DOI 10.5216/o.v16i1.37083

Arte e artista em transição: história da arte, contemporaneidade artística e descolonialidade

Gil Vieira Costa[*]

Resumo: Neste artigo são abordadas as noções de história da arte contemporânea, de contemporaneidade e de contemporaneidade artística. Estuda-se especialmente a arte contemporânea enquanto objeto de pesquisa em construção, cuja análise histórica pressupõe outros modelos epistemológicos, especialmente aqueles que tomam em consideração a chamada descolonialidade. Apresenta-se a arte contemporânea como fenômeno vivenciado simultaneamente e de maneira transnacional. Assim, trabalha-se com a possibilidade de estudar a história da arte contemporânea *a partir de* determinados contextos, e tomando como objeto de pesquisa não somente obras artísticas, mas também comportamentos gerados nos circuitos artísticos. Por fim, a exposição *Retrospectiva folclórica* (José Pires Rego, Belém, 1976) é investigada, como estudo de caso, por meio da aplicação dos pressupostos teóricos e metodológicos delineados.

Palavras-chave: História da arte contemporânea; Contemporaneidade; Descolonialidade.

[*] Doutorando em História, professor da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará-UNIFESSPA, Marabá, PA, Brasil, e-mail: gilvieiracosta@unifesspa.edu.br

Art and artist in transition: art history, artistic contemporaneity and decoloniality

Abstract: This paper approaches the notions of contemporary art history, contemporaneity and artistic contemporaneity. It studies especially contemporary art as a research object under construction, whose historical analysis presupposes other epistemological models, especially those which take into account the so-called decoloniality. It presents contemporary art as a phenomenon experienced simultaneously and in transnational ways. Thus, it works with the possibility of studying the contemporary art history *from* certain contexts, and taking as a research subject not only artworks but also behaviors generated in artistic circuits. Finally, the *Retrospectiva folclórica* exhibition (José PiresRego, Belém, 1976) is investigated as a case study, through the application of theoretical and methodological assumptions outlined.

Keywords: Contemporary art history; Contemporaneity; Decoloniality.

Arte y artista en transición: historia del arte, contemporaneidad artística y descolonialidad

Resumen: Este artículo aborda las nociones de historia del arte contemporáneo, contemporaneidad y contemporaneidad artística. Se estudia especialmente el arte contemporáneo como objeto de investigación en construcción, cuyo análisis histórico presupone otros modelos epistemológicos, especialmente aquellos que tienen en cuenta la llamada descolonialidad. Se presenta el arte contemporáneo como un fenómeno experimentado simultáneamente y de manera transnacional. De esa forma, se trabaja con la posibilidad de estudiar la historia del arte contemporáneo *desde* determinados contextos, y tomando como sujetos de investigación no sólo las obras artísticas, sino también comportamientos generados en los circuitos artísticos. Por último, la exposición *Retrospectiva folclórica* (José Pires Rego, Belém, 1976) se investiga como estudio de caso, a través de la aplicación de los supuestos teóricos y metodológicos señalados.

Palabras-clave: Historia del arte contemporáneo; Contemporaneidad; Descolonialidad.

Arte contemporânea e história da arte

Para iniciar as discussões que proponho neste texto, convém esclarecer o termo *história da arte contemporânea*: quero me referir à narração (em geral por meio de processos de institucionalização) dos desenvolvimentos históricos experimentados pelo fenômeno social que conhecemos como *arte contemporânea*. Busco apresentar perspectivas teóricas e metodológicas para este campo de estudo, considerando suas especificidades, a partir da revisão bibliográfica a respeito de conceituações próprias à disciplina história da arte (especialmente Terry Smith, 2012) e também oriundas de outras áreas do conhecimento, que podem ser bastante fecundas à análise das culturas visuais e da arte na contemporaneidade. Este artigo parte da pressuposição de que os modelos epistemológicos da história da arte tradicional são insuficientes para estudar a arte contemporânea (KERN, 2005, p.130-135). Pretende-se, aqui, propor a elaboração de modelos de história da arte contemporânea a partir de perspectivas comprometidas com a descolonialidade.

A arte contemporânea, que em geral é situada no período a partir dos anos 1960, provocou profundas mudanças não somente no que se entendia como "arte", mas também nos pressupostos do campo da história da arte, que parece ter chegado ao seu esgotamento. Hans Belting publica a primeira versão de um conhecido ensaio sobre o fim da história da arte em 1983, e publica uma segunda versão, modificada e ampliada, em 1995. Nesta última, ele explicita que "O discurso do 'fim' não significa que 'tudo acabou', mas exorta a uma mudança no discurso [da história da arte], já que o objeto [a arte] mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos." (BELTING, 2012, p. 12-13). O que chega ao fim é determinado modelo epistemológico de história da arte, que é substituído ou se transforma em um conjunto heterogêneo de outros modelos de histórias da arte, em um prosseguimento que ainda não está completamente claro nem completamente desenvolvido.

Outro autor que trabalha sob a terminologia do "fim" (da era da arte, da história da arte) é Arthur Danto (2006), para quem a morte ou o término da Arte não diz respeito à diminuição da produção artística, muito pelo contrário, havendo antes uma produção "extremamente vigorosa" e que não mostrou "nenhum sinal, qualquer que fosse, de esgotamento interno" (DANTO, 2006, p. 5).

> As estruturas narrativas da arte representacional tradicional e a da arte modernista desgastaram-se pelo menos no sentido de que deixaram de desempenhar um papel ativo na produção da arte contemporânea. A arte hoje é produzida em um mundo artístico não estruturado por nenhuma narrativa mestra, embora, é claro, permaneça na consciência artística o conhecimento das narrativas que não mais se aplicam (DANTO, 2006, p. 53).

A arte contemporânea, portanto, não está sob um limite histórico imperativo, mas sim aberta a inúmeras possibilidades estéticas e de outro tipo, que muitos autores têm chamado, pejorativamente ou não, de "vale tudo". Talvez seja nesse sentido que Danto (2006, p. 15) a designa como "arte *pós-histórica*", já que há com frequência a coexistência de práticas artísticas

referentes a estruturas históricas bastante distintas habitando os mesmos espaços. O adjetivo "contemporânea" atribuído a essa arte, longe de somente estabelecer um nexo temporal (a arte recente ou produzida nesse tempo), adquiriu outros sentidos conferidos pelos processos históricos, que dizem respeito à estrutura de produção peculiar a essa arte.

Para Maria Lúcia Bastos Kern (2005, p.130), as abordagens convencionais da historiografia da arte "não permitem a compreensão da complexidade da arte contemporânea, que se produz a partir de mudanças substanciais em relação à arte moderna." A negação de critérios largamente adotados pelas práticas artísticas e historiográficas anteriores evoca a necessidade de novos modelos epistemológicos para uma história da arte contemporânea.

Mas quais são exatamente as características dessa produção artística? Impossível elaborar uma lista coerente e adequada à heterogeneidade da mesma. Alguns autores, porém, trabalharam com o conceito de arte contemporânea e procuraram delinear os contornos desse conjunto de práticas e preceitos próprios da contemporaneidade. Michael Archer (2001) nos indica algumas características, tais como a utilização de materiais cada vez mais cotidianos, o questionamento da noção de autoria, passando à desmaterialização (ou a recusa ao objeto) e consequente legitimação de *processos* no lugar de *obras* artísticas. Também o hibridismo entre a arte e outros campos da existência humana, assim como o uso descontextualizado do repertório histórico da arte, dada a inadequação da ideia de progresso na arte. Archer (2001), retomando o termo cunhado por Rosalind Krauss, fala também em *campo expandido*, considerando a relação que a produção artística contemporânea passa a desenvolver com os espaços que a comportam.

Já Anne Cauquelin (2005) aborda a arte contemporânea como sistema organizado em *rede* (na qual o artista e sua produção valem principalmente enquanto *informação* dentro do circuito). Tal rede se estende em uma escala global, desde os centros até as periferias econômicas. Em uma escala menor, temos a rede como circuito informacional constituído pelos diversos agentes sociais do mundo da arte. Para Cauquelin (2005, p. 69) é a circulação da obra e do artista enquanto signos, empreendida pelos profissionais da arte, que atribui valor aos mesmos. Nota-se que as obras não são consideradas arte por suas peculiaridades intrínsecas, mas primordialmente por se tornarem signos dentro da rede informacional da arte contemporânea. Paradoxalmente, artistas e obras são ao mesmo tempo "elemento constitutivo" e "produto" da rede: "sem eles, a rede não tem razão de ser", mas "sem a rede, nem a obra nem o artista têm existência visível" (CAUQUELIN, 2005, p. 73).

Entretanto, a proposição de uma *história da arte contemporânea* requer que as definições desse objeto sejam continuamente reelaboradas. Tomarei tais estudos como pontos de referência para, tendo consciência de seus lugares e discursos, buscar revisar os limites do que se considera essa arte a partir de outros pontos de vista – especialmente o ponto de vista da descolonialidade. Quanto ao objeto e objetivos de uma história da arte contemporânea, parto das premissas formuladas por Terry Smith (2012, p. 318, tradução nossa):

> A história da arte contemporânea deve tomar por objeto de estudo a arte, as ideias, as práticas culturais e os valores criados dentro das condições da contemporaneidade. Seu objetivo fundamental deve ser observar os processos, modos e motivos através dos quais estas expressões adotaram nos últimos tempos (ou adotam na atualidade) determinadas formas e não outras.[1]

De certa maneira, muito tem sido dito sobre arte contemporânea, mas pouco se tem investigado o que seria essa contemporaneidade que a produção artística (e, para além dela, nosso mundo inteiro) experimenta. Proponho delinear aquilo que entendo como contemporaneidade artística no tópico seguinte.

A contemporaneidade artística como questão

Como poderíamos delimitar, por exemplo, a arte contemporânea nas cidades amazônicas? A cidade de Belém (PA), na Amazônia brasileira, é o campo de estudo da pesquisa[2] que originou este texto. Seu cenário artístico nas décadas de 1960 e 1970 era completamente diferente dos cenários artísticos norte-americanos e europeus, apesar de estar conectado aos mesmos, como se subentende nas pesquisas de Acácio Sobral (2002) e Fábio Fonseca de Castro (2011). As instituições existentes na cidade, assim como as políticas de gestão delas, condicionaram uma produção de arte contemporânea bastante diversa em relação àquelas que as narrativas históricas das grandes metrópoles tornaram oficiais.

Uma delimitação a partir das características intrínsecas dessa produção (aquelas apontadas por Danto, Archer ou por outros autores) seria problemática, pois consideraríamos muito pouco da produção de Belém nas referidas décadas como arte contemporânea. Terminaríamos por apontar a contemporaneidade artística nessa cidade apenas em décadas posteriores, reafirmando a ideia de um atraso epistemológico experimentado pelas chamadas periferias, sempre correndo atrás dos grandes centros que assumem a vanguarda da marcha histórica expressa pelas grandes narrativas de modernidade/colonialidade. Mas são justamente essas grandes narrativas, como a História da Arte maiúscula, que hoje se mostram eurocêntricas, anacrônicas, inadequadas e substituíveis. A questão é qual modelo de ciência ou qual campo de conhecimento se pretende colocar no lugar da antiga História da Arte. Dado o estado ainda incerto e incipiente de um possível novo campo científico, tem sido agrupado sob o rótulo de história da arte um conjunto bastante heterogêneo de práticas e perspectivas teórico-metodológicas atuais.

A delimitação a partir de um mero recorte temporal também é insatisfatória. Dizer que a era da Arte (enquanto narrativa histórica) terminou em algum momento da década de 1960 e foi substituída pela arte contemporânea (na falta de terminologia mais adequada) é um equívoco, como bem o demonstrou Danto (2006). As temporalidades em jogo são bem mais complexas, e paradigmas diferentes parecem coexistir lado a lado. É certo afirmar, portanto, e especialmente no caso de Belém, que as décadas de 1960 e 1970 produziram um cenário artístico com obras e práticas tanto contemporâneas quanto pertencentes ao paradigma anterior, que me atreverei a chamar aqui de modernista – ainda inserido na narrativa da era da Arte. Buscar critérios para delimitar quais produções estiveram sob o signo da contemporaneidade é certamente um procedimento complexo, mas que não deve se restringir ao emprego irrestrito e irrefletido de modelos teóricos produzidos nas metrópoles.

A possibilidade que me ocorre, portanto, é tentar alargar a noção de arte contemporânea, partindo do entendimento da produção local e buscando as especificidades de sua *contemporaneidade*. E, para esta tarefa, as metodologias tradicionais da disciplina história da arte parecem não possuir muita utilidade.

Talvez a filosofia possa nos oferecer eixos interpretativos para entendermos a contemporaneidade e esboçarmos uma história da arte contemporânea. Giorgio Agamben, pensando o tema, inicia afirmando a intempestividade do contemporâneo – este só o é de fato e, portanto, só pode compreender seu tempo justamente por não se ajustar a ele (AGAMBEN, 2009, p. 58-59). Adiante, Agamben (2009, p. 64) fornecerá outra definição: "Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo." Experimentar contemporaneidade é perceber a obscuridade de seu próprio tempo; ver, portanto, o que não é visto ou percebido por aqueles que coincidem plenamente com sua própria época.

> Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa não apenas ser capaz de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós (AGAMBEN, 2009, p. 65).

Este autor também indica que a condição para pensar a contemporaneidade é dividi-la em mais tempos ou, em outras palavras, introduzir uma multiplicidade de tempos.

> Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Há similitudes óbvias entre esse modo de entender o contemporâneo e aquilo que Walter Benjamin chamou de "imagem dialética", investigada por Georges Didi-Huberman enquanto estratégia teórico-metodológica na história da arte, mas o espaço deste artigo não é o lugar para desdobrar tais ideias. Antes, é necessário questionar de que maneira se pode "estender" tal noção de contemporaneidade para o campo das práticas artísticas. Pode-se, de fato, dizer que a arte contemporânea "enxerga o escuro do presente" e faz dele a matéria e o conteúdo para suas obras? Ou devemos adotar outra opção, como a teoria institucional, para a qual é contemporânea toda produção que o mundo da arte institucionalizada legitima enquanto tal? Essa última opção parece hoje um tanto desconfortável e simplista. Terry Smith identifica tal contexto e busca oferecer outras perspectivas:

> Esta é a resposta que o mundo da arte contemporânea – suas instituições, suas crenças, o conjunto de práticas culturais que a convertem em um *socius*, uma "cena" – oferece à pergunta posta sobre a Arte Contemporânea: é o que nós dizemos que é, é o que fazemos, é a arte que mostramos, vendemos e compramos, a que promovemos e interpretamos. Se trata de uma cena que se define a si mesma, a partir da prática e promoção constante de sua própria auto representação [...]. Justamente por esta cena poder se tornar desconcertante, fascinante e dispersiva, a pergunta "o que é a arte contemporânea?" exige uma resposta melhor, baseada em perspectivas mais amplas. Me permito propor outra abordagem, uma

> que em muitos sentidos oferece uma concepção historicista da arte, mas que parte da prática artística, da inegável realidade de que essa prática contemporânea está saturada de um conhecimento profundo e detalhado – porém nem sempre (ou não em geral) sistemático – da história da arte (SMITH, 2012, p. 301-302, tradução nossa) [3]

Terry Smith parece oferecer a melhor perspectiva teórico-metodológica para o empreendimento de uma história da arte contemporânea. Ele diferencia o uso corrente do termo "contemporâneo" (atual, simultâneo, "na moda") de seu uso enquanto conceito (que faz referência a uma multiplicidade de tempos); diferencia também, nas artes, este termo de outros que durante um largo tempo foram usados como sinônimos (especialmente o termo "moderno" e seus derivados, como "modernidade" e "pós-modernidade").

> Nas artes visuais, a grande novidade, hoje tão ofuscantemente óbvia, é a mudança de uma arte moderna a outra contemporânea, que começa a ser gestada nos anos cinquenta, emerge nos anos sessenta, é combatida durante os setenta, porém se torna inequívoca desde os oitenta (SMITH, 2012, p. 19, tradução nossa).[4]

Em sua abordagem, o autor identifica três correntes gerais distinguíveis na heterogeneidade da arte contemporânea (SMITH, 2012, p. 22-23 e p. 330-332):

a) a primeira se relaciona com premissas e ideais do modernismo e com a aceitação das recompensas e inconvenientes do capital globalizado, com tendências que foram chamadas de "retro-sensacionalismo" e "remodernismo". O formato institucional prioritário para a disseminação dessa corrente se constitui dos principais museus e galerias de arte, das "grandes casas" de leilão e das coleções famosas, todos mais ou menos implicados com os centros de poder econômico mundiais;

b) a segunda se relaciona com os processos de descolonização ocorridos principalmente no século XX, "el giro poscolonial" (o giro poscolonial), e constitui-se por práticas e obras diversificadas e um constante diálogo entre valores locais e internacionais. Sua disseminação se dá de maneira predominante em bienais e exposições sobre a arte de um país ou região;

c) por fim, a terceira corrente mescla elementos das anteriores, mas de modo cada vez menos interessado nas "decadentes estruturas de poder" e nos "estilos em luta" da arte contemporânea institucionalizada, também apresentando uma "inquietude crescente pelas potencialidades interativas" dos meios materiais, das redes de comunicação virtual e formas abertas de conexão tangível (SMITH, 2012, p. 332).

> Sem dúvidas, é esta terceira corrente que parece atuar sob o signo da contemporaneidade, pelo menos para Terry Smith. "Dentro das transformações mundiais e das fricções cotidianas, buscam fontes sustentáveis de sobrevivência, cooperação e crescimento" (SMITH, 2012, p. 332, tradução nossa).[5]

Sua disseminação se dá de maneira prioritária por meio de espaços alternativos, mostras públicas temporárias e redes informais de comunicação.

> Os três relatos que se enfrentam hoje dentro do discurso da arte são, de fato, sinais de mudanças mais profundas em sua prática. Porém não são meros sintomas do que significa fazer arte nas condições da contemporaneidade. Antes, sustento que estas três correntes

> são os três tipos *específicos* de arte gerados por essas mesmas condições. As correntes estão ligadas entre si, de maneira incômoda porém necessária. [...] Como tantas outras coisas nas condições contemporâneas, resultam ao mesmo tempo irreconciliáveis e indissociáveis (SMITH, 2012, p. 334, tradução nossa).[6]

Em outro ponto, o autor indica que os artistas contemporâneos tendem a compartilhar quatro preocupações fundamentais: tempo (interrogam-se sobre a natureza da temporalidade), lugar (exploram experiências de localização e deslocalização), mediação (analisam a imersão do mundo na interatividade mediada) e afeto (testam os limites e as possibilidades do afeto em tais circunstâncias) (SMITH, 2012, p. 246 e 279).

Há aqui um ponto importante, possível de relacionar inclusive com as definições de Agamben. As preocupações fundamentais que tais artistas partilham, segundo Terry Smith, são justamente aquelas que dizem respeito às mudanças mais profundas na cosmovisão, tecnologia e comportamento humanos desde a década de 1950 – que evocam um atordoante mundo fragmentado e repleto de multiplicidades, cada vez mais evidentes e justapostas. Se, para Agamben, o contemporâneo precisa "ver o escuro do presente", entender a obscuridade de seu próprio (e inadequado) tempo, para Terry Smith, o artista contemporâneo é aquele que põe em discussão ou se posiciona diante dos contextos movediços dos tempos atuais. Essa perspectiva é importante porque pode colocar como objeto de pesquisa histórica aquilo que, apesar de sua contemporaneidade intrínseca, nem sempre esteve legitimado pelos circuitos institucionais enquanto arte contemporânea.

A contemporaneidade e os seus "Outros"

Devo o título desta seção a Stuart Hall, que em um interessante artigo sobre as artes visuais da diáspora negra na Grã-Bretanha do pós-guerra lança a questão: "Como escrever as histórias das sociedades não ocidentais em relação à modernidade?" (HALL, 2009, p. 2). Evidente que este autor, ao tratar de modernidade, "significante extremamente escorregadio", se refere não à arte modernista ou à arte contemporânea, mas sim a processos sociais e históricos mais amplos nos quais esses paradigmas artísticos estão inseridos.

Stuart Hall nos mostra como a modernidade e seus "Outros", apesar de bastante dessemelhantes, constituíram realidades interligadas. "Mas, a maneira como a diferença foi vivida depois da ruptura violenta da colonização foi necessariamente distinta do modo como estas culturas se teriam desenvolvido se se tivessem mantido isoladas umas das outras" (HALL, 2009, p. 3). A partir do exemplo de artistas visuais das Caraíbas, de diferentes gerações e que, portanto, experimentaram diferentes relações com a realidade colonial, Hall indica modos como esse contato foi traduzido em manifestações artísticas pós-coloniais.

Ora, se a modernidade possui vários "Outros" que permaneceram ocultos ou subalternizados nas grandes narrativas (da História e da História da Arte, por exemplo), a situação talvez seja diferente em relação ao momento contemporâneo – mesmo reconhecendo que a modernidade, no texto de Stuart Hall, em certos pontos se assemelha ao que entendo por contemporaneidade. Para ser mais preciso, a contemporaneidade (termo que julgo mais

adequado que *pós-modernidade*) tem sido apontada como o momento de encerramento dessas grandes narrativas da modernidade, de falência das promessas do ideal moderno.

A coexistência entre tantos "Outros" é justamente aquilo que caracteriza a contemporaneidade, pelo menos para autores como Terry Smith, que fala de uma *multiplicidade de relações entre o ser e o tempo* (SMITH, 2012, p. 19, tradução nossa, grifo do autor). Essa multiplicidade de relações tem sido percebida e discutida em muitas produções artísticas pelo mundo; fato aqui designado como *contemporaneidade artística*. Essa multiplicidade também nos indica que a contemporaneidade artística se deu não apenas do ponto de vista da narrativa euroamericana, ou mais precisamente de suas grandes metrópoles. Estando interligados, os cenários artísticos de todo o mundo experimentaram a contemporaneidade de maneira simultânea, a partir de suas especificidades que terminam por condicionar a experiência de arte vivida em cada local.

Porém, as relações de poder capazes de solidificar as narrativas históricas permanecem assimétricas, submetidas a interesses políticos e econômicos, muito mais que aos interesses propriamente artísticos ou históricos. Por mais que a economia da informação tenha sido modificada de modo brusco por tecnologias eletrônicas e digitais, a capacidade de produzir narrativas históricas sobre arte contemporânea que sejam conhecidas e discutidas internacionalmente ainda está restrita aos circuitos e instituições de um conjunto restrito de países – heranças de um modelo colonialista de interações globais. Walter Mignolo (2010) fala da geo- e da corpo-política do conhecimento enquanto mecanismos de colonialidade política e espiritual próprios da modernidade, por meio dos quais as epistemologias de outros grupos sociais foram apropriadas e ao mesmo tempo negadas.

É interessante verificar em que pontos a contemporaneidade se aproxima da descolonialidade, tal como a entende Mignolo. "A descolonialidade, então, significa alcançar uma visão da vida humana que não dependa da imposição de um ideal de sociedade sobre os que difiram dele, como o faz a modernidade/colonialidade" (MIGNOLO, 2010, p. 33, tradução nossa)[7] (MIGNOLO, 2010, p. 33). Se a modernidade tentou apagar as multiplicidades em prol da imposição de um modo de pensar e viver único (a saber, o das próprias nações colonialistas), a contemporaneidade parece ser a conjuntura em que as multiplicidades vêm à tona (são coetâneas) sem a possibilidade de retorno.

Ao propor uma história da arte contemporânea inserida no projeto maior da descolonialidade, quero possibilitar que outros conjuntos de valores artísticos sejam estudados historicamente, sem hierarquizá-los por critérios ditos *universais* (que são apenas critérios produzidos e impostos ou exportados por um pequeno conjunto de países). Se, por um lado, os discursos e as narrativas da modernidade/colonialidade são inevitáveis, especialmente no campo da produção artística contemporânea, Mignolo (2010, p. 23-24) nos propõe elaborar epistemologias fronteiriças, que permitam o *desprendimiento* (desprendimento) da matriz colonial de poder.

A cidade de Belém, na década de 1970, decerto é um "Outro" da arte mundial, mas nem por isso seus artistas são menos contemporâneos (ainda que eles mesmos não tenham se definido nestes termos). E justamente por isso essa produção artística é relevante para a empreitada de um estudo histórico da arte contemporânea: porque possibilita que as narrativas oficiais sejam revistas e que se esclareçam outros pontos de vista e de experiência.

Impõe-se ao historiador da arte contemporânea o desafio de, por um lado, pensar a especificidade teórico-metodológica da experiência artística em tais lugares sem importar – ingênua e irrestritamente – o modelo da história da arte europeia e, por outro lado, recusar a ideia de um universalismo que, por si só, não é um contraponto ao modelo colonialista, mas sim uma de suas estratégias, como já pontuado por Hans Belting (2012, p. 123-124) e outros pesquisadores. Se as condições de formação, circulação e consumo artísticos foram e são radicalmente diferentes nos circuitos artísticos ao redor do mundo, a partir da segunda metade do século XX a multiplicidade de relações entre o ser e o tempo parecer ser a condição que os nivela, sem os homogeneizar. Logo, buscar a contemporaneidade artística sob um enfoque histórico é buscar entender de que maneira essa multiplicidade de relações foi e é experimentada em cada circuito particular, e como essa experiência é percebida e discutida por meio da produção artística – sem a adoção prévia de modelos e conjuntos de características que definiriam a arte contemporânea, especialmente a partir do que já está legitimado pelos circuitos norte-americano e europeu.

Considero que a arte contemporânea é um fenômeno que se estabeleceu e se desenvolve simultaneamente em diversos contextos. É, portanto, um fenômeno inter- e trans-nacional – e deve ser tratado enquanto tal pelos estudos históricos que o tomam como objeto de pesquisa. Sem dúvidas há ecos, no modelo teórico-metodológico que aqui proponho, da corrente de estudos chamada de *Connected Histories*, que procura as ligações e conexões internacionais e intercontinentais que foram apagadas pelas historiografias de enfoque nacional ou regional. Em vez de acentuar as idiossincrasias e os particularismos que muitas vezes a crítica e a historiografia da arte produzem nos estudos sobre a arte local (especialmente em cidades como Belém, cujos estudos em geral são marcados por uma perspectiva de valorização de certa "identidade cultural"), é necessário tentar compreender de que maneira as características específicas de um determinado contexto estão conectadas a circuitos mais amplos e menos evidentes.

Mais uma vez volto a Terry Smith (2012, p. 322), que identifica no projeto pós-colonial (ou, melhor dito, *descolonial*) a necessidade de relatos que funcionem no plano global, regional e local, e indica que as "objeções pluralistas e particularistas conduzem a uma total passividade ante os impactos da globalização e não permitem rastrear a implantação dos processos de descolonização na arte e na cultura" (tradução minha).[8]

O autor também apresenta a possibilidade – e mesmo a necessidade – de estudos comparativos entre as histórias da arte contemporânea em distintas regiões do mundo. Algumas dificuldades de saída se impõem, como, por exemplo, a necessidade de rastrear o uso do termo "contemporâneo" e seus derivados nos diferentes circuitos artísticos. Da mesma maneira, é preciso investigar as diferentes conjunturas políticas e econômicas de cada lugar, tanto quanto a institucionalização das práticas de formação, produção, circulação e consumo artístico. Dessa maneira, pode ficar mais clara a heterogeneidade entre produções de cidades como Belém e Nova Iorque, e o que pode ser entendido como contemporaneidade artística em cada situação.

Para além da realização de uma história da arte contemporânea *em* determinado contexto (em Nova Iorque, Paris, Tóquio, São Paulo ou Belém), é necessário pensá-la *a partir de* determinado contexto – é o que busco realizar assumindo a perspectiva uma história da arte contemporânea a partir da cidade de Belém.

Um estudo de caso: *Retrospectiva folclórica*, 1976

Tentarei aplicar as proposições teórico-metodológicas, até aqui discutidas, a um estudo de caso proveniente de Belém. Mais precisamente, me debruçarei daqui por diante sobre a investigação da contemporaneidade artística na exposição *Retrospectiva folclórica*, de José de Moraes Rego (1926-1990), realizada em 1976. Busco analisar o que ou como se constitui a contemporaneidade nessa exposição e, por extensão, nas cidades amazônicas, em relação à contemporaneidade artística das metrópoles euroamericanas e do sudeste do Brasil.

José Pires de Moraes Rego atuou em diversas frentes: médico e professor universitário no curso de Medicina da Universidade Federal do Pará (UFPA), além de folclorista e artista plástico. Iniciou sua trajetória artística em 1959, com uma exposição abstrata que se tornou conhecida como a primeira do tipo em Belém. *Retrospectiva folclórica* é sua segunda exposição individual, e nela abandona de vez a abstração e parte para uma pintura de fatura simbolista e visualidade que se assemelha ao naïf. Posteriormente desenvolve uma produção que ele próprio denominou de conceitual, ainda ligada a importância de sua estética visual simbolista. Sua trajetória, até 1986, está descrita e fartamente documentada em livro editado pelo próprio artista (REGO, 1986).

Um parêntese metodológico: nesse estudo de caso (como em boa parte dos estudos de história da arte contemporânea) há a peculiaridade de estudar informações sobre obras, e não as próprias obras. As pinturas de *Retrospectiva folclórica* só chegam a mim transmutadas em outros meios (escritos, fotográficos). É possível fazer história da arte dessa maneira?

Apesar de sua pintura ser denominada muitas vezes de *ingênua*, o artista não era, de modo algum, um pintor *ingênuo*, no sentido de desconhecimento em relação ao mundo artístico. Seus textos sobre arte em diversos periódicos locais apontam o contrário: Rego era conhecedor dos desenvolvimentos artísticos de que era contemporâneo, ainda que não tenha estudado arte de maneira formal, e sua opção por uma determinada visualidade foi certamente intencional – *Impressão sintética da* XVI *Bienal de São Paulo* e *Arte exótica e folclórica*, publicados em 1982 e 1984 em jornais de Belém, e posteriormente republicados (REGO, 1986, p. 204-207), são textos que podem nos servir de exemplo a esse respeito.

Sobre sua formação artística, cabe lembrar que o curso de Arquitetura (responsável pela formação da primeira geração de artistas paraenses tidos como contemporâneos no cenário nacional) só passou a ser ofertado pela UFPA em 1964. Antes disso, a maior parte dos artistas atuantes em Belém recebeu formação a partir do contato com outros artistas, muitas vezes estrangeiros residindo na cidade. É possível (apesar de não ser demonstrável) que a ausência de formação artística universitária em sua trajetória justifique o fato de Rego, em geral, não ter produzido obras de matriz construtiva, principal corrente no contexto nacional.

Suas opções artísticas talvez fiquem mais claras quando observadas junto aos seus discursos, especialmente sua posição política diante do chamado neocolonialismo cultural. Apresento em outro texto (VIEIRA COSTA, no prelo) os posicionamentos que o artista adotou no final dos anos 1970, esquivando-se de modelos impostos a partir de outros centros e da produção de arte como ilustração de ideologias políticas. Buscou as matrizes para sua

produção artística na sua região e no contato com os saberes e fazeres dos grupos desse lócus (vale lembrar que Rego atuou também como folclorista).

É nesse ambiente que a *Retrospectiva folclórica*, de Rego, emergiu, realizada na Galeria da Paratur, em Belém, no ano de 1976. Essa segunda exposição individual foi completamente distinta daquela sua primeira, que apresentou a pintura abstrata ao público de Belém (SOBRAL, 2002, p. 55). Naquela primeira exposição, em 1959, Rego enveredou por tendências do chamado abstracionismo lírico (tachismo, informalismo), quando em outros centros brasileiros de produção artística era o abstracionismo de cunho construtivo que se estabelecia como principal tendência (COUTO, 2004, p. 75-99). A exposição abstrata de Rego esteve também entremeada à organização coletiva dos artistas de Belém no Clube de Artes Plásticas da Amazônia (CAPA), fundado em 1959, que buscava a modernização do ambiente cultural na cidade por meio do abstracionismo (SOBRAL, 2002, p. 45-47).

A primeira exposição de Rego indica a presença de valores próprios da modernidade e da arte modernista no cerne de sua atuação em 1959. Dezessete anos depois, sua segunda exposição individual apresenta indícios daquilo que podemos chamar de contemporaneidade na produção artística, que ainda hoje não foram lidos de maneira apropriada. O caráter paradoxal, ou mesmo contraditório, das diversas fases deste artista pode se tornar mais interessante se compreendido como um caráter de *transição* para a contemporaneidade artística em Belém. Mas vejamos, inicialmente, o que o próprio artista disse a respeito de *Retrospectiva folclórica*, em texto publicado dez anos depois da exposição:

> não queria que fosse uma exposição comum. Foi mesmo pensado que se faria uma espécie de "Happening". Ao que me consta, nunca alguém havia se preocupado com a cenografia do salão de exposição. Como ela ia inaugurar a galeria de arte da PARATUR, foi decidido que seria uma retrospectiva dos trabalhos que tivessem o folclore como tema. Para dar maior cor local – amazônica – ao ambiente, encarreguei o Alberto Bastos, que além de ator é excelente decorador, de fazer a decoração do espaço. [...] Para maior realismo, emprestei do Pai Agripino, do terreiro Toy Joty di Bosço Quema Mata Virgem, elementos do culto para a decoração. Assim, ali se viam bandeiras, espadas, guias e atabaques. [...] Foi estabelecido que, na hora, as iaôs, as filhas-de-santo de Agripino, vestidas a caráter, fariam distribuição, aos presentes, de sachês artesanais e cheiro regional (REGO, 1986, p. 79).

Como vemos, Rego faz o balanço sobre *Retrospectiva folclórica* se preocupando em analisá-la a partir de elementos do cenário artístico mundial, indicando pontos que podemos identificar como índices de contemporaneidade (ainda que o próprio autor não os tenha entendido dessa maneira).

O *happening* em sentido amplo pode ser entendido como acontecimento, ato performativo, que no caso de *Retrospectiva folclórica* esteve presente principalmente nas distribuições de produtos ao público por parte das "iaôs". A cenografia, ou expografia, é o campo que se refere aos usos do espaço nas exposições artísticas, e que em *Retrospectiva folclórica* foi realizada não por um curador (a curadoria era um termo pouco usado em 1976, que sequer dizia respeito prioritariamente ao pensamento expográfico, tal como hoje entendemos essa atividade em seu sentido mais geral), e sim por um ator teatral/decorador, que, para isso usou de objetos religiosos e cenográficos. Em 1986, quando Rego publicou seu

livro, *happening* e expografia eram atividades que já estavam definitivamente legitimadas nos cenários de arte contemporânea, com inúmeras exposições performativas e/ou processuais, cada vez mais empenhadas em propor expografias inovadoras (CASTILLO, 2008). Em 1976, entretanto, quando realizada a exposição, o cenário artístico de Belém ainda era bastante convencional (calcado em modelos modernistas de exposição), não havendo registros de que tais práticas já estivessem plenamente estabelecidas.

E outros aspectos também podem ser evidenciados: a apropriação das formas simbólicas de culturas indígenas e afro-brasileiras e o caráter relacional da exposição. Já distanciado da abstração e das preocupações modernistas de sua primeira exposição, Rego articula sua produção em torno dos conjuntos de crenças e formas simbólicas de grupos sociais da região amazônica. E não os utiliza como pano de fundo para obras de inspiração construtiva (como, em geral, ocorrerá com artistas contemporâneos de Belém nas décadas de 1970 e 1980), mas elabora um feitio pictórico particular. Rego vai além e traz para o espaço expositivo a presença *real* de pessoas e objetos de culto vinculados à Umbanda.

Há um rudimentar elemento *relacional* nessa proposta. Nicolas Bourriaud (2009, p. 19) chama de relacional a "uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*". Bourriaud situa a arte relacional principalmente na década de 1990, apesar de reconhecer nela certa dívida para com modelos anteriores de prática artística (a arte conceitual dos anos 1960, a *processart*, a performance Fluxus etc.). Rego decerto não deve ser visto como um artista relacional, mesmo que em *Retrospectiva folclórica* tenha proposto uma situação de coabitação do espaço expositivo com pessoas e objetos de uma cultura religiosa afro-brasileira. Tal relação de convívio que o artista agenciou foi apenas um elemento secundário, na abertura da exposição – na qual os atores principais, sem dúvida, foram as suas pinturas. Mas, quero retomar questionamentos que o próprio Bourriaud (2009, p. 103), tratando de outros contextos, lançou e deixou sem respostas:

> Se a exposição se torna um palco, quem vem encenar? Como os atores e figurantes o ocupam? Em meio a que tipo de cenário? Um dia seria interessante escrever a história da arte por meio das populações que a atravessam e das estruturas simbólicas/práticas que permitem acolhê-las. Qual *energia* humana, regulada segundo quais modalidades, *entra* nas formas artísticas?

As preocupações artísticas com as ditas matrizes culturais afro-brasileiras eram ainda incipientes no Brasil (lembremos que é de 1976 o "Manifesto ainda que tardio", do baiano Rubem Valentim [1922-1991], talvez o artista mais lembrado quando se trata deste assunto), e mais ainda no caso das ditas matrizes culturais indígenas. Rego é, portanto, um dos precursores de uma "arte projetivamente afro-brasileira", tal como delineada por Roberto Conduru (2007), ainda que até hoje seja um artista pouco ou nada conhecido fora do circuito artístico de Belém, a despeito de sua participação em inúmeras exposições nacionais (REGO, 1986, p. 273-279).

Sobre esse pioneirismo, três pontos não podem passar despercebidos: primeiro, a experiência de Rego com a Umbanda, que o artista buscava conscientemente dar vazão por meio de sua produção artística (REGO, 1986, p. 74); segundo, a tendência no Brasil, principalmente

desde o modernismo, de afirmar uma "identidade nacional" ou uma "brasilidade" por meio da produção artística, pondo em diálogo as heranças culturais africanas, europeias e indígenas (COUTO, 2004, p. 20-37); e terceiro, a tendência em diversos circuitos artísticos de Belém, especialmente nos anos 1970, para a criação de formas simbólicas de representação da Amazônia.

Quanto a este último ponto, Fábio Fonseca de Castro (2011) denominou de "moderna tradição amazônica" a este conjunto heterogêneo de obras nas mais diversas linguagens, em ou a partir de Belém, que procuraram ou produziram imagens de "identidade amazônica", a partir de um contexto econômico e geopolítico em que a Amazônia se tornou uma região em processo de integração (às dinâmicas nacionais e internacionais) e, por isso mesmo, uma região ameaçada – ao menos no campo dos discursos.

> A moderna tradição amazônica pode ser vista como um desvelamento social. Não como a recuperação e defesa de uma essência ou o resgate de tradições, como querem tantos autores, ainda dominados pelos paradigmas de uma modernidade castradora, mas sim como uma bricolagem coletiva, uma invenção ou imaginação cujos processos, dispersos no corpo social, podem aqui ser chamados de intersubjetividade (CASTRO, 2011, p. 11).

A Amazônia como "lugar", a floresta latifoliada e úmida e o caboclo amazônico são estudados por Fábio Fonseca de Castro (2011, p. 213-237) como sínteses da "identidade" dessa região, empregadas e mesmo produzidas pela moderna tradição amazônica. A "afro-brasilidade" da produção de Rego, portanto, deve ser entendida em diálogo com a "amazonidade" de sua obra e do contexto em que ela foi concebida. Sobre Rego, Fábio Fonseca de Castro (2011, p. 40-41) escreveu:

> O trabalho desse pintor foi plenamente assimilado pelas instituições governamentais sediadas em Belém, desejosas, então, de promover turisticamente a cidade e de adotar uma iconografia construída sobre temas míticos locais. A obra figurativa de José de Morais Rêgo [sic] dialogava com o figurativo popular de Belém – com o mercado de cromos geralmente não assinados, vendidos em feiras populares – e o reelaborava preservando sua ingenuidade, ao mesmo tempo em que acrescentava elementos de composição provocadores da estética intelectual e acadêmica. Sua obra não foi por todos compreendida. [Muitos lhe lançaram] a acusação de pintor regionalista [...].
>
> De todo modo, senão a pesquisa, voltada para um temário de lendas amazônicas mais que para a revelação de uma visualidade amazônica, com certeza a coragem de Morais Rêgo em advogar o nativismo, fazem dele, também, uma das fontes para a geração que se estava formando.

Como discuti em outro texto (VIEIRA COSTA, no prelo), essa geração não reconheceu a contemporaneidade ou o valor artístico de obras como as de Rego, buscando afirmar sua "amazonidade" por meio de uma visualidade de teor construtivista ou da adequação de suas propostas artísticas às exigências do cenário nacional. O figurativo "ingênuo" ou "popular" era aceito por essa geração apenas quando reelaborado em um viés construtivo, e talvez seja justamente o caráter narrativo das figurações elaboradas por Rego que tenha obscurecido suas contribuições artísticas mais ajustadas com a contemporaneidade. Na transição dos anos 1990 para os anos 2000, entretanto, Rego alcançou certo reconhecimento

local, principalmente por conta da pesquisa de Especialização em História e Memória da Arte realizada por Acácio Sobral (1943-2009) na Universidade da Amazônia (UNAMA), posteriormente publicada em livro (SOBRAL, 2002). É inclusive Acácio Sobral, junto a Armando Queiroz (1968), quem organiza a Sala Especial *Eu sou a porta aberta que homem algum pode fechar*, em homenagem a Rego, durante a exposição coletiva do V Encontro Anual da Associação dos Artistas Plásticos do Pará, em Belém, 2003. Por fim, é também Acácio Sobral quem assina o folheto da referida Sala Especial em homenagem a Rego, cuja primeira frase parece evocar a intempestividade, o *estar fora de seu tempo*, que Agamben (2009, p. 58) indica ser própria do contemporâneo. "O artista é assim, sempre querendo ultrapassar o momento, sem nunca estar satisfeito consigo mesmo".

Mas realmente cabe falar de contemporaneidade artística nas produções de Rego?

Considerações finais: descolonialidade e contemporaneidade

> Valentim está vinculado ao ideal do modernismo brasileiro: criar uma arte contemporânea capaz de manifestar valores locais e, assim, participar da construção da nação brasileira. Tentativa de conciliar universal e regional, erudito e popular, arte e religião, que transitou entre esses domínios, falando de *dentro* e de *fora* dos mesmos (CONDURU, 2007, p. 68).

Ainda que dirigidas a Rubem Valentim, as palavras acima, de Roberto Conduru, parecem bastante pertinentes se aplicadas a Rego. Da busca de uma "arte pura" ou de uma "arte pela arte" no abstracionismo às relações entre universal e local e entre arte e política (REGO, 1986, p. 194-196), o artista parece impregnado dos ideais modernistas. Por que, então, falar de sua contemporaneidade?

Um primeiro ponto: Terry Smith (2012, p. 320) fala de uma pré-história do contemporâneo dentro do moderno, indicando que em diferentes regiões do mundo a passagem da arte moderna para a contemporânea foi experimentada de maneiras específicas, e nos permitem observar que a contemporaneidade (enquanto conceito que compreende as características de nossos tempos) já estava em discussão nos cenários artísticos décadas antes de se tornar um termo institucionalizado.

Quero propor aqui a hipótese de que em Belém essa mudança (de um paradigma artístico moderno a um contemporâneo) se deu por etapas de transição, das quais a década de 1970 é o período mais instável e, portanto, crucial. É nesse sentido que me parece urgente empreender esforços interpretativos sobre a arte produzida em Belém nessa década. Rego, que estreou como artista em 1959, por volta dos 33 anos de idade, não passou incólume pelos anos 1970: sua produção se modifica com um retorno radical à pintura figurativa de "teor amazônico" (especialmente em *Retrospectiva folclórica*, 1976) que, em seguida, adquire um tom de denúncia sobre as dinâmicas sociais que a Amazônia conheceu em sua história (cujo exemplo principal é sua terceira exposição individual, *O belo e o macabro*, 1979). Já desde esse período utiliza a agregação de objetos à pintura (em obras que tecnicamente remetem às *collages* e *assemblages* cubistas, mas que em seus temas se aproximam muito mais da arte politizada dos anos 1960).

Em 1986 envereda pela instalação e pelo que chamou de Arte Conceitual, em que a obra é mais expressão filosófica que plasticidade (REGO, 1986, p. 180). Esse artista não somente produziu durante uma etapa de transição, uma passagem do moderno ao contemporâneo em Belém – Rego foi alguém que *transitou*, ele próprio, entre fases da modernidade e da contemporaneidade artística.

Apesar disso, grande parte da historiografia local minimiza tais aspectos e privilegia abordar sua produção como modernista. Para ficar em três exemplos: ainda por volta de 1979, Paolo Ricci elabora um relatório chamado *As Artes Plásticas no Pará*, para a Funarte, no qual indica Rego como um pintor da transição figuração-abstração (FARIAS, 2003, p. 122-129); em 1995, a Fundação Rômulo Maiorana (que promove o Salão Arte Pará) realizou a exposição *A Transição* e publicou catálogo homônimo, curadoria e texto de Cláudio de La Rocque Leal, que pretendeu "discutir a transição da arte moderna, desde sua introdução nas artes plásticas paraenses até os dias de hoje [1995]", e que sequer menciona o nome de Rego; por fim, em 2003, Edison Farias defende sua tese de doutorado, chamada "Calor, chuva, tela e canivete: a pintura no tempo do modernismo em Belém", em que Rego é apresentado como um dos pintores responsáveis pela transição para o modernismo (FARIAS, 2003, p. 163).

Um segundo ponto: o que pode ser a contemporaneidade artística do ponto de vista da descolonialidade? Creio ser necessário construir, a partir de cada lugar específico, a noção de contemporaneidade artística capaz de possibilitar a leitura adequada dos desenvolvimentos históricos nesses contextos – em vez de uma acolhida irrestrita das noções enunciadas a partir de outros lugares. Considero, então, que a contemporaneidade artística de cada lugar está relacionada com a capacidade de se enxergar no escuro do presente (AGAMBEN, 2009) a multiplicidade de relações entre o ser e o tempo (SMITH, 2012).

Dito de maneira mais clara: considero que, em Belém, a contemporaneidade artística deve ser procurada não somente nas formas visuais empregadas nos objetos artísticos, mas principalmente nos modos como tais objetos (e processos) artísticos articulam e discutem as multiplicidades próprias de cada contexto. Tais multiplicidades (de tempos, lugares, mediações e afetos) estão cada vez mais postas em contato e conflito no agora. Optar por um relativismo comprometido,como nos propõe Terry Smith (2012, p. 316), ao invés de adotar generalizações sobre a contemporaneidade artística, é decerto a maneira adequada de conciliar descolonialidade e história da arte contemporânea.

Por isso, aponto *Retrospectiva folclórica* como um caso que necessita de interpretações aprofundadas e problematizadas, especialmente devido a pontos que a exposição apresentou, como o pensamento cenográfico/expográfico, a preocupação em incluir culturas visuais e religiosas indígenas e afro-brasileiras e o aspecto relacional em sua abertura. São características que identifico como vestígios de uma contemporaneidade posta em debate, cuja legibilidade ainda não está inteiramente acessível.

Sobre o aspecto relacional, vale dizer que apesar de ter sido apenas colateral (e não propriamente artístico), nem por isso perde importância como indício das questões que a contemporaneidade impunha a Rego (lembremo-nos das questões colocadas por Terry Smith: tempo, lugar, mediação e afeto). Em uma Belém em que predominava o catolicismo cristão, em um cenário de arte incipiente e regido por pequenas elites intelectuais (que muitas vezes

eram também elites econômicas), Rego se aventura a mediar (a pôr em fricção) diferentes tempos e afetos em um mesmo espaço. O relacional que aponto, portanto, pode mesmo ser analisado em paralelo a outro caráter de *relação*, aquele postulado por Édouard Glissant.

Quero indicar, então, a necessidade de uma história da arte contemporânea que se debruce sobre os comportamentos (especialmente os artísticos) empreendidos nos circuitos de arte e suas respectivas agências sobre o mesmo. Se couber ao historiador, como afirmou Terry Smith, estudar não somente a arte, mas também as ideias, as práticas culturais e os valores criados nas condições da contemporaneidade, então são necessários os métodos para um estudo *comportamental* de artistas e outros agentes do mundo da arte. Termos já cunhados, como "estética da existência", "formas de vida", "estética da emergência" e "agência" parecem abrir caminhos teóricos para isso.

Mas, se proponho que a história da arte contemporânea deve primar pelo estudo dos comportamentos artísticos, isto não exclui o estudo de obras-objeto em prol das obras-processo – pelo contrário, os objetos artísticos são documentos visuais dos comportamentos artísticos (ideias, práticas culturais, valores artísticos) empreendidos por determinados sujeitos, e que, da mesma maneira, também exercem agência sobre o mundo da arte. E o que poderíamos compreender ao analisarmos as pinturas de Rego em *Retrospectiva folclórica*?

As pinturas do artista, nessa exposição, se aproximam de visualidades e de conteúdos oriundos de grupos culturais da região amazônica, acentuadas pela atividade de Rego como folclorista, já com trabalhos publicados. É visível um ímpeto de valorização identitária dos grupos culturais amazônicos.

> Muitos dos artistas africanos que participaram das lutas de liberação, ou já estavam ativos durante as primeiras fases do processo de descolonização de seus países, sentiram a necessidade de manifestar seu pertencimento, de enfatizar em sua obra o *ethos* de seu povo, o espírito de sua religião ou os valores de seu grupo, em um contexto em que estas características estavam sob ameaça, sendo reformuladas ou revividas. Tempos depois, sem dúvidas, muitos deles reagiram contra estas identificações – talvez porque as formações sociais tivessem se tornado cada vez mais institucionalizadas, reducionistas, abertas à manipulação e implícita ou explicitamente coercitivas –, em favor de seus imperativos pessoais como artistas individuais (SMITH, 2012, p. 211-212, tradução nossa).[9]

Não há dúvidas de que esse parágrafo de Terry Smith sobre a arte africana pode ser comparado com as opiniões de Stuart Hall (2009) sobre os "três momentos" das artes visuais nas Caraíbas. Também não é difícil traçarmos um paralelo com o estudo de Fábio Fonseca de Castro (2011) a respeito da "moderna tradição amazônica". O trecho se ajusta, em parte, à trajetória artística de Rego: do abstracionismo como projeto modernizador passa à ênfase na Amazônia, retornando à pintura figurativa; não tarda, porém, a passar de um elogio lírico da região para um questionamento de suas dinâmicas sociais problemáticas.

Em *Retrospectiva folclórica* (como em outras exposições e obras) Rego negou os modelos artísticos vigentes, entrando mesmo em polêmicas, naquele período, com agentes do cenário artístico em Belém (VIEIRA COSTA, no prelo), por conta de projetos de atualidade (e, por que não dizer?, *contemporaneidade*) artística incompatíveis. Paradoxalmente, Rego parece nunca ter abandonado o impulso de atualização artística a partir de contatos com outros cenários – o mesmo

impulso que talvez tenha provocado sua estreia no abstracionismo. Sua produção na década de 1980, com experimentações técnicas e conceituais, parece confirmar a influência que outros circuitos exerciam sobre o artista (conferir, por exemplo, REGO, 1986, p. 133).

Tais contradições evocam a complexidade de um fazer historiográfico que venha a se debruçar sobre a arte contemporânea. É urgente multiplicar tais estudos. Ao sugerir a construção de modelos epistemológicos que primem pela descolonialidade do pensamento em relação ao campo da história da arte contemporânea, é porque a contemporaneidade artística de contextos como a Belém dos anos 1970 (e de personagens como Rego) dificilmente será legível dentro de quadros teóricos externos que, apesar de inevitáveis, são limitados.

Notas

1 *La historia del arte contemporáneo debe tomar por objeto de estudio el arte, las ideas, las prácticas culturales y los valores creados dentro de las condiciones de la contemporaneidad.* Su objetivo fundamental debe ser advertir los procesos, modos y motivos por los que estas expresiones adoptaron en los últimos tiempos (o adoptan en la actualidad) determinadas formas y no otras.

2 Projeto de pesquisa chamado *Arte e Amazônia em transição: contemporaneidade artística em Belém (1968-1994)*, em andamento no Doutorado em História do PPHIST/UFPA (Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará), sob orientação do Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo.

3 Esta es la respuesta que el mundo del arte contemporáneo – sus instituciones, sus creencias, el conjunto de prácticas culturales que lo convierten en un *socius*, una "escena" – ofrece a la pregunta planteada acerca del Arte Contemporáneo: es lo que nosotros decimos que es, es lo que hacemos, es el arte que mostramos, vendemos y compramos, el que promovemos e interpretamos. Se trata de una escena que se define a sí misma, a partir de la práctica y la promoción constante de su propia autorrepresentación [...]. Justamente por lo desconcertante, fascinante y dispersiva que puede resultar esta escena, la pregunta "¿qué es el arte contemporáneo?" exige una respuesta mejor, basada en perspectivas más amplias. Me permito proponer otro abordaje, uno que en muchos sentidos ofrece una concepción historicista del arte, pero que parte de la práctica artística, de la innegable realidad de que esa práctica contemporánea está saturada de un conocimiento profundo y detallado – pero no siempre (o no por lo general) sistemático – de la historia del arte.

4 En las artes visuales, la gran novedad, hoy tan cegadoramente obvia, es el cambio de un arte moderno a otro contemporáneo, que comienza a gestarse en los años cincuenta, emerge en los años sesenta, es combatido durante los setenta, pero se vuelve inequívoco desde los ochenta.

5 "Dentro de las transformaciones mundiales y las fricciones cotidianas, buscan fuentes sustentables de supervivencia, cooperación y crecimiento."

6 Los tres relatos que se enfrentan hoy dentro del discurso del arte son, de hecho, señales de cambios más profundos en su práctica. Pero no son meros síntomas de qué significa hacer arte en las condiciones de la contemporaneidad. Antes bien, sostengo que estas tres corrientes son los tres tipos *concretos* de arte generados por esas mismas condiciones. Las corrientes están ligadas entre sí, de manera incómoda pero necesaria. [...] Como tantas otras cosas en las condiciones contemporáneas, resultan al mismo tiempo irreconciliables e indisociables.

7 La descolonialidad, entonces, significa superar una visión de la vida humana que no dependa de la imposición de un ideal de sociedad sobre los que difieran de él, como lo hace la modernidad/colonialidad.

8 "objeciones pluralistas y particularistas conducen a una total pasividad ante los impactos de la globalización e impiden rastrear el despliegue de los processos de descolonización en el arte y la cultura."

9 Muchos de los artistas africanos que participaron de las luchas de liberación o ya estaban activos durante las primeras fases del proceso de descolonización de sus países sintieron la necesidad de manifestar su pertenencia, de enfatizar en su obra el *ethos* de su pueblo, el espíritu de su religión o los valores de su grupo, en un contexto en que estas características estaban bajo amenaza, reformulándose o reviviendo. Tiempo después, sin embargo, muchos de ellos reaccionaran contra estas identificaciones – tal vez debido a que las formaciones sociales se habían vuelto cada vez más institucionalizadas, reduccionistas, abiertas a la manipulación y solapada o explícitamente coercitivas –, en favor de sus imperativos personales como artistas individuales.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Tradução de Alexander Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte:** uma revisão dez anos depois. Tradução de Rodnei Nascimento. 1. ed. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

CASTILLO, Sônia Salcedo del. A adoção de formas teatrais. In: _____. **Cenário da arquitetura da arte:** montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins, 2008. p. 191-222.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o mito e a fronteira**: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém. Belém: Labor Editorial, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

FARIAS, Edison da Silva. **Calor, chuva, tela e canivete**: a pintura no tempo do modernismo em Belém. Tese de Doutorado em Artes, ECA/USP, São Paulo, 2003.

HALL, Stuart. A modernidade e os seus outros: três 'momentos' na história das artes na diáspora negra do pós-guerra. Tradução de Marina Santos. **ArtAfrica**, Revista do Centro de Estudos Comparatistas/Faculdade de Letras/Universidade de Lisboa, 2009, p. 01-26. , Disponível em: <http://www.artafrica.info/novos-pdfs/artigo_17-pt.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2014.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte contemporânea. **Porto Arte**, Revista do PPGAV/Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, v. 13, n.º 22, maio de 2005, p. 123-135.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica**: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

REGO, José de Moraes. **40 anos de arte.** Belém: edição do autor, 1986.

SMITH, Terry. **¿Qué es el arte contemporáneo?** Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

SOBRAL, Acácio. **Momentos iniciais do abstracionismo no Pará**. Belém: IAP, 2002.

VIEIRA COSTA, Gil. Belém, neocolonialismo, história e historiografia da arte contemporânea brasileira. **Arte & Ensaios**, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ. No prelo.

Recebido em 10 de agosto de 2015
Revisado em 10 de novembro de 2015
Aceito em 13 dezembro de 2015