas não são meramente hipotéticos. Em vários de nossos livros recentes, incluímos imagens tiradas de uma história mundial do século XIV escrita no noroeste do Irã. Algumas das ilustrações, que os estudiosos classificam entre os mais importantes e mais finos exemplos da pintura em manuscritos do século XIV, retratam cenas da vida do profeta Maomé, um assunto que muitos muçulmanos julgam sacrílego. A despeito de respeitarmos o direito desses muçulmanos de considerarem confeccionar imagens de Maomé como uma blasfêmia, essas pinturas mostram que

muçulmanos em outras épocas e lugares não se sentiam da mesma forma. Várias vezes nossos editores e produtores escolheram retirar essas imagens de livros e filmes temendo represálias de indivíduos e organizações particularmente fervorosos, que podem se ofender ao vê-las. A edição de Blair e Bloom Sheila S. Blair e Jonathan Bloom, *The Art and Architecture of Islam, 1250-1800*, publicada pela Mapin, Nova Déli, para distribuição na Índia e no Paquistão, está faltando várias imagens. Para um caso semelhante na televisão americana, ver John Maynard. “Under Request, PBS Edits ‘Islam’”, *Washington Post*, 8 de maio de 2001, C7. Após uma fatwa emitida em 1989 pelo aiatolá Khomeini do Irã contra o romancista britânico nascido em Bombaim, Salman Rushdie, por ter escrito os Versículos Satânicos, temos todos consciência das potenciais consequências do que percebem ser blasfêmia. O que devemos fazer? Como historiadores, deveríamos dizer que tais imagens não foram feitas ou recusar-nos a ilustrá-las em nossos livros? Remover essas imagens do cânone da arte islâmica é reescrever a história, validar certas interpretações sectárias do islamismo, e reafirmar equívocos populares sobre a cultura islâmica e o papel das imagens nela.

É um truísmo do pós-modernismo que tudo o que o historiador estuda tem muito (ou tudo) a ver com o presente, mais do que com o passado, mas mesmo assim a intrusão de questões religiosas e políticas contemporâneas no campo de estudo da arte islâmica parece muito mais difícil de ignorar do que em outras áreas da história da arte. Como podemos escrever ou falar sobre o Domo da Rocha em Jerusalém sem discutir quem o construiu e o que significa? Porém, praticamente toda interpretação pode ser interpretada como validando ou negando alegações conflitantes de israelenses e palestinos atuais sobre o local sagrado. [190] O Taj Mahal é certamente um marco da arte mundial e talvez a mais famosa construção islâmica na Índia, se não no mundo. Construída por um patrono muçulmano como túmulo para si próprio e para sua esposa, a construção é censurável para nacionalistas hindus, que a veem como símbolo de séculos de opressão mogol. Eles querem apagar a história e refazer a Índia como um país exclusivamente hindu em que os mortos são cremados e suas cinzas dispersadas no Ganges. Para fazer isso, estão até mesmo dispostos a alegar que ele não é um edifício muçulmano. Ironicamente, o Taj Mahal também é censurável para alguns fundamentalistas islâmicos, que veem a construção de túmulos e a comemoração dos mortos como uma intolerável inovação ímpia. Os seguidores do reformador muçulmano do século XVIII, Muhammad bin Ábd al-Wahhâb, em particular, consideram os túmulos anátema, e praticamente todas as tumbas muçulmanas na Arábia, exceto a do profeta Maomé, foram destruídas quando eles tomaram o poder lá. Em uma breve lista das dez obras-primas da arte islâmica clássica na edição de Janeiro-Fevereiro de 2002 da revista *Saudi Aramco World*, por exemplo, o Taj Mahal (p. 38) é taticamente descrito não como um “túmulo”, mas como um “monumento de mármore branco”.

Um terceiro conjunto de desafios envolve o acesso. A maioria do que os historiadores de arte islâmica estudam fica em museus e bibliotecas europeias e americanas, mas há muito mais, principalmente arquitetura, localizado in situ. A atual situação política em muitos países muçulmanos, da África do Norte até o centro e sul da Ásia, pode fazer com que conseguir permissão e acesso aos monumentos seja especialmente difícil, particularmente para americanos. Poucos americanos, por exemplo, escolheriam tópicos de pesquisa que os levariam para a Argélia rural ou ao Afeganistão, por causa de preocupações razoáveis com sua segurança pessoal. Às vezes, os obs-

táculos são menos fisicamente perigosos, mas não menos frustrantes. Pesquisadores não-muçulmanos europeus e americanos fazem muito pouco trabalho sobre a arquitetura do norte da África, não porque não se interessem pelo assunto ou porque não haja muito o que estudar, mas simplesmente porque é praticamente impossível para não-muçulmanos entrarem em mesquitas na Tunísia, no Marrocos e na Argélia. Como escrever sobre algo que não se vê? Ainda é difícil conseguir permissão para pesquisa para entrar, e muito menos para trabalhar em bibliotecas egípcias, turcas ou iranianas, então a maioria dos pesquisadores europeus ou americanos acham mais fácil trabalhar com manuscritos e objetos que já estão em coleções americanas ou europeias. Apesar disso, qualquer síntese sobre um assunto como a pintura persa do século XIV deve permanecer provisória até termos uma noção muito melhor sobre que manuscritos ainda existem. Infelizmente, esses desafios servem para reforçar os estereótipos orientalistas, já que muitos estudiosos são forçados a se concentrar no que podem ver nas coleções ocidentais. Não podemos ver nenhuma solução fácil, além da publicação conjunta, embora os resultados sejam muitas vezes um compromisso difícil.

[...]