

# Arte contemporânea: correntes mundiais em transição para além da globalização

Terry Smith

Terence Edwin Smith, nascido na Austrália em 1944, é historiador da arte, crítico de arte e artista. Foi membro ativo do grupo de arte conceitual Art & Language entre 1972 e 1976, e atualmente é professor do Departamento de História da Arte da Universidade de Pittsburgh e professor visitante da Universidade de Sydney. Publicou numerosos artigos e livros, entre os quais *Architecture of Aftermath* (2006) e *What is Contemporary Art?* (2009).

Traduzido por Marco Pasqualini de Andrade, com autorização do autor, a partir do original em língua inglesa disponível em SMITH, Terry. *Contemporary art: world currents in transition beyond globalization*. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (ed.). *The Global Contemporary: the rise of new art worlds after 1989*. Cambridge: MIT Press for ZKM, Karlsruhe, 2013, p. 186-192.

## RESUMO

Neste artigo o autor questiona as denominações de “arte global” e “arte mundial”, e propõe pensar um estado de “contemporaneidade”, no qual três grandes correntes surgidas a partir de 1989 são expostas: uma derivada do moderno Euro-americano, uma fundamentada na crítica pós-colonialista, e uma mais independente, aberta a explorações experimentais de temporalidade, lugar, afiliação e afeto, condições incertas da vida dentro de um frágil planeta.

Palavras-chave: arte contemporânea; globalização; arte

## ABSTRACT

In this article, the author questions the use of terms such as “global art” and “world art”, and purposes to think about a condition of “contemporaneity”, that involves three big currents emerged after 1989: one derived from Euroamerican modern, one based in the Post-colonial criticism, and one independent, concerned with the tentative explorations of temporality, place, affiliation and affect, the uncertain conditions of living on a fragile planet.

Keywords: contemporary art; globalization; art

Não há dúvida que a prática artística contemporânea tem sido configurada acima de tudo pelas forças da globalização que, a partir dos anos 1980 e até recentemente, predominaram dentro das trocas econômicas internacionais, dirigiu muito das políticas mundiais, e disseminou espetáculos como o teatro da imaginação individual e coletiva na vida das pessoas de todo o mundo. Versões globalizadas da arte contemporânea tem sido promovidas em peso pelos principais museus na busca de patamares competitivos como centros de atração dentro da cultura do espetáculo. Eles foram usados pelo mercado de arte internacional para elevar os preços do que se transformou, por volta de 2000, em seu setor mais glamoroso, arriscado, e, em princípio, infinitamente auto reabastecido. A arte contemporânea aparece proeminentemente nas metas de estilo de vida dos emergentes ricos, prevalece na mídia popular, e é usada para ancorar esforços maciços de revitalização ou novos projetos estatais por cidades e nações que competem pelos dólares do turismo. Reconhecendo os contornos dessas conexões óbvias entre a arte e a mudança social, um número de críticos de arte, historiadores, curadores e teóricos, tanto quanto certos estudantes de cultura visual, tem perseguido um interessante conjunto de questões mais específicas.

A globalização do sistema de arte foi configurada pela internacionalização da arte durante os anos 1960? Em caso afirmativo, isso foi expresso por aspectos dos estilos emergentes naquele período – arte pop, minimalismo, arte conceitual, arte processual, land art, etc – ou estas tendências foram principalmente manifestações de configurações da Guerra Fria? Os valores da arte globalizada surgiram dos centros de cultura moderna junto com as incursões do capital multinacional, das agências intergovernamentais, e das novas tecnologias? Ou a globalização da arte contemporânea tomou conta dos centros produtores de arte por todo o mundo de modos distintos em cada um deles? Considerando essas questões, deveríamos incluir dentro do conceito ampliado de “globalização” ações e atitudes como as resistências anti-globalistas, localismos desafiadores, cosmopolitismos críticos, e tangencialidades evasivas? Deveríamos ver tais reações em oposição dialética à globalização imposta de cima para baixo, em continuidade a prévias contracorrentes, ou como emergentes modos de vida? Especialistas em história contemporânea imaginam se esses desenvolvimentos podem ser periodizados. Por exemplo, o argumento de que, em contraste à reação aos eventos de 1989, a globalização seria a versão hegemônica e inevitável do capitalismo tardio e, portanto, destinada à dominação mundial, veio a parecer menos plausível durante a precipitação do nove de setembro. Desde então, um número de mudanças em escala mundial não

previstas, notavelmente a crescente disjunção entre as lideranças econômicas – cada uma com diferentes modelos de organização econômica, todas priorizando objetivos nacionais, e nenhuma perseguindo universalizar seu modelo – romperam o controle hegemônico da globalização como fenômeno mundial. Em 2008 isso parecia de fato duvidoso. Precisariamos de outras ideias para guiar nosso pensamento nesses níveis mundiais? Talvez não poderemos mais tão convenientemente substituir “globalização” por “modernidade” e/ou “pós-modernidade” quando viermos a nominar o abrangente quadro das possibilidades presentes e futuras?

O projeto “Arte Global e o Museu”, liderado pelos editores desse volume, tem perseguido essas questões mais completamente, e em escala geográfica mais ampla, que muitos outros. Entre seus importantes precedentes está a reação crítica ao fenômeno dos Jovens Artistas Britânicos por parte de poucos comentaristas que, mais que deglutir a moda, colocaram esses artistas dentro de um quadro amplo da arte contemporânea a serviço de um capitalismo neoliberal e da globalização: por exemplo, os escritos de John A Walker, Julian Stallabrass, Peter Osborne, e Jonathan Harris<sup>1</sup>. Nos Estados Unidos, em contraste, a academia da história da arte contemporânea e a maioria da imprensa de arte tem sido, com poucas exceções, cúmplices e aquiescentes em suas respostas. Contra tal passividade, a agressiva campanha pública travada contra a arte corporativa durante os anos 1980 e mesmo sua recente morte preconizada pelo crítico Robert Hughes merece nosso elogio por seu vigor moral ou por todos os termos em que é posta (HUGHES, 1990). Embora eu apoie fortemente cada uma dessas iniciativas, e considere-as em grande conta para a arte de nossos tempos, tem sido claro nos anos recentes que certas premissas que as sublinham não mais se dirigem completamente à complexidade da situação mais corrente.

Ainda seria o caso pensar que a globalização permanece sendo a fase predominante na evolução “natural” da ordem econômica mundial? Em seu ensaio de 2012 “Making Modernity Work: The Reconciliation of Capitalism and Democracy”, Gideon Rose, editor do influente periódico *Foreign Affairs*, derrama desprezo naqueles que acolheriam tais dúvidas: “As maiores batalhas sobre como estruturar a política e economia modernas foram travadas na primeira metade do último século, e elas terminaram com a emergência dos sistemas de maior sucesso que o mundo já viu... a ordem pós-guerra das democracias liberais que se apoiam mutuamente em economias mistas” (ROSE, 2012, p.2). Eu já havia insinuado que esta visão, uma versão do que foi chamado “consenso de Washington”, era frágil, e irei falar mais disso depois. A segunda suposição duvidosa é que, a

---

SMITH, Terry. *Arte contemporânea: correntes mundiais em transição para além da globalização*  
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v7., n.13: mai.2017  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

despeito de sua vacuidade e banalidade, um tipo de arte, o tipo mais globalizado, é apenas a forma dominante de arte contemporânea, e que as instituições que a sustentam (especialmente os mercados neoliberais e os museus moldados naqueles do Ocidente) irão mantê-la do mesmo jeito. Os autores citados no parágrafo anterior concordariam que essas são presunções assustadoras. O problema é que, embora muitos desses críticos favoreçam instâncias de uma grande quantidade substancial da arte que é feita hoje que não está sujeita à globalização imposta, nenhum deles oferece uma explicação alternativa das estruturas que estão em jogo. Uma descrição negativa não é suficiente. Precisamos, acredito, uma explicação que localize as forças da globalização como um conjunto entre outros, e que identifique as energias relativas de cada uma das forças em conflito durante as décadas recentes e até o presente.

## **Da arte moderna à contemporânea**

Deixe-me traçar tal explicação oferecendo um resumo das ideias principais que substanciam meu trabalho sobre a arte tardo-moderna e contemporânea<sup>2</sup>. Essas ideias tomam forma como proposições conectadas sobre como a arte contemporânea é produzida por, e como ela contribui para a produção de, um estar-no-mundo contemporâneo. As propostas são, alternadamente, históricas, críticas e ontológicas. Em virtude de minha proposta principal ser a de descrever precisamente, e explicitamente intervir nas conexões cambiantes entre o imaginar o mundo e a criação de lugares na arte contemporânea e na vida, eu irei também falar sobre geopolítica, formação cultural e estética atual.

A ideia central histórica é proclamar que uma virada mundial da arte moderna à contemporânea foi preliminarmente configurada nos principais movimentos na arte tardo-moderna dos anos 1950 e 1960 na Euroamérica, e se tornou explícita no discurso do mundo da arte durante os anos de 1970 e 1980. A prática pós-modernista foi um sinal importante dessa mudança, e a teoria pós-moderna e pós-estruturalista sua primeira análise. Um fenômeno de mercado nos maiores centros durante os anos de 1990, a arte contemporânea foi ao mesmo tempo expandida, mas também segmentada, pela arte emergente do restante do mundo. Desde então, a arte contemporânea em todo lugar tem se engajado mais e mais com o mundo do espetáculo – com o comércio de imagens saturadas,

o estilo de vida globalizado, e a mídia social – e com as ansiedades causadas pela volatilidade política e pela mudança climática. Esses fluxos continuam até o presente, portanto configurando os futuros imagináveis da arte – ao menos em senso restrito.

Diferentemente dos grandes estilos de arte dos séculos XIX e XX, essas mudanças da arte moderna à contemporânea não foram um fenômeno monopolizador que se espalhou para fora a partir de um centro predominante. Em vez disso, elas ocorreram em tempos diversos e de modos distintos em cada região cultural e em cada localidade produtora de arte. Acredito que as histórias específicas de cada lugar deveriam ser conhecidas, valorizadas, e cuidadosamente traçadas ao mesmo tempo que o reconhecimento de sua interação com outras tendências locais e regionais, e com o crescer e minguar de centros regionais e internacionais de produção de arte. Aplicada retrospectivamente, sob a bandeira de “modernidades alternativas”, essa abordagem levou a ricas histórias da arte por todo o mundo durante o período moderno<sup>3</sup>. A complexidade dentro da própria modernidade estabeleceu as bases para a diversidade que agora vemos fluindo até o presente.

Até agora essa diversidade não é, como dizem, melhor compreendida como uma “arte global”, uma “arte mundial”, ou uma “geoestética”<sup>4</sup>. Certamente, cada um desses termos ilumina um aspecto chave da arte contemporânea. Mesmo assim, embora vagamente definidos ou entendidos criticamente, cada um deles ecoa os modelos provincianos-metropolitanos que surgiram durante a era do imperialismo e dos supostos impérios, mas agora estão rapidamente sendo ultrapassados. Pior, esses termos sugerem equivocadamente uma coerência abrangente, uma inclinação em direção à hegemonia que, enquanto presente dentro de parte deles, está, defendo, remanescente dentro de todo conjunto. Ou melhor, o que é mais impressionante agora é a contemporaneidade de diferentes tipos de arte contemporânea, cada qual, se possui uma “estética”, possui sua própria, internamente diversificada. Da perspectiva multi-escalar de mundos-dentro-do-Mundo, podemos ver que cada um é, ao mesmo tempo, mas de modos distintos e em graus específicos, local, regional e internacional – quer dizer, mundano – em caráter<sup>5</sup>. Se, para essas multi-escalares camadas de mundos, adicionarmos a experiência intensificada da adjacência da diferença agora compartilhada pelas pessoas em todo lugar, e a consciência aumentada da contemporaneidade de todos, chegamos perto de imaginar os elementos chave da ideia ontológica sobre o estar-no-mundo contemporâneo que estão também no centro de meu pensamento recente. Juntas, essas carac-

terísticas constituem nossa contemporaneidade – um termo que, para mim, liberta a constelação presente de modo mais útil que concepções que dependem das ideias de modernidade e pós-modernidade<sup>6</sup>.

## **Correntes contemporâneas**

Quais, então, são os diferentes tipos de arte que coexistem em condições contemporâneas? Tendo como eixo a ideia de crítica de arte, argumento que três grandes correntes podem ser discernidas dentro da extraordinária e aparentemente ilimitada diversidade da arte produzida desde por volta de 1989. Tendências remodernistas, retro-sensacionalistas, e espetacularistas se fundiram em uma corrente, que continua a predominar nos mercados e circuitos de arte Euroamericanos e outros, com efeito ampliado tanto dentro como fora de seus eleitorados. Contra aqueles, emergiu uma arte criada de acordo com prioridades nacionalistas, identitárias e críticas, especialmente de culturas previamente colonizadas. Isso ficou proeminente nos circuitos internacionais como bienais e exposições temporárias itinerantes: esta é a arte da transicionalidade transnacional. Para muitos artistas, curadores e críticos envolvidos, ela evoluiu em ao menos três fases distintas: uma reativa, a procura anti-imperialista de um imaginário nacional e localista; depois uma rejeição de um identitarismo simplista e um nacionalismo corrupto em favor de um internacionalismo ingênuo; seguido por uma busca ampla por um cosmopolitismo integrado, ou um mundanismo, no contexto de uma transição permanente de todas as coisas e relações<sup>7</sup>. A terceira corrente não pode ser nominada como um estilo, um período, ou uma tendência. Proliferou por baixo do radar da generalização. Resulta do grande aumento no número de artistas em todo o mundo e as oportunidades oferecidas pelas novas tecnologias comunicativas e informacionais a milhões de usuários. Essas mudanças levaram a uma disseminação viral de uma arte “faça-você-mesmo”, interativa, em pequena escala (e a emergência de algo-parecido-com-arte), que concerne menos com o estilo da grande arte ou de políticas confrontantes e mais com explorações experimentais de temporalidade, lugar, afiliação, e afeto – as condições sempre incertas da vida dentro da contemporaneidade em um frágil planeta.

Cada uma das três correntes dissemina a si própria (não inteiramente, mas predominantemente) através de formatos institucionais apropriados – de fato, coincidentes. As artes do remodernismo, retro-sensacionalista e espetacularista são usualmente encontradas nos principais museus públicos

e privados a elas dedicados, nas galerias comerciais proeminentes, nas salas de leilão das “grandes casas”, nas coleções de celebridades, e largamente nos centros do poder econômico que conduziram a modernidade, ou próximos a eles. As bienais, tanto quanto as exposições itinerantes que promovem a arte de um país ou região, tem sido um local ideal para a crítica pós-colonial. Isso levou à emergência de uma corrente de novos mercados específicos de áreas. A arte difusa da contemporaneidade raramente aparece nesses locais – embora sem dúvida deseje, assim como as instituições que se adequam para sua sobrevivência e os artistas que fazem suas adaptações – preferindo espaços alternativos, mostras públicas temporárias, internet, zines e outras redes independentes. Não há, evidentemente, coincidência exclusiva entre a tendência e o formato disseminador. Como os cruzamentos entre o que estou reconhecendo aqui como correntes são frequentes no nível da prática artística, as conexões entre os formatos são abundantes, e os artistas começaram a utilizá-los como acessos, de acordo com seu potencial e conveniência. O museu, muitos artistas dirão atualmente, é apenas um lugar de eventos entre os muitos que agora são possíveis. Mas essa mobilidade que cruza os lugares institucionais e quase-institucionais é recente, e foi difícil de conquistar. Enquanto a convergência certamente ocorre, alianças temporárias – a confluência das diferenças – é mais comum. Nessas condições – onde uma multiplicidade de linguagens coexiste em alta proximidade – a translação se transforma no veículo da necessidade, da possibilidade e da esperança.

Embora essas correntes sejam agora contemporâneas, como poderíamos imaginá-las se transformando, dentro delas próprias, em relação a cada outra, em resposta às já imprevisíveis novas correntes e ainda menos previsíveis mudanças em direção a todo o fluxo da arte no mundo? A primeira das correntes que reconheci é dominante agora, mas é historicamente residual e pode eventualmente perder força; a segunda tomou forma devido às necessidades locais, mas também foi, em todo lugar, uma reação à dominância da arte Euroamericana. Recentemente veio a ser predominante e vai prevalecer por algum tempo. Há um antagonismo dialético em operação entre essas duas correntes, pois ambas são produto da lógica histórica interna da modernidade, ela mesma dialética. Mas a terceira corrente é emergente e vai de modo crescente colocar os termos do que irá valer no futuro: esses termos podem ser diferentes em natureza daqueles primeiramente formados durante os tempos modernos.

## **O planetário para substituir o global**

Meu argumento sobre as correntes dentro da arte contemporânea pode se manter sem dependência da ideia mais geral de contemporaneidade, mas as hipóteses históricas mais genuínas devem abarcar tanto o geral quanto o particular. O paradigma emergente-dominante-residual que acabei de evocar é naturalmente aquele de Raymond Williams: sua revisão das relações entre a base e a superestrutura da Nova Esquerda na teoria cultural marxista, de 1970<sup>8</sup>. A despeito de seu reconhecimento da volatilidade, esse paradigma implica uma continuação do desdobramento dialético da história humana, como um processo de resolução contínua de oposições. Mas há, acredito, uma maior, mais profunda e mais inquietante mudança que nos atinge hoje. As imagens do mundo em grande escala, as forças globais e as transformações históricas, parecem não apenas competitivas, mas também incomensuráveis – afinal, parecem perigosas a ponto de ameaçar a extinção humana. Isso é como muitos do Ocidente veem o terrorismo do Restante – um medo parodiado pelo grupo russo ASE+F em sua série de cartões postais Witness of the Future. Mais perturbador é a recente percepção de que a evolução do planeta e a trajetória do desenvolvimento humano podem ter divergido, de modo fatal. Como essas grandes trajetórias rivalizam e implodem, a energia negra dentro da matéria negra vem à luz. A vemos em todo lugar nos dias de hoje. A contemporaneidade da diferença, parece, pode ser tudo o que nos resta.

Introduzindo os ensaios que constituem seu livro *The Seeds of Time*, baseado em suas Conferências de Welleck, ministradas na Universidade da Califórnia, em Irvine, em 1991, Fredric Jameson observou que

Mesmo após o “fim da história”, parece ter persistido alguma curiosidade histórica de um tipo geralmente sistêmico – mais do que meramente anedótico: não meramente conhecer o que irá acontecer depois, mas na forma de uma preocupação mais genérica sobre o destino do nosso intrínseco modelo de produção – a experiência individual (de tipo pós-moderno) nos diz que deve ser eterno, enquanto de fato nossa inteligência sugere que isso deva ser improvável, sem que cresça no cenário plausível de sua desintegração ou substituição. Hoje parece ser mais fácil para nós imaginar a deterioração completa da terra e da natureza do que o crepúsculo do capitalismo tardio; talvez isto se deva a alguma fraqueza em nossas imaginações. (JAMESON, 2004, p. xi-xii)

E continua imediatamente: “Eu vim a pensar que a palavra pós-moderno deveria ser reservada a pensamentos desse tipo”.

Em 1991 o diagnóstico de Jameson da doença na visão mundial era aguçada, e o conceito de pós-modernidade como ele propôs era a análise mais correta. Vim a pensar, entretanto, que agora – como a condição que Jameson diagnosticou tão bem se tornou exacerbada além do que ele poderia ter previsto – o conceito da contemporaneidade oferece a nós a melhor chave para desvendar uma ferramenta analítica adequada para compreender nossa condição contemporânea. Ela não compreende toda essa condição, ainda que seja essencial para desvendar sua assustadora complexidade. Devemos ser aptos a imaginar a deterioração da terra e o crepúsculo do capitalismo, assim como muitas outras trajetórias de configuração mundiais, menos para constituir um “modelo de produção” essencialmente conflituoso, mas em última instância unificado, e mais para se desdobrar contemporaneamente através do tempo, como um conjunto de antinomias, mais do que contradições eventualmente (ou ao menos potencialmente) resolvíveis, esses elementos estando em relações de contingência mais que em uma determinação necessária, e portanto geradores dos paradoxos do presente – por exemplo, a coexistência corrente do capitalismo mundial e a terra em um estado de crise, com o resultante paradoxo que um futuro contendo ambos em um permanente estado de crise é tudo que a maioria dos críticos parecem capazes de imaginar.

É possível mover nosso pensamento sobre a contemporaneidade da diferença em direção a um quadro que irá abarcar a ação positiva em face de um desastre iminente? Em sua *Death of Discipline*, Gayatri Chakravorty Spivak estimulou estudantes de literatura a “cruzar limites sob os auspícios de uma Literatura Comparativa suplementada pelos Estudos de Área” através do imaginar-se como “planetários mais que continentais, globais, ou mundiais”. Mais explicitamente, ela disse:

Eu propus que o planeta sobrepusesse o mundo. A globalização é a imposição de um mesmo sistema de trocas em todo lugar. No trabalho em rede do capital eletrônico alcançamos aquela esfera abstrata coberta com latitudes e longitudes, cortada por linhas virtuais, primeiro o equador e os trópicos, e por aí vai, agora desenhados pelos requisitos do sistema de Informação geográfica. Falar em fala mundial por meio de um ambientalismo não examinado, referindo-se a um espaço “natural” não repartido, pode funcionar aos interesses desta globalização de modo intrinsecamente abstrato... O globo está ligado a nossos computadores. Ninguém vive lá. Isso nos permite pensar que podemos ter o objetivo de controlá-lo. O planeta está nas espécies da alteridade, pertencendo a outro sistema; e mesmo que o habitemos, isso é por empréstimo. Não é de fato acessível um nítido contraste

com o globo. Não posso dizer “o planeta, por sua vez”. Quando invoco o planeta, penso no esforço requerido para representar a (im)possibilidade dessa intuição sofrida. (SPIVAK, 2003, p. 72)

Há muito a ser feito em nosso retrato mundial imaginário para adentrar com substância na proposta de Spivak de que “o planeta deveria se sobrepor ao globo”. Para isso, deixem-nos agora avançar para a escala dos mundos-dentro-do-Mundo psíquicos, sociais, econômicos e políticos que – dispostos juntos e enquadrados pela terra dentro do universo – constitui nossa esfera planetária. Argumentei que as correntes nas artes visuais e outras artes são manifestações de grandes mudanças que ocorreram desde a metade do século XX na distribuição de poder dentro e entre esses níveis. Atualmente é lugar comum observar que, nos níveis econômico e político, mesmo que a era dos colonizadores Europeus e Norte-americanos pareça estar em declínio, sua enorme influência persiste, e está tomando novas formas. Algumas pessoas, após 1989, acreditaram que os Estados Unidos permaneciam sozinhos como a “última superpotência remanescente”, como a única “hiperpotente”. Entretanto, suas falhas na política internacional e no governo nacional após 2001 são claramente evidências de que nenhuma nação retém o tipo de alcance de influência geopolítica que uma vez foi empunhado pelos países avançados do período moderno. A emergência econômica de países como a China, Índia, Brasil e outros é reconhecida em toda parte, mas permanece sendo vista como se seus esforços de influência regional ou global fossem do mesmo tipo<sup>9</sup>.

No século XXI, os estados nacionais não mais se alinham de acordo com o sistema de quatro camadas em Primeiro, Segundo, Terceiro e Quarto Mundos. Corporações multinacionais sediadas em centros euroamericanos não mais controlam a economia mundial, apenas partes significativas dele. Novas corporações globais se localizam no sul, leste e norte da Ásia. Manufatura, distribuição e serviços estão eles próprios dispersos pelo globo, e conectados aos pontos de entrega pela nova tecnologia e pela mão de obra tradicional. Alguns poderiam questionar se, com a globalização ou, de modo mais amplo, com “a ordem mundial pós-guerra de democracias liberais que se apoiam mutuamente com economias mistas”, o capitalismo atingiu sua forma pura. Certamente, o padrão de vida de milhões melhorou, mas apenas a um custo enorme em detrimento de coesão social, coabitação pacífica, e recursos naturais. Governos nacionais e locais, assim como muitas agências internacionais, procuram regular esse fluxo e aliviar seus piores efeitos colaterais – até agora sem sucesso notável. As instituições que conduziram a modernidade parecem, até agora, incapazes de

negociar com o mais importante e inesperado resultado de seus esforços: as rupturas maciças com os ecossistemas naturais que agora parecem ameaçar a sobrevivência da própria Terra. A despeito dos esforços de interesses investidos no sentido de barrar os debates nesses assuntos (notavelmente as campanhas contra a ciência das mudanças climáticas), a consciência de nossa existência mutuamente dependente e compartilhada nesse frágil planeta está crescendo.

Muitos artistas que produzem atualmente imaginam uma conjunção física de um número de diferentes tipos de mundo: o sentido íntimo e pessoal do “meu mundo”; a vizinhança próxima da localidade; os mundos próximos, os cada vez mais distantes, até a sensação de que o Mundo em geral tenha sido atingido. Em meio a isso, e de modo transversal, estão os espaços transitórios, “não lugares”, passagens de tráfego físico e intercomunicação virtual. Essa visão multi-escalar também evoca tanto a adjacência geofísica de tais mundos como sua co-temporalidade cultural. Reconhecem-se as partes diferenciais de seus movimentos através do tempo real, e a mobilidade daqueles cujas vidas ondulam entre e através deles. Quando isso chega à experiência individual e coletiva, a fricção antinômica é a mais incrível característica das relações entre as pessoas e seus mundos, por mais que exista um convívio diário.

Dentro da experiência contemporânea também podem ser vistos gestos de conexão, de reconciliação, e de coexistência. Tanto a fricção como a conexão são componentes essenciais da figura (im)possível da planetaridade. Imaginar essa figura é a tarefa que o presente exige dos artistas de todos tipos, de fato, de todos trabalhadores nos domínios da imaginação.

## **Curando mundos contemporâneos**

A grande e histórica tarefa de uma exposição bienal – mostrar a arte sendo feita por todo o mundo atualmente, e posicionar a arte local em relação a isso – está retrocedendo como sendo seu principal objetivo. Em vez disso, muitas mostras em larga escala tentam mostrar aspectos cruciais da contemporaneidade da arte contemporânea – isto é, seu estar-no-mundo, este mundo, como é agora, e como pode ser.

Até agora, nem uma única exposição tentou exibir as três correntes que, em seus diferenciais e conectividade, constituem os jeitos de estar no mundo da arte contemporânea – talvez porque isso seria similar a mapear o mundo com um mapa que seria indistinto do próprio mundo. Algumas exposições, incluindo *The Global Contemporary* e *dOCUMENTA* [13], oferecem propostas consideradas cuidadosamente sobre a contemporaneidade da arte, isto é, sua localização mundial corrente. Elas explicitam termos questionáveis como “arte global”, ou “arte mundial”, em favor de uma arte que é, em algum forte sentido, “mundana”. Mostrar tal arte, e ao mesmo tempo mostrar os mundos nos quais está sendo produzida, se transformou no desafio de enfrentar os ambiciosos produtores de exposições de hoje. Certamente, é o objetivo daqueles que desejam fazer uma exposição que aspire algo além de uma significância local.

Todos que embarcam em projetos desse tipo estão extremamente conscientes dos controversos precedentes, como “Primitivismo” in *20th Century Art: Affinities of the Tribal and Modern* (1984), *Magiciens de la Terre* (1989) e *Documenta 11* (2000 – 2002). Foi também importante o trabalho de base deixado por exposições que, desde 1989, descreveram as maiores mudanças na arte em diferentes partes do mundo. Estão incluídas aqui (para nomear apenas uma exposição sobre cada continente, de preferência que tenha itinerado) *Cities on the Move: Contemporary Asian art at the Turn of the 21st Century* (1997 – 8), *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe* (1999), *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* (2004), e *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent* (2005 e 2008). Cada uma delas, assim como muitas outras, fez a pergunta: o que é distinto sobre a arte contemporânea de nossa região, como ela deriva, rompe, ou permanece na borda da arte feita durante nossa modernidade, e como se relaciona à arte contemporânea “internacional” (Ocidental, então transnacional)? Essas são questões críticas, e também históricas, para as quais essas exposições dão respostas curatoriais<sup>10</sup>.

Os curadores de *The Global Contemporary* insistiram que eles pretendiam iluminar a importância de uma “prática global que modificou a arte contemporânea tão radicalmente assim como os ‘novos meios’ haviam feito antes” (BELTING, 2001, p.6). No ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie em Karlsruhe, Alemanha), locus classicus, se há alguma arte, seja de novos meios ou digital, essa afirmação traz grande ressonância. Deixando de lado o debate sobre se “novos meios” tiveram, de fato, um impacto tão radical como a comparação implica, essa é uma poderosa generalização sobre a arte contemporânea. Alguns artistas contemporâneos explicitamente afirmam que

alcançar tal prática é sua meta, e muitos, como o RAQ Media Collective, estão entre seus teóricos mais articulados<sup>11</sup>. Outros colocaram tal questão como uma generalidade, por exemplo, a curadora indiana e teórica da cultura Nancy Adajania parte da identificação de Enwezor, de que existe um amplo “desejo de globalidade” sobre uma parcela das pessoas em todo mundo, para eleger o “globalismo” como “a premissa fundamental” de sua prática, que é “não meramente uma reação à globalização, mas uma reflexão positiva e audaciosa de um desejo de libertar o self cultural em direção ao outro, de modo que se desvie da dependência e adote a colaboração, deste modo construindo um cosmopolitismo produtivo”<sup>12</sup>.

A afirmação de que a arte exibida na Karlsruhe demonstra a emergência de uma “prática global que modificou a arte contemporânea tão radicalmente assim como os ‘novos meios’ haviam feito antes” é uma ideia histórica, crítica e curatorial tão importante quanto qualquer outra que foi proposta nas últimas duas décadas. É a mesma coisa que fiz sobre o que chamei de transição transnacional: que, nos muitos centros de produção de arte no restante do mundo fora da Euroamerica, uma variedade de negociações locais entre identidade indígena, tradição, modernidade, e globalização levaram, primeiro, a forjar tipos distintos de arte moderna, e então, através de trocas artísticas dentro das regiões próximas e também com centros distantes, a emergência de tipos específicos de arte contemporânea. Esses desdobramentos tem estado em curso desde a década de 1950 na África, de 1960 na América Latina, de 1970 no Deserto Central da Austrália, de 1980 na Europa Central e China, de 1990 no Sudeste da Ásia, de 2000 na Índia e Oriente Médio, etc<sup>13</sup>. Tomados conjuntamente (suas origens separadas conectando-se em uma corrente mundial) eles somam a uma substancial reorientação de como a arte é produzida no mundo: afirmam o valor de tornar visíveis os assuntos locais e se transformaram em um importante modo pelo qual as injustiças locais e globais são renegociadas em direção ao respeito pela diferença. Atuando em ambas frentes, são contribuições de artistas para o devir do que foi chamado de um “novo internacionalismo” ou uma “estética cosmopolita”<sup>14</sup>.

Em termos mais gerais, podemos ver que nos anos recentes muitas mostras, bienais e megaexposições demonstraram que a segunda corrente constitui a maior força no mundo da arte. Naturalmente, há muitas transformações desafiando artistas e curadores que são ativos nessa corrente, e não menor é a sedução por um fácil exotismo, o convite a cair em um turismo estético do Outro, ou a simplificar a especificidade local da obra – em outras palavras, se transformar no estereótipo que

as audiências acrílicas do Ocidente desejam instintivamente. Mesmo assim, essas exposições nos ajudaram a ver a configuração de seu caminho através das regiões que foram tratadas e dentro de algumas nações que constituem cada região. Elas nos alertam às conexões entre regiões e aquelas que transcenderam o que se constituíam anteriormente como os centros coloniais. Em alguns casos, esses velhos centros permanecem importantes fóruns através dos quais cada arte deve passar para ter alcance internacional. E ainda novos centros constantemente emergem, conduzidos primeiro pela arte, com os mercados seguindo atrás. (Se o oposto ocorre, como está acontecendo no oriente Médio nesse momento, o mercado breve recua.) Entre os próximos passos a serem tomados por historiadores e curadores estão a pesquisa, a montagem e a circulação de retrospectivas dos artistas principais vindos das regiões descolonizadas que produziram avanços de relevância ao imaginário do mundo. Por exemplo, Emily Kame Kngwarrye e El Anatsui<sup>15</sup>.

Algumas observações de conclusão. Descrevi o que eu acreditava ser a situação real da arte contemporânea dentro das condições contemporâneas. Não estou defendendo esse estado como desejável ou ideal – longe disso. Acredito que devemos nos mover da situação presente, na qual uma crise - contemporaneidade de incomensurabilidades conflitivas e mutuamente destrutivas - é a norma, para um estado no qual o planeta e todos e tudo sobre ele podem imaginar uma mutualidade construtiva baseada em um compartilhamento inspirado de nossas diferenças. “Contemporaneidade” e “planetaridade” são as palavras nas quais pensei para serem reservadas a pensamentos desse tipo. Elas nos abrem para interações múltiplas através das quais nós continuamente produzimos nossos mundos-com-o-Mundo, um mundo ainda sendo globalizado ao mesmo tempo que se move, rapidamente, para além da globalização.

## REFERÊNCIAS

BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea. Introduction. In: \_\_\_\_\_. The Global Contemporary, exhibition guide. ZKM Karlsruhe, 2011.

JAMESON, Fredric. The Seeds of Time. New York: Columbia University Press, 2004.

HUGHES, Robert. Nothing If Not Critical: Selected Essays on Art and Artists. London: Harvill, 1990.

ROSE, Gideon. Making Modernity Work: The Reconciliation of Capitalism and Democracy. In: ROSE, Gideon; TEPPERMAN, Jonathan (eds.). The Clash of Ideas. New York: Foreign Affairs, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Death of a Discipline. New York: Columbia University Press, 2003.

## NOTAS

---

- 1 Importantes textos desses autores incluem: WALKER, John A.; Hatton, Rita. *Supercollector: a critique of Charles Saatchi*. London: Ellipses, 2000; STALLABRASS, Julian. *Art Incorporated: the story of Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press, 2004; e HARRIS, Jonathan (ed.). *Globalization and Contemporary Art*. London: Wiley-Blackwell, 2011.
- 2 SMITH, Terry. *What is Contemporary Art?* Chicago: Chicago University Press, 2009; e SMITH, Terry. *Contemporary Art: World Currents*. London: Laurence King; Upper Saddle River, NJ: Pearson/Prentice Hall, 2011. Historiadores da arte interessados em historiografia e metodologia poderiam consultar também: The State of Art History: Contemporary Art. *Art Bulletin*, vol. XCII, no. 4, Dec. 2010, p. 366-383
- 3 Ver, por exemplo: MERCER, Kobena (ed.). *Cosmopolitan Modernisms*. London: Institute of International Visual Art; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.
- 4 Ver, por exemplo: BYDER, Charlotte. *Global Artworld Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*. Uppsala University Press, 2004; WEIBEL, Peter; BUDDENSEIG, Andrea (eds.). *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007; BELTING, Hans; BUDDENSEIG, Andrea (eds.). *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009; ZIJLMANS, Kitty; DAMME, Wilfred van (eds.). *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam: Valiz, 200; e ELIAS, Amy J.; MORARU, Christian (eds.). *The Planetary Turn: Art, Dialogue and Geoaesthetics in the 21<sup>st</sup> Century*: Evanston, IL: Northwestern University Press, 2013.
- 5 Discutido em mais detalhes em: SMITH, Terry. Currents of World-Making in Contemporary Art. *World Art*, vol. 1, no. 2, 2011, p. 20-36. Bons ensaios de Ian McLean e Marsha Meskimmon podem ser encontrados no mesmo número da revista.
- 6 Sobre o termo “contemporaneidade” como imaginário do mundo, ver: SMITH, Terry; ENWEZOR, Okwui; CONDEE, Nancy (eds.). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.
- 7 O impacto dessa corrente no mundo como um todo se tornou o que Okwui Enwezor chama de “a constelação pós-colonial”. Ver: SMITH, Terry; ENWEZOR, Okwui; CONDEE, Nancy (eds.). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham, NC: Duke University Press, 2008, p. 207-234.
- 8 WILLIAMS, Raymond. Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory. *New Left Review*, vol.1, n. 8, Nov. – Dec. 1973, p. 3-16, e HIGGINS, John (ed.). *The Raymond Williams Reader*. Oxford: Blackwell, 2001, p. 158-178.
- 9 O editor de *Foreign Affairs* não tem dúvida de como as coisas andam: “A muito propagandeada “emergência do restante” envolveu não o descrédito da ordem econômica e política Ocidental pós-guerra, mas seu reforço: os países que emergiram fizeram isso incorporando o capitalismo global, ao mesmo tempo mantendo alguns de seus atributos desestabilizadores sem os examinar minimamente, e liberalizaram suas políticas e sociedades ao longo do caminho (e irão afundar a não ser que continuem a fazer isso).” ROSE, Gideon. *Making Modernity Work: The Reconciliation of Capitalism and Democracy*, p. 6.

## NOTAS

---

10 Dediquei um capítulo de *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2012, para uma amostragem das exposições que abordaram essas questões, incluindo as significativas mostras que enfocaram as contribuições feministas durante as últimas quatro ou cinco décadas. Ver: SMITH, *Thinking Contemporary Curating*, cap. 4.

11 Ver o item “print”, disponível em: <<http://www.raqsmediacollective.net/print.aspx>>. Por exemplo, a discussão de janeiro de 2012, “Has the Moment of the Contemporary Come and Gone?”

12 ADAJANIA, Nancy. Time to Restage the World: Theorising a New and Complicated Sense of Solidarity. In: WALLACE, Miranda (ed.). *21<sup>st</sup> Century: Art in the First Decade*. Brisbane: Queensland Art Gallery/Gallery of Modern Art, 2010, p. 222-229. Para a citação interna, ver: ENWEZOR, Okwui. The Black Box. In *Documenta 11: Platform 5*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, p.42.

13 Tomado dos capítulos centrais de *Contemporary Art: World Currents*.

14 INIVA (the Institute for International Visual Arts) tem afirmado a primeira ideia desde a década de 1990. Marsha Meskimmon fala da segunda em seu livro *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*. London: Routledge, 2010. Ver também PASTERGIADIS, Nikos. *Cosmopolitanism and Culture*. London: Polity Press, 2012.

15 Ver, por exemplo: *Utopia: The Genius of Emily Kame Kngwarreye*, National Art Center, Tokyo, e Museum of Australia, Canberra, 2008; *El Anatsui: When I Last Wrote to You About Africa*, Royal Ontario Museum, Toronto, 2010. Para minha resenha sobre o último, ver: *Nka: Journal of African Art*, n. 28, Spring 2011, p. 142–45; para um ensaio sobre Emily Kame Kngwarreye, ver: Kngwarreye Woman Abstract Painter. In: ISAACS, Jennifer, (ed.). *Emily Kame Kngwarreye*. Sydney: Craftsman House, 1998.