



CONFLUÊNCIA ESFÉRICA curadoria global após *'Magiciens de la Terre'*

Joaquín Barriendos

Columbia University, Estados Unidos

Traduzido por Melissa Rocha e Débora Guedes¹

O ano de 2014 marcou o 25º aniversário da *Magiciens de la Terre*, uma das exposições mais polêmicas e ambiciosas do século XX. Curiosamente, este aniversário coincidiu com o colapso da autoridade etnográfica pós-colonial dos mais emblemáticos, enciclopédicos e internacionalistas dos museus ocidentais, sintomaticamente imerso em reconfigurar seus discursos e coleções, a fim de oferecer uma nova compreensão das estéticas transculturais. Como é bem conhecida, *Magiciens de la Terre* propôs um modelo curatorial com base na confluência aritmética da arte ocidental e não-ocidental, de artistas/magos modernos e primitivos. Exibindo cinquenta artistas do lado bom da modernidade (modernismo euro-americano) e cinquenta do lado sombrio da modernidade (antropologicamente definidos como arte primitiva), os curadores declararam essa mostra como a primeira exposição mundial de todas as Paris (Centre Pompidou) como o núcleo de uma nova confluência esférica de artistas em todo o mundo.

A arrogância dessa declaração foi, claro, imediatamente posta em questão. *Magiciens de la Terre* é de fato famosa por causa da crítica radical que surgiu antes mesmo da sua abertura. Agora, a minha intenção aqui não é de recordar novamente os argumentos e a validade deste descrédito. Pelo contrário, o que eu gostaria de enfatizar é que, nos últimos anos, esta exposição foi evocada paradoxalmente como o mito fundacional de uma nova forma de curadoria global, que reabre a

1 Melissa Rocha e Débora Guedes são pesquisadoras no projeto *Concrete Art in Brazil – The Material of Form: industrialism and Latin American Avant-guard*, uma parceria entre Getty Conservation Institute - USA e LACICOR-Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil.

questão sobre a arte globalizada como um regime esférico igualitário. Em oposição à filosofia antropológica prática de Kant, em outro lugar eu descrevi este fenômeno como a emergência de um novo cosmopolitismo estético (Barriendos, 2014). O que é surpreendente em tudo isso é que mesmo aqueles que criticaram a mostra no início dos anos 90, hoje aceitam a ideia de que o chamado mundo global da arte encontra o seu ponto de origem em *Magiciens de la terre*. Emblematicamente, Hans Belting e Andrea Buddensieg têm afirmado que “[H]oje, mais de vinte anos depois, a exposição *Magiciens de la terre* no Centro Pompidou, em Paris, pode ser identificado como um evento chave para tudo o que se seguiu. A maioria dos termos com os quais a globalização está articulada hoje também datam de por volta de 1989” (Belting et al. 2011, p. 10).

É impossível resumir aqui as numerosas exposições, seminários e demonstrações institucionais comemorativas que contribuem para o aniversário de *Magiciens de la terre*. Para mencionar apenas alguns, o Centro Pompidou aproveitou a ocasião para rever o mapa geo-estético que moldou suas coleções e discursos institucionais, a organização de seminários (*Magiciens de la Terre: vingt ans après-cinq Le 25ème anniversaire exposition d'une pionnière, à l'orée de la mondialisation de l'arte*), exposições de “arte global”, e uma série de publicações (*Décentremets, Arts et mondialisation, anthologie de textes de 1950, un jours NOS*). Enquanto isso, no final de 2013, a organização responsável pela publicação, *Afterall*, lançou o segundo volume da série ‘Histórias da Exposição’, sob o título “Fazendo Arte global (Parte 2). ‘Magiciens de la Terre’ de 1989. Em abril de 2014, em colaboração com *Afterall*, a Tate Modern organizou “*Magiciens de la Terre* reconsiderada”, uma série de debates e projeções de filmes.

Além da comemoração, não há certamente nada em comum que liga a diversidade de eventos que revisitam *Magiciens de la Terre*. No entanto, de uma forma ou de outra, todos eles nos lembram sobre a urgência de dar respostas adequadas às seguintes questões: o que é o futuro da modernidade, após o colapso do Ocidente como um marcador estético? O que vem a seguir ao descontentamento com a arte contemporânea como uma língua franca em todo o mundo? Que tipo de novas hierarquias surgiram dentro da nova confluência esférica de artistas, promovida por museus mundiais, curadores e bienais? Em vez de oferecer uma resposta concisa a estas perguntas, a seguir vou analisar uma série de conceitos derivados do

efeito *Magiciens*, como alter-modernidade, globalismo, contemporaneidade global, etc. A minha abordagem a eles está, na verdade, totalmente em dívida com uma série de debates organizados em fevereiro de 2015, a organização independente parisiense *Le peuple qui manque* (Aliocha Imhoff & Kantuta Quiros). Sob o título “Além do Efeito *Magiciens*: (f)ricções diplomáticas nº 1”, esta organização propõe uma leitura performática anti-monumental deste aniversário. Durante três dias, uma série de artistas, estudiosos, críticos de arte e curadores foram convidados a revisitar a figura do “diplomata cultural”, a fim de pôr em causa a política de representação (nacionais e supranacionais) após a queda do Muro de Berlim².

I Altermodernidade

Peter Sloterdijk descreveu a imaginação espacial da modernidade iluminista como o “bastardo geográfico-filosófico” do pensamento ocidental, porque embora aspirasse conquistar o mundo, careceu de poder suficiente para consolidar o “Assunto ocidental” ao longo de todo o planeta. Plenamente conscientes deste projeto frustrado, as denominadas demandas artísticas da ‘altermodernidade’ são, precisamente, a consumação esférica da modernidade. O que está em jogo nos debates atuais em torno de 1989 é, portanto, a consolidação de uma ideologia globalizante potencialmente catastrófica: a convicção de que a modernidade (eurocêntrica) falhou, não por causa da universalidade desejada pela mentalidade provincial da Europa social-democrata, mas sim porque não a desejaram com força suficiente para realmente implementá-la em todo o globo.

Como veremos, o efeito *Magiciens* traz à luz a promessa de alcançar essa totalidade através de alteridade. Em outras palavras, o “efeito” consiste em espacializar um desejo não-reprimido para conquistar o-planeta-quanto-imagem através da absorção radical do não-ocidental. Enquanto a modernidade Euro-centrada era um projeto provincial (universalmente ‘bastardo’), a nova (alter) modernidade está sendo apresentada como um projeto globalmente legítimo, na medida em que não há nada de suspeito sobre o desejo do desejo do Outro para ser simetricamente reintegrado. Tomada pelo campo da arte, esta nova altermodernidade é

2 *Le peuple qui manque* está atualmente preparando uma publicação com os resultados do encontro; mais informações visite: [www.lepeuplequimanque.org/en/magiciens]

encarada como uma espécie de geo-estética global “*new deal*”: a paz perpétua de Kant reinventada como uma hospitalidade artística infinita, em que uma alteridade ‘continentalizada’ finalmente toma a posição que lhe foi negada pelo Ocidente, como sujeito hegemônico da história. O efeito *Magiciens* implica, assim, o desejo de remontar África, América Latina e as “Outras Ásias” (Spivak, 2008), incluindo Oceania, em uma nova grande narrativa sem o Ocidente: a grand récit que proclama que o Ocidente não é mais a face da terra. Curador francês Nicolas Bourriaud defende explicitamente essa noção de altermodernidade quando escreve:

Se o modernismo do século XX era um fenômeno cultural puramente ocidental, tardiamente apropriado e aplicado por artistas do mundo inteiro, hoje resta a tarefa de encarar seu equivalente global, isto é, a tarefa de inventar modos inovadores de pensamento e práticas artísticas que desta vez seriam formados diretamente por África, América Latina ou Ásia e iriam integrar maneiras de pensar e agir atual em, digamos, Nunavut, Lagos ou na Bulgária. Desta vez, para ter um impacto, a tradição Africana não terá que influenciar novos dadaístas em uma futura Zurique, nem as impressões da arte japonesa virão a inspirar os Manets de amanhã. Artistas de hoje, qualquer que sejam as latitudes em que vivem, têm a tarefa de prever o que seria a primeira cultura verdadeiramente mundial (Bourriaud, 2009b, 17 p.).

Transformado em uma “estética radicante”, a teoria relacional de Bourriaud institucionalizou uma espécie de obrigação moral cosmopolita: reconstruir modernidade sem nostalgia com a África, a América Latina e a Ásia. Seu livro *The Radicant*: por uma estética da globalização - que foi publicado em 2009 como uma extensão teórica da exposição *Altermodern* (Bourriaud, 2009a) - começa com a seguinte explicação: “aqui [em *The Radicant*] eu simplesmente desenvolvo e amplio a intuição da minha juventude, que foi baseada em alguns exemplos” (Bourriaud, 2009b, p. 6). Bourriaud se refere a um artigo intitulado *Notes on Radicantity*, que foi publicado na revista *New Art International*, em maio de 1989, ou seja, apenas uma semana antes da abertura da *Magiciens de la terre* (Bourriaud, 1989, p. 25-27). Isso é relevante para a nossa ideia do efeito *Magiciens*: embora *The Radicant* só tenha aparecido na imprensa em 2009, o autor data as origens do livro e as questões que deram origem a ele em uma década antes, criando, assim, uma espécie de cordão

umbilical que liga a 1989 como a origem de sua estética da globalização³. De fato, o livro-manifesto de Bourriaud, *The Radicant*, começa da seguinte forma:

Em 9 de novembro de 1989, o Muro de Berlim caiu. Seis meses antes - em 18 de maio para ser mais preciso, a exposição "Magos da Terra" abriu, tendo como subtítulo "Primeira Exposição Mundial de Arte Contemporânea" porque reuniu artistas visuais de todos os continentes: um artista conceitual americano esfregou os ombros com um sacerdote vodu haitiano, e um pintor de sinalizações de Kinshasa expôs lado a lado dos grandes nomes da arte européia. Pela grande mistura que foi a "Magos da Terra" podemos datar a entrada oficial da arte em um mundo globalizado despojado de narrativas mestras, um mundo que é doravante o nosso. Este súbito aparecimento na arena contemporânea de indivíduos de países então considerados "periféricos" corresponde ao advento desse estágio do capitalismo globalmente integrado que, vinte anos depois, adquiriria o nome de globalização [...] O tempo parece amadurecido por reconstruir o "moderno" para o momento presente, reconfigurá-lo para o contexto específico em que estamos vivendo (Bourriaud, 2009b, p. 11-15).

As palavras de Bourriaud nos situam no centro global do efeito *Magiciens*: em Paris, em 1989, *Magiciens de la terre* reapropriou a ideia do modernismo - que tinha sido conduzida impensadamente e se espalhado pelos últimos 50 anos, desde que Nova Iorque o roubou dos parisienses - e nas mãos da crítica pós-moderna e pós-colonial, isto é, nas mãos do pensamento Ocidental pensam sobre si mesmos do ponto de vista da alteridade -, foi anunciada sua própria morte e reemergiu como uma arte verdadeiramente global.

II Globalismo

O teórico alemão Hans Belting apoia esta ideia quando ele descreve a arte mundial como uma arte que 'surgiu como um Fênix das cinzas':

Vinte anos depois de suas primeiras manifestações, chegou o momento de discutir a natureza e o propósito da arte global que emergiu, como uma Fênix a partir das cinzas, da arte moderna no final do século XX e oposição ideais acalentados da modernidade do progresso e da hegemonia. A arte contemporânea, um termo muito utilizado

³ Em paralelo à publicação de "Notes on radicantity", isto é, logo após a abertura de *Magiciens de la terre*, Bourriaud publicou uma revisão sobre a exposição na revista de arte da imprensa, intitulada "Les Magiciens de Babe" em: art press, Maio 1989, No. 136, p. 40-42.

para designar a arte mais recente, assumiu um significado totalmente novo, quando a produção de arte, seguindo a virada da política de palavras e comércio mundial em 1989, expandiu por todo o globo. Os resultados desta expansão sem precedentes desafiaram a continuidade de qualquer visão eurocêntrica da arte. Arte global não é mais sinônimo de arte moderna (Belting & Buddensieg, 2009, p. 39).

No entanto, assim como Bourriaud faz uma distinção entre a globalização capitalista e um alter-globalidade positiva liderada por artistas semionautas, Hans Belting descreve globalismo como um estado em que coexistem diferentes modernidades, ao contrário do provincianismo que caracterizou o pensamento historiográfico ocidental. Em outras palavras, o contrário do falso universalismo filosófico da modernidade Euro-centrada: "globalismo, de fato, é quase uma antítese ao universalismo porque descentraliza uma visão mundial unificada e uni-direcional e permite múltiplas modernidades [...] Isso também significa que nas artes, a noção de 'moderno' se torna uma definição histórica e, conseqüentemente, perde a autoridade de um modelo universal. Pode até aparecer como um passado que está ligado ao Ocidente, como outras culturas veem seus próprios passados locais" (Weibel & Buddensieg, 2007, p. 22).

No entanto, a globalidade afirmativa de Bourriaud e o "globalismo" de Belting continuam sendo problemáticos, especialmente se começamos por diferenciar claramente globalização, globalidade e globalismo. A nosso ver, o globalismo não é uma espécie de "terceira via" para a globalização, mas sim a sua ideologia. Na verdade, esses três termos estão profundamente em dívida com seus pares correspondentes modernização, modernidade e modernismo. Em ambas as tríades, o primeiro termo (modernização/globalização) pressupõe um processo, cujo objetivo é a realização do segundo termo (modernidade/globalidade), que também seria a condição geo-histórica da primeira; esta condição é, por sua vez impulsionada pelo terceiro (modernismo/globalismo), que funciona como o meio ideológico e discursivo tanto do desenvolvimento geo-histórico do primeiro quanto da continuidade e validade do segundo. Visto a partir de uma perspectiva de longo prazo, o sistema moderno/colonial mundial – para além do quadro estreito da chamada Nova História Global (Mazlish, 2006) - podemos deduzir que, assim como a modernidade não existiria sem uma teoria da modernização, não pode haver globalidade sem uma teoria da globalização. Assim, "globalismo" seria a base ideológica e discursiva que defende

a ideia de reconstruir a modernidade a partir de suas fundações, e poderia muito bem ser descrito como globalidade/colonialidade-modernidade em que a modernidade e globalidade se caracterizam justamente por ocultarem o seu lado escuro - colonialidade -, que, como Walter Mignolo apontou, é constitutiva de ambos:

A tese básica [...] é a seguinte: "modernidade" é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa; uma narrativa que constrói a civilização ocidental, celebrando suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais sombrio, a "colonialidade". Colonialidade, em outras palavras, é constitutiva da modernidade - Não há modernidade sem colonialidade. Assim, a expressão comum de hoje "modernidades globais 'implica' colonialidades globais" no sentido preciso que a matriz colonial de poder é compartilhada e contestada por muitos competidores; se não pode haver modernidades sem colonialidade, não pode ser modernidades globais sem colonialidades globais (Mignolo, 2011, p. 2-3).

Assim como a virada decolonial que Mignolo sugere, há uma clara indicação de que o discurso de múltiplas modernidades ou de altermodernidade simplesmente reforça a ideologia do globalismo na arte, como o combustível que impulsiona o efeito *Magiciens*.

III Expulsão Global

Em 2011, Jean-Hubert Martin apresentou uma palestra intitulada *Contemporary Art in the Global Era*, que era sintomática do efeito *Magiciens*. Nessa palestra - que era parte de uma série de seminários intitulados *El arte en su destierro global* - o curador de *Magiciens de la terre* argumentou que a exposição teria colocado fim ao Ocidentalismo e que - apesar das reservas da crítica - havia reiniciado o relógio geo-histórico e geopolítico do mundo do zero:

Quão longe foi a globalização da arte contemporânea? Apesar de ainda ser controversa, *Magiciens de la terre* é agora reconhecida quase unanimemente como a primeira exposição a abrir o fechado círculo de arte contemporânea em uma escala tão grande [...] *Magiciens de la terre* veio para simbolizar uma abertura geográfica ao expandir as fronteiras da arte, [...] Como podemos falhar em ver que os próximos anos irão reiniciar as relações entre culturas e demandar uma revisão da história da arte? [...] Enquanto emergimos de uma visão etnocêntrica do exotismo e consideramos o sentimento de distanciamento que preenche os estrangeiros que nos visitam, nós precisamos repensar tudo do começo (Hubert, 2011, pp. 170-207).

Como podemos ver, apesar da curadoria e das ideias discursivas de Jean-Hulbert Martin serem claramente contrárias às de Nicolas Bourriaud, ambos teóricos concordam que a hegemonia do Ocidente e a oposição do 'centro-periferia' foram desmanteladas, e que *Magiciens de la terre* desferiu um sopro de morte à geo-estética assimétrica do globo. Metade dos trabalhos em *Magiciens de la terre*, diz Martin, 'vieram da África, Ásia, Austrália e América do Sul.' E, assim como Bourriaud e Belting, Jean-Hubert Martin também define 1989 como marco geo-histórico que reinicia a história da arte do zero: 1989 como um ponto de mudança que torna possível a limpa do fardo da colonização da face da terra.

Então, o que faz o efeito *Magiciens* complexo e controverso é o fato de que não são somente aqueles que defendem a exposição que argumentam que ela possibilitou a emergência de um mundo verdadeiramente global e pós-assimétrico. Ao contrário, essa crença é compartilhada por críticos que a consideram ser uma expressão neocolonialista na arte, como Bourriaud mesmo faz, e também - para mencionar uma posição diferente radical - Rasheed Araeen, que organizou outra mostra em Londres, intitulou significativamente *The Other Story*, na mesma época que *Magiciens de la terre* (Araeen, 1989)⁴. Vinte e cinco anos depois, detratores de *Magiciens de la terre*, mesmo aqueles cujo modelo geo-estético se baseia no questionamento da validade das ideias de Jean-Hubert Martin, terminaram por aceitar a ideia de que 'arte moderna' e 'arte contemporânea' declinaram em 1989, dando lugar à emergência do global. Em seu famoso artigo *Periodising Contemporary Art*, por exemplo, Alexander Alberro determinou 1989 como o ano em que começa uma nova era global (Alberro 2009, pp. 935-939). E outros ambiciosos projetos como *Former West* são também baseados na ideia de que 1989 inaugurou uma nova ordem global como resultado de críticas pós-coloniais ao Eurocentrismo e o fim do modelo de centro-periferia que havia dividido o planeta em três diferentes mundos.

Apesar de a lista de exemplos seguir em frente, nós simplesmente queremos chamar atenção para os problemas inseridos no falar sobre essa exposição como a matriz de uma confluência estética global sem centros nem periferias. Como Bourriaud coloca, [p]ósmodernismo, graças à crítica pós-colonial às pretensões

4 Exibida na Hayward Gallery, Wolverhampton Art Gallery, e na Manchester City Art Gallery.

do Ocidente ao determinar a direção do mundo e a velocidade do seu desenvolvimento, permitiu que os contadores históricos fossem reiniciados do zero; hoje, temporalidades interceptam e tecem uma listrada e complexa teia de um centro' (Bourriaud, 2009a). O anúncio da chegada do 'globalismo' é, na realidade, uma leitura afirmativa de um internacionalismo expandido no qual falar sobre 'arte global' é simplesmente um eufemismo para não mais falar somente sobre arte Ocidental. Como tal, não é surpreendente que a irrefreável proliferação mundial de bienais de arte contemporânea, o aumento em mobilidade artística, e o senso de que o 'mundo da arte global' é um mundo sem fronteiras (geográficas, epistemológicas, culturais, institucionais, etc.) tendem a ser interpretadas como evidências suficientes da natureza global da arte contemporânea e da emergência de uma estética pós-ocidental descentralizada.

O ano 1989 não mais representa, somente, o final da Guerra Fria e o começo de uma nova realidade geopolítica global. 1989\ *Magiciens*\ Paris se tornaram mitos fundadores de um novo modelo geo-estético global: o 'mundo da arte global'. O que nós estamos chamando, então, de o efeito *Magiciens* é simplesmente a crença de que uma vez que o relógio da modernidade\colonialidade foi reiniciado do zero, o Ocidente adquire autoridade e legitimidade suficientes para desaparecer, declarando que o fracasso das 'grand narrativas' da modernidade - especialmente a história universal da arte - não foi devido ao fato de que elas foram concebidas como narrativas universais - como a crítica pós-moderna tem argumentado - mas, sim, ao fato de que o desejo foi insuficiente para permitir a sua proliferação para se tornar uma verdade realmente global que cobrisse todo o planeta. O efeito *Magiciens* deu forma à uma nova grande narrativa de 'arte global', uma que não declara o fim da modernidade mas, ao contrário, o fim da pós-modernidade. Além disso, ela faz isso ao se apropriar da crítica pós-colonial com a ajuda da minimização da autoridade etnográfica do Ocidente ao ponto de desaparecer como sítio hegemônico da anunciação. Seu objetivo é explícito: trazer um fim à idade da conquista espacial da alteridade no intuito de garantir a autoridade que é necessária para se esquecer o drama da colonização geográfica do planeta. Sem o Ocidente, a arte global clama por um regime de contemporaneidade de não-Ocidente, no qual o Ocidente deixou de se contentar e se tornou o receptáculo da modernidade\colonialidade. O museu Quai Branly em Paris é um monumento ao efeito *Magiciens* - ou melhor, sua ruína.

IV Contemporâneo Global

A exposição *The Global Contemporary Art Worlds* após 1989 realizada no ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) em Karlsruhe, Alemanha, de Setembro de 2011 à Maio de 2012 destacou explicitamente as contradições do 'globalismo' que discutimos aqui. A exposição foi a culminância de um interessante e ambicioso projeto que se iniciou em 2006 sob o nome de *Global Art and the Museum* (GAM)⁵. Coordenada por Hans Belting, Andrea BUddensieg e Peter Weibel, a exposição no ZKM argumentou que o fim da arte moderna (universal) não era nada além do resultado de desmantelamento do modelo de centro-periferia. Como diz o catálogo, '[a] mudança geopolítica de 1989 marcou o início de uma era de bienais mundiais, das quais a geografia deixou para trás o conceito de "Westkunst" [Arte Ocidental] com sua velha oposição entre centro e periferia' (Belting, et al. 2013).

É paradoxal que o tão ansiado e anunciado fim do modelo centro-periferia foi mais uma vez expressado através da ideia de que a alteridade emergiu de longe, 'continentalizada' como uma contra-globalização ao invés de altermodernidade. Como Peter Weibel escreve:

Como resultado dessa contenção sobre o monopólio de mecanismos de inclusão e exclusão, uma nova época começou após 1989, o ano 1989 significou o fim do monopólio Ocidental. A ascensão da arte proveniente da Ásia, África, América do Sul, etc. nas instituições Ocidentais não é nada mais que uma tentativa de legitimar outras

5 GAM / Global Art and the Museum é um projeto produzido por ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe, Germany), teve início em 2006 com uma série de palestras, seminários, publicações e exposições sobre o assunto globalização da arte, com uma ênfase particular no papel dos museus de arte contemporânea nesse processo. Antes da abertura da exposição *The Global Contemporary* (Setembro 2011-Fevereiro 2012 [estendida até Maio de 2012]), o GAM havia publicado três leituras: Weibel, P., Buddensieg, *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007; Belting, H., Buddensieg (Ed.) *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009; Belting (Ed.) *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011; e organizou mais de quinze seminários, incluindo: *Curating in Asia*; *Review of "Curating in Asia"*; *ZKM Global Studies II*; *Where is the Contemporary Art?*; *ZKM Global Studies*; *Global Studies: Tagungsbericht*; *Contemporary Art and the Global Age*; *The Interplay of Art and Globalization - Consequences for Museums*; *A New Geography of Art in the Making*; *Review of the GAM Platform Hong Kong*; *Global Art and the Museum - The Global Turn and Art in Contemporary India*; *The Global Turn of Contemporary Art in Brazilian Collections*; *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*; *Where is Art Contemporary? The Global Challenge of Art Museums II*; *The Global Challenge of Art Museums I*.

culturas, nações, e civilizações, de tirar do Ocidente esse monopólio de exclusão [...] Arte global após o colapso de 1989 não pede por inclusão nem demanda ingenuamente a eliminação de todos os mecanismos de inclusão e exclusão, ela, no entanto, gosta de quebrar o monopólio Ocidental. A respeito disso, esses novos mundos de arte criam novos mecanismo de inclusão e exclusão, os quais eu gostaria de descrever com o termo reescrever ao invés de choque ou confluência (Belting, et al. 2013).

Há claramente uma grande diferença entre a altermodernidade de Bourriaud e *The Global Contemporary*: o último não está falando sobre esquecer o passado colonial, mas sobre reescrevê-lo. Mas, dado ao fato de que, o reescrever do passado colonial não pode ser expressado através das 'qualidades' que definem o moderno (distinção, diferença, identidade), ela toma a forma de uma contra-modernidade, ou, em outras palavras, a modernidade que rejeita a si mesma. Consequentemente, a 'contemporaneidade global' defende um tipo de revisionismo geo-estético: um anti-Eurocentrismo Eurocentrado, no qual paradoxalmente estende a tradição universalista Ocidental que tenta superar. Radicalizando a ideia de modernidades alternativas, 'contemporaneidade global' aspira abolir a modernidade com ferramentas teóricas da própria modernidade, na esperança de alcançar uma estética cosmopolita:

Arte contemporânea atualmente significa arte após o modernismo, assim como uma vez significou *arte moderna*. Arte moderna sempre teve a qualidade da distinção e da diferença. História moderna separou o mundo, já que não era a história de todo mundo. Consequentemente, o termo *contemporâneo* serve como farol ao tornar possível cruzar velhas fronteiras. Artistas de países em desenvolvimento podem tomar posição contra o legado moderno simplesmente porque eles se sentem comprometidos por sua história colonial. O Ocidente sempre quis permanecer moderno, até mesmo quando, apressadamente, proclamou o pós-modernismo para que pudesse se tornar moderno de um jeito diferente. E quando Nicolas Bourriaud proclama a *altermodernidade* hoje, ele faz uma tentativa de recuperar mais uma vez a liderança do novo mundo da arte. Mas isso significa incorporar todos aqueles que nunca foram modernos e que supostamente se tornaram modernos apenas retroativamente após os herdeiros da modernidade proclamarem uma modernidade diferente? (Belting, et al. 2013).

Como podemos ver, apesar de ambas as teorias nascerem da crise da modernidade Ocidental e serem também o resultado da autoridade etnográfica diminuída do Ocidente, quando falamos sobre definir sua própria distância em relação aos

outros, a altermodernidade de Bourriaud e a noção de contemporaneidade global desenvolvida por Belting\Buddensieg\Wiebel nos oferece dois tipos diferentes de modelos de 'globalidade'. Por um lado, ambos 'continentalizam' o que é não-Ocidental no intuito de institucionalizar o global, mas eles não concordam no que a globalidade acarreta após o fim do unilateralismo Ocidental: o primeiro (altermodernidade) restabelece a modernidade Ocidental através de 'Outros', enquanto o segundo (contemporaneidade global) encara globalidade como uma fase que segue a modernidade sem repudiá-la pelo que é; o primeiro seria a modernidade\globalidade, enquanto o segundo seria a globalidade\contemporaneidade. Enquanto o primeiro clama pelo esquecimento do passado colonial e da heterogeneidade cultural no intuito de restabelecer A modernidade em escala global, o segundo repõe o passado colonial mas apenas para reescrevê-lo como evidência de um 'novo tratado' (*new deal*) de geo-estética global no presente, sem o fardo e o drama da história (da história da arte moderna). Mas nem um dos dois trata satisfatoriamente de resolver a extensão na qual a globalidade está, em ambos os casos, simplesmente ocupando a zona discursiva da modernidade enquanto deixa as fundações meta-geográficas do colonialismo intactas. Como tal, nenhum deles leva em consideração a globalidade normativa do sensível que chamamos de 'globo-centricidade estética' (Barriendos, 2013, 2014).

Para terminar, gostaria de comentar brevemente sobre um dos oito espaços que decidiram a exposição *The Global Contemporary*. Essa área, chamada *Room of Histories: A documentation*, foi uma tentativa de visualizar a tese do projeto: a ideia de que nós estamos vendo uma mudança global no campo da arte contemporânea que torna possível reescrever a história. O quarto consistiu em seis projetos que pretendeu dar 'legitimidade documental' à emergência do mundo da arte global. Apesar do seu nome, *Room of Histories: A documentation* foi menos sobre histórias do que sobre confluência de geografias. Uma pequena instalação com multi-canais, narrava (e especulava) a conquista espacial do planeta através da arte contemporânea (*trans_actions: The Accelerated Art World 1989-2011*), outra mapeava a bienalização da arte (*Mapping. The Biennials in the Geography of Art*), outra mostrava a museificação do globo (*Art Spaces. A Museumscape in Transition*), e uma outra mostrava a 'financiarização' planetária do mundo da arte (*Branding. New Art Markets and Their Strategies \ Great Contemporary Art Bubb-*

le). O quarto também apresentava o documentário Édouard Glissant: Un monde en relation by Manthia Diawara, no qual um filósofo e poeta martinicano fala sobre sua filosofia da relação⁶. No entanto, *The Global Contemporary* parece ser baseado no oposto polar das ideias que Glissant desenvolveu a partir da sua perspectiva de pensamento de-colonial caribenho, quanto mais ele argumenta que o global e o contemporâneo não vêm após a modernidade, que o global é, na verdade, também insular, e que todo e cada mundo - incluindo o mundo da modernidade - é ao mesmo tempo um 'mundo-todo' (tout-monde).

Numa seção intitulada Documents: 1989 and the Global Turn, o quarto também recupera o trabalho de Neil Dawson *The Globe*, que foi exposto na fachada do Centre Pompidou como parte da exposição *Magiciens de la terre* em 1989. A ficha de informação da exposição descreve o trabalho como: 'Uma linha do tempo com informações chave para o ano de 1989 demonstrar que esse ano executou um papel crucial na história da globalização. No campo da arte, a mudança global é manifestada em muitas discutidas - e também muito criticadas - exposições nas quais a significância só se tornava aparente nos anos subsequentes. No acordar desses eventos, curadores se tornaram agentes que pavimentaram o caminho para uma era na qual a arte não mais é definida pelo estereótipo ocidental.' (Belting, et al. 2009). Como podemos ver, a exposição *The Global Contemporary* desejou transformar a geografia aritmética de *Magiciens de la terre* em um novo imaginário global: a confluência estética entre o Ocidente e seus Outros.

6 Nós devemos notar que Bourriaud também volta à Glissant para desenvolver sua noção de alter-modernidade, apesar de sua teoria de estética radicant ter mais em comum com a teoria de 'modernidade-mundial' de Renato Ortiz que com a teoria 'mundo-todo' de Glissant.

Referências

ARAEEN, R. *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-war Britain*. London: South Bank Centre, 1989.

ALBERRO, A. Periodising Contemporary Art. I.: Jaynie Anderson (ed.), *Crossing Cultures: Conflict, Migration, and Convergence*. Melbourne: The Miegunyah Press, 2009.

BARRIENDOS, J.; QUIRÓS, Kantuta; IMHOFF, Aliocha. Entretien avec Joaquín Barriendos. In: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. No. 122 (Hivern). Paris, 2013, pp. 51-54.

BARRIENDOS, J.. Aesthetic Cosmopolitanism? 'Magiciens Effect' and other Antinomies of the Global Artistic Hospitality. In: Kantuta Quirós, Aliocha Imhoff (ed.) *Géoesthétique*. Editions B42: Paris, 2014.

BELTING, H.; BUDDENSIEG, Andrea (eds.). *The Global Art World, Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

BELTING, H. (ed.), *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

BELTING, H., et. al. (ed.), *The Global Contemporary: Art Worlds After 1989*. Karlsruhe: ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, 2011.

BELTING H.; WEIBEL, Peter; BUDDENSIEG, Andrea (eds.). *The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds*. Cambridge: MIT Press, 2013.

BOURRIAUD, N. Notes on radicantity. In: *New Art International*. May, No. 3, 1989.

BOURRIAUD, N. *Altermodern: Tate Triennial*, London-New York: Tate Pub., 2009a.

BOURRIAUD, N. *The Radicant*. Sternberg Press, New York [Radicant: pour une esthétique de la globalisation. Paris: Denoël, 2009], 2009b.

HUBERT, J-. H. Arte contemporáneo en la era global. In: Arnaldo, J., Eva Fernández del Campo (ed.) *El arte en su destierro global*. ECB, Madrid, 2011.

MAZLISH, M. *The New Global History*, New York-London: Routledge, 2006.

MIGNOLO, W. Introduction: Coloniality, the Darker Side of Western Modernity. In: *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press Books, 2011.

SPIVAK, G. *Other Asias*. Malden-Oxford: Blackwell Pub., 2008.

WEIBEL, P.; BUDDENSIEG, Andrea (eds.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz, Ostfildern, 2007.