



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Arte

**CONSTRUÇÃO DE DISCURSOS CURATORIAIS:
A CHINA NA 22ª BIENAL DE SÃO PAULO DE 1994**

CAROLINA DE ALMEIDA VECCHIO

BRASÍLIA
2019



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Arte

**CONSTRUÇÃO DE DISCURSOS CURATORIAIS:
A CHINA NA 22ª BIENAL DE SÃO PAULO DE 1994**

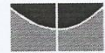
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Faculdade de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria e História da Arte.

Orientador:
Prof. Dr. Marcelo Mari

BRASÍLIA
2018



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**DISSERTAÇÃO DE Mestrado em Artes Visuais Apresentada
aos Professores:**

Professor (a) Dr. (a). Marcelo Mari(VIS/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (VIS/UnB)
MEMBRO INTERNO

Professor (a) Dr. (a). Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília-DF, **quinta-feira, agosto 15, 2019**

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes / UnB.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Marcelo Mari, pelo suporte.

À Universidade de Brasília e ao Departamento de Artes, que me acolheram e tanto me proporcionaram desde a minha entrada na graduação, em 2006.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo auxílio que venho obtendo desde o início do meu mestrado, em agosto de 2017. A bolsa contribuiu para todos os aspectos da minha pesquisa e facilitou viagens a simpósios, colóquios e pesquisas nas cidades de São Paulo, Porto Alegre e Florianópolis.

Ao Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo, pelo acesso aos inúmeros arquivos e catálogos referentes à presença da China nas Bienais de São Paulo. Fico especialmente grata por ter a oportunidade de acessar os catálogos das Bienais de Veneza de 1993 e 1995, sem os quais não poderia ter seguido com a pesquisa. Agradeço em especial a gentileza no atendimento de Marcele Souto, funcionária do Arquivo.

Gostaria de agradecer à Ana Márcia Juliano, coordenadora da biblioteca do *Goethe-Zentrum*, em Brasília, por ter encontrado, no Instituto Goethe de Lisboa, o artigo que muito procurei, de Paolo Bianchi, ‘*Vom Anderssein der Anderen: Über Die Drittwelt – Documenta “Begegnung Mit Den Anderen”*’, da revista alemã *Kunstforum*, Volume 119, de 1992, com a certeza de que será material importantíssimo para a minha pesquisa.

Meu sincero agradecimento ao Dr. Paul Van Dongen, coordenador da coleção de documentos da Biblioteca do *Nationaal Museum van Wereldculturen*, em Leiden, na Holanda, por ter gentilmente disponibilizado cópia digital do catálogo, em língua inglesa, da exposição *Encountering the Others*, que aconteceu na Suíça, em 1992.

À minha família e amigos, agradeço o apoio incondicional ao longo desta jornada. Agradeço especialmente ao meu amado Davis, à querida amiga Fátima Madeiro e aos companheiros de mestrado Guilherme Moreira e Brígida Duarte.

Resumo

Esta dissertação é um estudo sobre a participação de sete artistas da República Popular da China na 22ª Bienal Internacional de São Paulo de 1994. Esta participação se revelou importante para consolidar a inserção do Pop Político e do Realismo Cínico, movimentos chineses surgidos após o ano de 1989, no sistema internacional da arte. Este estudo aborda a construção de discursos do curador-geral Nelson Aguilar, colocando-os em comparação com as estratégias discursivas de Achille Bonito Oliva, curador da 45ª Bienal de Veneza de 1993. Além disso, a apresentação do discurso dos co-curadores das mostras chinesas de ambas as bienais, evidencia na pesquisa os direcionamentos propostos para a consolidação desta arte no Ocidente. A pesquisa ressalta a influência dos eventos de 1989, nomeadamente do Massacre de 4 de junho na Praça Celestial, para o desenvolvimento desta produção e para a subsequente concessão de valores e significados. Modos de tradução e delimitação de significados, por parte do Ocidente, demonstram que esta arte estava em constante negociação. Uma reflexão sobre estes movimentos é feita a partir da introdução das obras e das relações geopolíticas evidenciadas no espaço expositivo. Dados pesquisados no Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo, são utilizados para aprofundar as questões de uma representação de arte não-oficial chinesa, no Ocidente, naquele momento. Os antecedentes artísticos do Pop Político e do Realismo Cínico, bem como os antecedentes da participação da China na Bienal, são apontados para contextualizar os tópicos problematizados ao longo do texto.

Palavras-Chave: Realismo Cínico; Pop Político; Arte Chinesa Contemporânea; 22ª Bienal de São Paulo; Chang Tsong-Zung; Nelson Aguilar, Curadoria.

Abstract

This dissertation comprises a study of the participation of seven artists from the People's Republic of China at the 22nd São Paulo International Biennial of 1994. This participation was important for the introduction and consolidation of the Chinese Political Pop and Cynical Realist movements, created post-1989, in the international art system. This research addresses the construction of discourses by general-curator Nelson Aguilar, in comparison to the discursive strategies of Achille Bonito Oliva, curator of the 45th Venice Biennale of 1993. In addition, the presentation of the discourses developed by the co-curators of the Chinese exhibitions of both biennials pinpoint the directions proposed for the consolidation of this art in the West. The research underscores the influence of the 1989 events, notably the June 4th *Tiananmen* Square Massacre, to the development of this production and the subsequent granting of values and meanings. Western modes of translation demonstrate that this art was in constant negotiation. A reflection on these movements will be developed through the introduction of the artworks and the geopolitical relations evidenced in the exhibition space. Research data from the Wanda Svevo Historical Archive of the São Paulo Biennial Foundation is used to delve into the issues of an unofficial representation of Chinese art in the West during that period. The background of Political Pop and Cynical Realism, as well as the background of China's participation in previous editions of the Biennial will be introduced in order to contextualize some critical topics observed throughout this dissertation.

Keywords: Cynical Realism; Political Pop; Chinese Contemporary Art; Chang Tsong Zung; Nelson Aguilar; Curatorship.

Lista de Figuras

- Figura 1.** Catálogo publicado pelo Museu Nacional de História da República da China em Taiwan, por ocasião da participação da República da China na 10ª Bienal de São Paulo, 1969. Publicação do Museu de História Nacional, Taiwan. Fonte: Acervo Fundação Bienal de São Paulo – Arquivo Histórico e Biblioteca Wanda Svevo. Fotografia da autora..... 20
- Figura 2.** Registros fotográficos da Sala Especial da China: ‘4000 Anos de Arte’, parte da 6ª Bienal Internacional de São Paulo, 1959. Fonte: Arquivo digital disponibilizado pelo Acervo da Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico e Biblioteca Wanda Svevo..... 22
- Figura 3.** Chang Dai-Chien. *Passeio ao longo do rio apreciando flores de ameixa*. Nanquim e aguada sobre papel. Sem data. Acervo da Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre. Disponível em: <http://pinacotecasaldolocatellierubenberta.blogspot.com/2013/04/chang-dai-chien-neikiangchina-1899.html> Acessado em: Abril 2019..... 23
- Figuras 4.** Chuang Che, “*Sans Titre*”, 1984. Disponível em: <https://luxglove.com/en/luxedit/2017/06/05/china-taiwan-pioneers-abstraction/> Acessado em: 5 de abril 2019..... 24
- Figura 5.** Hsiao Chin ‘*Red Cloud*’, 1985. Disponível em: <https://luxglove.com/en/luxedit/2017/06/05/china-taiwan-pioneers-abstraction/> Acessado em: 5 de abril 2019..... 24
- Figuras 6.** Registros de Obra do artista Lin Sheng-Yang, 8ª Bienal de São Paulo. Fotografia das obras: Athayde de Barros. Fonte: Arquivo digital disponibilizado pela Fundação Bienal de São Paulo – Arquivo Histórico e Biblioteca Wanda Svevo..... 25
- Figura 7.** Registros de Obra do artista Lin Sheng-Yang, 8ª Bienal de São Paulo. Fotografia das obras: Athayde de Barros. Fonte: Arquivo digital disponibilizado pela Fundação Bienal de São Paulo – Arquivo Histórico e Biblioteca Wanda Svevo..... 25
- Figura 8.** Registro de Obra do artista Lin Sheng-Yang, 8ª Bienal de São Paulo. Fotografia: Athayde de Barros. Fonte: Arquivo digital disponibilizado pela Fundação Bienal de São Paulo – Arquivo Histórico e Biblioteca Wanda Svevo..... 26
- Figura 9.** Chu Teh - Chun, *Espoir de Ressurction*, 1964 Disponível em: <http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/NatureLivesWithMe> Acessado em: 5 de abril 2019..... 28
- Figura 10.** Nicolas de Stäel, *Veleiros em Antibes*, 1954 (técnicas e dimensões não encontradas). Disponível em: <https://perfectlyprovence.co/artist-nicolas-de-stael-le-castellet-menerbes/> Acessado em: 5 abril 2019..... 28
- Figuras 11.** Catálogo publicados pelo Museu Nacional de História de Taiwan, por

- ocasião da participação da República da China na Bienal de São Paulo de 1971. Acervo Arquivo Histórico e Biblioteca Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Registro da autora..... 30
- Figuras 12.** Catálogo publicados pelo Museu Nacional de História de Taiwan, por ocasião da participação da República da China na Bienal de São Paulo de 1973. Acervo Arquivo Histórico e Biblioteca Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Registro da autora..... 30
- Figura 13.** ‘Vida longa ao invencível pensamento marxista, leninista e de Mao Zedong!’ (马列主义毛泽东思想万岁!), (da esquerda para a direita: Karl Marx (1818 -1883), Friedrich Engels (1820-1895), Lenin (1870-1924) e Joseph Stalin (1878-1953)). Autor desconhecido, litografia, 1967. Tamanho: 77x109 cm. Impresso por: *Shaanxi Provincial Cultural Centre Revolutionary Preparatory small Group* (陕西省文化馆革筹小组). Disponível em: <https://www.goethe.de/en/kul/ges/eu2/kar/21254970.html?forceDesktop=1> Acessado em: 2 de maio 2019..... 34
- Figura 14.** Chen Yanning. Presidente Mao inspecionando a zona rural de Guangdong, 1972. Oléo sobre tela. 172,5 x 294,5 cm. Sigg Collection. Disponível em: <http://sites.asiasociety.org/chinarevo/?p=15> Acessado em: 10 de maio de 2019..... 35
- Figura 15.** Autor desconhecido, 1967. Destrua o velho mundo, construa um mundo novo ((打碎旧世界创立新世界). Disponível em: <https://chinese posters.net/gallery/d29-184.php> Acessado em: maio 2019..... 35
- Figura 16.** Jules Bastien-Lepage, *Les Foins*, 1878 (esq.) e *Les Foins*, Huang Yong Ping, 1983 (dir.)
Imagem: *Asia Art Archive Hong Kong*
Disponível em: <http://www.aaa-a.org/programs/conversation-with-huang-yongping/>
Acessado em: maio de 2019..... 37
- Figura 17.** Capa e página do catálogo da exposição *Rauschenberg Overseas Cultural Interchange*, Pequim e Lhasa, 1985. Fotografia: *Asia Art Archive Hong Kong*
Disponível em: <http://www.aaa-a.org/programs/conversation-with-huang-yongping/>
Acessado em: maio de 2019..... 39
- Figuras 18.** Li Shan, *Water Lily*, óleo sobre tela, 1982 (grupo ‘Sem nome’). Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/li-shan/water-lily-gKrBrN4Roqd000sbM0KA-g2> Acessado em: abril de 2019..... 41
- Figura 19.** Wang Keping. *Ídolo*. 1980 (Grupo *Estrelas*) Disponível em: GAO, Minglu. *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth Century Chinese Art*. 2011 p. 95..... 41
- Figura 20.** Xiao Lu – Diálogo. Instalação/Performance. Exposição *China/Avant-Garde*, 1989

Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/xiao-lu> Acessado em: 12 de maio de 2019..... 43

Figura 21. *Reptiles*, Huang Yong Ping, 1989. Papel Machê, máquinas de lavar. 700 x 400 x 300 cm. *Grande Halle de la Vilette*, Paris. Foto: ADAGP Huang Yong Ping
Disponível em: <http://www.kamelmennour.com/media/2077/huang-yong-ping-reptiles.html>
Acessado em: 10 de maio de 2019..... 44

Figura 22. Instalação de Gu Dexin, *Magiciens de la terre*, 1989.
Foto disponível em: SMITH, K. *Nine Lives: The Birthing of Avant-Garde Art in China*, p. 195..... 44

Figura 23. Yang Jiechang sentado frente à sua obra, ‘Cem camadas de tinta’. Conjunto de quatro pinturas. Tinta sobre papel Xuan, 420 x 280 cm (cada). Foto da Instalação na exposição *Magiciens de la Terre*, 1989, *Grande Halle de la Vilette*, Paris. Fonte: Li, Yu-Chieh, *Action Painting is not Calligraphy: A Conversation with Yang Jiechang*, julho 2016. Disponível em: https://post.at.moma.org/content_items/707-action-painting-is-not-calligraphy-a-conversation-with-yang-jiechang Acessado em: 10 de maio de 2019..... 45

Figura 24. Obras do artista Liu Wei, *Bathing Beauty I e II*, óleo sobre tela, 175 x 155 cm, 1994, presentes na 22ª Bienal de São Paulo, 1994. Fotos do catálogo organizado pela *Hanart TZ Gallery* em comemoração à participação na Bienal. Fonte: Arquivo Biblioteca e Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. (Fotos tiradas pela autora em: 25 de outubro de 2018) 49

Figura 25. Obras do artista Liu Wei, *Bathing Beauty I e II*, óleo sobre tela, 175 x 155 cm, 1994, presentes na 22ª Bienal de São Paulo, 1994. Fotos do catálogo organizado pela *Hanart TZ Gallery* em comemoração à participação na Bienal. Fonte: Arquivo Biblioteca e Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. (Fotos tiradas pela autora em: 25 de outubro de 2018) 49

Figura 26. Liu Wei e outros artistas chineses na Bienal de São Paulo, 1994. Ao fundo, a série *Swimmers*, de Liu Wei. (à esquerda vê-se o curador chinês, Chang Tsong-Zung, a seu lado, o artista Wang Guangyi, em seguida, o artista Fang Lijun, ao centro, o diretor internacional da Fundação Bienal de São Paulo, Jens Olesen e na extrema direita, o artista Li Shan). Imagem disponível em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.46.html/2013/40th-anniversary-evening-sale-hk0488> Acessado em: 27 de Abril de 2019..... 50

Figura 27. Fang Lijun, *No.15*, 1993. Óleo sobre tela 170 x 260 cm. Obra apresenta na 22ª Bienal de São Paulo, 1994. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery* por ocasião da participação na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018..... 50

Figura 28. Fang Lijun, No. 1, 1993. Óleo sobre tela, 180 x 260 cm. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Imagem: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery* por ocasião da participação na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Fundação Bienal

de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.....	51
Figuras 29. Fang Lijun, No.6, 1994. Óleo sobre tela, 180 x 250 cm (cada uma). Obras apresentadas na 22ª Bienal de São Paulo. Imagem: publicação da <i>Hanart TZ Gallery</i> por ocasião da participação na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.....	51
Figuras 30. Fang Lijun, No. 5, 1994. Óleo sobre tela, 180 x 250 cm (cada uma). Obras apresentadas na 22ª Bienal de São Paulo. Imagem: publicação da <i>Hanart TZ Gallery</i> por ocasião da participação na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.....	51
Figura 31. Liu Wei, <i>Swimmers</i> (série de oito telas), óleo sobre tela, 150 x 200 cm, 1994. Série apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Imagem: Catálogo publicado pela <i>Hanart TZ Gallery</i> por ocasião da participação na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.....	52
Figura 32. Liu Wei, <i>Swimmers</i> (série de oito telas), óleo sobre tela, 150 x 200 cm, 1994. Série apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Imagem: Catálogo publicado pela <i>Hanart TZ Gallery</i> por ocasião da participação na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.....	52
Figura 33. Zhang Xiaogang. <i>Bloodline: Family Portrait, I</i> . Óleo sobre tela, 150x 180 cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela <i>Hanart TZ Gallery</i> . Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.....	53
Figura 34. <i>Bloodline: Family Portrait, II</i> . Óleo sobre tela, 150x180 cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela <i>Hanart TZ Gallery</i> . Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.....	53
Figura 35. <i>Bloodline: Two Comrades</i> . Óleo sobre tela, 150x180 cm. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela <i>Hanart TZ Gallery</i> . Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.....	54
Figura 36. <i>Bloodline: Three Comrades</i> . Óleo sobre tela, 150x180cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela <i>Hanart TZ Gallery</i> . Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.....	54
Figura 37. Wang Guangyi, <i>Great Criticism: Coca Cola</i> , óleo sobre tela, 1991. Disponível em: https://post.at.moma.org/content_items/612-new-audiences-new-energy-producing-and-exhibiting-contemporary-chinese-art-in-1993 Acessado em: 10 de maio de 2019.....	56

- Figura 38.** Ai Wei Wei, *Mao 1-3*, 1985. Acrílico sobre tela. 180 x 135 cm (cada). Disponível em: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/mao_images_1_postpop.htm
Acessado em 16 de maio de 2019..... 58
- Figura 39.** Zhang Hongtu, *Quaker Oats Mao*, técnica mista, 1987. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/zhang-hongtu/long-live-chairman-mao-series-2-works-8qiDnAWTWAAtBtn5phEKDXQ2> Acessado em: 16 de maio de 2019..... 59
- Figura 40.** Wang Guangyi. *Mao Zedong No. 1*, Óleo sobre tela 1988. Disponível em: Gao, Minglu. *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth Century Chinese Art*, 2011, p. 156..... 60
- Figura 41.** Wu Shanzuan, *Big Character Posters*, Instalação, 1986 (série *Red Humour*). Disponível em: WU, Hung. *Making History: Wu Hung on Contemporary Art*. China: Timezone 8, 2008. P. 6..... 61
- Figura 42.** Yu Youhan, *Mao Voting*. Acrílico sobre tela, 118x166 cm, 1993. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery*. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018..... 62
- Figura 43.** Yu Youhan. *The War Years*. Acrílico sobre tela, 114x140cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery*. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018..... 65
- Figura 44.** Yu Youhan. *Double Mao: Cultural Revolution*. Acrílica sobre tela, 118x166cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery*. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018..... 65
- Figura 45.** Li Shan. *Rouge No. 58: Young Mao*. Óleo sobre tela, 115x200 cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery*. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018..... 66
- Figura 46.** Li Shan. *Rouge No. 57: Young Mao*. Óleo sobre tela, 115x200 cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery*. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018..... 66
- Figura 47.** *Rouge No. 59: Young Mao*. Óleo sobre tela, 115x200 cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery*. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018..... 67
- Figura 48.** Li Shan. *Mao and the Artist, I*. Óleo sobre tela, 150x180cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ*

<i>Gallery</i> . Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.....	67
Figura 49. Li Shan. <i>Mao and the Artist, II</i> . Óleo sobre tela, 150x180 cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela Hanart TZ Gallery. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.....	68
Figura 50. Wang Guangy. <i>Picture Calendars: Eastern Europe, 1994</i> . Instalação (30 peças), técnica mista, 30 x 50 x 30 cm (cada). Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela Hanart TZ Gallery. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.....	68
Figura 51. Wang Guangy. <i>Picture Calendars: Eastern Europe, 1994</i> . Instalação (32 peças), técnica mista, 30 x 50 x 30 cm (cada). Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela Hanart TZ Gallery. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.....	68
Figura 52. Deng Lin, Flores de Ameixeira. Tinta sobre papel. Sem data.....	111
Figura 53. Wu Changshuo. Flores de Ameixeira. Tinta sobre papel. Sem data.....	111
Figura 54. Deng Lin. <i>Distant Echoes No. 4</i> , 1993. Tapeçaria de seda. 185 x 355 cm. Imagem: Wong Yao. Catálogo Salas Especiais, 22ª Bienal de São Paulo, pg. 95.....	113

Lista de Quadros

Quadro 1. Esquema de uma constelação de eventos artísticos e históricos, levando a participação de artistas chineses na 22ª Bienal de São Paulo como elemento central. Fonte: elaboração própria da autora.....	14
Quadro 2. Mapa das relações dialógicas entre os textos presentes nos catálogos da 45ª Bienal de Veneza (1993) e da 22ª Bienal de São Paulo (1994) produzidos pelos curadores-gerais e os co-curadores das participações da nova arte chinesa.....	83
Quadro 3. Quadro 3. Lista de textos escritos pelo curador-geral Nelson Aguilar no catálogo geral (à esquerda) e no catálogo das salas especiais (à direita) da 22ª Bienal de São Paulo, 1994.....	92

Lista de Gráficos

Gráfico 1. Quantidade de artistas por áreas geográficas nas salas especiais da 22ª Bienal de São Paulo, 1994.....	100
Gráfico 2. Representações nacionais: participação por zonas geográficas na 22ª Bienal de São Paulo, 1994.....	101

Lista de Siglas e Abreviaturas

RPC – República Popular da China

CIEA – *China International Exhibition Agency*

MinC – Ministério da Cultura

MoMA – *Museum of Modern Art*, Nova York

BISP – Bienal Internacional de São Paulo

Sumário

Introdução	10
<u>Capítulo 1 – O Contexto de Criação da Arte Contemporânea na China</u>	
1.1. A participação da China na Bienal de São Paulo: Antecedentes.....	20
1.2. A Arte de Vanguarda na China: Uma Introdução.....	32
1.3. O Pop Político e o Realismo Cínico.....	47
<u>Capítulo 2 – A China na 22ª Bienal de São Paulo: Trâmites Iniciais e Construção de Discursos</u>	
2.1. A Pesquisa no Arquivo Histórico Wanda Svevo e a Participação de Artistas Chineses na 22ª Bienal Internacional de São Paulo.....	69
2.2. Entre Veneza e São Paulo: O discurso do curador e a temática da Bienal.....	81
<u>Capítulo 3 – Questões Curatoriais: a Construção e Valoração de Significados</u>	
3.1. Metodologias Curatoriais no Planejamento do Espaço Expositivo.....	96
3.2. Deng Lin e Seus Companheiros: O Desenvolvimento de Discursos Curatoriais.....	107
Considerações Finais	125
Referências Bibliográficas	128
Anexos	134
ANEXO 1 Planta do Mezanino, Pavilhão Ciccilo Matarazzo, 22ª Bienal Internacional de São Paulo, 1994.....	134
ANEXO 2 – Obras dos artistas que circundam a produção chinesa no mezanino da Bienal.....	135
ANEXO 3 – Convite originalmente enviado via Fax, no dia 23.09.1992, assinado pela presidente da Fundação Bienal de São Paulo, à época, Maria Rodrigues Alves e destinada ao Exmo. Sr. Embaixador da China, Shen Yuano (sic.)	138
ANEXO 4 - Discurso do Curador Prof. Nelson Aguilar, na cerimônia do corpo consular em 9/12/92, enviado via Fax pela presidente da Fundação Bienal, Maria Rodrigues Alves, à Angélica de Moraes, do Jornal da Tarde, em 10/12/92. Fonte:	

Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo	139
ANEXO 5 - Fax enviado no dia 3/12/93 para Nelson Aguilar, Fundação Bienal de São Paulo, pelo Ministro Sergio Barcellos Telles, Chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, com o assunto ‘XXII Bienal de São Paulo. Participação da China.....	140
ANEXO 6- Fax enviado pelo consulado geral da RPC para Nelson Aguilar, datado de 24 de março de 1994.....	141
ANEXO 7 – Fax de autoria do Cônsul chinês em São Paulo, Chen Tairong, enviado à Nelson Aguilar, datado do dia 24 de Abril de 1994.....	142
ANEXO 8 – Fax de Nelson Aguilar para Josette Mazella di Bosco Balsa, 14 de janeiro de 1994.....	143
ANEXO 9 – Correspondência enviada via fax por Edemar Cid Ferreira, Nelson Aguilar e Suzanna Sassoun, enviada no dia 16 de março de 1994, à Josette Balsa.....	144
ANEXO 10 - Comunicação interna de 13 de fevereiro de 2016, entre Nelson Aguilar e Edemar Cid Ferreira.....	145
ANEXO 11 - Fax de Jens Olesen para Johnson Chang, da Hanart T Z Gallery, datada do dia 15 de fevereiro de 1996.....	146
ANEXO 12 - Comunicação interna entre Nelson Aguilar e Jens Olesen, do dia 8 de abril de 1996.....	147
ANEXO 13 - Comunicação Interna entre Nelson Aguilar e a diretoria da Fundação Bienal de São Paulo, 22 de maio de 1994.....	148
ANEXO 14 - Comunicação enviada via Fax por Nelson Aguilar para Chang Tsong-Zung, no dia 22 de maio de 1996.....	149
ANEXO 15 - Mensagem escrita para o catálogo organizado pela Hanart T Z Gallery, pelo governado de Hong Kong, Christopher Pattern, por ocasião da primeira participação oficial de Hong Kong na Bienal Internacional de São Paulo.....	150

Introdução

A expansão das fronteiras hegemônicas foi característica central no sistema de circulação internacional da arte, na década de 1990. O Ocidente abria-se, enfim, para a arte fora da margem. Neste período, cada vez mais espaço foi concedido para que novos atores, os considerados periféricos, figurassem nos centros do eixo artístico Europa – Estados Unidos. Uma série de acontecimentos convergentes, de ordem política e social, criou a oportunidade para o alargamento de fronteiras e a consequente globalização no campo da produção artística e das reflexões de ordem crítica que a procederam. A China, em movimento simultâneo a esta abertura do Ocidente, havia se apartado das diretrizes ideológicas da política cultural de Mao Zedong (1893-1976) e de sua Revolução Cultural, perpetuada durante os anos de 1966 a 1976. Após a morte do líder político, Deng Xiaoping (1904-1997) assumiu o poder em 1978 e rapidamente promulgou políticas de abertura econômica que acarretaram diversas mudanças no país. O subsequente processo de experimentalismo cultural, por exemplo, foi um de seus resultados. Este processo desencadeou, pouco mais de uma década mais tarde, um movimento artístico chinês que visava, além de outras coisas, cruzar suas fronteiras em direção ao Ocidente. Em 1989, o chamado Massacre da Praça *Tiananmen* colocou um fim ao movimento estudantil pró-democrático que propunha um diálogo com o Partido Comunista, marcando, assim, um importante momento de mudança social e política na China, que gerou contrapartidas no discurso e na produção de seus artistas (GAO, 2011, p.57).

Após quase três décadas, a arte chinesa e a sua inserção no Ocidente continuam suscitando o interesse de projetos museológicos e de pesquisa acadêmica, especialmente devido a sua conquista de importantes espaços nos circuitos artísticos como, por exemplo, nas diversas bienais e museus nos quais figura frequentemente. Ademais, devido à sua crescente valorização mercadológica ao longo dos anos, conquistou reputado protagonismo no mercado de arte internacional.

A delimitação do objeto de estudo desta dissertação foi inspirada por uma citação do curador chinês Chang Tsong Zung (1951), responsável pela primeira participação de artistas contemporâneos chineses na 22ª Bienal de São Paulo¹, ocorrida em 1994:

Começando em 1993, a participação em importantes eventos e espaços internacionais se tornou rotineira e a ascensão do status da arte chinesa nos anos seguintes foi em grande parte resultado de exposições internacionais, como as Bienais de Veneza de 1993 e 1995, as Bienais de São Paulo de 1994 e 1996, além de diversas exposições em 1997. (...) A Bienal de São Paulo de 1994 foi

¹ Ao longo do texto, usaremos o título por extenso Bienal de São Paulo ou a abreviatura BSP.

particularmente importante para expor a nova arte da China aos curadores e críticos internacionais.²(CHANG³, 1998, p. 71, tradução nossa)

A importância concedida pelo curador à 22ª Bienal de São Paulo, pelo seu papel na inserção da nova arte chinesa no Ocidente, tornou-se um dado catalisador para o desenvolvimento desta dissertação. A partir disto, a nossa pesquisa se propôs a um estudo crítico sobre a primeira participação de artistas contemporâneos da República Popular da China⁴ na 22ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1994. Sete artistas tiveram suas obras expostas nesta bienal.

Note-se que estas participações não foram endossadas pelo governo chinês e, portanto, foram presenças ‘não-oficiais’ anunciadas pela Bienal como um grupo de ‘artistas convidados’. Os artistas faziam parte de dois movimentos artísticos decorrentes do pós-1989: o Pop Político e o Realismo Cínico. Três artistas representaram o primeiro movimento - Li Shan (1942), Wang Guangyi (1957) e Yu Youhan (1943) e três outros representaram o segundo, Fang Lijun (1963), Liu Wei (1965) e Zhang Xiaogang (1958). A artista Deng Lin (1941), filha de Deng Xiao Ping, mereceu atenção à parte, pois não se enquadrava nestes movimentos. Sua produção se aproximava àquela da ‘arte oficial’ da China.

Esta Bienal, diferentemente de outras exposições que se propunham a apresentar a nova arte chinesa, foi a única que conteve o trabalho de uma artista que não refletia as premissas destes novos grupos. Portanto, investigar a presença de Deng Lin neste evento torna-se importante para a apreensão das escolhas curatoriais ensejadas no contexto da 22ª Bienal. Eleger este tópico significou, portanto, tomar a exposição como objeto de investigação, inserida dentro do contexto do espaço expositivo de uma bienal internacional. Esta histórica participação se insere no contexto da introdução da arte chinesa, pós-1989, no Ocidente e na resultante conquista de espaços expositivos no estrangeiro. Logo, o objeto de estudo determinado traz consigo uma série de elementos conectivos e questionamentos explorados ao longo desta dissertação. Faremos isto por meio das seguintes perguntas norteadoras da nossa pesquisa. Em primeiro lugar, “de que forma a 22ª Bienal de São Paulo

² “Starting in 1993, participation in major international events and venues started to be routine, and the rise in status of Chinese art in subsequent years was largely a result of international shows, especially the Biennials of Venice in 1993 and 1995, of São Paulo in 1994 and 1996, and several exhibitions in 1997. (...) The São Paulo Bienal of 1994 was particularly important for exposing China’s new art to international curators and critics.”

³ Nota da autora: os nomes em chinês são escritos após o sobrenome. Dessa maneira, Chang Tsong-Zung, será referenciado como CHANG. Outros exemplos que veremos no texto: Fang Lijun, cujo sobrenome é, então, FANG; Li Xianting, cujo sobrenome é LI; Gao Minglu, cujo sobrenome é GAO. Com esta nota espero evitar qualquer confusão devido às referências dos nomes de artistas e curadores chineses que figuram ao longo desta dissertação.

⁴ República Popular da China ou RPC, tanto a forma extensa quanto a abreviatura serão utilizadas nesta dissertação.

cumpriu função de relevância para a inserção da RPC no circuito da arte Ocidental, no início dos anos 1990?” Segundo, “Como se inseriu esta participação na conjuntura vigente da arte naquele período?”

O Pop Político e o Realismo Cínico foram interpretados e valorizados no Ocidente principalmente por suas características de cunho político, que remetiam aos anos e às sequelas da Revolução Cultural e ao choque proveniente do massacre de junho de 1989 na Praça *Tiananmen*. Alguns críticos e historiadores da arte⁵, no entanto, entendem o sucesso destes movimentos no Ocidente em detrimento de outras vertentes de produção artística na China como uma afirmação do poder ocidental, que buscava atender a uma ideologia ainda advinda da Guerra Fria e da alteridade entre centro e periferia. Há aqueles, como Fan Di'an (apud SHAO, 2015) que acusam o recorte artístico legitimado como resultado do plano continuado de dominação colonial, ainda que nesta época já vigorasse o pensamento pós-colonialista. Busca-se argumentar que a participação dos artistas chineses na 22ª Bienal de São Paulo manteve, portanto, as diretrizes construídas pelo Ocidente no que se refere à inserção desta arte na conjuntura internacional do início dos anos 1990. Diretrizes estas que foram solidificadas ao longo daquele período e que até hoje refletem, em maior ou menor grau, definições que tomam o elemento político como núcleo central de interpretação destes trabalhos.

Argumentamos que a participação dos artistas chineses na 22ª Bienal de São Paulo sustentou estas diretrizes desenvolvidas pelo Ocidente durante o processo de inserção desta arte na conjuntura internacional, no início dos anos 1990. Propõe-se, para estudar esta hipótese, dois seguimentos de pesquisa principais. Em primeiro lugar, a análise da construção de discursos do curador-geral da Bienal, por meio de estudo dos catálogos da 22ª Bienal de São Paulo. Esta análise será seguida por uma introdução ao texto de Achille Bonito Oliva, curador-geral da 45ª Bienal de Veneza, de 1993, para que se possa comparar as visões e as propostas dos dois curadores para estas bienais. Portanto, a reflexão sobre as metodologias curatoriais centradas no discurso e nos significados ensejados se dará de forma comparativa entre os dois curadores-gerais e, além disso, em contraposição aos textos escritos pelos curadores das mostras chinesas nos dois eventos – Chang Tsong-Zung, na 22ª Bienal de São Paulo; Li Xianting e Francesca dal Lago na 45ª Bienal de Veneza. Em suma, examinaremos

⁵ Críticos e historiadores chineses como Yi Ying (in: WISEMAN, M; YUEDI, L. *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*. Leiden: Koninklijke Brill, 2011.); e os vários apresentados no texto de Shao Yiyang, de 2015, “*The International Identity of Chinese Art: Theoretical Debates on Chinese Contemporary Art in the 1990s*”, como You You, Fan Di'an, Yin Shuangxi, Wang Lin e Huang Du. Alguns destes críticos e historiadores e seus argumentos serão apresentados nesta pesquisa.

as estratégias discursivas dos curadores ocidentais frente ao discurso dos curadores chineses para concluir se o recorte feito na Bienal de São Paulo legitima ou não a perspectiva de que a estes movimentos se conferiu uma validação proveniente de imposições ocidentalistas.

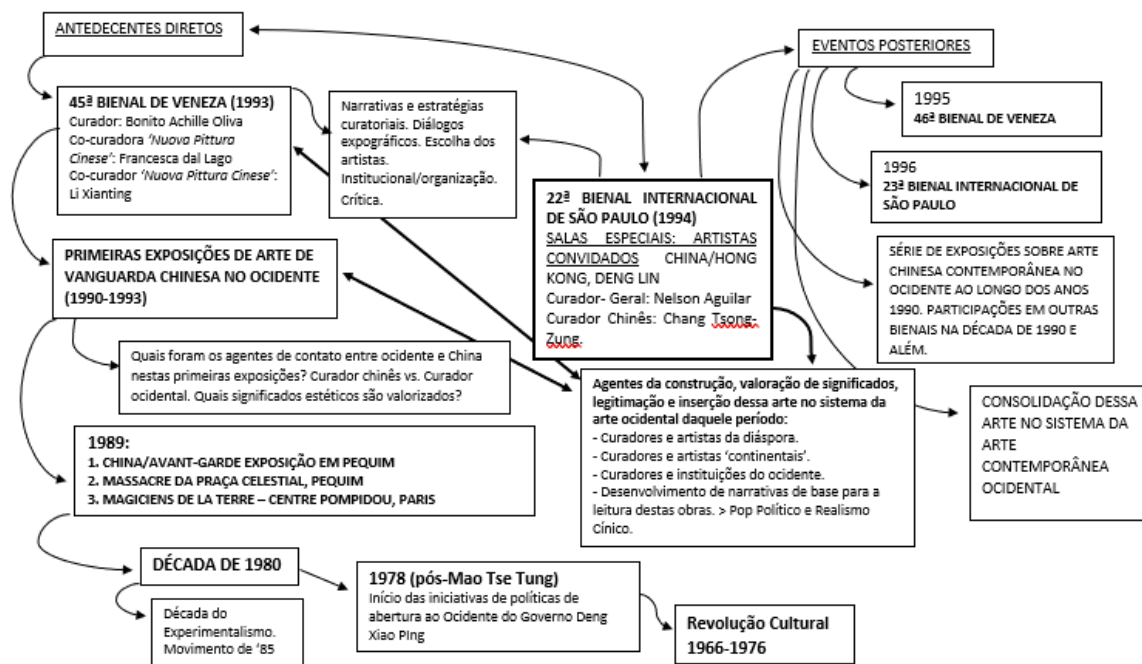
Em segundo lugar, levantaremos as possíveis conexões geopolíticas e geoestéticas (para usar termo utilizado por Joaquín Barriendos⁶) perpetradas pelas políticas curatoriais. Em vista disto, buscaremos as possíveis relações dialógicas que possam ter sido criadas pelos curadores entre as obras chinesas e aquelas que as circundavam no espaço expositivo. Evidenciaremos, assim, quais mecanismos foram utilizados dentro do espaço da 22ª Bienal e os seus direcionamentos geopolíticos, bem como introduziremos os mecanismos vistos na organização espacial da 45ª Bienal de Veneza, com vistas a entender padrões de inserção e atribuição de significados da arte chinesa contemporânea na plataforma das bienais. Desta forma, uma contextualização em direção às construções narrativas que moldam a valoração de significados e o recorte expositivo atuam como meios de delimitação da pesquisa. A partir disso, o campo de ação no qual se insere o trabalho envolve problematização dentro destes temas: (1) estudos curatoriais, (2) estudos comparativos na história da arte, (3) as relações sistêmicas da arte contemporânea, (4) o estudo das bienais a partir dos anos 1990 e a (5) historiografia da arte chinesa contemporânea.

O estudo da participação dos sete artistas chineses na 22ª Bienal de São Paulo não se sustenta como elemento solitário, mas, sim, em conjunção com toda uma constelação de agentes culturais, instituições, bienais, exposições e conjunturas políticas. Situa-se, desta forma, em uma estrutura relacional sistêmica da arte contemporânea internacional que engendrou e possibilitou a entrada da arte contemporânea chinesa em seu circuito de exposições e bienais. Logo, não seria possível estudá-la sem apresentar seus antecedentes diretos e sem inseri-la como parte das articulações estéticas e políticas que possibilitaram o desenvolvimento de exposições, bienais e correntes historiográficas da arte contemporânea chinesa ocorridas posteriormente a ela. Posiciona-se, assim, em um sistema que possibilita a interrelação entre seus agentes construtores de significados. As articulações sistêmicas nas quais está inserida provêm do surgimento das correntes artísticas chinesas que se popularizaram no Ocidente e que têm inato ao seu desenvolvimento o contexto histórico chinês, nomeadamente, o fim da Revolução Cultural de Mao Zedong; a subsequente onda de abertura ao Ocidente a partir do final dos anos 1970, que culminou, na arte, em uma década

⁶ Ver: Barriendos, Joaquín. “*Geopolitics of Global Art: The reinvention of Latin America as a geo-aesthetic region*”. Hans Belting, Andrea Buddensieg (Eds.). *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*. Hatje Cantz, 2009.

de experimentalismo e no Movimento de '85; a exposição *China/Avant-Garde*, em Pequim, em 1989; a participação de três artistas chineses na exposição *Les Magiciens de la Terre* e o massacre da Praça *Tiananmen*; além do clima político após o fim da Guerra Fria. Estas ocorrências engendraram, em consequência, uma demanda social por novas experiências estéticas⁷. Em movimento análogo, a exposição estudada também se insere de forma a participar da construção, validação e valoração de significados e narrativas desta arte nas exposições e bienais que ocorreram posteriormente - eventos estes que, ao longo dos anos, foram estabelecendo a consolidação da arte contemporânea chinesa no Ocidente.

Frente a esta conjuntura nosso objetivo geral pretendeu, pois, estudar a presença da arte contemporânea chinesa na 22ª Bienal de São Paulo de 1994, perante o sistema no qual estava inserida e com uma importante especificidade: discutir os procedimentos da inserção da arte contemporânea chinesa na 22ª Bienal de São Paulo em comparação com o que antes havia ocorrido na 45ª Bienal de Veneza, de modo a evidenciar se as estratégias curatoriais concediam continuidade aos recortes de interpretação que vinham sendo consolidados no Ocidente e que, especificamente, colocaram a política como elemento definidor do Pop Político e do Realismo Cínico.



Quadro 1. Esquema de eventos artísticos e históricos, levando a participação de artistas chineses na 22ª Bienal de São Paulo como elemento central. Fonte: elaboração própria da autora.

⁷ Ver: GAO, Minglu. *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth Century Chinese Art*. Cambridge: MIT Press, 2011.

Diante deste objetivo a pesquisa aqui apresentada se organiza por meio dos seguintes tópicos: no capítulo 1, faremos uma contextualização dos antecedentes da arte que foi vista na 22ª BSP. Para isto, desenvolveremos os seguintes assuntos: apresentaremos os antecedentes da participação da China na Bienal de São Paulo, primeiro, como República da China em Taiwan (entre as bienais de 1957 e 1973) e, depois, como representação oficial da RPC, em 1979; introduziremos a arte de vanguarda chinesa e alguns movimentos artísticos dos anos 1980, o que auxiliará a compreender o desencadeamento de recepção destes movimentos em circulação internacional na década subsequente; faremos uma introdução dos conceitos principais do Pop Político e ao Realismo Cínico e do embasamento crítico que permeia a inserção destes movimentos no Ocidente.

Mais adiante, no capítulo 2, trataremos de apresentar os dados documentais extraídos da pesquisa na Biblioteca e Arquivo Histórico Wanda Svevo, com o propósito de identificar as articulações organizacionais entre a Fundação Bienal e o agente não-oficial, a *Hanart TZ Gallery*, de Hong Kong, que trouxe as obras de arte chinesa para São Paulo. Em seguida, determinaremos as características do tema escolhido para a Bienal, ‘A Ruptura com o Suporte’, e as estratégias curatoriais de Nelson Aguilar. Como estudo comparativo, diferenciaremos estas características com aquelas escolhidas por Achille Bonito Oliva, curador da 45ª Bienal de Veneza de 1993, como meio de investigar as premissas discursivas no desenvolvimento do tema central de cada Bienal.

Apresentaremos, então, no capítulo 3, os modos de organização das obras no espaço expositivo ensejados por ambos estes curadores, como meio de evidenciar metodologias curatoriais pautadas em eixos geopolíticos. Por fim, abordaremos os discursos dos co-curadores chineses que participaram destas bienais para apresentar suas narrativas e suas estratégias de tradução dos significados desta produção para o público ocidental, de modo a designar valor e significado a estas obras. Estes co-curadores são: Chang Tsong-Zung, curador das salas especiais dos artistas convidados da China, na 22ª BSP, e Li Xianting e Francesca dal Lago, co-curadores da mostra *Nuova Pittura Cinese*, dentro do núcleo expositivo *Passaggio a Oriente*, na 45ª Bienal de Veneza. Esta estrutura permite-nos apreciar as contraposições entre os textos escritos a partir de uma visão ocidental em comparação àqueles escritos pelos curadores da China para introduzir a nova arte da China nas plataformas das bienais internacionais.

A proposta que se apresenta nesta dissertação foi primeiramente vislumbrada após a elaboração de um artigo para uma disciplina de mestrado, ainda como aluna especial da pós-

graduação na Universidade de Brasília. Naquela ocasião, estudei os fluxos das exposições do artista chinês Cai Guo-Qiang pela América Latina. A partir daí, dei início ao estudo dos fluxos de exposições de arte chinesa no Brasil, a partir dos anos 1990 e, também, das exposições de arte brasileira na China, no mesmo período. Encontrei algumas articulações governamentais entre o MEC e o governo chinês para intercâmbio de artistas e curadores, incluindo visitas de comitivas chinesas para conhecer ateliês de artistas no Brasil e intercâmbios de artistas brasileiros na China⁸.

A partir destas informações entendi que seria interessante estudar os fluxos de arte contemporânea entre Brasil e China. No entanto, para fazer o recorte que utilizaria no mestrado e após ter encontrado o texto em que Chang Tsong-Zung aborda a importância da Bienal de São Paulo de 1994 para a inserção da arte contemporânea chinesa no Ocidente, delimito a pesquisa à participação dos sete artistas chineses nesta edição da Bienal, para que fosse possível aprofundar-me nas problemáticas advindas deste objeto de pesquisa. A oportunidade de gerar uma pesquisa que coloque a 22ª Bienal de São Paulo como protagonista dentro das articulações desenvolvidas no início dos anos 1990, dentro deste tópico, poderá se tornar uma contribuição para a literatura acadêmica e para futuras referências e estudos das relações da arte contemporânea chinesa e brasileira, bem como aos subtemas adjacentes abordados nesta dissertação, especialmente dada a escassez de literatura sobre o tema no Brasil, embora haja vasta literatura sobre o assunto na língua inglesa.

Além disto, a própria relação entre Brasil e China, que é dinâmica em múltiplas áreas de atuação, se reflete também por meio das articulações do grupo dos BRICS⁹, instituído formalmente em 2009 sob o governo da Presidente Dilma Roussef. A relação entre os dois países foi intensificada na esfera cultural, recentemente, por meio da implementação de políticas culturais. Em julho de 2017, no governo do Presidente Michel Temer, durante a II reunião dos Ministros de Cultura do BRICS, realizada em Tianjin, na China, os cinco países que compõem o bloco adotaram o ‘Plano de Ação para a Implementação do Acordo entre os Governos dos Estados BRICS em Cooperação no Campo da Cultura’¹⁰, que terá vigência

⁸ Como, por exemplo, a residência artística da artista brasileira Leda Catunda, na China, em 2012. <http://www.ledacatunda.com.br/portu/biografia.asp>

Acessado em: 25 de fevereiro de 2019.

⁹ Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul.

¹⁰ “Com vistas a aproximar a produção cultural das nações participantes, foram definidos quatro eixos de ações conjuntas: Cultura e Artes; Patrimônio Cultural; Indústria Cultural e Biblioteca, Mídia, Publicações e Arquivo. Foram também assinadas cartas de intenções para a criação de quatro alianças BRICS: de museus, de bibliotecas, de teatro infantil e de museus e galerias nacionais.” Fonte: <http://www.brasil.gov.br/noticias/cultura/2017/07/brics-estabelece-plano-de-acao-para-cultura>
Acessado em: 25 de fevereiro de 2019.

entre os anos de 2017 e 2021. Um exemplo de como o Plano de Ação impactou a área de intercâmbio sino-brasileiro das artes visuais é a exposição *Troposphere*, cujo memorando de entendimento¹¹ entre China e Brasil foi assinado em visita do presidente Michel Temer à China, entre agosto e setembro de 2017 por ocasião da IX Cúpula anual do BRICS, que naquele ano foi sediada na cidade chinesa de Xiamen.

O memorando garantiu parceria entre a Embaixada do Brasil em Pequim, o Museu Minsheng de Pequim e a *Currents Art&Music*¹², que se tornaram, então, os co-organizadores da exposição. *Troposphere* aconteceu entre dezembro de 2017 e março de 2018, no Museu de Arte Minsheng em Pequim. A exposição fez parte também do projeto Exposições de Arte Contemporânea BRICS, organizada pelo próprio Museu Minsheng. Vinte e um artistas brasileiros, incluindo Adriana Varejão, Antonio Dias, Abraham Palatnik, Jonathas de Andrade e vinte um artistas chineses, incluindo Song Dong, Liu Wei, Yu Youhan e Huang Yongping, foram colocados lado a lado, formando, assim, um diálogo entre a arte contemporânea dos dois países. *Troposphere*, que teve curadoria de Bao Dong e Sarina Tang¹³, foi a primeira exposição de grande escala de arte contemporânea brasileira a acontecer na China. Dado o impacto positivo da exposição em Pequim, a *Currents Art&Music* está co-organizando uma exposição com o mesmo conceito no MAM-RJ, que será inaugurada em novembro de 2019. A curadoria será de Sarina Tang e Fernando Cocchiarele¹⁴. Portanto, a relevância desta pesquisa pode ser encontrada no fato de que delineia os primeiros contatos entre a arte contemporânea da China e do Brasil que, ao longo dos anos, principalmente após a criação do BRICS, têm largamente se desenvolvido.

Uma das principais questões abordadas no texto é a construção de discursos, por meio de narrativas curatoriais, que visam direcionar a recepção/interpretação da arte chinesa contemporânea vista na 22ª BISP, em 1994. Na verdade, trata-se, como escreveu Barriendos (2013, p. 181), de uma questão de “representabilidade da alteridade no interior da ‘cena internacional’ de arte contemporânea”. Neste sentido, Barriendos levanta uma série de importantes questionamentos sobre o tema de políticas de representação na globalização de

¹¹ Ver Atos assinados por ocasião da visita do presidente Michel Temer à China – Pequim, 31 de agosto a 3 de setembro de 2017. Disponível em: <http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/notas-a-imprensa/17378-atos-assinados-por-ocasio-da-visita-do-presidente-michel-temer-a-china-pequim-31-de-agosto-a-3-de-setembro-de-2017>. Acessado em: 12 de Abril 2019

¹² *Currents Art&Music* é uma fundação que conecta a cultura chinesa e a brasileira, e tem como missão fomentar o intercâmbio de exposições de arte contemporânea chinesa no Brasil e de arte contemporânea brasileira na China. Curiosamente, a fundação fica em Nova Iorque e o site não tem opção bilingue entre o inglês e o português. Website da fundação: <https://currents.cc/>

¹³ Diretora da fundação *Currents Art&Music*

¹⁴ Informação disponível no site: <https://currents.cc/mam-more-info>
Acessado em: 12 de abril 2019

alteridades que permite, como embasamento teórico e metodológico desta pesquisa, a análise dos recortes discursivos que se promulgaram com a presença das obras de artistas chineses contemporâneos na 22ª BISP. Outra questão premente para a análise dos discursos curatoriais na Bienal a ser estudada é a ‘alteridade em negociação’ (Minglu, 1998; Marsden, 2015; Koch, 2009; Hanru, 2014 e Barriendos, 2013). O termo em questão foi amplamente encontrado para designar a negociação estética da representabilidade do ‘outro’, neste caso, da produção dos artistas chineses, frente à recepção do Ocidente e de suas políticas de interpretação e inclusão de alteridades no campo da arte, principalmente durante as décadas de 1980 e 1990. A partir disto, poderemos observar como se desenvolveu esta negociação de visibilidade estética a partir de modelos interpretativos privilegiados pelos agentes ocidentais e seus recortes de leitura escolhidos para inserir esta arte no sistema internacional, de acordo com os preceitos levantados por Erickson (2011) e Leduc (2016).

Durante o percurso do mestrado houve levantamento de material de pesquisa na Biblioteca e Arquivo Histórico Wanda Svevo, na Fundação Bienal de São Paulo, que ocorreu em duas ocasiões. A primeira visita, nos dias 25, 26, 29 e 30 de outubro de 2018. Nesta primeira oportunidade de contato com o material foi privilegiada a coleta das seguintes informações: documentos referentes à comunicação entre a Fundação Bienal de São Paulo e os agentes governamentais da China (via Consulado da RPC em São Paulo); entre a Fundação, a Embaixada do Brasil em Pequim e o Setor de Difusão Cultural do Ministério de Relações Exteriores; documentos referentes à comunicação entre o curador-geral, a Fundação Bienal de São Paulo e a *Hanart TZ Gallery* de Hong Kong e seu diretor/curador Chang Tsong-Zung – trâmites iniciais para assegurar a participação e subsequente a participação da delegação chinesa; registro do catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery* por ocasião da presença dos sete artistas chineses na 22ª BISP de 1994 e da participação de artistas chineses na Bienal de 1996; registro parcial do catálogo da 45ª Bienal de Veneza de 1993 (texto de apresentação do curador e textos concernentes à mostra *Passaggio a Oriente e Nuova Pittura Cinese*, e registro parcial do catálogo da 46ª Bienal de Veneza de 1995; publicações impressas (jornais) – recortes sobre a organização da Bienal e os artistas do evento etc. A segunda visita ocorreu entre os dias 12, 13 e 14 de março de 2019, na qual foi privilegiado o levantamento do seguinte material: publicações impressas (continuando o trabalho da visita anterior); catálogos publicados pela Galeria Nacional de Arte e Museu de História de Taiwan para celebrar a presença da República da China – Taiwan nas Bienais de São Paulo de 1969, 1971 e 1979; outras documentações variadas.

O material recolhido auxiliou, particularmente, três partes desta dissertação. Os três catálogos publicados pela República da China em Taiwan, para as Bienais de 1969, 1971 e 1973 e os registros fotográficos destes eventos, foram indispensáveis para o desenvolvimento do capítulo 1. Em segundo lugar, as correspondências entre a Fundação Bienal de São Paulo, o curador Nelson Aguilar e os diversos atores do lado chinês, foram fundamentais para a contextualização do objeto de pesquisa e serão introduzidas no capítulo 2. Por fim, o acesso aos catálogos da Bienal de Veneza foram, particularmente, de grande valia, pois não estavam disponíveis em outros locais pesquisados e foram imprescindíveis para o estudo comparativo proposto nesta dissertação. O material coletado, conseqüentemente, tornou-se elemento essencial para o desenvolvimento do trabalho.

Capítulo 1 - O Contexto de Criação da Arte Contemporânea na China

1.1. A Participação da China na Bienal de São Paulo: Antecedentes

A China participou da Bienal de São Paulo pela primeira vez em sua quarta edição no ano de 1957, não como República Popular da China, mas, sim, como República da China em Taiwan. A primeira participação oficial da República Popular da China ocorreu no ano de 1979 e voltou acontecer somente no ano de 1996. A participação de artistas chineses na 22ª Bienal de São Paulo, em 1994, foi resultado de uma articulação não-oficial entre a Fundação da Bienal e uma galeria privada de Hong Kong, a *Hanart TZ Gallery*, uma das grandes responsáveis por introduzir o Pop Político e o Realismo Cínico no Ocidente. Estas participações precedentes à Bienal de 1994, além de pouco conhecidas, fazem parte da contextualização proposta e refletem elementos da história chinesa do século XX.



Figura 1. Catálogo publicado pelo Museu Nacional de História da República da China em Taiwan, por ocasião da participação da República da China na 10ª Bienal de São Paulo, 1969. Fonte: Acervo Fundação Bienal de São Paulo – Arquivo Histórico e Biblioteca Wanda Svevo. Fotografia da autora.

Em termos históricos, o Brasil foi um dos primeiros países a reconhecer a legitimidade do governo da República da China, fundado em 1912, após a queda da dinastia Qing e em consequência da rápida ascensão do Partido Nacionalista, o *Kuomintang*. O governo brasileiro, em primeira instância, foi contra a resolução no. 2758¹⁵ de 1971, da Assembleia Geral das Nações Unidas, que anulou a legitimidade do governo de Taiwan como governo oficial da China e concedeu à República Popular o assento no Conselho de Segurança da ONU. O Brasil manteve relações diplomáticas com a República da China até agosto de 1974,

¹⁵ Texto da Resolução No. 2758 da Assembleia Geral da ONU pode ser encontrado neste link: <https://china.usc.edu/sites/default/files/legacy/AppImages/1971-UN-China-seating.pdf>
Acessado em: 20 abril 2019

quando finalmente reconheceu, seguindo as diretrizes da ONU, a República Popular da China como “único governo legal (...) e deixou de reconhecer Taiwan como entidade de governo soberano e autônomo, rompendo relações diplomáticas com a ilha”¹⁶, indo de acordo com a resolução No. 2758 da Assembleia Geral das Nações Unidas, que entrara em vigor três anos antes.

Durante este período de relações com Taiwan, surgia a Bienal Internacional de São Paulo que, a partir de sua 4ª edição em 1957, contou com representação chinesa organizada pelo Museu Nacional de História de Taiwan. A instituição organizou a participação de artistas chineses ao longo de nove edições – entre a 4ª Bienal e a sua 12ª edição (1957-1973). Para contextualizar a participação da República da China na Bienal durante estes anos, salienta-se alguns pontos importantes. Os textos escritos por organizadores do Museu acima mencionado e presentes nos catálogos da Bienal, por exemplo, apresentavam uma narrativa que enfatizava a necessidade de pontuar as características ‘ocidentais’ das obras sem deixar de ressaltar os fortes vínculos que mantinham com os preceitos da arte tradicional e milenar daquele país. Além disto, a própria República da China em Taiwan tem suas particularidades históricas que devem ser levadas em conta para compreender a arte produzida naquele período, nomeadamente o fato de Taiwan ter sido uma colônia japonesa entre os anos de 1895 e 1945, o que acarretou influências diretas no campo das artes visuais. A República havia se deslocado da China continental à ilha de Formosa (como também é conhecida Taiwan), pouco mais de vinte anos após a sua fundação, levando consigo artistas contrários ao governo comunista instalado em Pequim. O estreitamento de laços inclusive no campo cultural, entre os Estados Unidos e Taiwan, influenciou a criação do movimento abstracionista de Taiwan, que se desenvolveu a partir dos anos 1950. Estas são algumas especificidades históricas da Taiwan que participou da Bienal ao longo de dezesseis anos.

No que se refere às linhas de discurso curatorial provenientes dos catálogos, que ressaltavam o desenvolvimento de qualidades ‘ocidentais’ na linguagem contemporânea da

¹⁶ PAÍSES E ENTES COM OS QUAIS O BRASIL TEM RELAÇÕES DIPLOMÁTICAS, 2018. Texto sobre a República Popular da China, no site do Ministério das Relações Exteriores. Disponível em: <http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/ficha-pais/4926-republica-popular-da-china> Acessado em: 25 abril 2019. Coloco, em seguida o parágrafo completo que trata do assunto: “*Nos termos do Comunicado Conjunto assinado quando do estabelecimento das relações diplomáticas, o Brasil reconhece que "a República Popular da China é o único Governo legal da China", e o Governo chinês reafirma que "Taiwan é parte inalienável do território da República Popular da China". Com isso, o Brasil deixou de reconhecer Taiwan como entidade de governo soberano e autônomo, rompendo relações diplomáticas com a ilha. O Brasil apoia a política de "uma só China" e os esforços pacíficos pela reunificação do território chinês, em conformidade com a Resolução nº 2758 da Assembleia Geral das Nações Unidas (1971), pela qual Pequim retomou seu assento na ONU – inclusive no Conselho de Segurança.*”

China, sem abandonar os preceitos de sua tradição milenar - esta ênfase pode ser vista já no primeiro texto, o da Bienal de 1957, descrita nas palavras do curador Pao (1957, p.157), representante do Museu Nacional:

Tais artistas exprimem em seus melhores trabalhos uma técnica que reflete as tendências artísticas modernas apesar de conservarem as características primordiais da arte tradicional chinesa: a pincelada graciosa e o alto padrão artístico. Apresentando nesta IV Bienal o resultado dos esforços empreendidos por esses jovens que se devotaram, anos à fio, à arte contemporânea, espera-se estreitar ainda mais os laços de amizade entre os povos do Brasil e da China.¹⁷



05BSP_00328



05BSP_00329

Figura 2. Registros fotográficos da Sala Especial da China: ‘4000 Anos de Arte’, parte da 6ª Bienal Internacional de São Paulo, 1959. Fonte: Arquivo digital disponibilizado pelo Acervo da Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico e Biblioteca Wanda Svevo.

Na Bienal seguinte, de 1959, a República da China participou não só com a sua Sala Geral, mas também com uma sala especial intitulada ‘4.000 anos de Arte’, para a qual o Museu Nacional de História enviou reproduções de seu acervo: objetos rituais da Dinastia Shang (1766-1122 a.C.) e Chou (1122-255 a.C.); Armas das Dinastias Shang ou Yin (1766-1122 a.C.) e Chou (1122-1255 a.C.); desenhos de arquiteturas tradicionais (séc. XVII – XX), pinturas no estilo clássico (fim do século XIX até a década de 1920), caligrafia e reproduções das pinturas mural das Grutas Huang, conservadas no Museu Histórico Nacional da China. O texto sobre a sala geral apresentado nesta ocasião se centra novamente no embate entre os elementos da arte Ocidental e da arte tradicional chinesa:

¹⁷ Texto no catálogo da IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo, página 157, autor: PAO, Tseng-Peng

Naturalmente, o influxo em larga escala, da cultura ocidental na China, nos últimos cem anos, não podia deixar de provocar modificações, embora em ritmo lento, (...). Mas o pós-impressionismo só ganhou terreno na China durante os últimos quarenta anos. Todavia, a regra primordial da pintura chinesa dos velhos tempos era o classicismo e o realismo. Constituem, até hoje, uma etapa pela qual todos os pintores devem passar. Em outras palavras, mesmo os pintores que se inclinam para o impressionismo, pós-impressionismo, fauvismo, cubismo, simbolismo ou abstracionismo, terão, invariavelmente, de passar pela etapa do realismo. (PAO, 1959, pg. 126)



Figura 3. Chang Dai-Chien. *Passeio ao longo do rio apreciando flores de ameixa*. Sem data. Acervo da Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre. Disponível em: <http://pinacotecasaldolocatellierubenberta.blogspot.com/2013/04/chang-dai-chien-neikiangchina-1899.html> Acessado em: abril 2019

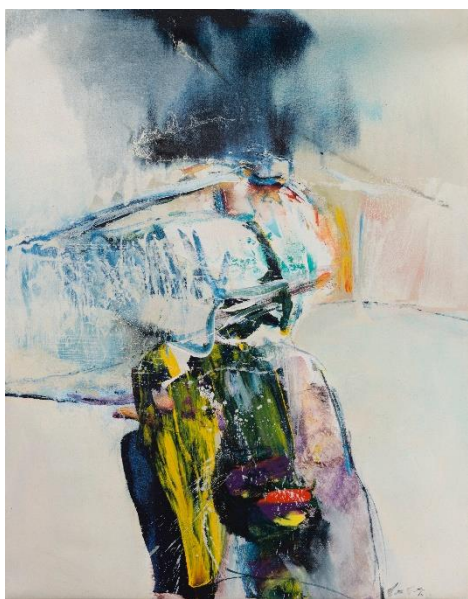
A participação na 6ª Bienal de São Paulo de 1961, além de conter, em sua sala geral, obras da coleção do Museu Histórico Nacional de Taiwan, contou ainda com sete pinturas de Chang Dai-Chien, considerado “um dos pintores de maior destaque da China contemporânea. E, também, ‘*connoisseur*’ conceituado e colecionador de pinturas chinesas.” (CHANG..., 1961, p.160).

Curiosamente, no texto do catálogo, não há menção sobre o fato de que este artista chinês morava, naquela época, em Mogi das Cruzes – SP, desde 1954, após passagens pelo Japão, Hong Kong, Índia e Argentina, permanecendo na cidade paulistana até 1970. Apesar de ser reconhecido por suas obras produzidas no estilo tradicional da pintura

chinesa, Chang Dai-Chien renovou sua técnica nos anos 1960, enquanto residia no Brasil. Segundo Teixeira Leite (2013 apud Gorgulho, 2013, sem paginação):

(...) foi na fase brasileira, a partir da década de 1960, que Chang adotou um novo estilo de pintura, que o aproximou da arte ocidental e, de certa forma, significou uma ruptura com a pintura tradicionalista que o tornou renomado. (...). O valor dele talvez esteja nesse último momento, em que ele, com a visão já afetada, começou a pintar em névoas, em neblinas e coisas assim enevoadas, o que se aproxima – e certamente não era intenção dele – do abstracionismo expressionista. (...). Naquela fase final, ele lança as tintas sobre o pergaminho, sobre o rolo, e de repente aquelas tintas sugerem formas, aí ele aprimora uma forma. Isso é algo que ele criou. Nesse momento ele deixa de ser aquele pintor tradicionalista, do século XI, e tenta uma aproximação com o século XX, ainda que, na minha opinião, inconsciente. Foi uma faceta nova na arte dele.

Chang Dai-Chien é, ainda hoje, considerado um dos grandes artistas chineses do século XX, o que pode ser observado pelo seu sucesso contínuo no mercado internacional das artes. Este artista representou em suas obras a mescla e o intercâmbio entre a tradição e a incorporação de uma linguagem proveniente de influências do Ocidente.



Figuras 4 e 5. Chuang Che, “*Sans Titre*”, 1984 e Hsiao Chin ‘*Red Cloud*’, 1985.

Imagens disponíveis em: <https://luxglove.com/en/luxedit/2017/06/05/china-taiwan-pioneers-abstraction/>

Acessado em: 5 de abril 2019

A quarta participação da República da China na Bienal, em sua 7ª edição, de 1963, não contou com texto no catálogo. Apesar disto, entre os vinte e quatro artistas participantes, seis deles eram considerados ‘pioneiros do abstracionismo’ taiwanês, sendo eles Chen Ting-Shih, Chuang Che, Fong Chung Ray, Hsiao Chin, Hu Chi- Chung e Liu Kio-Sung. Estes artistas

integravam dois grupos de arte abstrata formados em Taiwan na metade dos anos 1950. Eles haviam sido influenciados pelos Estados Unidos, que se aproximaram de Taiwan devido a relação problemática com a China Continental. Na década de 1950, introduziram na ilha também a sua cultura (TALENIA, 2017, s/p). Na 8ª Bienal de 1965 além das obras da sala geral, mais uma vez, foi organizada uma sala especial da República da China - sendo a terceira desde o início de sua presença na Bienal, depois da sala especial dos '4.000 anos de arte chinesa', em 1959, e da sala especial do pintor Chang Dai- Chien, em 1961.



08BSP_00257



08BSP_00258

Figuras 6 e 7. Registros de Obra do artista Lin Sheng-Yang, 8ª Bienal de São Paulo. Fotografia das obras: Athayde de Barros. Fonte: Arquivo digital disponibilizado pela Fundação Bienal de São Paulo – Arquivo Histórico e Biblioteca Wanda Svevo.

Desta vez, a sala especial mostrou obras de Lin Shen Yang (1914-1998), um artista da China continental que havia migrado, como fizeram muitos outros artistas, para Taiwan, no início dos anos 1950. Não foi possível encontrar imagens das obras deste artista nesta ocasião. Não obstante, a Fundação Bienal disponibilizou três registros de obras (figuras 6,7 e 8) de Lin Shen Yang, que participaram da 8ª Bienal de São Paulo. Podemos observar que as figuras 6 e 7 têm características que remetem às técnicas tradicionais, enquanto a figura 8 aponta para uma investigação que passa pela abstração e carrega elementos experimentais, remetendo talvez ao que Pao (1959, p. 126) havia escrito no catálogo sobre a jornada do artista (ver pg.23), que passa pelo realismo e pelo tradicional para alcançar elementos contemporâneos da arte Ocidental. Lin Sheng-Yang tinha vindo ao Brasil em 1959 para participar da comissão julgadora da Bienal de São Paulo e decidiu permanecer no país, onde residiu até sua morte. Segundo Hsiao (2000, p. 4) estes artistas que foram para Taiwan com o *Kuomintang* a partir de 1949 e depois se relocaram para outros países “nada têm a ver com o desenvolvimento da arte moderna de Taiwan”.



05BSP_00117

Figura 8. Registro de Obra do artista Lin Sheng-Yang, 8ª Bienal de São Paulo. Fotografia: Athayde de Barros. Fonte: Arquivo digital disponibilizado pela Fundação Bienal de São Paulo – Arquivo Histórico e Biblioteca Wanda Svevo.

Na 9ª Bienal, ocorrida em 1967, a República da China não teve mostra em sala especial e contou com apenas sete artistas. O texto disponibilizado para esta bienal mostra claramente que a China ainda buscava contextualizar a presença e o desenvolvimento do ‘moderno’ em sua linguagem artística sem retirar a importância da sua tradição artística. Observa-se no texto, claramente, restrições à uma incorporação de elementos advindos da arte ocidental. O texto é, de fato, tão rico que vale ser reproduzido aqui, integralmente:

A Arte Moderna Chinesa é um produto das mudanças sociais recentemente ocorridas. A ansiedade e a expectativa manifestadas nos trabalhos dos artistas modernos, somente poderão assim, ser apreciados depois de perfeito entendimento de sua luta social e cultural. Os chineses, além de sua longa tradição, possuem acentuada susceptibilidade. (...) Profundamente mergulhados na tradição e na filosofia da beleza, mesmo nos dias presentes, são seus conceitos de vida e sua cosmologia que lhes ensinam existir um mundo além. Isto constitui a fundamental e a intransponível diferença do pensamento básico dos artistas modernos ocidentais. A Arte Moderna do Ocidente, ao contrário, baseia-se na nova consciência do ser, num mundo de ciência moderna e de tecnologia, em rebelião contra o naturalismo. Esse antagonismo, com efeito, tem, de certa maneira, analogia com a luta dos artistas chineses e sua tradição observando ou absorvendo os elementos ocidentais. A diferença, porém, é que os nossos artistas, tradicionalmente ascetas, estão passivamente encontrando a Arte Moderna do Ocidente ao invés de participarem positivamente dela. Esse entendimento é necessário para apreciar as obras e o pensamento dos modernos artistas chineses, embora, reconhecidamente, o nível dos trabalhos e o controle do material ainda possam ser aperfeiçoados.

As características da Arte Moderna Chinesa, conseqüentemente, incluem:

- 1 – Respeito à cultura tradicional chinesa e admiração pela beleza clássica.
- 2 – Tenta absorver inspirações há muito escondidas na velha cultura chinesa.
- 3- Absorve, sob certas condições, o espírito ocidental.
- 4 – Devido à sua antecipação subjetiva de que a arte ocidental, em espírito e substância, está se desenvolvendo invariavelmente em direção ao Oriente, reafirma essencialmente, suas próprias características e experimenta manter o que é oriental e reunir o que o Ocidente perdeu, isto é, a crença e a apreciação filosófica.
- 5 – Toma atitude, de algum modo ambígua, no que os ocidentais consideram novo e progressivo e mantêm sua própria tendência secular.
- 6 – É mística, budista e latentemente religiosa.

São grandes, na verdade, as mudanças espirituais dos Artistas Chineses Modernos. Mas isto é, talvez, característico de todas as artes modernas. Muito trabalho e muito tempo são requeridos, certamente, no caso da Arte Moderna Chinesa, para que os espectadores possam ver claramente as alterações manifestadas, conscientemente ou não, nas obras atuais de nossos artistas. (CHINA..., 1967, sem paginação)

As seguintes bienais de 1969, 1971 e 1973 contaram com catálogos produzidos pela própria delegação chinesa para celebrar sua participação na Bienal de São Paulo. A 10ª Bienal contou com pinturas e gravuras de treze artistas (incluindo o já mencionado Lin Sheng – Yang) na sala geral e a sala especial do artista Chu Teh-chun (1920-2014). No catálogo publicado pelo Museu sobre esta participação na Bienal, coloca-se a influência do ‘temperamento’ taoísta como catalisador de expressões naturalistas e simbolistas na arte:

A influência do pensamento confucionista e taoísta enriqueceu e aperfeiçoou o desenvolvimento da arte na China por mais de vinte séculos. É com este pano de fundo que podemos melhor apreciar a parcialidade destes artistas pela pintura de paisagem, seu tratamento do espaço vazio e sua convicção de que toda caligrafia é uma importante linguagem artística. Com base nesta tradição, mas buscando ansiosamente por novos pontos de partida na questão da técnica e de um sentido mais profundo de expressão estética, estão assim situados os trabalhos de arte contemporânea chinesa apresentados nestes catálogos. (INTRODUCTION, 1969, sem paginação)

Chu Teh-Chun obteve destaque por ser reconhecido como um dos pioneiros da integração de técnicas de pintura tradicional chinesa e da arte abstrata Ocidental. Ele teve trajetória similar à de Lin Sheng–Yang - viveu alguns anos em Taiwan e lecionou na Universidade Nacional Normal de Taiwan antes de instalar-se permanentemente em outro país. No seu caso, migrou da China continental para Taiwan, em 1949, e, por fim, em 1955 mudou-se para Paris, onde residiu permanentemente. Na França, o artista chinês foi influenciado por artistas como Nicolas de Stäel (1914-1955), fazendo da arte abstrata o foco de seu trabalho pictórico. Chu tornou-se reconhecido, como nota Hsiao (2000, p.3), pelo seu *abstracionismo lírico*. Sua trajetória artística incluiu exposições no *Carnegie Art Museum*, em

1964, em Pittsburgh; sala especial na 9ª Bienal de São Paulo e uma retrospectiva organizada pelo Museu Nacional de História de Taipei. O texto referente a sua participação na 10ª Bienal de São Paulo foi escrito por um francês, Hubert Juin, e apresenta um caráter poético, distinto dos textos apresentados pelo Museu Nacional de História de Taiwan. Para Juin (1969, p.54), “esta pintura livre, alarga seu horizonte. Obedece apenas ao que vem de si mesma. Não mais se curva à palavra de ordem da escola, às barreiras do aprendido.” Chu Teh-Chun deixou como legado a influência de sua linguagem no trabalho de jovens artistas que foram seus alunos na Universidade de Taiwan (Hsiao, 2000, p.2).



Figuras 9 e 10. Chu Teh-Chun, *Esplor de Ressorrection*, 1964 e Nicolas de Stael, *Veleiros em Antibes*, 1954 (técnicas e dimensões não encontradas). Imagens disponíveis em: <http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/NatureLivesWithMe> <https://perfectlyprovence.co/artist-nicolas-de-stael-le-castellet-menerbes/> Acessados em: 5 de abril 2019

Dos dois grupos mais significativos da vanguarda taiwanesa, o grupo *Ton Fan* e o *Wuyue* (Quinta Lua), este último formado em 1957, ambos continham membros que haviam estudado com Chu Teh-Chun na Universidade Normal de Taiwan (TALENIA, 2017, sem paginação). No início dos anos 1970, o governo dos Estados Unidos afastou-se de Taiwan e aproximou-se da RPC, acarretando o reconhecimento da República Popular em outubro de 1971, como único representante legítimo da China no assento do Conselho de Segurança das Nações Unidas. Consequentemente, o clima político em Taiwan, na época da 11ª Bienal de São Paulo,

pode ser, de alguma forma, entendido no texto apresentado ao catálogo, onde Wang exaltou largamente os preceitos filosóficos da relação da arte e de seu papel na sociedade:

A arte criativa, no passado, era como que monopólio das classes privilegiadas. Atualmente pertence à toda a humanidade. Através da harmonização dos melhores pensamentos da humanidade, a arte fez com que reafirmássemos nossa fé e respeitássemos nossa liberdade. Nossa consciência foi despertada. Surgiu um novo humanismo e um novo valor foi atribuído à dignidade do homem. Tornou-se o principal motor propulsor da humanidade na infinita procura do novo e do desconhecido. Esses importantes resultados, ousamos dizer, estiveram representados da melhor forma nas obras de arte exibidas em todas as Bienais de São Paulo. (WANG, 1971, p. 58)

Além disto, o prefácio do catálogo publicado pelo Museu de História Nacional de Taiwan, datado de julho de 1971 e também escrito por Wang, diretor desta instituição, faz transparecer esta questão mais claramente, pois utiliza o texto para delinear a importância da participação da República da China na Bienal de São Paulo. No texto, Wang exalta o caráter democrático do governo de Taiwan frente à liberdade de expressão de seus artistas, colocando, sutilmente, uma crítica ao governo do partido comunista e sua censura a certas linguagens artísticas:

Qual é o significado da participação da República da China na Bienal? Que bem nos faz esta participação? A resposta não é difícil de se colocar. Em primeiro lugar, nossa participação na Bienal de São Paulo indica que os artistas da República da China são absolutamente livres para criar e buscar seu próprio desenvolvimento. Tal liberdade é negada, atualmente, em muitos países ao redor do mundo. Esta liberdade também comunica ao mundo o crescimento desimpedido da arte moderna na República da China. Em segundo lugar, nossas obras expostas na Bienal revelam ao mundo a rapidez com a qual a República da China vem aprimorando seu nível de criação artística. Tal progresso é visto não só na pintura a óleo, mas na pintura tradicional e nas artes aplicadas da China. Por último, mas não menos importante, a presença da bandeira nacional da República da China na Bienal Internacional simboliza a sua dedicação à tarefa que a história impõe a ela às democracias que a apoiam. Os artistas da República da China são os vanguardistas dos nossos tempos. Eles plantaram conquista após conquista no âmbito da criação artística dos tempos modernos. Eles cumpriram sua responsabilidade para com a posteridade. (WANG, 1971, sem paginação)

Fica claro, a partir desta citação, que o espaço disponível no catálogo se torna também lugar de expressão sobre o desenvolvimento da conjuntura política que outorgava cada vez mais poder para a RPC em detrimento do governo de Taiwan. No catálogo da 12ª Bienal de São Paulo (do qual exato texto foi reproduzido também no catálogo organizado pelo Museu

Nacional de História de Taiwan), é possível constatar que acompanha o mesmo nexo de pensamento do texto apresentado à Bienal anterior.

Desta vez, em sua última participação na Bienal de São Paulo (embora provavelmente ainda não se pudesse saber que fosse a última, pois o Brasil só viria a reconhecer a RPC como governo único e legítimo da China no ano seguinte, em 1974), o tom utilizado por Eugene Wang é, mais uma vez, de autoafirmação da liberdade. Wang (1973, p. 77) salienta as qualidades dos laços diplomáticos entre os países, por meio do campo cultural:

A confluência das artes é o canal mais efetivo no desenvolvimento da amizade fraternal entre os seres humanos. A arte supera as limitações de raça e fronteira, eliminando a separação, a distância e também as diferenças de linguagens (...) que estimulam o entusiasmo criativo e promovem o entendimento mútuo e a simpatia entre os povos livres.



Figuras 11 e 12. Catálogos publicados pelo Museu Nacional de História da República da China em Taiwan, por ocasião da participação nas Bienais de São Paulo de 1971 e 1973. Acervo Arquivo Histórico e Biblioteca Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Fotografias da autora.

Em seguida, ele traz uma observação sobre os dezesseis anos de participação em edições da Bienal de São Paulo e como, durante estes anos, a arte moderna da República da China se desenvolveu: “Nestes últimos dezesseis anos, a República da China participou nove vezes da Bienal de São Paulo. Assim como outros países participantes, o nosso é um criador entusiástico e grande apreciador da arte moderna, e esses dezesseis anos representam também o processo de evolução da arte moderna chinesa, a partir de um período de germinação, crescimento e frutificação”. (WANG, 1973, p. 77). O autor ressaltou, em seguida, como a exposição internacional destas obras “manifesta e revela algumas das características da

cultura e do espírito do povo chinês” (WANG, 1973, p. 77). O autor continua, observando que os quatro jovens artistas selecionados para participar da Bienal “manejam os materiais e a habilidade da pintura a óleo e da gravura rompendo as diferenças entre a rigidez da pintura oriental e ocidental, alcançando uma expressão muito amadurecida.” (WANG, 1973, p. 77).

A tensão entre tradição chinesa e as influências da arte ocidental foi trazida também neste texto pelo autor: “Entre os trabalhos desses quatro artistas, podemos notar, face à enraizada e superior tradição e ao impetuoso e agudo modernismo, que fizeram o melhor possível para aceitar respeitosamente essas duas severas provocações, de dupla face.” (WANG, 1973, p. 77). No final do texto Wang (1973, p. 78) reconhece as circunstâncias ‘duras e desafiantes’ pelas quais o país passava naquele momento, salientando a ‘insistência do sistema social livre e democrático’ como ‘a mais sólida garantia à criação livre e ao crescimento livre da arte chinesa’. Por fim, como se já adivinhasse o provável futuro das relações Brasil-Taiwan e as consequências que se seguiriam, o autor usa um tom de despedida quando escreve que “os artistas modernos e o povo na China livre apreciarão e admirarão tudo isso para sempre”, ou seja o “intercâmbio artístico internacional e o estímulo e entusiasmo incessante” proporcionados pela participação na Bienal de São Paulo.

Os três catálogos (ver figuras 1, 11 e 12) publicados pelo Museu Nacional de História de Taiwan são ricos em imagens de cada artista participante nestas bienais e nos fornecem algumas pistas quanto ao desenvolvimento da arte na República da China durante os anos em que participou da Bienal de São Paulo. Se, nas primeiras edições em que participou, se via obras que, majoritariamente, refletiam o tradicionalismo da arte chinesa, exemplo disso sendo a sala especial sobre os ‘4,000 anos de arte na China’ e, se foi possível perceber ao longo destes anos uma tensão entre o tradicional e o moderno/ocidental, - nas últimas bienais é possível constatar o quanto Taiwan desenvolveu e fortaleceu a linguagem da pintura abstrata, especialmente pelas imagens que podem ser vistas nestes três catálogos.

Apesar de várias publicações apontarem as influências artísticas deixadas pelo Japão na ex-colônia Taiwan (ANDREWS, 2012; KANEKO, 2015; KIKOCHI, 2007), devido à falta de registros fotográficos não foi possível comprovar se as obras apresentadas na 4ª Bienal de São Paulo, que aconteceu apenas doze anos após o Japão ceder a ilha de volta a China, refletiam algo dessa longa passagem japonesa por Taiwan. A ilha, que havia sido entregue ao Japão após a 1ª Guerra Sino-Japonesa (1894-1895) pelo Tratado de *Shimonoseki*, havia absorvido, nestes cinquenta anos, características da arte nipônica desenvolvida naquela época. Quando a República da China foi fundada, na China Continental, em 1912, Taiwan ainda estava sob o

domínio japonês. Após a derrota do Japão na II Guerra Mundial, o país cedeu a jurisdição de Taiwan para a República da China e, em 1949, toda a estrutura do governo foi transferida para a ilha devido à derrota na Guerra Civil travada contra o Partido Comunista Chinês. Desde então, a República da China manteve-se como governo de Taiwan, ainda que tanto a RPC, quanto a ONU, não reconheçam Taiwan como país soberano.¹⁸ Este meio século de domínio japonês influenciou a arte produzida em Taiwan, pois a colonização japonesa foi agressiva no campo cultural. A arte do Japão foi imposta aos artistas como modelo de produção. Ademais, políticas de censura foram estabelecidas para delinear o que poderia ser produzido na ilha e ensinado nas universidades de belas artes.

Após o Partido Comunista assumir o poder soberano sobre o país, a República Popular participou, com delegação oficial, da 15ª Bienal de São Paulo em 1979. Conforme o catálogo da Bienal, nesta primeira participação oficial, a RPC enviou três tipos de trabalho para o evento: pintura popular chinesa, trabalhos em recortes de papel e cinema (do qual não se obteve informações). Sem se ter acesso às imagens das obras, induz-se, pelos títulos das quarenta e três pinturas e dos dezenove trabalhos em recorte de papel, que estas obras seguiam as técnicas tradicionais: ‘Bambu e Galinhas’, ‘Garça’, ‘Flores de Ameixeira’ (esta uma representação comum nas pinturas tradicionais da China), ‘Orquídea e Bambus’, ‘Passagem do Lago Oeste’ etc. Esta constatação confirma-se no fato de que houve situação análoga entre as primeiras participações oficiais da RPC na Bienal de Veneza. Na bienal italiana, a RPC participou, oficialmente, em 1980 e 1982, enviando bordados tradicionais e obras em recorte de papel; e, em 1997, quando enviaram pinturas executadas no estilo acadêmico (Wang, 2009, p. 102). Segundo Wang (2009, p. 102), três oficiais culturais (e não curadores de arte) foram apontados pelo Ministério da Cultura para supervisionar cada participação. As obras escolhidas para estas três ocasiões tinham pouca relação com a arte contemporânea e não geraram resposta positiva concernente ao status da arte chinesa no mundo internacional da arte, nem mesmo causaram impacto ou interesse na própria China (WANG, 2009, p. 102-103).

1.2. A Arte de Vanguarda na China: Uma Introdução

A história da China encontra como um de seus cernes o embate político e ideológico com o Ocidente, embate este que desencadeou o núcleo central das profundas mudanças

¹⁸ Estas breves informações sobre a República da China – Taiwan foram retiradas do site oficial do governo da República da China: https://www.taiwan.gov.tw/content_3.php
Acessado em: 10 de abril 2019

desenvolvidas nas suas linguagens artísticas. O desencadeamento histórico que influenciou as rupturas e o experimentalismo na esfera da arte, na China, que culminou no surgimento do Pop Político e do Realismo Cínico, é um processo do qual ainda se é pouco familiar no Brasil. Não obstante, é essencial para a contextualização das obras vistas na 22ª Bienal de São Paulo, de 1994.

Este processo inicia-se no século XIX, no qual a China sofreu vastas mudanças - a população, por exemplo, havia mais que duplicado e a maioria dos chineses mostrava-se insatisfeita com o império da dinastia Qing. Adjacente a estes descontentamentos, a Inglaterra exercia enorme pressão à estrutura geopolítica da Ásia, onde a China desempenhava, marcadamente, o papel de protagonista político. No entanto, a estrutura do império chinês e suas bases confucionistas, à época, não foram suficientemente fortes para vencer e se adaptar às pressões ocidentais. Enfraquecido, o império sofreu derrotas na Guerra do Ópio (1839-1842) contra a Inglaterra, dando início ao ‘século dos tratados’ (FAIRBANK; GOLDMAN, 2006, p. 201), e na Guerra Sino-Japonesa, no final do século XIX. Derrotado em várias frentes, conseqüentemente, ruiu no ano de 1911, após um levante republicano que vinha tomando forma desde o início do século XX e que instituiu a República da China em 1912.

Durante o período de decadência iminente do império, havia surgido uma latente necessidade de adotar outras bases sociológicas, políticas, científicas e filosóficas que pudessem modernizar o país. Iniciativas como o Movimento do 4 de maio de 1919, que visava “abolir os malefícios da velha China e estabelecer novos valores para uma nova China” (FAIRBANK; GOLDMAN, 2006, p. 267), criaram as bases para uma abertura à visão socialista ocidental, que se acreditava, poderia ser um satisfatório substituto ao confucionismo.

A China iniciou, desta forma, um caminho de encontro a uma modernidade pautada em base ideológica ocidental. O império foi definitivamente dissolvido em 1912, quando se instalou a República da China, que ficou na frente de poder até 1949. Segundo Fairbank e Goldman (2006, p. 255), diante desta conjuntura, a União Soviética deu suporte às revoluções sociais violentas, tanto do lado dos nacionalistas quanto dos comunistas. Alguns ativistas do movimento de 4 de maio de 1919 buscavam uma nova forma de governar o estado e, portanto, se juntaram para formar o movimento comunista chinês (FAIRBANK; GOLDMAN, 2006, p. 275). A maioria deles participava de grupos estudantis que, com o auxílio de representantes do comunismo russo, criaram o partido comunista chinês em julho de 1921. Um de seus fundadores, Mao Ze Dong, também havia participado ativamente do movimento do 4 de

maio, em 1919. Neste momento, os dois partidos, inspirados pela Rússia leninista¹⁹, o Partido Comunista Chinês e o Partido Nacionalista, por vezes cooperavam entre si, mas também competiam por espaço político. À medida que a tensão entre os dois partidos se tornou incontornável, iniciou-se a Guerra Civil que durou 7 anos, entre 1937 e 1945, ano em que o partido comunista tomou o poder e a República da China, governada pelo partido nacionalista, retraiu-se para a ilha de Taiwan.



Figura 13. Autor Desconhecido. *Vida longa ao invencível pensamento marxista, leninista e de Mao Zedong!* (马列主义毛泽东思想万岁!), (da esquerda para a direita: Karl Marx (1818 -1883), Friedrich Engels (1820-1895), Lenin (1870-1924) e Joseph Stalin (1878-1953)). Litografia, 1967. Tamanho: 77x109 cm. Impresso por: Shaanxi Provincial Cultural Centre Revolutionary Preparatory small Group (陕西省文化馆革筹小组)

Disponível em: <https://www.goethe.de/en/kul/ges/eu2/kar/21254970.html?forceDesktop=1>
Acessado em: 2 de maio 2019

A Revolução Cultural foi desenvolvida por Mao Zedong, que desejava retificar os alinhamentos e o ideário político do seu partido e tornar os sistemas da educação, saúde e cultura menos elitistas (Fairbank e Goldman, 2006, p. 384). No âmbito das artes, durante a Revolução Cultural, foram proibidas publicações e obras provenientes do Ocidente. Além disto, Mao e sua esposa, Jiang Qing, criaram diretrizes para a produção artística: ela deveria servir estritamente à política de propaganda do governo e ao fomento da Revolução.

¹⁹ Constatação dos historiadores Fairbank e Goldman (2006, pgs. 281-282), que pontua o auxílio russo no desenvolvimento do *Kuomintang* (Partido Nacionalista) direcionando suas estratégias de governo no que os historiadores chamam de um “modelo soviético”, que propunha, por exemplo, a criação de células e o treinamento de propagandistas. O *Comintern* tinha, no entanto, objetivos escusos, pois seu maior propósito em auxiliar os nacionalistas era infiltrar o Partido Comunista dentro do partido governante, em um período em que o comunismo ainda não tinha força suficiente para derrubá-los.

“Gravuras com temáticas políticas, no estilo socialista realista soviético, mas com características chinesas, forneceram os modelos sancionados para a proliferação de cartazes e pinturas que alimentavam o fervor revolucionário e o culto a Mao Zedong.” (AVRIL, 2009).



Figura 14. Chen Yanning. *Presidente Mao inspecionando a zona rural de Guangdong*, 1972. Oléo sobre tela. 172,5 x 294,5 cm. Sigg Collection. Disponível em: <http://sites.asiasociety.org/chinarevo/?p=15>
Acessado em: 10 de maio de 2019



Figura 15. Autor desconhecido. *Destrúa o velho mundo, construa um mundo novo* ((打碎旧世界创立新世界). 1967. Disponível em: <https://chinese posters.net/gallery/d29-184.php> Acessado em: maio 2019

Com a morte de Mao Zedong e o fim da Revolução Cultural em 1976, Deng Xiao Ping, que sucedeu a Mao no governo, iniciou um plano político de abertura econômica. Esta abertura possibilitou o retorno de um novo contato com a arte ocidental e gerou um afluxo de

experimentalismo nos movimentos culturais na China, ao longo dos anos 1980. Os novos movimentos surgiram, motivados pela abertura do governo a literatura e a arte ocidentais, que eram pouco conhecidas pela maioria dos artistas daquela geração. Neste período, inúmeros livros com reproduções de importantes artistas da Europa e dos Estados Unidos circularam pelo território chinês. No período pós-Revolução Cultural, se instalou o que foi chamado de ‘a febre da leitura’ (DEBEVOISE, 2010, sem paginação), um momento no qual inúmeras traduções de obras literárias, filosóficas e sociológicas do Ocidente foram traduzidas para o chinês e no qual obras filosóficas tradicionais da China, que haviam sido banidas durante a Revolução Cultural, foram novamente disponibilizadas aos seus cidadãos.

Concomitantemente, importantes exposições de arte Ocidental começaram a ser vistas na China. Estes eventos impactaram os artistas chineses e a sua produção. Em 1978, por exemplo, houve em Pequim, na Galeria Nacional da China, a exposição *Paisagens Rurais Francesas do Século XIX*²⁰, organizada pelo Ministério da Cultura francês. A exposição contou com oitenta e nove obras de sessenta e dois artistas franceses do século XIX, incluindo Corot (1796-1875), Courbet (1819-1877), Gauguin (1848-1903), Monet (1840-1926), Pissarro (1830-1903), Renoir (1841-1919), Millet (1814-1875), entre outros. A exposição se revelou importante para o período pós-Revolução, que se estendeu de 1976 a 1984 e se caracterizou, segundo GAO (2011, p.66), por um interesse marcado no humanismo, “revelando uma busca de um certo tipo de identidade moderna, transcendendo as classes, exemplificada pelos trabalhadores, camponeses e o proletariado em geral”. As oitenta e nove obras expostas mostravam cenas rurais, lavradores e camponeses, componentes do realismo francês do fim de século.

Os grupos artísticos que surgiam neste período, na China, dedicavam-se ao que ficou conhecido como ‘realismo acadêmico’, conectado diretamente ao realismo surgido no século XIX e, ademais, que exaltava a predileção prévia pelo realismo social – um subproduto do realismo soviético que ajudara a instituir o sistema da arte durante a vigência do maoísmo (GAO, 2011, p. 66). A exposição de pinturas francesas marcou os vários artistas que a visitaram e que iniciavam, naquele período, a sua trajetória artística, tais como os artistas Xu Bing (1955) e Huang Yong Ping (1954). Xu Bing, que veio a se tornar um dos mais notáveis artistas que emergiram no final dos anos 1980, sentiu a repercussão desta exposição:

Xu Bing era, naquela época, estudante da Academia Central de Belas Artes, e a exposição deixou uma marca profunda no artista. As paisagens rurais e

²⁰ O catálogo desta exposição está disponível no site do *Asia Art Archive*, neste endereço: <https://aaa.org.hk/en/collection/search/archive/zheng-shengtian-archive/object/exhibition-of-french-rural-landscape-paintings-from-the-19th-century-exhibition-catalogue>

cenar do campo lembravam-no da sua recente experiência entre 1974-1977, como um jovem urbano que havia sido enviado para a área rural para completar seus estudos. O estilo das pinturas era muito familiar. O ensino da arte na China daquele período seguia o modelo soviético, que era, em si, baseado no Realismo Francês. (XU..., 2009, sem paginação).

Huang Yong Ping, por sua vez, produziu a obra *Les Foins*, em 1983, inspirado pela pintura de mesmo nome, de 1878, executada pelo pintor francês Jules Bastien-Lepage, que esteve à mostra naquela exposição.



Figura 16. Jules Bastien-Lepage, *Les Foins*, 1878 (esq.) e *Les Foins*, Huang Yong Ping, 1983 (dir.)
Imagem: Asia Art Archive Hong Kong
Disponível em: <http://www.aaa-a.org/programs/conversation-with-huang-yongping/>
Acessado em: maio de 2019

Em 1981, uma exposição de pinturas estadunidenses do acervo do *Museum of Fine Arts Boston* foi exibida no Museu Nacional de Arte da China, em Pequim, e no Museu de Shanghai, marcando a primeira vez que obras de artistas norte-americanos foram exibidas no país. Os Estados Unidos tinham, em 1979, firmado laços diplomáticos com a República Popular da China. Logo em seguida, por meio de um acordo bilateral assinado entre os dois países, previram-se projetos de intercâmbio cultural, que incluíam uma exposição de obras de arte que partiria de um museu norte-americano para ser exibida no país (BERLINER, 2013, sem paginação). Esta exposição continha cinquenta e oito pinturas de artistas que datavam do século XVIII, XIX e início do século XX, além de doze pinturas do expressionismo abstrato norte-americano, que foram especialmente procuradas pelos artistas chineses. Pinturas de artistas como John McNeil Whistler (1834-1903), John Singer Sargent (1856-1925), Mary Cassatt (1843-1926), Edward Hopper (1882-1967) e Jackson Pollock (1912-1956) puderam ser vistas nesta exposição, que teve um sucesso surpreendente e visitação de seis a sete mil pessoas por dia (BERLINER, 2013, sem paginação).

Assim como aconteceu com a exposição francesa, muitos artistas chineses hoje se recordam desta mostra como ponto de referência para suas reflexões e para o caráter experimental que buscavam nas suas produções (BERLINER, 2013). O governo americano teve como objetivo enviar um panorama de pinturas norte-americanas, mas com ênfase nas pinturas abstratas contemporâneas: “Nós esperávamos inspirar os artistas chineses e os membros do público que nunca haviam visto uma pintura norte-americana original e, por meio de obras atuais, encorajar uma reflexão sobre a liberdade de expressão artística.” (PALMER, 2011, s/p).

A exposição de Robert Rauschenberg (1925-2008) na Galeria Nacional de Arte de Pequim, em novembro de 1985, destacou-se como evento que acrescentou à discussão e às investigações dos artistas de vanguarda em relação à arte Ocidental. Tão significativa foi a exposição que a revista Belas Artes na China (*Zhongguo Meishu Bao/Fine Arts in China*) organizou um simpósio, na época, composto por um grupo de conceituados teóricos atuantes naquele momento (YE, 2010, p. 42). Os diversos críticos e historiadores, vinculados a universidades, academias de arte, revistas e institutos de pesquisa, centraram suas análises nas características do trabalho de Rauschenberg que suscitavam a possibilidade de entrar em contato com os estilos da arte moderna do Ocidente e os novos materiais e técnicas utilizados (YE, 2010, p. 42), bem como no reconhecimento de que alguns estilos experimentais ocidentais impactavam o olhar chinês, mesmo já tendo sido ultrapassados no ocidente (DAWEI apud YE, 2010, p. 44). A exposição de Rauschenberg em Pequim fez parte do circuito *Rauschenberg Overseas Culture Interchange* (ROCI)²¹. O projeto foi criado pelo artista em 1984, inspirado na sua crença do poder da arte como catalisadora de positivas mudanças sociais (*The Robert Rauschenberg Foundation*, 2016, sem paginação). ROCI foi desenvolvido entre 1985 e 1991, anos em que o artista criou e exibiu obras de arte por meio do projeto em onze países, para promover, segundo ele, “paz e diálogo” entre diversas culturas (IKEGAMI, 2011, p. 117). Rauschenberg escolheu estes locais de acordo com o que chamou de ‘áreas sensíveis’- regiões que tinham pouco contato com a arte e a cultura estadunidense devido a diferenças em seus sistemas econômicos e políticos (IKEGAMI, 2011, p.117). O projeto desdobrou-se no México, Chile, Venezuela, China, Tibete, Japão, Cuba, União Soviética, Berlim e Malásia e foi concluído em 1991, com uma grande exposição, *ROCI USA*, na *National Gallery of Art* em Washington, D.C. Rauschenberg (apud IKIGAMI, 2011, p. 117) disse sobre sua proposta: “Ênfase será dada a compartilhar

²¹ Pronunciado ‘Rocky’.

experiências em sociedades pouco familiarizadas com ideias apolíticas ou comunicação ‘mundana’ através da arte (...)”. A iniciativa do artista americano foi recebida, nos Estados Unidos, de duas formas: alguns críticos viram a proposta como um sucesso e uma ‘renascença’ do artista, enquanto a maioria dos críticos acusou-o de não ser convincente em termos de valor artístico e de ser, também, eticamente questionável em sua conceitualização; acusaram-no de ‘arrogância cultural’ e de promover, no fim das contas, o imperialismo cultural dos Estados Unidos (IKIGAMI, 2011, p. 118). No entanto, na China, o artista foi recebido positivamente e apreciado pela sua contribuição aos primeiros passos que estavam sendo dados em direção à arte contemporânea chinesa (IKIGAMI, 2011, p. 118).

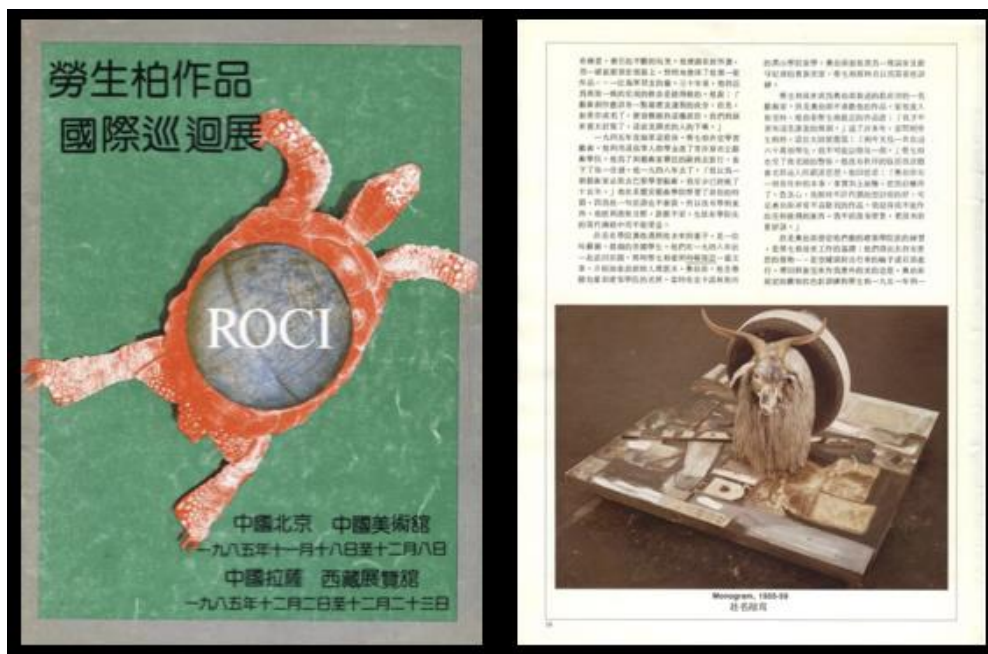


Figura 17. Capa e página do catálogo da exposição *Rauschenberg Overseas Cultural Interchange*, Pequim e Lhasa, 1985. Fotografia: *Asia Art Archive Hong Kong*
Disponível em: <http://www.aaa-a.org/programs/conversation-with-huang-yongping/>
Acessado em: maio de 2019

Estas três exposições tornaram-se marcos históricos para o desenvolvimento da arte experimental ao longo da década de 1980. Além delas, houve também fatores políticos que instigaram o desvelar destes movimentos artísticos. Em 1978, quando Deng Xiao Ping iniciou sua política de abertura ao Ocidente, foi lançado por seu governo o *slogan* ‘busque a verdade nos fatos’ (GAO, 2011, p. 65). O *slogan* encorajou as pessoas a expressarem seus desejos, há muito reprimidos, de explorar novas formas de arte e satisfazer suas demandas em direção a uma auto-expressão sem condicionamentos (GAO, 2011, p. 65). Em 1979, um ano após a

exposição de arte francesa em Pequim, novos grupos de artistas começaram a surgir no país (GAO, 2011, p. 65).

No contexto social, as mudanças encorajadas pelo governo estimularam uma mudança de crenças e conceitos que cada vez mais supririam as bases para os movimentos de vanguarda. Segundo Gao (2011, p. 65), o povo chinês, desiludido com as consequências da Revolução Cultural, alterou seus valores e passou a apreciar o pragmatismo e o individualismo. Em 1981, filósofos chineses começaram a discutir questões sobre o humanismo²² e a alienação. Esta discussão culminou, no ano de 1983, em uma consciência sobre a necessidade de desenvolver uma sociedade moderna e progressista que acompanhasse o desenvolvimento econômico planejado (GAO, 2011, p. 65). Em oposição ao crescimento desta consciência progressista e humanista, a parcela conservadora do governo revidou a este ideário desenvolvimentista iniciando uma campanha política contra a ‘Poluição Espiritual’²³ (GAO, 2011, p. 64), em 1983. Esta retificação cultural vinda do governo foi lançada como tentativa de conter a auto-expressão e a influência da arte abstrata ocidental. O incômodo com as mudanças de paradigma que vinham direcionando a população fez com que a parcela conservadora do governo tentasse limitar iniciativas que pudessem desenvolver ainda mais estas novas correntes.

Um exemplo de como o governo utilizava estratégias de limitação da expressão artística, ou seja, de como o governo buscava censurar o que não fosse de acordo com seus preceitos conservadores e mantenedores da ‘ordem’ ideológica, é relacionada à exposição de arte do *Fine Arts Boston* de 1981. Palmer (2011, sem paginação), que trabalhou na organização da exposição, comentou que, no último minuto, oficiais chineses se opuseram às doze pinturas abstratas e à única representação de nu entre as obras a serem expostas. A censura não foi aceita pelos americanos e quase gerou atrito diplomático entre os dois países. No entanto, após os americanos se recusarem a prosseguir com a exposição a não ser que os chineses permitissem que a proposta original fosse mantida, os chineses voltaram atrás e retiraram suas exigências.

Quando os movimentos surgidos no início da década de 1980, como a ‘Arte da Cicatriz’, o ‘Realismo Rústico’, o grupo ‘Sem Nome’ e ‘Estrelas’²⁴ foram perdendo sua força

²² No contexto chinês, o humanismo, no período pós-Revolução Cultural refere-se à uma ‘desclassificação’ que transcende as classes. Para mais sobre o assunto, referir-se à GAO, 2011.

²³ Campanha contra a Poluição Espiritual, traduzido do chinês *fan jingshen wuran* (GAO, 2011, p. 64).

²⁴ Dentre a arte realista acadêmica que surgiu no ano de 1979, havia dois grupos, a *shanghen huihua* (arte de cicatriz) que buscava descrever as calamidades e feridas causadas pela Revolução Cultural, e o *xiangtu xieshi zhuyi* (realismo rústico), que visava expressar o sentimento humanista ao representar pastores e lavradores comuns. O grupo ‘sem nome’ (*Wuming huahui*) era formado por um grupo de artistas que utilizava

experimental, as campanhas de supressão atuaram, na realidade, como um grande estímulo para o desenvolvimento de uma nova vanguarda – desencadeando, assim, o grupo que ficou conhecido como o Movimento Vanguardista de 1985 (GAO, 2011, p.81). Esta nova vanguarda e suas práticas e ideologias se tornaram o mais relevante movimento dos anos 1980 no país (GAO, 2011, p.65).



Figuras 18 e 19. Li Shan, *Water Lily*, óleo sobre tela, 1982 (grupo ‘Sem nome’). Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/li-shan/water-lily-gKrBrN4Roqd000sbM0KA-g2> Acessado em: abril de 2019. Wang Keping. *Ídolo*. 1980 (Grupo Estrelas) Disponível em: GAO, Minglu. *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth Century Chinese Art*. 2011, p. 95.

Após o fim da ‘Campanha contra a Poluição Espiritual’, em uma mudança de rumo, o governo lançou uma série de reformas liberais. Houve uma renovação de suporte oficial pelo intercâmbio intelectual entre a China e o Ocidente, que começou no início de 1985. (GAO, 2011, p.101) Desta maneira, o movimento vanguardista, que havia sofrido restrições nos últimos três anos, floresceu novamente em todos os campos das artes. Segundo Gao (2011, p.137), o movimento de 1985 não tinha um estilo definido, pois não era centrado em pesquisas estilísticas, e, sim, em um movimento cultural e filosófico como um todo. Este período foi caracterizado pelas mais extensas reflexões sobre cultura desde o início do século XX na China. Em 1986, grupos de artistas conceituais se espalhavam pelo país. Sua mídia principal era os objetos *ready-made*. O grupo conceitual e filosófico, conhecido como *Xiamen Dada*, liderado pelo artista Huang Yong Ping, por exemplo, embasava suas fontes conceituais no Dada e no budismo Zen, o qual, como o Dada, subscrevia ao ato de ser livre de qualquer

representações apolíticas e pintava em *plein air*, seu lema era ‘a arte pela arte’ (GAO, 2011, p.91). O grupo *Estrelas (Xingxing huahui)* tinha como lema ‘arte pelo bem da auto-expressão’. (GAO, 2011, p. 84).

doutrina ou autoridade (GAO, 2011, p. 114). A síntese destes movimentos surgidos em 1985 pode ser vista na exposição *China/Avant-Garde*, realizada entre os dias 5 e 9 de fevereiro de 1989, no Museu Nacional de Arte da China, tornando-se um marco histórico, ainda que breve, para a arte vanguardista na China.

As articulações para tal exposição iniciaram-se em 1987. Porém, devido às imposições governamentais, somente teve em 1989 a sua realização. Para Gao (2011, p.143), a exposição se tornou um importante espaço social que refletia a política, a economia e a cultura do período. *China/Avant-Garde* apresentou obras de 186 artistas de todo o país e foi a primeira exposição de arte não-oficial, com artistas de toda a China, a obter permissão do partido para ser realizada em espaço oficial.

O ponto mais controverso foi o fato de ser uma exposição com trabalhos feitos seguindo linguagens modernas e pós-modernas ocidentais. Estes estilos artísticos sempre haviam sido considerados heréticos pelo governo e, desta feita, a exposição foi alvo dos cerceamentos do departamento de propaganda do partido comunista e do Ministério da Cultura. (GAO, 2011, p. 148)

O projeto sofreu limitações impostas pelos oficiais de governo. Segundo Gao, três tipos de trabalhos não foram permitidos: aqueles que mostravam temáticas contra o partido; os que continham imagens pornográficas (interpretadas por esses oficiais como qualquer manifestação de sexualidade), e, por fim, a arte da performance (GAO, 2011, p. 148). Para o curador da exposição, Gao Minglu (2011, p. 148), esta exigência não era aceitável, pois, para o movimento de 1985, a performance havia se tornado extremamente importante como modo de canalizar a expressão individual. O governo tinha, na verdade, receio de que as performances realizadas em espaços públicos pudessem se transformar rapidamente em um evento político e, portanto, eram consideradas imprevisíveis (GAO, 2011, p.148).

A exposição foi inaugurada no dia 5 de fevereiro de 1985, com suas quase trezentas obras, entre elas pinturas, esculturas, fotografias, vídeos e instalações. Apesar das performances terem sido limitadas a serem exibidas por meio de vídeos, algumas performances ocorreram na abertura da exposição, sem a ciência prévia dos organizadores. A performance mais icônica foi, certamente, a da artista Xiao Lu, que disparou dois tiros em sua instalação ‘Diálogo’. Conseqüentemente, a polícia deu ordens de que a exposição fosse fechada imediatamente e permanecesse interdita por três dias. As autoridades acreditaram que o incidente era de cunho político e a maior parte da mídia internacional o reportou como tal. Segundo a artista, no entanto, os disparos eram apenas parte da obra, sem conotações políticas envolvidas no processo criativo (GAO, 2011, p. 144).



Figura 20. Xiao Lu. *Diálogo*. Instalação/Performance. Exposição *China/Avant-Garde*, 1989
Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/xiao-lu> Acessado em: 12 de maio de 2019.

A maioria das performances que aconteceram na abertura da exposição foram realizadas sem aviso prévio, fato que contribuiu para a controvérsia causada pelos trabalhos. As ações performáticas refletiam as opiniões dos artistas sobre arte e sociedade. A exposição foi fechada por quatro dias e voltou a funcionar no dia 10 de fevereiro, momento em que o Museu começou a receber ameaças de ataques à bomba, depois das quais a exposição foi fechada por mais dois dias. No dia 19 de fevereiro, a exposição foi permanentemente encerrada pelos oficiais do governo, tendo permanecido aberta por apenas oito dias, no total (Gao, 2011, p.163).

O ano de 1989, além de ter sido marcado por grandes marcos políticos que afetaram os rumos da geopolítica mundial, foi um ano marcante para as artes visuais na China. Além da histórica e impactante exposição *China/Avant-Garde*, em Pequim, em fevereiro, em maio daquele ano foi inaugurada a exposição de Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la terre*, no *Centro Pompidou* e na *Grande Halle de la Vilette*. Tanto esta exposição quanto *China/Avant-Garde* tornaram-se símbolos do ‘cânone’ da história da arte contemporânea da China. Martin teve o auxílio do crítico e curador chinês, Fei Dawei, para a escolha dos três artistas chineses que exibiram suas obras na exposição, tornando-se, assim, os primeiros artistas chineses de

vanguarda a mostrar seus trabalhos no Ocidente: Gu Dexin (1961), Huang Yongping (1954) e Yang Jiechang (1956). As obras apresentadas refletiam o pensamento do Movimento de '85.



Figura 21. *Reptiles*, Huang Yong Ping, 1989. Papel Machê, máquinas de lavar. 700 x 400 x 300 cm. *Grande Halle de la Vilette*, Paris. Foto: ADAGP Huang Yong Ping
Disponível em: <http://www.kamelennour.com/media/2077/huang-yong-ping-reptiles.html>
Acessado em: 10 de maio de 2019.



Figura 22. Instalação de Gu Dexin, *Magiciens de la terre*, 1989.
Foto disponível em: SMITH, K. *Nine Lives: The Birthing of Avant-Garde Art in China*, p. 195.



Figura 23. Yang Jiechang sentado frente à sua obra, *Cem camadas de tinta*. Conjunto de quatro pinturas. Tinta sobre papel Xuan, 420 x 280 cm (cada). Foto da Instalação na exposição *Magiciens de la Terre*, 1989, Grande Halle de la Vilette, Paris. Fonte: Li, Yu-Chieh, *Action Painting is not Calligraphy: A Conversation with Yang Jiechang*, julho 2016. Disponível em: https://post.at.moma.org/content_items/707-action-painting-is-not-calligraphy-a-conversation-with-yang-jiechang Acessado em: 10 de maio de 2019.

Nesta primeira mostra de obras chinesas de vanguarda fora da China, observou-se, de imediato, a construção de questionamentos - um diálogo entre o artista chinês, sua obra e o Ocidente, feito de diferentes formas. Huang Yong Ping, em *Répteis* (1989) (ver figura 21), usou três máquinas de lavar roupa para “lavar” diversas publicações sobre arte da China e arte ocidental, conjuntamente, ação pela qual obteve uma ‘pasta’ resultante da mistura fragmentada e destruída dos resíduos que restaram das publicações após o ciclo de lavagem das máquinas. O artista exibiu estes resíduos em amálgamas que, segundo ele, lembravam tumbas chinesas ou o formato de tartarugas, animais que representam a longevidade na China. Disse o artista: “Lavar a cultura, lavar os livros, re-lavar e re-secar” (HUANG apud Li, 2013), aludindo aos processos de interseção cultural, fusão, hibridização e transculturalismo no século XX. Gu Dexin, por sua vez, conseguiu, já em Paris, uma doação da *Chanel*, umas das mais reconhecidas marcas de moda, cosméticos e acessórios da França, que disponibilizou vários vidros de perfume da marca, esperando, talvez, que a participação de seus produtos, em uma exposição como *Magiciens de la Terre*, gerasse publicidade por meio da obra do artista. Gu, no entanto, sem se preocupar com as expectativas da empresa, queimou os vidros a ponto de deformá-los, distorcendo os familiares frascos de perfume *Chanel* e pendurando-os em fios de plástico derretido que corriam do piso ao teto, em linhas verticais ao longo de toda uma

parede, como se fossem “bandeiras de um macabro festival” (SMITH, 2008, p. 194). Yang Jiechang, em sua obra ‘Cem Camadas de Tinta’, ateu-se à reflexão propulsada pelo material, explorando a tradição da pintura em tinta nanquim sobre papel, constituinte milenar da arte de seu país.

Se a obra de Huang Yong Ping invocou a dúvida do que seria o entrelaçar entre a tradição chinesa, a arte ocidental e as transições vigentes na arte de seu país, Gu Dexin satirizou o encontro entre capitalismo, burguesia e os pilares comunistas de sua nação. Yang Jiechang desenvolveu a obra a partir das circunstâncias apresentadas pela própria exposição: estaria muito próximo de grandes artistas ocidentais, assim que não desejava ser mais um a usar linguagens já bem familiares a estes artistas. Optou, portanto, por trabalhar com uma reflexão sobre o material, usando, no entanto, estratégias que levaram em conta o espaço: uma instalação. “Em Paris usei pincel, tinta e papel, não para pintar e demonstrar o método de pintura tradicional chinesa, mas para expressar o ato da ação do pincel e do material” (YANG, 2016, sem paginação). Assim foi, então, a primeira incursão da arte de vanguarda chinesa dos anos 1980 em uma exposição no Ocidente.

Por fim, logo após a abertura da exposição francesa, aconteceu o Incidente ou ‘Massacre’ da Praça *Tiananmen*, em 4 de junho daquele ano, que tinha sido resultado do Movimento de Tiananmen de 1989, um movimento estudantil que buscava dialogar com o governo para expressar suas preocupações frente a certas ações do partido. Os protestos haviam iniciado em 15 de abril daquele ano. O movimento, pacífico, acabou assustando o governo, que negou qualquer diálogo com os estudantes e que, por fim, decidiu enviar, no dia 3 de junho, uma tropa com duzentos mil soldados para tirar os estudantes da praça *Tiananmen*. A dura e violenta repressão aos estudantes que protestavam na praça culminou em várias mortes, sentenças de morte e apreensões de jovens estudantes que ali se manifestavam, chamando a atenção internacional pela brutalidade da intervenção. Países como Japão e Estados Unidos instauraram sanções de punição à China, que, no entanto, logo foram levantadas. O protagonismo chinês cada vez maior na economia mundial fez com que rapidamente fossem reestabelecidos os intercâmbios econômicos.

Este episódio gerou consequências para o pensamento e a produção dos artistas chineses, que passaram por uma “ruptura com a ideologia dos anos 1980” (WU, 2008, p. 14). Chang (apud WU, 2008, p. 14) atribuiu esta mudança ao Massacre de 4 de junho na Praça *Tiananmen*: “Em choque, artistas se viram impotentes diante da política. O idealismo e o entusiasmo utópico, tão típico da nova arte dos anos de 1980, encontraram nos tiros de

Tiananmen, um verdadeiro choque com suas ideologias.” Aplicando os efeitos do Massacre de *Tiananmen* a uma análise visual da produção artística pós-1989, foi a partir deste evento que surgiram os dois principais movimentos da arte chinesa daquele período – o Pop Político e o Realismo Cínico, que, segundo Chang (apud WU, 2008, p. 15) transitaram do idealismo para o sarcasmo.

1.3.O Pop Político e o Realismo Cínico

Na 22ª Bienal de São Paulo foram expostos trabalhos de três artistas representantes do Pop Político: Li Shan (1942), Yu Youhan (1943) e Wang Guangyi (1957). Três outros artistas representaram a vertente do Realismo Cínico: Fang Lijun (1963), Liu Wei (1965) e Zhang Xiaogang (1958). Quais são as particularidades características de cada um destes movimentos e de que forma romperam com a arte de vanguarda dos anos 1980? Após o Massacre de *Tiananmen*, a arte que vinha sendo produzida na China iniciou um novo trajeto e, no ano de 1990, foi organizada, na França, a primeira exposição de arte de vanguarda chinesa no Ocidente.

Entre os anos de 1990 e 1992, quatro exposições de arte chinesa foram organizadas fora da China, no entanto, ainda não representavam as características da arte chinesa pós-1989, ou se já as assinalavam, ainda não eram qualificadas sob os dois movimentos do Pop Político e do Realismo Cínico, que iriam ser favorecidos dentro da conjuntura internacional da arte contemporânea. Estas exposições ocorreram em Pourrières, pequena cidade no sul da França; Pasadena, no Texas; Sidney, Austrália e Kassel, na Alemanha. Esta última, intitulada *Begnung mit den Anderen* (Encontrando os Outros), aconteceu paralelamente à IX Documenta de Kassel de 1992 e ficou conhecida como a ‘Documenta do 3º Mundo’ (BIANCHI, 1992). As distinções entre a Documenta e esta exposição tornaram-se marcantes, argumentando-se que Jan Hoet, curador da Documenta IX, havia privilegiado os artistas do eixo Estados Unidos-Europa, enquanto *Encontrando os Outros* havia exibido trabalhos de artistas da África, Ásia e América Latina (WOLBERT, 2004, s/p).

Por sua vez, a exposição *Chine Demain Pour Hier* (1990), foi organizada na pequena cidade francesa de Pourrières e não abordava, diretamente, questões políticas, centrando-se assim numa cadeia de experimentalismos proveniente diretamente do Movimento de '85. As exposições “*I don't want to play cards with Cézanne and other Works: Selections from the Chinese 'New Wave' and 'Avant-Garde', Art from the Eighties*” e “*New Art from China: Post-Mao Product*” apresentaram obras da vanguarda dos anos 1980. Foi, portanto, somente a

partir do ano de 1993 que o Pop Político e o Realismo Cínico, movimentos pós-1989, começaram a surgir no circuito ocidental de arte contemporânea.

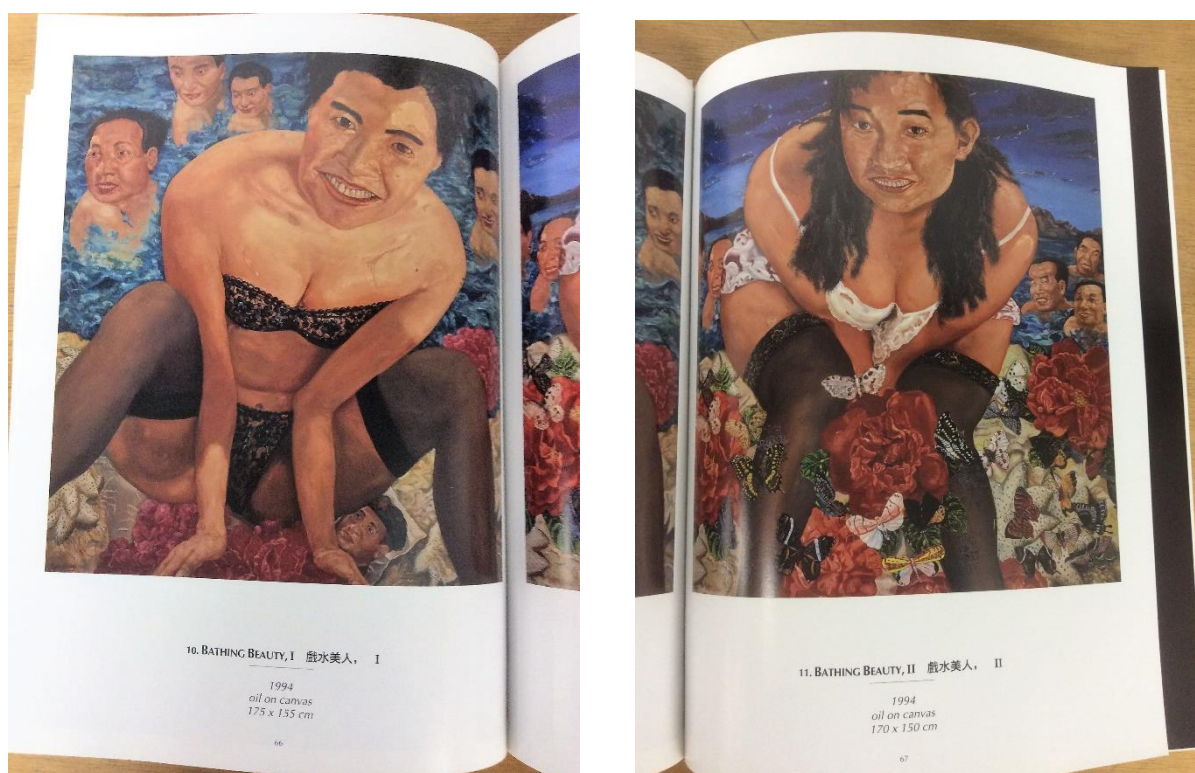
Naquele ano as exposições *China Avant-Garde: Counter Currents in Art and Culture*, em Berlim, com curadoria de Hans van Dijk, Jochen Noth e Andreas Schmid; *China's New Art, Post-1989*, em Hong Kong, com curadoria de Li Xianting e Chang Tsong-Zung; além da participação na 45ª Bienal de Veneza (com co-curadoria de Li Xianting e Francesca dal Lago) lançaram o Pop Político e o Realismo Cínico no Ocidente. Neste contexto, o fim da Guerra Fria, segundo Shao (2015, sem paginação), havia contribuído para uma unificação de distintos sistemas políticos ao redor do mundo e, a China, como um dos países que mais rapidamente se desenvolviam (Deng Xiao Ping havia feito uma grande campanha econômica em 1992), tornava-se alvo de grande interesse econômico e político internacionalmente. Dentro de um sistema transnacional ou um 'globalismo pós-nacional', como afirma Gao (1998, p.36), a problemática da modernização chinesa e de sua identidade cultural começavam a ser vistas como vitais para a construção de uma ordem global pós-Guerra-Fria. Este grande interesse deu-se, como observa Koch (2010, p. 2), de acordo com as seguintes especificidades:

Esta arte fez sua entrada no ocidente quando as abordagens pós-coloniais ao 'não-ocidente' buscavam revelar as bases eurocêntricas do modernismo e mudar as práticas do museu e da arte; enquanto, na China, especialmente após os anos de 1989, a censura política tornou a organização de exposições especialmente difíceis.

Este foi o contexto no qual surgiram as exposições de arte de contemporânea chinesa em 1993. Nestas exposições, estes trabalhos foram apresentados como um foco de rebelião política contra a autoridade estabelecida na China (SHAO, 2015, s/p). Os termos Realismo Cínico e Pop Político haviam sido cunhados pelo crítico de arte e curador, Li Xianting (1949), no início dos anos 1990. Antes do Massacre de junho de 1989, na praça *Tiananmen*, Li publicava a revista *Zhongguo Meishubao* (As Belas Artes na China), à qual foi proibido de dar continuidade após esta data. Segundo Li (apud COHEN, 2010):

Muitos jovens entraram na minha vida naquele momento. Conversar com jovens artistas e intelectuais foi um alento para mim. Dali em diante, comecei a chamar esse grupo de *popis* (termo coloquial que significa 'cínico' ou 'entediado') e começamos a discutir o Realismo Cínico.

As características principais deste grupo que se formava, descreve Cohen (2010), partiam da utilização do estilo figurativo que haviam aprendido na academia, para retratar seus amigos, suas famílias e a si mesmos, muitas vezes como anti-heróis, bocejando e sorrindo, envolvidos em tarefas do dia-a-dia: passeando em família, encontrando os amigos, nadando, sorrindo e brincando. Para Cohen (2010), seus sorrisos, contrastando com suas ações não-heroicas, poderiam ser entendidos como uma paródia dos sorrisos encontrados nas propagandas do social-realismo maoista.



Figuras 24 e 25. Obras do artista Liu Wei, *Bathing Beauty I e II*, óleo sobre tela, 175 x 155 cm, 1994, presentes na 22ª Bienal de São Paulo, 1994. Fotos do catálogo organizado pela *Hanart TZ Gallery* em comemoração à participação na Bienal. Fonte: Arquivo Biblioteca e Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Fotos tiradas pela autora em: 25 de outubro de 2018.

Na 22ª Bienal de São Paulo, o Realismo Cínico parece ter sido representado pelo tema de personagens a nadar. Tanto nas obras do artista Liu Wei, quanto nas obras de Fang Lijun, foi possível ver inúmeras figuras a nado. Tanto solitárias, quanto em grupo, estas figuras refletiam sorrisos divertidos, de deboche; olhares curiosos, expressões ‘marotas’ permeadas por conotações de um erotismo ‘kitsch’ (veja-se as pinturas de Liu Wei – figuras 31 e 32); um momento suspenso dentro da água, onde se encontravam o personagem entediado, o inquisitivo e o palhaço ou a figura solitária que se perdia no silêncio de um mergulho (veja-se as pinturas de Fang Lijun, figuras 27-30).

Outra característica evidenciada pelo Realismo Cínico é a “atitude de mal-estar adotada por estes artistas como meio de expressar sua rejeição do idealismo e heroísmo dos movimentos dos anos 1980 (...)” (LI apud SHAO, 2015). As obras presentes na Bienal de São Paulo de 1994 que mais expressavam este sentimento de mal-estar eram aquelas de Zhang Xiaogang.



Figura 26. Liu Wei e o restante do grupo de artistas chineses na Bienal de São Paulo, 1994. Ao fundo, a série *Swimmers*, de Liu Wei. (à esquerda vê-se o curador chinês, Chang Tsong-Zung, a seu lado, o artista Wang Guangyi, em seguida, o artista Fang Lijun, ao centro, o diretor internacional da Fundação Bienal de São Paulo, Jens Olesen e na extrema direita, o artista Li Shan). Imagem disponível em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.46.html/2013/40th-anniversary-evening-sale-hk0488> Acessado em: 27 de Abril de 2019.

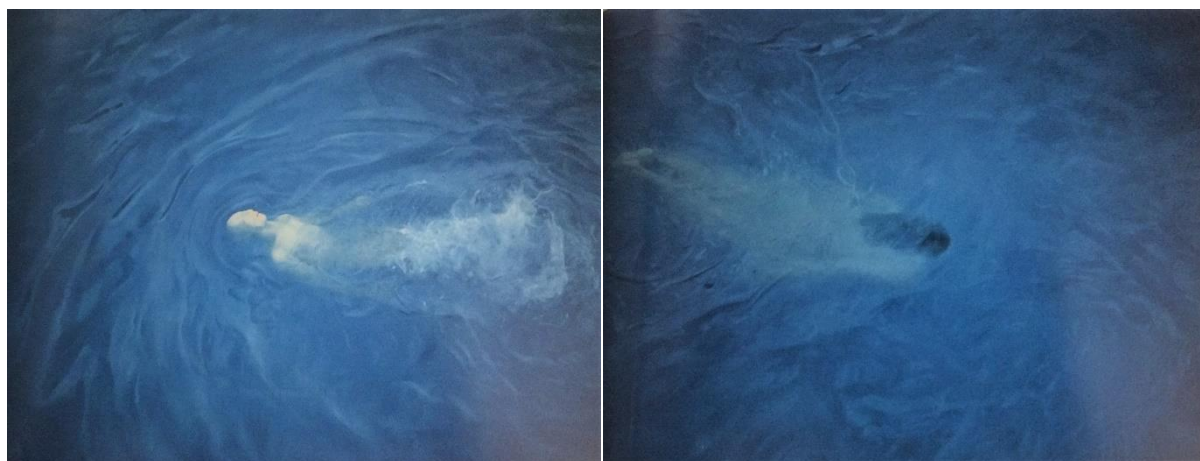


Figura 27. Fang Lijun, *No.15*, 1993. Óleo sobre tela 170 x 260 cm. Obra apresenta na 22ª Bienal de São Paulo, 1994. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery* por ocasião da participação na

22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.



Figura 28. Fang Lijun, *No. 1*, 1993. Óleo sobre tela, 180 x 260 cm. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Imagem: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery* por ocasião da participação na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.



Figuras 29 e 30. Fang Lijun, *No. 6 e No. 5*, 1994. Óleo sobre tela, 180 x 250 cm (cada uma). Obras apresentadas na 22ª Bienal de São Paulo. Imagem: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery* por ocasião da participação na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.



Figura 31 e 32. Liu Wei, *Swimmers* (série de oito telas), óleo sobre tela, 150 x 200 cm, 1994. Série apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Imagem: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery* por ocasião da participação na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.



Figura 33. Zhang Xiaogang. *Bloodline: Family Portrait, I*. Óleo sobre tela, 150x 180 cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela Hanart TZ Gallery. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018

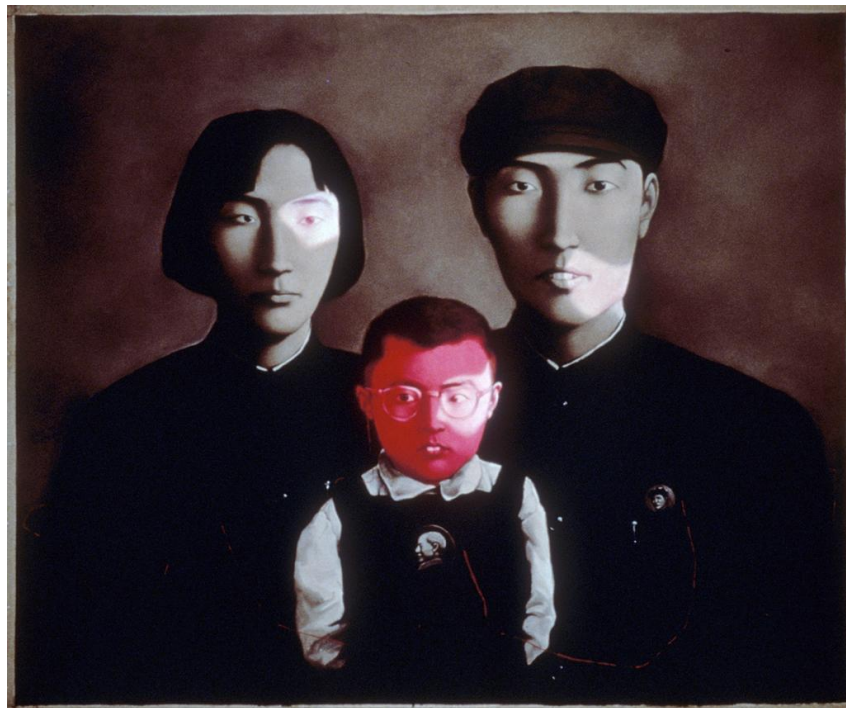


Figura 34. *Bloodline: Family Portrait, II*. Óleo sobre tela, 150x180 cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela Hanart TZ Gallery. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018



Figura 35. *Bloodline: Two Comrades.* Óleo sobre tela, 150x180 cm. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery*. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018



Figura 36. *Bloodline: Three Comrades.* Óleo sobre tela, 150x180cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery*. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018

A sua série de pinturas apresentada na Bienal, *Bloodline*, levou Zhang Xiaogang à atenção internacional. No decorrer dos anos, a série foi reconhecida como um de seus mais importantes trabalhos. A importância da 22ª Bienal torna-se emblemática para este artista, pois foi nesta ocasião que primeiro foram apresentados estes trabalhos no Ocidente (Figuras 33-36) (SMITH, 2008, p. 297). De acordo com Smith (2008, p. 297), na Bienal de São Paulo de 1994, o artista recebeu a atenção de curadores, críticos e colecionadores vindos de todas as partes do mundo. Eles reconheceram nestes trabalhos uma demonstração de onde a arte chinesa se encontrava na década de 1990 e do estado de espírito a partir do qual havia evoluído nos últimos anos. Os retratos de família de Zhang remetiam a fotografias do proletariado nos anos pós-1949. Seus uniformes e *bottons* com o rosto de Mao Zedong confirmavam esta periodização (Smith, 2008, p. 275).

O artista, nascido em 1958, viveu uma infância turbulenta na era maoista, filho de uma mãe esquizofrênica. Suas *bloodlines*, ‘linhas de sangue’, podem ser vistas, nas suas pinturas, como fios coloridos conectando pais e filhos, vinculando suas ligações congênitas a uma linhagem de dor e melancolia. Inicialmente, Zhang Xiaogang não havia sido associado ao Realismo Cínico, e, sim, a uma categoria que os curadores da exposição *China’s Art Post-1989* (1993) denominaram ‘O Espírito Romântico Ferido’ (CHANG; LI, 1993, p.226). Induz-se que, por terem sido outorgados ao Pop Político e ao Realismo Cínico o protagonismo de populares movimentos no Ocidente, se fez a necessidade de incluir Zhang dentro de uma destas vertentes (inclusão feita pelos próprios criadores destas nomenclaturas artísticas, Li Xianting e Chang Tsong-Zung), como visto na 22ª Bienal de São Paulo. Isto ocorreu para que o artista, que chamou a atenção pelo seu trabalho, pudesse ser reconhecido dentro destes grupos bem recebidos pelo meio institucional, crítico e mercadológico do Ocidente. Para Smith (2008, p. 275):

A atmosfera evocada por estes retratos perfeitamente sumariza a carga emocional da conjuntura histórica da China no século XX. Conjurando alusões de impressões recebidas da China sob Mao e sob a Revolução Cultural, elas são eloquente e incisivamente chinesas em suas sensibilidades. (...) Dito isto, o *pathos* que advém dos uniformes, acessórios e cortes de cabelo destes personagens, e que os fixaram à era de Mao, têm um tom político decididamente intrigante. Foi principalmente esta característica sutil, mas poderosa, vista nos retratos, que rapidamente levaram seu criador ao longo de um caminho para o reconhecimento internacional.

Conjuntamente aos trabalhos do Realismo Cínico vistos na Bienal de 1994, Chang Tsong Zung trouxe nove obras de artistas do Pop Político. Li Xianting também cunhou este termo, que foi usado por ele pela primeira vez em seu artigo de 1992, *Apatia e Consciência*

*desconstrutiva na arte pós-1989*²⁵(COHEN, 2015, s/p). O Ocidente, suas instituições artísticas e seus agentes culturais ficaram particularmente interessados pela carga visual trazida por estas pinturas. Para Li (1993, p. 20) a característica central do Pop Político era a adoção de uma abordagem de desconstrução aliada a uma técnica pop para executar obras de tom sátiro-cômico que ilustram a visão dos artistas ao representarem figuras políticas influentes, particularmente, Mao Zedong, e, também, eventos políticos.

A figura de Mao é, certamente, a protagonista da reflexão e investigação imagética deste movimento. Os três artistas, Li Shan, Yu Youhan e Wang Guangyi trabalhavam recorrentemente com a imagem do líder nas suas pinturas. Wang Guangyi foi o único artista, dentre os sete chineses na Bienal, a levar uma instalação, ainda que o seu meio de produção principal fosse a pintura. Intitulada *Picture Calendars – Eastern Europe, 1994* (Figura 50 e 51), a instalação era composta por 32 caixas de madeira, decoradas pelo artista como se fossem coloridas páginas de um calendário com diversas frases e imagens que aludiam a temas políticos e militares. Na obra, via-se uma clara contraposição entre as cores vivas e as texturas ‘divertidas’ dos materiais que envolviam estas caixas e a temática proposta pelo artista, exemplificada por imagens de soldados, helicópteros e afins.



Figura 37. Wang Guangyi, *Great Criticism: Coca Cola*, óleo sobre tela, 1991.

Disponível em: https://post.at.moma.org/content_items/612-new-audiences-new-energy-producing-and-exhibiting-contemporary-chinese-art-in-1993

Acessado em: 10 de maio de 2019

²⁵ 'Hou 89 yishu zhong de wuliaogang he jiegou yishi', artigo escrito em 1992 e publicado na revista *Yishu Chaoliu 1* (Art Currents, Taiwan, 1993).

Wang Guangyi foi um dos primeiros artistas a serem associados ao surgimento do Pop Político. Em 1991, deu início à série *Great Criticism*, com a pintura *Great Criticism: Coca Cola* (ver fig.37), marcando assim o início do movimento. O artista buscou, na conjuntura sociopolítica, os símbolos mais legíveis que se encontravam disponíveis, utilizando a justaposição da propaganda maoísta, que ainda pairava sob o imaginário dos chineses, e os símbolos das grandes empresas ocidentais, símbolos do capitalismo de consumo inserido na China naquele momento. Como disse Smith (2008, p. 65) ‘não haveria um ‘pop’ sem uma identificável iconografia popular de onde transferir este vocabulário imagético’. “As linhas bem marcadas, as cores primárias e o dinâmico movimento de uma linguagem socialista de embate com um símbolo comercial do Ocidente, estrategicamente colocado no espaço da imagem, reverberando um prazer burguês, tornavam as pinturas impossíveis de se ignorar” (SMITH, 2008, p. 66). Apesar da série *Great Criticism*, popularizada no Ocidente após sua presença na 45ª Bienal de Veneza de 1993, não ter participado da 22ª Bienal de São Paulo, é interessante estender uma análise do trabalho de Wang com relação à figura de Mao e, especialmente, o desenvolvimento do uso da imagem do ícone político no trabalho de tantos outros artistas do Pop Político, incluindo, principalmente outros dois artistas que participaram na Bienal de 1994, Li Shan e Yu Youhan.

Para se contextualizar as camadas de significado por trás do uso da imagem de Mao Zedong no Pop Político é pertinente refletir sobre certos elementos abordados por Wu Hung. O historiador e crítico nomeia a corrente principal da arte chinesa do final dos anos 1970 até o final dos anos 1990 como “Arte Pós-Revolução Cultural”, pois seus objetivos básicos eram reciclar, criticar e transformar a linguagem visual da Revolução Cultural (WU, 2008, p. 7). Consequentemente, o alvo de destruição que mobilizou os jovens artistas chineses daquela época foi a produção cultural e a linguagem visual da Revolução engendrada por Mao (Wu, 2008, p. 7). Neste sentido, “(...) os caracteres escritos e outros materiais usados em repetição e duplicação durante a revolução cultural, incluindo os retratos de Mao, típicas imagens de propaganda e a cor vermelha, foram reduzidas ao isolamento e, assim, a fragmentos ilógicos.” (Wu, 2008, p. 7). É desta vontade de destruição que advém a fragmentação como ferramenta de desenvolvimento da poética destes artistas, tornando-se, assim, “uma atitude e uma técnica, uma percepção e um procedimento.” (Wu, 2008, p. 7).

Foi entre os meados e o fim dos anos 1980 que se iniciou a produção de obras que antecederiam o espírito do Pop Político. Aliás, alguns críticos chineses preferem categorizar o

desenvolvimento desta linguagem da seguinte forma, como especificou Gao (apud Dal Lago, 1998):

O movimento do Pop Político já existia antes dos eventos políticos de 1989, mas, por conta das expectativas anticomunistas do Ocidente, seguidas da queda do muro de Berlim e do Massacre de *Tiananmen*, recebeu atenção sem precedentes; e não só em termos políticos, mas, comercialmente e no contexto do mundo da arte internacional. Ironicamente, o Pop Político sequer era anticomunista. A partir de uma observação mais apurada é possível observar que artistas como Wang Guangyi, por exemplo, de fato carregavam conotações fortemente nacionalistas em suas obras.



Figura 38. Ai Wei Wei, *Mao 1-3*, 1985. Acrílico sobre tela. 180 x 135 cm (cada). Disponível em: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/mao_images_1_postpop.htm Acessado em 16 de maio de 2019

Possivelmente, Gao aludia a certos padrões de representação que podiam ser vistos antes de 1989 e que já sinalizavam alguns dos elementos favorecidos pelos artistas que se tornaram populares no Ocidente no início dos anos 1990. Por exemplo, Chang (1993, p. 2) delineou o percurso da imagem de Mao como ícone nas representações artísticas após a entrada de Deng Xiaoping ao poder, a começar pelas ‘esculturas cínicas’ feitas pelo artista Wang Keping, em 1979 (ver figura 19, pg. 41), as ‘pinturas críticas’ de Ai Wei Wei (figura 38) no início dos anos 1980, as alterações feitas à simples embalagens de *Quaker Oats* pelo artista Zhang Hongtu (Figura 39), em 1987, seguidas das pinturas de Wang Guangyi (Figura 40), de 1989, que mostravam Mao por trás de grades. Esta obra de Wang é um notável exemplo de como a imagem de Mao foi utilizada na arte chinesa previamente aos acontecimentos que fariam surgir o Pop Político. Este tríptico foi exibido na exposição *China/Avant-Garde*, que ocorreu em Pequim, em 1989. A obra foi, em primeiro lugar, censurada, não obstante, houve um entendimento entre o comitê de censura, o curador Gao Minglu e o artista, de que o tríptico poderia permanecer na exposição se fosse adicionada uma

nota de esclarecimento ao lado da obra sobre os propósitos do trabalho. A nota esclarecia que “Mao era uma das figuras políticas mais influentes da história moderna da China; e que se devia avaliar seu protagonismo histórico utilizando a análise e o pensamento crítico, que eram representados, na obra, pela grade pintada sobre o seu retrato oficial.” (GAO, 2011, p. 156). Chang Tsong Zung (1993, p. 2) escreveu sobre a diferença entre os tipos de ‘pop’ que figuraram nos anos 1980 e 1990, ‘Em contraste com o pop atual, a imagética pop que surgiu nos anos 1980 era majoritariamente séria e sombria, e continha uma crítica política muito clara.’ Em contrapartida, para Chang, o Pop Político dos anos 1990 se aproximava mais das características do pop americano e não era, essencialmente, uma arte de crítica sociopolítica (CHANG, 1992, p. 2). Como notou Clarke (1996, p. 239): “A preocupação predominante dos artistas chineses de vanguarda, recentemente, não é Mao, em sentido direto; mas, sim, as imagens dele, preexistentes, produzidas em massa e de peso retórico”



Figura 39. Zhang Hongtu, *Quaker Oats Mao*, técnica mista, 1987. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/zhang-hongtu/long-live-chairman-mao-series-2-works-8qiDnAWTWAtBtn5phEKDXQ2> Acessado em: 16 de maio de 2019

Além da figura de Mao, outros elementos que suscitaram inspiração para a produção de obras do Pop Político, nos anos 1990, também eram encontrados na produção que antecede o ano de 1989. Smith (2008, p. 234) mostra, por exemplo, uma série de obras de Wu Shanzuan (1960), do final dos anos 1980, sob o título de *Red Humour*, que “corporifica o estilo do Pop Político, pois apresenta a sátira e a paródia frente à realidade da China”. Nesta obra Wu utiliza a “cultura visual da Revolução Cultural como forma de representação” (WU,

2008, p. 6), incluindo o vermelho, cor oficial das campanhas maoistas em conjunção com cartazes municipais, comuns nos anos 1980, para aludir aos cartazes de propaganda da Revolução.



Figura 40. Wang Guangyi. Mao Zedong No. 1, Óleo sobre tela 1988. Disponível em: Gao, Minglu. *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth Century Chinese Art*, 2011, p. 156.

Para Wu (2008, p. 6), a instalação *Big Character Posters* exemplifica a crescente tendência a evocar situações ou experiências típicas da Revolução Cultural: “um espaço fechado, coberto por camadas de papéis rasgados com frases em pedaços, aludindo aos *Cartazes de Grandes Ideogramas* - uma forma comum de escrita política durante a Revolução”. Importante para Wu (2008, p. 6), neste trabalho, é que a conexão é visível não só pela visualidade resultante, mas também pelo material utilizado, o esquema de cores, o meio de produção (participação aleatória das ‘massas’) e o impacto psicológico (sufocamento trazidos pela organização caótica dos cartazes em espaço delimitado). Outro ponto extremamente relevante levantado por Wu Hung (2008, p. 6) é a observação de que “(...) Wu Shanzuan não estava simplesmente recriando um episódio histórico que não mais vigora; em vez disso, o artista empenhou-se em criar um novo vocabulário de imagens em ruína – formas que foram removidas de seu contexto original e aludem à novos significados sociais”. Para Wu Hung (2008, p. 7) Wu Shanzuan atua como agente de ruptura nas artes visuais dos anos 1980, pois “se separou dos artistas ‘machucados’ de movimentos prévios dos anos 1980, que criticavam a Revolução Cultural por meio de suas realistas e sentimentais pinturas históricas. Ao passo em que a proposta destes artistas era criticar o passado, Wu Shanzuan havia

encontrado o passado no presente. A construção visual das obras de Wu Shanzuan levou à maior fragmentação do passado bem como do presente.” Este espírito crítico pode ser visto também nas obras dos artistas do grupo *Xiamen Dada*, nomeadamente, em seu propulsor, o artista Huang Yong Ping, que vimos anteriormente, com sua obra *Reptiles*, participante de *Magiciens de la Terre*.



Figura 41. Wu Shanzuan, *Big Character Posters*, Instalação, 1986 (série *Red Humour*). Disponível em: WU, Hung. *Making History: Wu Hung on Contemporary Art*. China: Timezone 8, 2008. Pg. 6.

Wu Hung (2008, p. 8) fez um comentário que auxilia esta leitura:

Se, dos meados até o fim dos anos 1980, as imagens fragmentadas do repertório da Revolução Cultural, tais quais as obras de Wu Shanzuan e Wang Guangyi ainda continham referências bem definidas a seus protótipos de propaganda maoísta, gradualmente tais referências foram transfiguradas ou mascaradas. Obras pertencentes à linguagem do Pop Político não citavam simplesmente as imagens da Revolução Cultural, mas as distorciam e as combinavam com símbolos de origens heterogêneas: marcas e propagandas comerciais (Wang Guangyi); padrões têxteis (Yu Youhan); símbolos sexuais (Li Shan); imagens de computador (Feng Mengbo); figuras lendárias e folclóricas (Liu Dahong) e retratos de família (Liu Wei e Zhang Xiaogang).

O artista Yu Youhan, autor de três pinturas que puderam ser vistas na 22ª BISP (figuras 42-44), ficou conhecido por manipular imagens fotográficas de momentos históricos da trajetória política de Mao Zedong e reinterpretá-las em suas pinturas, ao utilizar padronagens coloridas que remetiam ao estilo decorativo da arte folclórica chinesa e de padrões florais inspirados nas estampas de tecidos tipicamente encontrados em lares rurais (CHANG, 1993, p. 21). Segundo SHAO (2015, s/p) a linguagem simuladamente ingênua

utilizada por Yu, satirizava a imagem das propagandas maoistas e as políticas artísticas do social realismo do líder chinês. As três pinturas de Yu apresentadas à Bienal refletem estas características que, ao unir a figura do líder comunista com padronagens de estampa floral ou outros elementos em repetição, criam uma fantasia onírica que suaviza de maneira bem-humorada a imagem histórica de Mao Zedong.



Figura 42. Yu Youhan, *Mao Voting*. Acrílico sobre tela, 118x166 cm, 1993. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery*. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.

A produção de Li Shan foi representada na Bienal com três pinturas da sua série *Rouge*, além de duas pinturas intituladas *Mao and the artist: I and II* (Figuras 45-49). Na série *Rouge*, o artista investiga exaustivamente a imagem de Mao, em um estilo que alude à estética dos cartazes políticos da Revolução Cultural (Shao, 2015, s/p). No entanto, o uso de pigmentos que o artista aplica sobre o rosto do líder comunista, criando, assim, uma maquiagem, se justapõe às cores primárias do plano de fundo e à simbologia política da figura do líder. Quanto às pinturas do artista ao lado de Mao, Smith (2008, p. 259) comenta: “Para aqueles mais familiares com a história, a decisão audaciosa do artista de se colocar ao lado de Mao é notável, pois este tipo de privilégio era reservado, durante o regime, somente para heróis revolucionários, líderes, trabalhadores bem sucedidos dentro do sistema e pessoas comuns idealizadas.” Li Shan tornou-se, durante este período, um dos artistas mais bem-sucedidos da China.

Estes seis artistas expressavam as características centrais dos dois movimentos aqui apresentados. Ao ingressar na década de 1990 e se apartar dos valores buscados pelos artistas durante os anos 1980, a China adentrou um novo período de globalização. Isto resultou na significativa ruptura entre a “arte moderna” e vanguardista (*xiandai yishu*) dos anos 1980 e a nova vanguarda ou “arte contemporânea chinesa” (*dangdai yishu*) dos anos 1990. A mudança entre a utilização de um termo para o outro sinaliza, segundo Wu (2008, p. 13) uma ruptura ou uma demarcação - uma ‘virada contemporânea’ - indicando o fim de um período e do pensamento histórico associado a ele. Esta virada contemporânea consolidou-se rapidamente devido a uma série de fatores internos e de condições externas, como lembra Yi (2011, p. 26), que possibilitaram o sucesso do Pop Político (e do Realismo Cínico) em exposições e bienais, como a de São Paulo, de 1994. Yi (2011, p.26) concentra estes fatores em duas esferas. A primeira se deu devido à necessidade do governo chinês de romper contenções econômicas sancionadas pelo Ocidente após 1989 e de legitimar suas forças para uma continuada política de abertura do país. Mostrar-se aberto, em diversas esferas, inclusive na arte, era, portanto, condição necessária para atrair investimentos estrangeiros e garantir acesso ao mercado internacional (YI, 2011, p. 26).

O Pop Político foi beneficiado, desta forma, com o ativo engajamento do governo em direção à economia de mercado. Para Yi (2011, p. 26): “O acesso internacional a esta arte transmitia um sinal para o mundo de que as políticas de abertura econômica eram sérias e de que a arte era ‘livre’ - mesmo aquela que não tinha sanção oficial podia ser criada e exibida livremente. Por conta desta conjuntura, a arte não-oficial, incluindo o Pop Político e a arte conceitual participaram, crescentemente, em diversas exposições internacionais”. Outro ponto que validou o sucesso e o apelo do Pop Político foi o surgimento do mercado da arte na China, no início dos anos 1990. Segundo Yi (2011, p. 26) não havia mercado de arte na China anterior àquela década. Este surgiu como consequência da economia de mercado, adotada com as novas diretrizes econômicas do governo chinês. Consequentemente, a produção artística chinesa foi largamente impactada pelo surgimento do mercado da arte. Naquele momento, este mercado de arte era, principalmente, voltado a compradores estrangeiros, fazendo com que o Pop Político operasse como “um *commodity* doméstico para exportação” (Yi, 2011, p. 27). Desta constatação surge uma série de críticas internas concernentes à inserção do Pop Político e do Realismo Cínico no Ocidente, argumentando que a estes artistas foi concedida visibilidade internacional mais por razões políticas do que artísticas e que eles,

ao se aproveitarem destas inclinações, desenvolveram sua produção a partir de uma atitude oportunista (SHAO, 2015, s/p).

O crítico e historiador Fan Di'ian (apud SHAO, 2015, s/p) discorre sobre a arte chinesa contemporânea como *commodity* frente a uma audiência global: “Uma vez que a arte se torna *commodity* no mercado global, o poder é, novamente, retornado aos países desenvolvidos, (...). O espetáculo da economia global de mercado funciona por meio de *commodities*.” Este tipo de crítica, ante estes movimentos surgidos no início dos anos 1990, revela uma preocupação sobre a dominação euro-americana nos mercados de arte globais, um ‘neo-colonialismo’ ocidental que moldava as expressões culturais do Outro. Para estes críticos, era possível ver o desenvolvimento desta arte como uma forma restritiva de iconografia de raça criada por meio da visão ocidentalista, um código de interpretação advindo da mídia estrangeira e de estratégias políticas internacionais (SHAO, 2015, s/p). Esta dinâmica que levou os artistas do Pop Político e do Realismo Cínico ao sucesso no Ocidente causou, como exemplifica Huang (apud SHAO, 2015, s/p), uma leva de artistas que buscava copiar e desenvolver trabalhos que se encaixassem nestas já comprovadas linguagens exitosas, como via de garantir o recebimento de seus trabalhos dentro deste sistema. No geral, uma das características que se encontra na base de formação destas linguagens, segundo estes críticos, foi a transformação da sociedade em direção a um conjunto de valores que trazia em seu cerne interesses comerciais: o acúmulo da riqueza e a felicidade material consequentes do desenvolvimento, na China do início dos anos 1990, da cultura de consumo.

Diante desta complexa conjuntura, na qual a arte se desenvolveu com objetivos não só intrínsecos mas, também, frente a um círculo de influências exógenas, políticas e de mercado, tomar a participação destes seis artistas (e Deng Lin) na BSP de 1994 cria condições para refletir sobre a aplicabilidade de conceitos e críticas em um evento que, junto aos outros daquela época, garantiu a inserção e a legitimação desta arte nos circuitos internacionais. Neste sentido, investigar a documentação encontrada no Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo, é algo sumamente importante para averiguar as dinâmicas institucionais que garantiram que a Bienal de 1994 se tornasse parte da construção e circulação mundial da arte contemporânea chinesa como categoria discursiva no Ocidente.



Figura 43. Yu Youhan. *The War Years*. Acrílico sobre tela, 114x140cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery*. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.



Figura 44. Yu Youhan. *Double Mao: Cultural Revolution*. Acrílica sobre tela, 118x166cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery*. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.



Figura 45. Li Shan. *Rouge No. 58: Young Mao*. Óleo sobre tela, 115x200 cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery*. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.



Figura 46. Li Shan. *Rouge No. 57: Young Mao*. Óleo sobre tela, 115x200 cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery*. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.



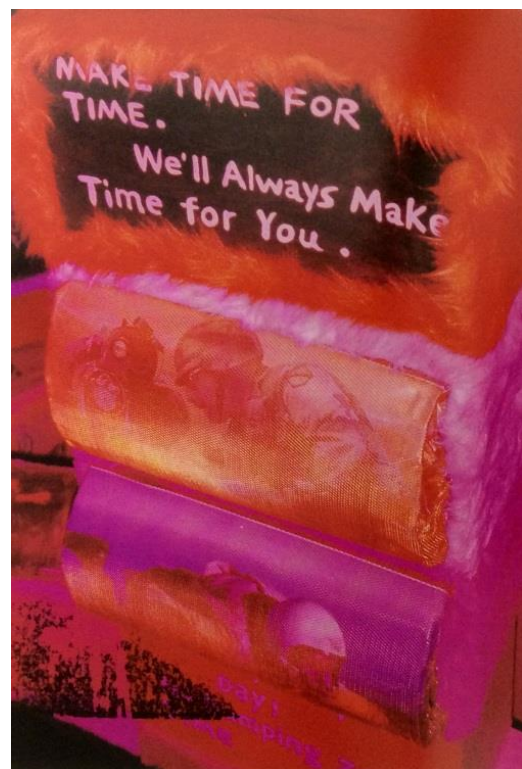
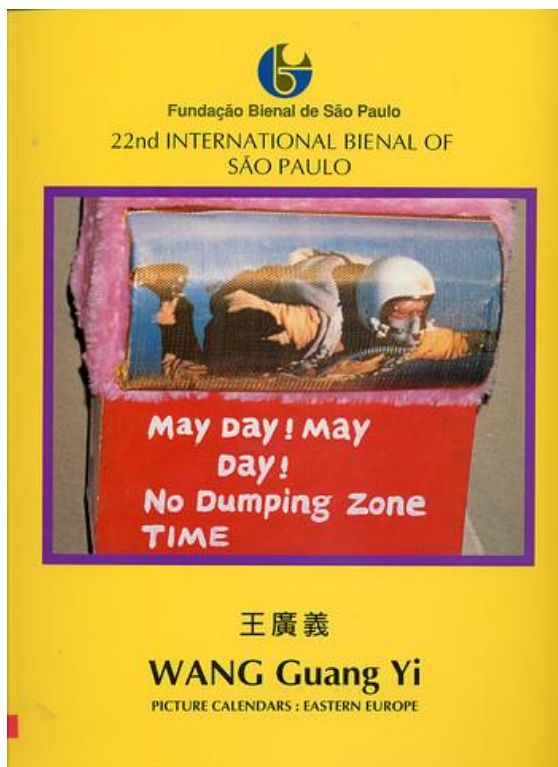
Figura 47. Li Shan. *Rouge No. 59: Young Mao*. Óleo sobre tela, 115x200 cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery*. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.



Figura 48. Li Shan. *Mao and the Artist, I*. Óleo sobre tela, 150x180cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela *Hanart TZ Gallery*. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.



Figura 49. Li Shan. *Mao and the Artist, II*. Óleo sobre tela, 150x180 cm, 1994. Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela Hanart TZ Gallery. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.



Figuras 50 e 51. Wang Guangyi. *Picture Calendars: Eastern Europe*, 1994. Instalação (32 peças), técnica mista, 30 x 50 x 30 cm (cada). Obra apresentada na 22ª Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo publicado pela Hanart TZ Gallery. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Foto tirada pela autora em: 25 de outubro 2018.

Capítulo 2 - A China na 22ª Bienal de São Paulo: Trâmites Iniciais e Construção de Discursos

2.1. A Pesquisa no Arquivo Histórico Wanda Svevo e a Participação de Artistas Chineses na 22ª Bienal Internacional de São Paulo de 1994

O processo de participação dos sete artistas chineses na 22ª Bienal de São Paulo se deu por um caminho singular²⁶. Esta participação ocorreu de forma não oficial, apesar dos planos iniciais da Fundação Bienal, pois as autoridades devidas (Ministério da Cultura/Consulado em São Paulo/Embaixada em Brasília) não tomaram parte na inclusão da delegação de artistas chineses no evento. Como veremos, isto causou, posteriormente, atrito diplomático entre a Fundação e os representantes governamentais da China no Brasil. A Fundação Bienal de São Paulo tomou todas as precauções para incluir a RPC oficialmente no evento, no entanto, as dificuldades apresentadas pelas próprias autoridades chinesas fizeram com que outras formas de garantir a inclusão destes artistas na Bienal se tornasse imprescindível. Os documentos disponíveis no Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo atestam a todo este processo.

Em setembro de 1992, a Fundação Bienal de São Paulo enviou ao embaixador da China, Shen Yunao, um convite para a reunião das representações diplomáticas “dos países amigos”, a ser realizada em outubro de 1992 em Brasília (Ver Anexo 3).²⁷ O intuito do encontro era fazer o convite oficial para que fossem formadas as delegações estrangeiras que participariam da próxima Bienal, em 1994; bem como para introduzir o Curador-Geral, Nelson Aguilar. Em seu discurso para o corpo diplomático (Ver Anexo 4), Aguilar (1992) enfatizou a colaboração diplomática como um dos pilares para a concretização do evento internacional:

Esta tensão entre a diástole extra-muros e a sístole da nova cartografia bidimensional tem condições de organizar uma exposição de arte que significará mais do que nunca união de nações sem a redução de cada singularidade. Isso só será possível com a colaboração dos senhores

²⁶ Na cadeia de produção, distribuição e consumo de obras de arte, as instituições cumprem a função de dinamizar e inter-relacionar as instâncias do campo organizacional pertencente ao sistema da arte. Neste sentido, toma-se a afirmação de Preece (2014, p. 30) de que para se entender a natureza de uma determinada produção cultural e sua subsequente valoração, é preciso analisar as relações institucionais e sociais do mundo da arte e reconhecer que esta produção se configura a partir de relações de poder dentro deste sistema. Portanto, introduz-se o material documental coletado na Biblioteca e Arquivo Histórico Wanda Svevo para evidenciar o processo de participação dos artistas chineses contemporâneos na 22ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, as dificuldades do processo e como este pode exemplificar dinâmicas institucionais e revelar outras particularidades daquele período.

²⁷ Convite presente no Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo, originalmente enviado via Fax, no dia 23.09.1992, assinado pela presidente da Fundação Bienal de São Paulo, à época, Maria Rodrigues Alves e destinada ao Exmo. Sr. Embaixador da China, Shen Yuano (*sic.*).

cônsules, desde já nomeados colaboradores internacionais da Bienal de São Paulo.²⁸

Não obstante, não foi encontrada evidência documental que atestasse a presença de agentes consulares da China nesta reunião. Em dezembro de 1993, a Fundação Bienal recebeu comunicação de Sergio Barcellos Telles²⁹, chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores (MRE), indicando que ainda não havia resposta definitiva dos setores culturais competentes daquele país e que havia relutância a um comprometimento com a participação chinesa na 22ª Bienal, em virtude das despesas (Ver anexo 5). Telles, em adição, anuncia que a missão diplomática chinesa gostaria de saber se haveria possibilidade de serem estendidas facilidades especiais à sua delegação, com vistas a assegurar a participação na Bienal.

Os documentos encontrados no arquivo, contudo, apresentam certa ambiguidade e deixam algumas lacunas. Referente a correspondências entre o Consulado da República Popular da China em São Paulo e a Fundação Bienal, temos em específico três informes de 1994, que deixam uma certa ambiguidade quanto à situação. Em primeiro lugar, um fax do Consulado Geral da RPC, em São Paulo, para a Fundação Bienal, datado de 24 de março de 1994³⁰, no qual é citado que, em 1993, a Embaixada do Brasil na China havia dirigido um ofício ao Ministério da Cultura da China convidando a *China International Exhibition Agency*³¹ para tomar parte da 22ª Bienal de São Paulo, que aconteceria em 1994 (Ver anexo

²⁸ Excerto do discurso do curador-geral Nelson Aguilar, na cerimônia do corpo consular em 9/12/92, enviado via Fax pela presidente da Fundação Bienal, Maria Rodrigues Alves, a Angélica de Moraes, do Jornal da Tarde, em 10/12/92. (Documento acessado pela autora no Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo)

²⁹ Fax enviado no dia 3/12/93 para Nelson Aguilar, Fundação Bienal de São Paulo, pelo Ministro Sergio Barcellos Telles, Chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, com o assunto 'XXII Bienal de São Paulo. Participação da China'. Documento acessado no Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

³⁰ O dia de envio do FAX está ilegível, dado um carimbo do Consulado Geral da China estar bem acima do número, mas como o documento estava grampeado a outro comunicado do Consulado, com data de 24 de Março, achou-se por bem deduzir que a data dos dois comunicados seja do mesmo dia.

³¹ "A *China International Exhibition Agency*, criada em 1978, é uma instituição de intercâmbio cultural dentro do Ministério da Cultura da República Popular da China. Entre suas responsabilidades está realizar acordos culturais e planos de cooperação entre o governo chinês e governos estrangeiros, além de conduzir programas de intercâmbio de exposições culturais e artísticas aprovadas pelo Ministério da Cultura, além de formular cronogramas anuais e planos executivos para exposições estrangeiras na China e exposições chinesas no exterior; organizar exposições culturais e artísticas governamentais e não-governamentais, bilaterais e multilaterais no exterior e encarregar-se de enviar grupos de exposições; supervisionar exposições culturais e artísticas estrangeiras governamentais e não-governamentais na China, bem como exposições privadas e receber pessoal das exposições estrangeiras, bem como aqueles que vêm discutir a possibilidade de expor na China; organizar trabalhos artísticos que participam em exposições e atividades internacionais, inclusive como parte de exposições envolvidas em atividades abrangentes (como festivais de arte); conduzir intercâmbios artísticos entre o continente, Macau e Taiwan; fornecer serviços de consultoria para organizações que planejam realizar exposições no exterior ou planejam receber exposições estrangeiras; e realizar outras trocas culturais e artísticas." (CHINA..., 2018)

6). Nesta mesma carta, o Consulado informou que a *CIEA*³² havia decidido mandar uma exposição de pinturas para a Bienal. Em seguida, o Consulado chinês aproveitou para enumerar três iniciativas da *CIEA* para com o Brasil, no ano de 1993.³³ A última parte da correspondência será aqui colocada na íntegra:

Conforme o princípio de reciprocidade previsto no Acordo Cultural Sino-Brasileiro, a *Agency* acima mencionada quer participar na Exposição Bienal de São Paulo em termos de um dos projetos de intercâmbio cultural entre a China e o Brasil, enviando dois artistas para a exposição, com passagens do pessoal, fretes internacionais e despesas de seguro dos objetos de exposição custeados pela parte chinesa e as despesas da exposição, alimento, hospedagem, transporte e medicina necessária do pessoal no Brasil, por conta da parte brasileira (CONSULADO..., 1994).

O curador Nelson Aguilar enviou, alguns dias depois, em 29 de março de 1994, uma carta³⁴ ao Conselheiro Fernando Cacciatore de Garcia, chefe da Divisão de Difusão Cultural do MRE, explicando as implicações do pleito solicitado pelo governo chinês:

Prezado Senhor, recebemos hoje a carta que transmitimos em anexo informando sobre a participação da República Popular China na XXII Bienal Internacional de São Paulo. Esta participação seria efetuada para honrar o princípio de reciprocidade previsto no Acordo Cultural Sino-Brasileiro. A este respeito o Consulado Geral da República Popular China entende que as despesas de alimentação, hospedagem, transporte (interno) e medicina da delegação participante seriam por conta da Fundação Bienal de São Paulo. Infelizmente, a Fundação não poderá arcar com estes custos, seja por falta de verba, seja por uma questão de postura ética para com os outros países participantes que também pleitearam este auxílio. (...) Nessa altura dos acontecimentos, a carta recebida do Consulado da República Popular China em São Paulo nos deixa numa situação delicada. Gostaríamos de conhecer seu parecer a fim de tomar a decisão adequada. Atenciosamente, Nelson Aguilar (AGUILAR, 1994b)

Não se encontrou no Arquivo Histórico da Fundação Bienal resposta do MRE para Nelson Aguilar. Não obstante, menos de um mês após Aguilar ter enviado a carta ao Itamaraty, no dia 24 de abril, o cônsul chinês em São Paulo, Chen Tairong (Anexo 7), enviou carta à Aguilar, informando que a *CIEA* não iria participar da 22ª Bienal de São Paulo, mas que estava interessado em assegurar participação oficial na próxima edição do evento e esperava, em vista disto, receber um convite para tal. Não foi encontrada carta da Fundação Bienal para o Consulado chinês negando os pedidos de custeamento solicitados pela *CIEA* e nem comunicação explícita dispondo as razões da retração da China de sua decisão prévia de

³² *CIEA*: *China International Exhibition Agency*, a partir de agora será usada a sigla ao longo do texto.

³³ Naquele ano, a *CIEA* atendeu a pintores brasileiros de descendência chinesa que estiveram na China, autorizou a exposição de pintura a óleo “À Vincent Van Gogh” e permitiu a ida de seu autor à China, o pintor Carlos Bracher. Por fim, autorizou a Exposição Brasileira de Fotografia, em Pequim.

³⁴ Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

participar da Bienal. O que se sabe é que esta situação causou desconforto diplomático entre os dois países, informação que consta em uma das cartas de Aguilar no processo de organização da XXIII Bienal Internacional de São Paulo, de 1996, conforme veremos adiante.

No período em que estas correspondências com o consulado chinês ocorreram, o interesse para que a arte contemporânea chinesa participasse da Bienal era tamanho que, ao perceber que as propostas do governo chinês extrapolavam aquelas pleiteadas pela Fundação, a instituição procurou rapidamente outros meios para assegurar a presença de artistas chineses nesta edição. Isto pode ser observado por meio de duas correspondências datadas de 24 de setembro de 1993. A primeira, curiosamente, é endereçada ao Sr. Yang Ee Chul, diretor-geral da *Korean Airlines*, em São Paulo, na qual a gerente de eventos da Fundação, Suzanna Sassoun, fazia um pedido para “verificar as possibilidades de se obter informações sobre uma mostra de artistas chineses, curada e dirigida pela filha do Camarada Vice Presidente Deng” que, naquele momento, acontecia em Seul, na Coreia, em um museu que infelizmente não tinham informação a respeito. Ela perguntava se haveria, por meio do Departamento de Relações Públicas daquela instituição, a possibilidade de obter informação sobre esta exposição e de se adquirir uma cópia de seu catálogo. A segunda correspondência, de mesma data, foi enviada para o adido cultural do Consulado da RPC, Chen Tairong, na qual, mais uma vez, Suzanna Sassoun buscou obter informações sobre a mesma exposição. Ela escreveu:

(...) Temos um grande interesse, como responsável pela área internacional de exposições desta entidade em obter maiores informações sobre esta exposição, o seu conteúdo e que artistas dela participaram, no sentido da possibilidade de trazê-la para a 22ª Bienal de São Paulo. Para tanto, pediríamos em retorno ao seu grande auxílio no sentido de localizar a sua curadora para obtermos dela o material gráfico e ilustrativo sobre esta exposição. Nos excusando (sic.) pela nossa falta de informação em relação à cargos e hierarquias, gostaríamos que V.Sa. levasse em consideração o grande interesse que temos pela cultura chinesa.

No arquivo não foi encontrada nenhuma correspondência com resposta de ambos estes partidos. Eventualmente, outros agentes figuraram como intermediários não-oficiais entre a arte contemporânea chinesa, seus artistas e a Fundação Bienal. Em janeiro de 1994, a Fundação foi abordada por Josette Balsa³⁵, que oferecia trazer para a Bienal obras de arte

³⁵ Josette Balsa é uma crítica e curadora ítalo-francesa que morou no Brasil. Em São Paulo, lecionou filosofia no *Lycée Pasteur* e organizou diversas exposições de arte francesa (entre os anos 1970 e 1980). Mudou-se para Hong Kong e tornou-se especialista em arte contemporânea chinesa. Encontrou-se menção dela no catálogo da 16ª Bienal de São Paulo, de 1981, “Arte Incomum”, no qual Walter Zanini, o curador daquela edição da Bienal, agradeceu a Balsa por “levar adiante as articulações indispensáveis” concernentes à organização do evento (Zanini, 1981, p.10). No início dos anos 1990, Balsa já vivia em Hong Kong quando atuou como *corporate art manager* e co-curadora para articular os contatos entre a Fundação Bienal e a *Hanart T Z Gallery*.

contemporânea chinesa. Nelson Aguilar explicou como se deu este primeiro contato, em carta para o Conselheiro Fernando Cacciatore de Garcia, do Ministério das Relações Exteriores:

Em janeiro deste ano fomos procurados pela Sra. Josette Balsa, residente em Hong Kong, que nos ofereceu uma exposição de pintores chineses de qualidade reconhecida, inteiramente custeada pela *HANART T Z Gallery* ou outros patrocinadores particulares. Não tendo tido nenhuma manifestação do Governo da República Popular Chinesa e tendo recebido informações através do Itamaraty, de que aquele país relutava em participar por causa das despesas inerentes, julgamos que a proposta da Sra. Balsa constitua o meio correto de contar com a participação de artistas chineses. Assim consentimos que a Sra. Balsa e a galeria *Hanart* iniciassem os trâmites com os artistas, esclarecendo, porém, que estes não podiam ser considerados representantes oficiais. (AGUILAR, 1994b)

A *Hanart T Z Gallery*³⁶ e seu diretor-geral e curador, Chang Tsong-Zung foram agentes essenciais na inserção e distribuição da arte chinesa produzida pós-1989, no ocidente. Segundo Preece (2014, p. 33) Chang tinha visitado a exposição *China/Avant-Garde*, que acontecera em Pequim em 1989, e tinha se interessado em expor alguns destes trabalhos em Hong Kong. Devido às políticas restritivas no âmbito cultural após 1989, Chang conseguiu transportar as obras da China continental para Hong Kong somente em 1992, levando-as para o *Hong Kong Arts Festival*, que seria organizado em 1993. Em fevereiro de 1993, inaugurou-se a exposição *China's New Art Post-1989*, em Hong Kong, sob sua curadoria e do crítico Li Xianting, o responsável pelos termos Pop Político e Realismo Cínico.

Devido às políticas restritivas encontradas na China continental, Hong Kong tornou-se o berço do mercado de arte chinês, como pode ser exemplificada pela atuação de Chang Tsong-Zung e da *Hanart T Z Gallery* (PREECE, 2014, p. 33). A exposição juntamente com *China Avant-Garde*, que havia ocorrido em Berlim naquele mesmo ano, tornou-se um grande marco para a inserção da nova arte chinesa no Ocidente. Depois de encerrado o evento, Chang não obteve permissão para retornar os trabalhos à China e, como consequência, tornou a exposição itinerante, seguindo para Austrália, Inglaterra e Estados Unidos e sendo exibida até 1998 por vários países do Ocidente. A exposição tornou-se a maior ferramenta de visibilidade para o Pop Político e o Realismo Cínico, além de ter pavimentado as bases para a inserção desta arte no mercado ocidental da arte (PREECE, 2014, p. 33).

³⁶ “A *Hanart TZ Gallery* foi uma pioneira em explorar o mapa cultural da China durante os últimos trinta anos, representou e trabalhou com numerosos artistas proeminentes internacionalmente. A galeria foi inaugurada em novembro de 1983, com a missão de introduzir a nova arte chinesa contemporânea tanto para a Ásia quanto internacionalmente. A galeria logo tornou-se representante de jovens e também de estabelecidos artistas do mundo da arte chinês, da China continental, Taiwan e Hong Kong, além dos artistas ‘da diáspora’. Como tal, a galeria serviu como elo significativo com o mundo da arte internacional (...)”. Descrição traduzida do inglês para o português pela autora. Disponível no site: <https://www.hanart.com/about/hanart-tz-gallery/?lang=en> Acessado em: 5 de Maio de 2019.

Na 22ª Bienal, tanto a República Popular da China quanto Hong Kong não foram representados com aval oficial de seus respectivos governos. Inclusive, ao estudar os sete artistas chineses que estiveram presentes nesta edição da Bienal, nota-se, por exemplo, que os três artistas selecionados pelo curador, Chang Tsong-Zung, para representar Hong Kong - Fang Lijun, Liu Wei e Zhang Xiaogang eram, na verdade, artistas da China continental. Seu único vínculo com Hong Kong era a representação de suas obras naquela cidade pela galeria *Hanart T Z Gallery*. Por esta razão, os seis artistas da China foram incluídos, juntos a Deng Lin, no catálogo das salas especiais e apresentados como ‘artistas convidados da China e Hong Kong’.

No início das negociações com Josette Balsa, que intermediou o contato entre a *Hanart T Z Gallery* e os organizadores da Bienal, Nelson Aguilar destacou a necessidade de que a representação, mesmo que organizada pela galeria, fosse acertada oficialmente com as autoridades chinesas, como consta na carta (anexo 8) de 14 de janeiro de 1994³⁷, na qual o curador informou que a participação dos artistas na Bienal se dava por meio de representação nacional, mediada pelo Ministério de Relações Exteriores ou o Ministério de Cultura de cada país; que se tornavam, então, os responsáveis pelos custos envolvidos. Desta forma, coloca Aguilar, a Fundação Bienal não assumiria custos relativos a artistas que não fossem participantes oficiais. Houve também um desentendimento sobre quais artistas representariam a RPC e quantos artistas eram permitidos por cada país. Tanto é que o presidente da Fundação, Edegar Cid Ferreira, conjuntamente com Aguilar, em correspondência (anexo 9) de 16 de março de 1994³⁸, escreveu à senhora Balsa. Afirmou que apenas três artistas eram permitidos por país, sugerindo que os artistas que mais se adequavam à proposta do curador fossem colocados como os representantes da China, contanto que obtivessem a aprovação diplomática necessária. A *Hanart T Z Gallery* tinha sugerido seis artistas no total, de forma que os organizadores da Bienal finalmente concordaram que três artistas poderiam representar Hong Kong, se conseguissem também a aprovação diplomática requisitada.

A pesquisa da documentação permitiu constatar como foram escolhidos os artistas que participariam das delegações da China e Hong Kong. Nelson Aguilar mostrou maior interesse pelo pintor Fang Lijun. Em carta a Chang, de 3 de fevereiro de 1994, quando a presença de Fang ainda não tinha sido assegurada, Aguilar escreveu: “Nós apreciamos muito o trabalho de Fang Lijun e esperamos poder expor seus trabalhos na Bienal. Insistimos, gentilmente, que as

³⁷ Fax de Nelson Aguilar para Josette Mazella di Bosco Balsa, São Paulo, 14 de janeiro de 1994. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

³⁸ Fax assinado por Edegar Cid Ferreira, Nelson Aguilar e Suzanna Sassoun destinado a Josette Balsa. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

obras de Fang Lijun seriam mais próximas aos conceitos artísticos propostos para a 22ª Bienal de São Paulo.” No mês seguinte (março 16, 1994), escreveu para Josette Balsa, comunicando que os artistas que seriam mais pertinentes para uma participação na Bienal seriam Fang Lijun, Li Shan e Wang Guangyi. O interesse por Fang Lijun pode ser confirmado, inclusive, por duas propostas de compradores brasileiros, encontradas no arquivo, que se interessaram em adquirir obras do artista chinês.

Outro dado pertinente, encontrado nas correspondências, foi o envio, durante este período de articulação, pela *Hanart T Z Gallery*, de uma série de catálogos de exposições recentes destes artistas para que os organizadores da Bienal pudessem conhecer melhor suas obras. Estas publicações incluíram o catálogo das exposições sob curadoria de Chang Tsong-Zung, *China's New Art Post-1989*, em Hong Kong, que aconteceu entre fevereiro e maio de 1993 e da exposição, de mesmo título, na galeria privada *Marlborough Fine Art Gallery*³⁹, de Londres, que aconteceu entre dezembro de 1993 e fevereiro de 1994.

O curador e diretor da *Hanart T Z Gallery*, Chang Tsong-Zung, esclareceu a situação sobre a oficialização dos participantes frente ao governo chinês, em carta a Jens Olesen, em 22 de março de 1994⁴⁰: “Foi acordado desde o início de nossos contatos que a participação chinesa na 22ª Bienal de São Paulo seria não-oficial, (...)” Chang reitera seu discurso em fax, datado do mesmo dia⁴¹, para Nelson Aguilar:

Desde o início de meus contatos com o Sr. Olesen, ficou entendido que a representação seria não-oficial. Espero que o senhor entenda a situação nesta parte do mundo, que torna impossível obter a sanção oficial para qualquer exposição de artistas de vanguarda. Nós solicitamos que considere a possibilidade de ter uma representação especial de artistas chineses, da mesma forma que a Bienal de Veneza mostrou no ano passado, onde os mesmos artistas participaram sob convite do curador.

O curador chinês se referia às dificuldades de artistas e curadores frente às duras restrições governamentais, alicerçadas no Ministério da Cultura e sua agência internacional de exposições, a previamente mencionada *CIEA*. Após o pai de Deng Lin, Deng Xiaoping ter

³⁹ Esta exposição na *Marlborough*, que contou com os artistas Fang Lijun, Lu Xiaodong, Zhang Xiaogang, Liu Wei e Zeng Fanzhi, foi a primeira grande exposição organizada por uma galeria particular no Ocidente. Outro dado importante que suplementa o assunto do surgimento do mercado de arte em Hong Kong, naquela época, é o fato de a *Marlborough* ter participado em três feiras de arte no início dos anos 1990, em Hong Kong, todas organizadas pelo empresário americano Dick Lestee. Em entrevista, o diretor da *Marlborough* afirma que a exposição foi muito bem recebida pela mídia e documentada no *Financial Times* e no *The Guardian*. (WANG, *China and Marlborough Interview with Gilbert Lloyd*, 2017). Disponível em: http://www.randian-online.com/np_feature/china-and-marlborough-interview-with-gilbert-lloyd/

⁴⁰ Fax de Chang Tsong-Zung para Jens Olesen, 22 março, 1994. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

⁴¹ Fax de Chang Tsong-Zung para Nelson Aguilar, 22 março, 1994. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

criado a política de abertura em seu país, no início de seu governo, pós-1978, a censura das artes e da cultura foi movida por certa ambivalência, nos lembra Gao (2011, p. 152), crítico e curador chinês que acompanhou todo o processo da nova arte chinesa, entre os anos 1980 e os dias atuais. A China passou, nestas décadas, tanto por períodos de afrouxamento quanto de constrição da censura estatal. Por exemplo, a polêmica exposição *China/Avant-Garde*, que aconteceu em fevereiro de 1989 sugere que o governo exerceu uma imposição mais leve de sua política de censura para permitir a primeira exposição oficial da nova arte produzida na China. O governo usou, dessa forma, a exposição como símbolo da crescente abertura de sua política cultural (GAO, 2011, p. 166). Não obstante, após a repressão do governo ao movimento democrático, em 4 de junho de 1989, a exposição *China/Avant-Garde* foi repetidamente atacada pelas autoridades como uma das mais importantes manifestações dos males do liberalismo burguês (GAO, 2011, p. 166).

A nomeação e destituição do Ministro da Cultura na China é um outro exemplo desta oscilação das políticas culturais do governo chinês e, certamente, influenciou as diretrizes que, no caso da Bienal de 1994, restringiram as dinâmicas que permitiriam uma participação oficial destes artistas, assim como aconteceu com a Bienal de Veneza de 1993. Exemplo disto foi o fato de poucos meses após o incidente na Praça Celestial, em junho de 1989, Wang Meng, o Ministro da Cultura, ter sido destituído do cargo do qual havia sido apontado em 1986. O partido vira, naquele ano, as diretrizes deste ministro como uma sinalização de seu objetivo de seguir políticas mais relaxadas na área cultural. A conduta de Wang era vista, pela sociedade, como uma ruptura com a repressão da Revolução Cultural (SANGER, 1989). Não obstante, seu mandato e suas inclinações lenientes para com a literatura e a arte de vanguarda foram vistas, no ano de 1989, como catalisadoras dos grupos pró-democráticos que se uniram em protesto na Praça *Tiananmen* e foram duramente represados pelo governo (SANGER, 1989). O governo substituiu Wang Meng por He Jinzhi (que ocupou o cargo entre 1989 e 1992), um poeta e oficial do departamento de propaganda do partido comunista. Para SANGER (1989), escrevendo para o *New York Times*, a nomeação de He parecia sinalizar mais uma campanha para manter uma mão firme sobre a literatura, o teatro, o cinema, a pintura e praticamente todas as outras esferas das artes, as quais são subjugadas ao controle do Ministério da Cultura. Do final de 1992 até o início de 1998, período que compraz a introdução da arte chinesa no circuito artístico do Ocidente, o seguinte Ministro da Cultura, Liu Zhongde, manteve as políticas conservadoras de He Jinzhi e deu preferência ao preceito de Deng Xiaoping pela liberação econômica paralela a um controle rígido da ideologia

(BROUSSEAU;YU-SHEK, 1993, p. 216). Sendo assim, o Ministério da Cultura continuou sendo um reduto do conservadorismo político por quase toda a década de 1990.

Assunto pertinente a ser colocado é a presença de correspondências, dentre o material do arquivo da Fundação Bienal, que assinalavam o interesse de se organizar uma exposição com as obras destes artistas em uma exposição no Rio de Janeiro, após o encerramento da Bienal. De acordo com uma relação das exposições⁴² ocorridas no MAM - RJ, feita para pesquisadores e disponibilizada pelo Departamento de Pesquisa e Documentação deste Museu, em fevereiro de 2019, pode-se constatar que o MAM- RJ, durante muitos anos, levou ao público mostras de obras que haviam participado das edições das Bienais de São Paulo, sempre organizadas no ano seguinte à Bienal. Este tipo de mostra aconteceu entre 1952 (ano em que foi montada exposição com obras da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1951) e 1995. Após esta data, deixou-se de fazer este tipo de exposição na instituição.

Em 21 de novembro de 1994, data em que a Bienal se aproximava de sua finalização, Jens Olesen, diretor internacional da Fundação Bienal, escreveu para Edemar Cid Ferreira, solicitando confirmação de que as obras de Joan Mitchell e dos artistas chineses estariam disponíveis para uma exposição no Rio, após o fim da Bienal. No início do mês seguinte, no dia 5 de dezembro, Olesen se correspondeu com Romão Pereira, gerente de eventos da Fundação Bienal de São Paulo à época, transcrição da qual coloco a seguir:

Prezado Romão, aguardo sua confirmação sobre a possibilidade de levarmos a exposição dos chineses para o Rio. Preciso: - confirmação do espaço/Belas Artes; - condições de segurança, controle de temperatura/umidade, - período da exposição. Grato e um abraço, Jens Olesen.

A esta nota, Romão Pereira enviou resposta, poucos dias depois, no dia oito de dezembro, sobre a ‘exposição dos chineses’, ocasião na qual confirmou o espaço no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, para o mês de janeiro de 1995, na Galeria do Século XXI. Romão Pereira complementou a confirmação do espaço com as seguintes constatações: “O museu oferece segurança e controle de temperatura e umidade. Eles não dispõem de verba do seguro e do transporte. O espaço que nos foi cedido é nobre, atualmente abriga a exposição do Eduardo Sued. (...)”

O desdobramento destes planos foi alterado rapidamente, como pode ser visto a partir da próxima correspondência encontrada no Arquivo Wanda Svevo. Jens Olesen comunicou,

⁴² Documento digital de quarenta e três páginas, disponibilizado pelo Setor de Pesquisa e Documentação do MAM-RJ.

em nota ao presidente da Fundação Bienal, no dia 12 de dezembro de 1994, um dia após o término da Bienal⁴³:

Prezado Edegar, Gostaria de informar que realizaremos a exposição com os artistas chineses, antigos e *avant-gard*, e todos os trabalhos apresentados na Bienal, no final do mês de outubro de 1995 até meados de dezembro. A exposição terá lugar no MAM do Rio de Janeiro em parceria com a Galeria *T Z Hanart*, de Hong Kong. Os custos de transporte e seguro serão de responsabilidade da galeria enquanto a Bienal cobrirá as despesas de posters, convites, coquetel de abertura, etc. Certamente será mais um evento exitoso. Atenciosamente, Jens Olesen.

Ora, neste período mencionado por Jens Olesen, de acordo com a lista de exposições disponibilizada pelo MAM, não houve tal exposição. De fato, em 1995 houve uma exposição no início do ano, com as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark que haviam sido exibidas em suas respectivas salas especiais na 22ª Bienal de São Paulo de 1994, a qual consta com o seguinte título: 'Hélio Oiticica - Lygia Clark/Salas Especiais. Mostra organizada a partir da XXII Bienal de São Paulo.' Esta foi, como se constatou a partir da lista enviada pelo MAM, a última exposição com mostras da Bienal de São Paulo organizada no MAM do Rio de Janeiro.

Após a solicitação, por correio eletrônico, de mais informações do MAM-RJ, para tentar descobrir porque a exposição não ocorreu, a pesquisadora Aline Siqueira, do Departamento de Pesquisa e Documentação do MAM informou que não foi possível localizar nenhum documento no arquivo referente a articulações entre a Fundação Bienal, a *Hanart T Z Gallery* e o MAM-RJ sobre a possível exposição das obras chinesas que figuraram na 22ª Bienal de São Paulo em 1994. Consequentemente, não foi possível descobrir a razão pela qual a exposição não foi efetivada.

É importante introduzir algumas informações sobre o que sucedeu na edição posterior da Bienal em questão, para que se possa entender como a experiência com a RPC, em 1994, evoluiu para uma melhor comunicação entre os organizadores da Bienal e as representações diplomáticas chinesas para melhor se organizar a vinda de obras para a Bienal. Em 1996, a Bienal, intitulada "A desmaterialização da arte no final do milênio", seguiu com a presidência de Edegar Cid Ferreira e a curadoria geral de Nelson Aguilar. Para esta edição, a Fundação Bienal exerceu uma maior cautela na hora de organizar a participação da China e de Hong Kong, com vistas a não criar atritos com os respectivos corpos diplomáticos, como poderá ser atestado a partir de correspondências encontradas no Arquivo Histórico Wanda Svevo, na

⁴³ A 22ª Bienal Internacional de São Paulo aconteceu entre os dias 12 de outubro e 11 de dezembro de 1994.

Fundação Bienal de São Paulo. Em comunicação interna de 13 de fevereiro de 1996⁴⁴ (anexo 11), Nelson Aguilar transmite as seguintes considerações sobre a ‘questão de fundo’, ao presidente da Fundação Bienal:

A China, já tendo sido contemplada com sala especial na 22ª BISP, a renovação da oportunidade configura atenção demasiada a um só país, ainda mais levando-se em conta a presença de artista chinês no bloco Ásia da exposição Universalis e a possível inscrição oficial daquele país no segmento das representações nacionais. Já recusamos pedidos de outros países de incluir mais de um artista na Bienal (Áustria e Israel, por exemplo).

Chang Tsong Zung mais uma vez sugeriu artistas para representar a China na Bienal. Desta vez, porém, o governo chinês apontou um artista e curador oficiais. Em fevereiro de 1996, Jens Olesen enviou fax a Chang, expondo o resultado final das negociações para a participação da China nesta edição da Bienal⁴⁵ (anexo 10). A decisão foi a de incluir Qiu Shi-hua, o artista sugerido por Chang, como convidado especial da Bienal. Jiao Yingqi, artista apontado pela China e o curador Li Xianting (enviado pela *CIEA*) seriam os representantes oficiais; Ho Siu-Kee seria o representante oficial de Hong Kong e Cai Guo Qiang participaria da seção da Ásia na mostra Universalis, com curadoria do japonês Tadayasu Sakai. Olesen termina solicitando que Chang confirme com as autoridades tanto da China, como de Hong Kong, a nomeação dos artistas listados oficialmente, inclusive, Qiu Shi-hua, o convidado especial.

De especial interesse é a carta de Aguilar para Olesen, do dia 8 de abril de 1996⁴⁶ (anexo 12), em que o curador lembra que os artistas da RPC e de Hong Kong devem obter nomeação oficial pelos respectivos governos, “sem o que repetiríamos a situação de grande constrangimento vivida por mim e Altino no Consulado da República Popular da China na Bienal passada”. No início destes trâmites, a Fundação Bienal precisou escolher entre dois artistas que poderiam preencher a vaga de artista representante da China⁴⁷. O primeiro era o artista escolhido pelo governo chinês, Jiao Yinqi e, o segundo, Qiu Zi-jie, selecionado pela galeria *Hanart T Z*, de Hong Kong. Prevaleceu, não obstante, a decisão de escolher o artista apontado oficialmente pelo governo.

⁴⁴ Comunicação Interna entre Nelson Aguilar e Edegar Cid Ferreira. Assunto: Projeto de exposição chinesa para a 23ª BISP. Acessado no Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

⁴⁵ Fax de Jens Olesen para Johnson Chang, da Hanart T Z Gallery, datada do dia 15 de fevereiro de 1996.

⁴⁶ Comunicação interna, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

⁴⁷ Comunicação interna, 14/5/1996, De Nelson Aguilar para Edegar Cid Ferreira e diretoria, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

No dia 22 de maio daquele ano⁴⁸, Aguilar enviou fax (anexo 14) para Chang Tsong-Zung informando, delicadamente, que o representante escolhido por ele, Qiu Zi-jie, não poderia representar a China, pois o governo chinês havia informado, por meio da Embaixada da China em Brasília, no mês anterior, que já havia nomeado um artista e um curador para participarem da Bienal. Dessa forma, a prioridade tinha que ser dada ao artista escolhido pelas autoridades chinesas. A exposição do artista convidado chinês Qiu Shi-Hua, com curadoria de Chang Tsong-Zung, não obteve aceite formal do governo chinês. Ho Siu-Kee, o artista oficial de Hong Kong, foi patrocinado pelo Conselho de Desenvolvimento das Artes de Hong Kong (Hong Kong Arts Council) com a permissão do governador de Hong Kong, Christopher Pattern. Cai Guo Qiang, como parte do pavilhão Ásia da mostra Universalis, com curadoria do japonês Tadayasu Sakai, tampouco fazia parte da participação oficial.

A *Hanart T Z Gallery*, como havia feito na última Bienal, ao criar seus próprios catálogos para os artistas mostrados na bienal, desta vez publicou o catálogo de Qiu Shi-hua e de Ho Siu-Kee, o artista representante oficial de Hong Kong. Neste catálogo, há a cópia de uma carta do governador de Hong Kong⁴⁹ (anexo 15) na qual a autoridade se mostra contente com o convite para Hong Kong participar pela primeira vez na Bienal Internacional de São Paulo. Ou seja, embora na 22ª Bienal houvesse um grupo de artistas convidados representando Hong Kong, a primeira participação oficial se deu neste momento, em que o governo de Hong Kong subsidiou a mostra de Ho Siu-Kee na Bienal.

O resultado da pesquisa no Arquivo Histórico da Bienal possibilitou exemplificar as dinâmicas de organização entre a Fundação Bienal, o corpo diplomático e outros vínculos não oficiais. A introdução à *CIEA* possibilitou também o entendimento das dinâmicas restritivas à cultura daquele país. Ademais, pode-se observar o desenvolvimento das estratégias de comunicação, na 23ª Bienal, de forma a assegurar que a China e Hong Kong participassem do evento de forma oficial, sem causar atritos diplomáticos e propiciando o bom relacionamento entre a esfera política/oficial e a Fundação da Bienal.

Para seguir a contextualização da presença da arte contemporânea chinesa na 22ª Bienal de Arte de São Paulo e passar para uma análise da função do curador e de suas metodologias discursivas, tomamos a metodologia de Ricci⁵⁰ (2013, p. 524), pela qual se

⁴⁸ Fax de Nelson Aguilar para Chang Tsong Zung, 22/05/1996, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

⁴⁹ Carta oficial assinada por Christopher Pattern, governador de Hong Kong, sem data. (catálogo *Official Hong Kong Exhibition Ho Siu-kee*, produzido pela HANART T Z Gallery, 1996), Acervo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

⁵⁰ Clarissa Ricci apresentou a tese “*La Biennale di Venezia 1993-2003 – L’esposizione come piattaforma*”, em 2013, na Università Ca’Foscari Venezia – Programa de Pós-graduação da Scuola Dottorale di Ateneo. Esta tese

seleciona como possibilidade de compreensão do “complexo bienal” a interrelação entre dois aspectos: a realidade institucional e a metodologia expositiva. Segundo a historiadora, esta é uma:

(...) solução que, metodologicamente, permite manter unidas as duas direções fundamentais, a institucional com agenda própria e a curatorial que busca objetivos crítico-artísticos entrelaçados ao panorama mais amplo da arte e do sistema da arte, no caso das bienais internacionais. (RICCI, 2013, p. 524)

Deste modo, busca-se, por meio desta abordagem, levar em consideração os aspectos institucionais e organizacionais como ponto de transição para adentrar a esfera das metodologias seguidas pelo curador-geral da Bienal, Nelson Aguilar.

2.2. Entre Veneza e São Paulo: O Discurso do Curador e as Temáticas da Bienal

No ano precedente à participação dos sete artistas chineses na Bienal de São Paulo, a maioria deles havia participado da 45ª Bienal de Veneza, *‘Punti Cardinali dell’Arte’*, sob curadoria de Achille Bonito Oliva. A participação na Bienal de Veneza marcou a primeira aparição destas obras na plataforma das bienais internacionais. Posto isto, uma análise dos escritos de Bonito Oliva para o catálogo da Bienal de Veneza, em contraposição àqueles de Aguilar para a Bienal de São Paulo, é aqui postulada como meio de contextualizar os discursos curatoriais dentro das quais se situa a participação das obras chinesas nestas estruturas expositivas. A presença da arte contemporânea chinesa, produzida após o ano de 1989 no circuito das bienais internacionais, pode ser entendida, desta forma, dentro do contexto que envolve a visão metodológica e discursiva de seus curadores na conjuntura do início dos anos 1990.

Diante deste quadro, pautando-se mais uma vez no estudo de Ricci (2013, p. 524), toma-se a Bienal como ‘ponto de observação’ para a compreensão das políticas discursivas e expositivas advindas do ofício curatorial. Em uma primeira instância, um entrecruzamento comparativo do texto de Bonito Oliva, escrito para situar *‘Punti Cardinali dell’Arte’* e do texto de Nelson Aguilar sobre a ‘Ruptura com o suporte’ é apresentado a seguir. Em um segundo momento, pontuaremos o discurso de outros atores que exerceram direcionamentos para a interpretação e a tradução de significados das obras de arte contemporânea nas duas bienais. Estes são, especificamente, Francesca dal Lago e Li Xianting, os co-curadores da mostra *Nuova Pittura Cinese*, dentro do núcleo *Passagio a Oriente*, na 45ª Bienal de Veneza e

auxiliou no desenvolvimento desta dissertação, no que concerne ao estudo e compreensão da organização e teorização sobre a 45ª Bienal de Veneza *“Punti Cardinali dell’Arte”*, de 1993.

Chang Tsong Zung, curador das salas especiais de arte chinesa na 22ª Bienal de São Paulo. Analisaremos, assim, as articulações que operam nestes discursos, os pontos de encontro ou de distanciamento entre a visão destes curadores, especialmente nos contrapontos criados no que se refere às narrativas desenvolvidas pelos curadores ocidentais e o discurso dos curadores chineses, que tinham como tarefa introduzir e traduzir estas obras diante do sistema de arte internacional.

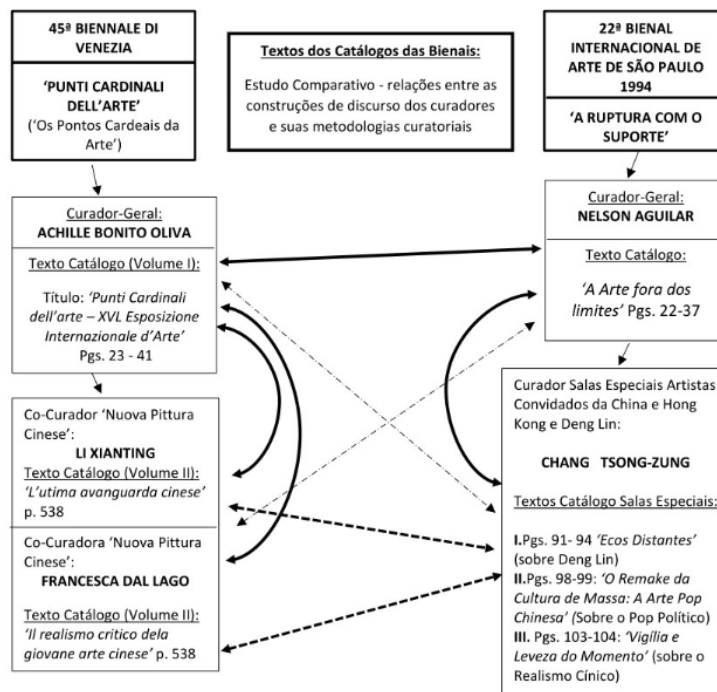
Este período se caracterizou pelas temáticas da globalização e do pós-colonialismo, que se refletiram na conjuntura das bienais internacionais. Para contextualizar a 22ª Bienal de São Paulo diante da base conceitual que vigorava naquele tempo e situar a construção de discursos e traduções de significado ensejadas pelo curador, podemos trazer a metáfora criada por Terry Smith (2013, p. 33), usada quando questionou de que forma “o conceito de ‘mundo’ ressoa dentro do discurso curatorial atual”. A metáfora de Smith lembra o conceito de *artworld* (1964), criado pelo filósofo Arthur Danto:

(...) uma exposição, ao figurar como ocupante de um determinado espaço ou grupo de espaços, por um certo período de tempo, de maneiras que dotam o espaço com uma série de significados únicos provenientes das relações entre os materiais apresentados, cria um mundo em si. (...) Cada exposição é um mundo que subsiste marcadamente dentro do mundo das exposições de arte – do passado, presente e futuro. Cada um destes mundos é um mundo dentro dos mundos que constituem o Mundo.⁵¹ (SMITH, 2013, p. 32)

Neste mundo da arte contemporânea, composto pela exposição e seus constituintes - espaço, instituição, obras, tempo, curador, projeto expositivo, tipo de exposição, público, patrocinadores - a arte tem, entre suas características mais relevantes, como comenta Smith (2011, p. 32), um viés de prioridades nacionalistas, identitárias e críticas, especialmente advinda das culturas previamente colonizadas. Este elemento tornou-se predominante no circuito internacional e pode ser evidenciado especialmente nas bienais e exposições itinerantes da década de 1990. Para Smith (2011, p. 32), esta era a arte da *transnational transitionality* (transicionalidade transnacional), ou seja, uma arte pautada em “características pós-coloniais concebidas em estado de constante transição de significados, demandando a tradução como ferramenta para ser constantemente negociada” (SMITH, 2011, p. 11). Esta arte mudou os núcleos de produção de arte, sua distribuição e seus valores (Smith, 2016, sem paginação). Conseqüentemente, este foi o período que daria início a *biennialization*, ou ‘bienalização’ (GARDNER, 2013, p. 442; WANG, p. 21, 2009), a partir da qual as bienais se

⁵¹ Traduzido do inglês pela autora.

proliferaram por diversos locais às margens dos centros hegemônicos do sistema da arte global.



Quadro 2. Mapa das relações dialógicas entre os textos presentes nos catálogos da 45ª Bienal de Veneza (1993) e da 22ª Bienal de São Paulo (1994) produzidos pelos curadores-gerais e os co-curadores das participações da nova arte chinesa.

Neste contexto, o curador tem como função ajustar conceitos em um discurso que construa relações dialógicas entre si e, em adição, entre o macrosistema de exposições no circuito, ou mundo internacional da arte. A partir disto, o curador categoriza-se como agente de mediação, que transmite uma mensagem de uma das partes para a outra (LIND, 2012, p. 103). Para Lind (2012, p. 103) a função do curador como mediador é relevante para criar superfícies de contato entre obras de arte, projeto de curadoria e pessoas, a partir de várias formas de comunicação e de aproximações entre a arte, as instituições e o mundo externo. Ademais, é preciso considerar que a exposição de arte, como lembra Filipovic (2012, p.103) é um acontecimento que não apresenta neutralidade. Logo, ela pode ser entendida como “uma tela na qual ideologias são projetadas, uma ‘máquina’ de manufatura de significados, um teatro da cultura burguesa, um local para se disciplinar o sujeito-cidadão, ou um *mise-en-scène* de valores inquestionáveis (como o tempo linear, a história teleológica e as narrativas mestras)” (FILIPOVIC, 2012, p. 103).

Dentro deste espaço que reflete ideologias e a ‘manufatura’ de significados, o início dos anos 1990 ficou conhecido como a ‘era do curador’ (BRENSON apud WANG, 2009 p. 21), em particular daqueles que se definiam como ‘curadores independentes’. (WANG, 2009, p. 21). Wang (2009, p. 21) coloca, pois, que “aos olhos destes curadores, bienais internacionais ou trienais servem como plataformas transnacionais onde novos discursos artísticos podem ser desenvolvidos, novas teorias críticas podem ser exploradas e novas estruturas e instituições podem ser construídas no mundo da arte”. O que distingue os curadores independentes é que, se anteriormente os curadores “operavam invisivelmente por trás das obras, naquele momento, eles se tornavam figuras centrais no palco das políticas culturais a nível global” (WANG, 2009, p. 21). Esta transformação do ofício curatorial permitiu que o curador pudesse se comunicar com diversas culturas e experiências transnacionais, assim como fez o curador da 45ª Bienal de Veneza, que viajou até a China para pesquisa no ano de 1992, mediado pela especialista em arte e cultura chinesa, a historiadora e crítica italiana Francesca dal Lago e o crítico e curador Li Xianting (que foram os co-curadores da mostra de arte chinesa na Bienal de Veneza de 1993). Outro bom exemplo disto foi a ida do crítico Fei Dawei à França, convidado a prestar consultoria a Jean Hubert Martin para a escolha dos três artistas chineses que participaram da exposição *Magiciens de la Terre* (FEI, 2000, sem paginação).

Mari Carmen Ramirez (1996, p. 21) trata dos curadores provenientes de países fora do centro hegemônico no início dos anos 1990. Ramirez se refere, especificamente, à função dos curadores de arte latino-americanos a partir de um viés das políticas de representação cultural. O fluxo de arte latino-americana no sistema de arte ocidental, neste período, é similar ao caso chinês e pode, conseqüentemente, tornar claro o papel do curador chinês na inserção de seu país no fluxo da arte ocidental. Ramirez (1996, p. 22) investiga como as dinâmicas das políticas de identidade, tanto na esfera transnacional (global), como na esfera local (multicultural) impactaram as práticas curatoriais na década de 1990. Além disto, a historiadora distingue entre o curador como ‘árbitro cultural’ (*cultural arbiter*) e como ‘mediador cultural’, ou ‘agente cultural’ (*cultural mediator/cultural broker*). Segundo coloca, o papel do curador, antes do surgimento da noção de pós-colonialismo, se aproximava ao de um árbitro ou juiz de gosto e de qualidade das obras de arte; sua “autoridade advinha de um agrupamento de critérios e parâmetros do cânone ocidental, que perpassava o modernismo e o pós-modernismo” (RAMIREZ, 1996, p. 22). Sobre estas distinções, Ramirez (1996, p. 23) avalia que:

Curadores que atuam como mediadores culturais não são limitados a discriminar a excelência artística. Sua função, pelo contrário, é revelar e explicar como as práticas artísticas de grupos tradicionalmente periféricos ou subordinados transmitem noções de identidade. (...) Ao selecionar, delimitar e interpretar a arte periférica em exposições de arte e seus catálogos, os curadores mostram-se como agentes que constroem um espaço mais democrático, no qual grupos culturais específicos podem se reconhecer e serem reconhecidos. Esta alteração de função curatorial, por sua vez, parece ter aberto novos espaços para a distribuição, aceitação e valorização da arte anteriormente marginalizada.

É preciso levar em conta os dois tipos de agentes culturais que atuam no que se configura como a inserção da arte contemporânea chinesa no Ocidente. De um lado, temos a função do curador ocidental e, do outro, a do curador chinês. O primeiro busca atender às tendências pós-coloniais, que abrangem o nível social e de mercado, introduzindo e aumentando, assim, o escopo das visualidades marginalizadas dentro de um sistema previamente menos inclusivo. Este agente tem, no entanto, como base conceitual, preceitos históricos, sociais e visuais pautados no Ocidente. O segundo, o curador periférico, aproveita a recente abertura à inclusão da margem, os interesses de um sistema mercadológico que busca novos atores para agregar ao antes limitado nicho ocidental, buscando, assim, a legitimação destas visualidades locais e de novas possibilidades dentro de um mercado expandido. A articulação de interesses entre Ocidente e Periferia requer negociação contínua dentro do espaço cultural e mercadológico, abrangendo as esferas de introdução, aceitação e valorização de novos significados. Ramirez (1996, p. 23) enfatiza a atuação do mercado como protagonista nesta conjuntura, que facilitou a entrada da arte da margem no sistema de arte internacional e a subsequente alteração do papel do curador:

O motivo para uma figura institucional ser lançada de seu nicho de elite para o campo central e parainstitucional da arte global e multicultural pode ser explicada levando em conta as transformações pelas quais os mercados de arte periféricos (p. ex. América Latina) passaram em anos recentes, como resultado de tendências econômicas transnacionais.

As mudanças vistas na função curatorial resultaram, adicionalmente, de uma transição paradigmática no pensamento político, a partir dos anos 1960, no que concerne as maneiras de pensar a alteridade. Esta transição evidenciou, segundo Gladston (2016, p. 18), o campo da *identity politics*, que refletiu na produção, interpretação e recepção de obras de arte e na organização e configuração de exposições. A exposição *Magiciens de la Terre*, comentou Gladston (2016, p. 21), foi consequência direta desta mudança de configurações no pensamento contemporâneo. O autor discorre sobre o tema da seguinte forma:

(...) a transformação marcante do pensamento político (...) e a crescente proeminência, nas sociedades liberal-democráticas, desde o início dos anos 1960, de uma gama muito diversificada de discursos críticos sobre questões de desigualdade social referidas coletivamente como ‘as políticas de identidade’. Em conjunto, esta gama de discursos (...) bem como ramos relacionados, como os estudos feministas, o pós-colonialismo (...) – apoia a noção que a relação entre luta social e mudança social progressiva não pode ser reduzida simplesmente à questão única de diferença de classe, mas é contingente a uma multiplicidade inconstante de diferenças de interseção no posicionamento social, relacionadas, entre outras coisas, a classe, gênero, raça, etnia, idade, religião, capacidade e sexualidade. Como consequência do acréscimo destes discursos relacionados à identidade, em meados da década de 1980, o foco teórico alterou-se, como observou Hal Foster na época, ‘da classe como sujeito de história para a constituição cultural da subjetividade identitária da economia à diferença social. Em suma, a luta política é vista agora em grande parte como um processo de ‘articulação diferencial’. Paradoxalmente, esta mudança em direção a uma ‘articulação de diferenças’ foi pontuada pelo que pode ser descrito como instâncias de ‘desarticulação de diferenças’. (GLADSTON, 2016, p. 18).

Estas mudanças na corrente de pensamento político que desencadearam as políticas de identidade, incluídas nelas o discurso pós-colonialista, estimularam vastas modificações na representação artística e cultural e no campo da curadoria de exposições – evidenciando o tipo de exposição que veio a denominar-se de *international survey show*, “(...) formato de exposição que busca demonstrar a natureza culturalmente diversa, híbrida e em constante mudança da produção e recepção artística e se apresenta como plataforma para a desconstrução crítica das relações sociais de dominação” (GLADSTON, 2016, p. 21). A estrutura destas *survey exhibitions*, segundo Gladston (2016, p.22) tomou diferentes características: em alguns casos, como em *Les Magiciens de la Terre*, foram organizadas como exposições temáticas, reunindo obras de arte produzidas por artistas de diferentes Estados-Nação. Em outros casos, o agrupamento de obras contemporâneas, que passou a aceitar a produção fora do eixo hegemônico, foi adaptado para a realização de exposições recorrentes como bienais e trienais. Por último, foram utilizadas com o formato de ‘pesquisa’, como no caso das exposições de arte chinesa em 1993, tanto em Hong Kong como em Berlim, visando apresentar visões gerais da arte de um único país para o público internacional (GLADSTON, 2016, p.21).

A 45ª Bienal de Veneza, que teve curadoria de Achille Bonito Oliva, enquadra-se nesta proposta das *survey exhibitions*. Característica marcante da curadoria desta Bienal foi a proposta do núcleo temático ‘*Punti Cardinali dell’Arte*’. O catálogo⁵² desta exposição foi

⁵² O primeiro e o segundo com textos, imagens, diagramas e mapas sobre as exposições pertencentes à Bienal e espalhadas pela cidade de Veneza, e o terceiro volume, uma compilação dos textos na língua inglesa. O acesso aos catálogos da 45ª Bienal de Veneza foi possível por meio do acervo do Arquivo Histórico e Biblioteca Wanda

organizado em três volumes. O primeiro se inicia com o texto de Bonito Oliva, no qual é apresentado a sua idealização para esta bienal ao redor dos pontos cardiais da arte. O texto se estende em subtemas intitulados: *Sistema della politica, Sistema della Cultura, Sistema della Pubblicità, A Sud dell'Arte, Artae e Arte di Confine e lo Sguardo del Maiale*.

O texto de Bonito Oliva reverbera, marcadamente, as mudanças políticas e paradigmáticas advindas do desenvolvimento da *identity politics* (não só marcado pela questão dos atores periféricos na arte, mas também pela questão do feminismo no mundo da arte, por exemplo), pontuada por Gladston. Ao longo do texto, o curador expõe sua visão sobre mudanças geopolíticas no campo artístico de uma forma que mostra, por vezes, o reflexo de um discurso pautado na sua posição eurocêntrica frente à alteridade. Em adição, observa-se, ao longo do texto, uma linguagem autorreferencial, com a qual Bonito Oliva reflete sobre a sua condição como crítico e curador, discorrendo sobre suas escolhas e metodologias discursivas e fundamentando o desenvolvimento de suas premissas curatoriais. Oliva (1993, p. 23) inicia o texto afirmando que: “Os pontos cardeais da arte não expressam tanto um corte crítico restritivo e imponente, mas a observação de como a arte contemporânea foi formada através do nomadismo cultural⁵³ e da coexistência de linguagens.” Esta constatação pode ser entendida dentro de uma tendência curatorial, pontuada por Martini (2014, p. 269), na qual a multiplicidade da cena cultural contemporânea é problematizada por meio da utilização de um conceito unificador que não é meramente como um tema e se transforma em ponto de partida ou uma ferramenta de pesquisa que unifica a presença de discursos plurais. Para Martini (2016, p. 269), por exemplo, *Punti Cardinali dell'Arte* refletiu a pluralidade de discursos proposta pelo curador, que convidou outros curadores para trabalhar em quinze exposições que fizeram parte da bienal e, também, ao suspender o tradicional sistema de representações nacionais. Isto possibilitou que, por exemplo, um artista coreano fosse apresentado do lado de um artista alemão. Perante isto, o tema unificador da Bienal tornou-se dispositivo para produzir multiplicidades. “A Bienal de Bonito Oliva utilizou

Svevo, na Fundação Bienal de São Paulo, que contém exemplares do primeiro e segundo volumes desta publicação.

⁵³ Oliva faz várias referências ao nomadismo cultural dos anos 1980: “Se o nomadismo dos anos oitenta havia aliviado alguma rigidez cultural, agora nos anos noventa ele encontra sua canalização na ideia de uma viagem (...) até os pontos cardeais da arte. Esses pontos, se inicialmente referindo-se aos astrofísicos do norte, sul, leste e oeste, exemplificam elementos iniciais e até mesmo ultrapassam e entrelaçam-se no campo da produção artística.” (OLIVA, 1993, p. 23). Sobre o termo nomadismo: “O termo nomadismo, comum às teorias de Estudos Culturais e da Literatura, aparece conjuntamente a outros termos como hibridismo, tradução, transcrição, migração e espaço, entre outros. Estes termos representam conceitos que estão conectados uns aos outros, na medida em que formam os *plateaus* do discurso rizomático referentes à Deleuze e Guattari, mas também se referem a outro grupo de conceitos como identidade, centro, homogeneidade, estabilidade e território” (KALUWEIT, 2008, p. 2)

a questão da temporalidade do evento como ferramenta para orientar e desorientar o público diante da produção cultural contemporânea”, conclui Martini (2016, p. 269). O que seriam, para Oliva, os pontos cardeais da arte? Sobre esta definição, o curador italiano colocou que:

O nomadismo cultural foi ressignificado, após a Guerra Fria, junto a uma ideia de ‘viagem’, problematicamente protegida por pontos cardeais internos ao longo de seu caminho, transformando-se em um quinto ponto além dos quatro tradicionais de norte, sul, leste, oeste, capaz de superar distâncias e esquemas da história em outra de condensação e entrelaçamento linguístico e cultural. O projeto da quadragésima quinta edição da Bienal de Veneza traz como título unitário os pontos cardeais da arte justamente para reivindicar um planejamento cultural diferente, não baseado no orgulho unificador e teórico, mas em uma estrutura de mosaico, voltada para a leitura da complexidade internacional da arte, por meio de peças expositivas, de temas, contextos e personalidades individuais da criação artística. Este projeto reivindica a capacidade da cultura de produzir uma questão sobre a realidade contemporânea, relendo as noções de internacionalidade e natureza disciplinar do fenômeno artístico. (OLIVA, 1993, p. 24)

No geral, Oliva se refere ao processo de transnacionalidade na arte de forma positiva:

(...) não é mais possível reconhecer a pureza do núcleo nacional, mas sim a contribuição positiva de uma transnacionalidade, um entrelaçamento de povos que produz o ecletismo cultural (...). Daí meu convite para superar a autocracia dos Pavilhões Nacionais, (...). Isso inevitavelmente produz a exaltação do valor da coexistência, que é particularmente significativa no momento histórico atual que enfatiza as diferenças. (OLIVA, 1993, p. 24)

Contudo, a ênfase dada, ao longo de seu texto, aos temas concernentes à esfera da *identity politics* é, por vezes, tratada com certa ambiguidade e menos otimismo. No início do texto, por exemplo, ele aponta: “[A arte contemporânea] submetida a um confronto próximo com o mundo da tecnologia e a evolução da sociedade moderna, teve que aceitar a ideia de ‘viagem’, em referência a outras culturas, para recuperar energia e força expressiva.” (OLIVA, 1993, p. 23). O uso da palavra ‘submetida’ denota uma subjugação, reforçada pelo uso do termo ‘confronto’ e da construção ‘teve que aceitar’. Logo, percebe-se que o pensamento crítico de Oliva é pautado por sua posição dentro de uma compreensão eurocêntrica. Há outros exemplos ao longo da sua construção textual. Na parte do texto dedicada ao Sul da arte, Oliva discorre sobre uma definição de Sul, apresentada por ele não como termo geopolítico, mas antropológico. Desta forma, o curador diminui a carga política e histórica do termo, suavizando-o, ao construí-lo como conceito artístico. O curador define que:

(...) o Sul não é apenas a dimensão geográfica de cada país, geralmente daqueles distantes das condições de desenvolvimento industrial. Pelo contrário, é o lugar simbólico da criação artística, onde o indivíduo expressa

de maneira solitária e artesanal a própria fantasia, (...). Neste sentido, representa o espaço típico da arte, um universo pessoal de imagens em oposição ao contexto externo (OLIVA, 1993, p. 34).

Oliva segue ao colocar a Itália dentro do que seria a sua definição de sul como ‘lugar simbólico da criação artística’:

A arte italiana é a demonstração do potencial antropológico de um povo empregado em muitos municípios, mas capaz de expressar uma cultura complexa e sistemática. Neste sentido, na Itália a arte habita o sul do país, uma dimensão certamente não geográfica, mas antropológica, onde o artista não é mais garantido por um colecionismo do Estado ou assistido por uma política museográfica. Se devido à complexidade e dificuldade de compreensão, muitas vezes a arte contemporânea vive no sul de cada país, não só na Europa, na Itália ela representa uma espécie de Sul moral (...) (OLIVA, 1993, p. 34)

Oliva aborda, em seguida, e de forma análoga ao seu tratamento do conceito do Sul, a questão da representatividade da mulher na arte, apresentando uma visão que diminui esta problemática sempre tão visível no mundo da arte. Os argumentos de Oliva se pautam em sua definição de que a arte ‘não tem sexo’. Por isto, questiona a necessidade de “a todo custo dividir a história da arte pela metade ou gerenciá-la conjuntamente, quando fica claro que as forças no campo da arte não são as da diferença masculina e feminina. A arte, como sabemos, não é masculina e feminina, pertencente àquela zona de indeterminação andrógina tocada pela epifania da linguagem e da forma.” (OLIVA, 1993, p. 38). Oliva chega mesmo a dizer que determinadas presenças produtivas “seriam capazes de dissolver a questão da identidade feminina (...)” (OLIVA, 1993, p. 38) para deslocar cada vez mais o campo da arte para a “impessoalidade linguística do trabalho”. O discurso de Oliva denota uma preferência por dissolver estas questões tão importantes às discussões no campo da arte e centrar-se em uma proposta de arte como resultado de uma produção individualista e solitária, “porque a arte não quer sinalizar a diversidade conflituosa entre países, mas a diferença entre personalidades.” (OLIVA, 1993, p. 38).

O curador da 45ª Bienal de Veneza termina seu texto refletindo sobre a condição do curador/crítico. Utiliza uma infeliz analogia, com a qual sugere que “o crítico hoje deve se apresentar com o ‘olhar do porco’. O porco é um animal rejeitado pela cultura ocidental, acostumada a celebrar a beleza do pavão (OLIVA, 1993, p. 40)”. Ainda sobre a analogia entre o crítico e o porco, Oliva continua:

Acredito que o crítico vive por necessidade os restos da arte, daí minha apologia ao olhar do porco, daquele animal que o crítico deve imitar para estabelecer uma relação de necessidade com esses restos, capacitá-los, mastigá-los e alimentá-los. Neste sentido, a relação de conhecimento da crítica com a questão do mundo e com as formas da Arte é uma relação de

fecundidade, de absorção, de contato direto que não pode ser reduzida a um olhar contemplativo puro. O olhar deve ser alimento, análise aprofundada por maceração e mastigação. O material deve ser retrabalhado através do olhar crítico, capaz com um ‘golpe da cauda’ - a caneta - de produzir a escrita: a fecundidade do crítico (OLIVA, 1993, p. 41)

O acesso aos textos do catálogo da 45ª Bienal de Veneza tornou possível uma introdução aos assuntos delineados por Bonito Achille Oliva e às correntes de pensamento que assinala em seu texto, principalmente sobre o desenvolvimento da curadoria a partir dos pontos cardeais da arte, que suscitaram, para Oliva, a oportunidade de exprimir seus pensamentos diante das problemáticas da *identity politics*, como descrita por Gladston anteriormente (ver pg. 86). Estes elementos discursivos do curador em relação aos temas centrais da 45ª Bienal de Veneza ajudam a situar o contexto no qual se inseriram as obras chinesas na mostra *Nuova Pittura Cinese*, nesta Bienal, e, adicionalmente, propiciam um contraponto ao pensamento de Nelson Aguilar, o curador da 22ª Bienal de São Paulo.

Um ano depois, em 1994, inaugurou-se a Bienal de São Paulo, sob o título de “Ruptura com o suporte”. Esta Bienal contou com duas publicações, o catálogo geral e o catálogo das salas especiais. Quais particularidades são evidenciadas a partir dos textos escritos por Nelson Aguilar? O texto do curador-geral contém uma parte introdutória, repetida nos dois catálogos, e é seguida por textos curtos, também de sua autoria, que introduzem tanto os artistas de cada sala especial, quanto as temáticas principais da exposição geral⁵⁴. A tabela 3 (p. 92) mostra a lista dos textos presentes nos dois catálogos. Os títulos que estão marcados em negrito mostram relação a uma contextualização da presença dos artistas da RPC na Bienal.

Aguilar (1994, p. 22) inicia seu texto introdutório, ‘A arte fora dos limites’, com a constatação de que a questão do suporte, na qual se baseia a 22ª Bienal, é “o fio condutor que atravessa e determina a arte contemporânea desde os anos 50.” Para desenvolver esta premissa do curador, compartilhamos um pequeno texto de sua autoria, encontrado em um recorte de revista no Arquivo da Fundação Bienal. Aguilar explicita a sua questão do suporte da seguinte maneira:

⁵⁴ Quanto à estrutura textual, observa-se, por exemplo que, Bonito Oliva utiliza bem o espaço no catálogo para problematizar vários conceitos pertinentes a seus *Punti Cardinali dell’Arte*, quando, a partir de vários subtemas, discorre, ao longo de 19 páginas, sobre seu pensamento crítico. Além do mais, o imenso catálogo de três volumes conta com textos de variados teóricos como Arthur Danto e Georges Didi-Huberman, adicionando uma camada de embasamento teórico não vista no catálogo da 22ª Bienal de São Paulo. O texto de Nelson Aguilar, por ser demasiadamente curto, se torna espaço para apenas uma breve introdução ao seu pensamento e ao desenvolvimento dos temas propostos a partir de sua curadoria e da ‘Ruptura com o Suporte’. Composição análoga ao catálogo da 45ª Bienal será vista, por exemplo, durante a edição da 24ª Bienal de 1998, sob curadoria de Paulo Herkenhoff, que é notável neste sentido.

A amplitude da 22ª Bienal de São Paulo, que tem como tema “Ruptura com o Suporte”, emerge por meio de três obras: Neon, de Lucio Fontana, que representa a luz celeste; a obra de Richard Long, branca, desenhada no centro do pavimento térreo; e a tela branca de Malevitch, no espaço museológico. O branco usado por Long foi surpresa. Ele se definiu na última hora, como sempre faz, e assim possibilitou trocas entre chão e teto, e vice-versa. Intercâmbio constante pode ser a meta da Bienal daqui para a frente, estabelecendo mudanças e amplitudes com artistas capazes de distender o arco de Ulisses. A escolha do tema é um ovo de Colombo, porque o conceito está presente nos visionários textos de Hélio Oiticica, escritos em 1968. Em síntese, isso significa encontro. Na 22ª Bienal de São Paulo, os países formam um todo, conforme o critério adotado de exposição por analogia de linguagem. Quando a arte passa para o segundo plano, as bienais se tornam políticas. Como dizia Antonin Artaud, quem faz teatro político trai o teatro e também a política. Optamos por colocar um haitiano ao lado de um alemão e, assim por diante. Criamos a única realidade que interessa: a estética e não a política ou a geopolítica. Os melhores momentos da história da Bienal foram assim. (AGUILAR, 1994, s/p)

Em comum com a Bienal de Oliva, a vontade de se flexibilizar a função das representações nacionais está presente na proposta do curador, trabalhando, assim, para representar a questão de transnacionalidade. No entanto, em direção oposta à Bienal de Oliva, Aguilar escolhe centrar-se no tema da ‘Ruptura como suporte’ como direcionamento único da Bienal, ao passo que Oliva utilizou seus pontos cardeais para criar uma bienal com uma estrutura em ‘mosaico’, “em uma constelação de exposições temáticas” (RICCI, 2016, p. 125). Ou seja, Bonito Oliva criou um modelo de “exposição sem centro, sem ter uma estrutura teórica avassaladora para as obras.” (Ricci, 2016, p. 126). A 22ª Bienal de São Paulo mostra, como veremos, obras de diversos países advindos de uma estrutura comunista, como os países do Leste Europeu e a China, que há pouco tempo se abriu ao Ocidente. Neste sentido, a Bienal de São Paulo se abre como plataforma para a inclusão da alteridade. No entanto, o curador parece não levar em consideração as trajetórias distintas de ruptura e desenvolvimento de linguagens seguidos por estes países emergidos de sistemas autoritários, nivelando (ou anulando) estas disparidades históricas. Ou seja, embora tenha incluído um número significativo de artistas da margem, seu pensamento partiu, principalmente, das questões pautadas em um sistema ocidental de significados artísticos (assim como fez Bonito Oliva), sem incluir uma problematização da singular trajetória cultural destes países. Aguilar (1994, p. 22) observa:

De 50 para cá, os artistas têm se recusado a agir dentro de uma reserva, de um território pré-determinado chamado tela ou massa escultural. Entrou em cena as instalações, as performances, as peças, que não se contentam com mera contemplação, mas querem também ser sentidas, ouvidas, manipuladas, embora os anos 80 mostrem a retradução em suporte bidimensional de toda a expansão anterior.

No entanto, as instalações e performances foram exploradas como linguagem artística entre os artistas chineses somente durante o Movimento de '85, que culminou em obras como 'Diálogo', da artista Xiao Lu (ver Figura 20, p.43), vista na exposição *China/Avant-Garde* em Pequim, em 1989. Obras estas que, não obstante, foram desfavorecidas no momento de inserção da arte chinesa, no Ocidente, que outorgou preferência à pintura como linguagem mais apropriada para a tradução e interpretação destes trabalhos ao olhar ocidental. Se, no Ocidente, os anos 80 marcam a 'retradução', termo utilizado por Aguilar na citação acima, de toda esta expansão anterior para uma retomada ao suporte bidimensional, na China, os anos 1980 marcam o início do estudo destas linguagens, que foram desenvolvidas e ressignificadas para atender as particularidades culturais chinesas.

<p>Catálogo Geral – 22ª Bienal de São Paulo 1994</p> <p><u>Textos Curador- Geral Nelson Aguilar</u></p> <p>I. Ruptura com o Suporte II. 23 Artistas Brasileiros III. A Plurietnia do Continente Americano IV. A Arte Póvera da Itália V. A Escolha Francesa VI. A Luz Mediterrânea da Arte de Portugal VII. Europa Oriental: A Fronteira do Inusitado VIII. Japão: Natureza e Explosão IX. Câmara dos Ancestrais: O Espaço Museológico X. Eventos Paralelos: Cinema, Fotografia, Intervenções</p>	<p>Catálogo Salas Especiais. 22ª Bienal de São Paulo 1994 <u>Textos Curador-Geral Nelson Aguilar</u></p> <p>. A Arte Fora dos Limites Salas Especiais <u>I. Os Faróis Brasileiros</u> I.I. Hélio Oiticica: Os outros sentidos I.II. A Coerência Infalível de Lygia Clark I.III. Os Objetos Gráficos de Mira Schendel <u>II. Os Contemporâneos</u> II.I. As Tapeçarias de Deng Lin II.II. Os Penetráveis de Jesús Soto II.III. Joan Mitchell: A Pintura do movimento II.IV. John Chamberlain: A Escultura Barroca Contemporânea II.V. O “agente secreto” Jorge Molder II.VI. José Bedia: A Poesia dos Arquétipos II.VII. Os Materiais Inusitados de Julian Schnabel II.VIII. Lucio Fontana: A Vida Fora da Moldura II.IX. O Deslocamento de Significados de Marcel Broodthaers II.X. Per Kirkeby, O Olhar para o Solo II.XI. O Andarilho Richard Long II. XII. Robert Rauschenberg: O Papa da Contracorrente II.XIII. As Paisagens Abstratas de Tal-Coat <u>III. Os Trabalhos em Vídeo</u> <u>IV. Câmara dos Ancestrais: O Espaço Museológico</u> IV.I. Diego Rivera: A Arte à Disposição do Público IV.II. A Genialidade de Malevitch IV.III. O Ateliê de Mondrian IV.IV. Rufino Tamayo: O mural dentro da tela IV.V. A Presença dos Signos em Torres-García</p>
--	---

Quadro 3. Lista de textos escritos pelo curador-geral Nelson Aguilar no catálogo geral (à esquerda) e no catálogo das salas especiais (à direita) da 22ª Bienal de São Paulo, 1994.

Aguilar (1994, p. 22) segue, desta vez, introduzindo a premissa que conduz a temática da Bienal:

A tensão entre a diástole do suporte e a sístole subsequente é a questão artística do final do século XX, a tal ponto que marca exposições como Os Mágicos da Terra (Centre George Pompidou, Paris, 1989), Deslocamentos (MOMA, Nova York, 1991), a última Documenta (Kassel, 1992). Graças à ruptura com o suporte, porém, a bidimensionalidade, hoje em dia, não é mais a mesma.

A tese proposta pelo curador brasileiro abrange dois pontos que são importantes delinear: primeiramente, a atribuição, como questão principal da arte naquele período, da ruptura com o suporte, sem considerar outras questões em evidência no campo da arte daquele momento - como a inserção de arte periférica pautada por um sentido de identidade dentro do sistema de exposições no Ocidente, questão central de *Magiciens de la Terre*, por exemplo. Em segundo lugar, Aguilar mais uma vez demonstra seu embasamento no pensamento ocidental, ao relacionar a importância da questão do suporte com importantes eventos em três grandes centros hegemônicos – Paris, Nova Iorque e Kassel. Aguilar prossegue, descrevendo detalhes históricos para validar sua tese, sempre utilizando exemplos referentes à história da arte do circuito hegemônico e ocidental.

Ele coloca, por exemplo, que: “A atitude de romper com espaços limitados determinou uma distinção entre arte contemporânea e arte moderna.” (AGUILAR, 1994, p. 22) Aqui ele relembra o trajeto de ruptura que ensejou o desenvolvimento da arte moderna a partir da transcendência do “espaço ilusório renascentista, canonizado pelo academicismo”; usando o exemplo da obra *Le déjeuner sur l’herbe* (1862), de Édouard Manet (1832-1883), como marco do modernismo, explicando que o escândalo que suscitou ocorreu “mais pela ausência da camada preparatória com que todos os praticantes de belas-artes cobriam o quadro e a maneira como Manet exibia o grão da tela, do que pela personagem nua circundada por cavalheiros vestidos.” (AGUILAR, 1994, p. 22).

Na sequência, o curador configura a arte contemporânea pela sua “quebra do plano pintado e a invasão de territórios inimagináveis na arte de quarenta anos atrás”. Estes “territórios inimagináveis”, mencionados por ele, são descritos como as novas mídias – os *happenings*, instalações, a arte corporal, a arte de paisagem que, nota Aguilar, são ‘fenômenos que não são privilégio dos países desenvolvidos.’ (AGUILAR, 1994, p. 23). Aguilar lista uma variedade de artistas que traduzem estas inquietações pelo suporte, incluindo os brasileiros Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel, e os artistas Robert Rauschenberg, Lucio Fontana, Marcel Broodthaers, Richard Long, Gary Hill, Jesús Rafael Soto (artista

venezuelano) e Per Kirkeby – salientando que estes artistas estão representados na Bienal em salas especiais justamente por evidenciarem estas inquietações em suas obras.

A única menção que Aguilar (1994, p. 23) faz sobre a arte periférica, em seu texto, vem a seguir: “A ruptura com o suporte tradicional como traço definidor da contemporaneidade abrange a arte emergente da América Latina, da Europa Oriental, da África e da Ásia.” O curador, no entanto, não desenvolve de que forma se pode ver a ruptura com o suporte tradicional na obra destes artistas periféricos. Aguilar discorre sobre os resultados da ruptura com os “dispositivos sobre o qual a arte vinha se articulando” e aponta que “o artista contemporâneo revela a nova maneira de se relacionar com o mundo, que pede porosidade, abandono de defesas e, conseqüentemente, ampliação de horizontes.” (AGUILAR, 1994, p. 23). O curador, no entanto, parece delimitar esta nova maneira de se relacionar com o mundo e a subsequente ampliação de horizontes, referindo-se somente aos novos meios de produção artística, sem mencionar as novas tendências que à época já eram sentidas no sistema da arte, vistas como uma expansão geopolítica de maior abrangência em direção à aceitação das margens. Ele termina o texto abordando os desafios promovidos no sentido de ruptura, fazendo breves comentários sobre obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel, que, segundo ele, configuraram “os parâmetros para a representação brasileira para esta bienal” (AGUILAR, 1994, p. 23).

O texto de Aguilar tem algumas seções que são especialmente importantes para a nossa reflexão, em que aborda brevemente temas referentes à política de identidade. Na parte em que discorre sobre a arte das Américas, por exemplo, o curador faz uma contraposição entre o multiculturalismo e a mestiçagem como condição de desenvolvimento da arte na América Latina. Apresenta, nesta seção, dois artistas americanos negros, aos quais se refere como os representantes do multiculturalismo norte-americano, atestando a pluralidade das Américas. Em uma próxima seção de interesse para este trabalho, o curador discorre sobre a participação da Europa Oriental na Bienal, descrevendo-a como ‘a fronteira do inusitado’ (AGUILAR, 1994, p. 33). Aguilar observa que estes “novos países, formados depois do esfalecimento da União Soviética, estão presentes na Bienal”, introduzindo, em seguida, os artistas de nações como a Rússia e a Ucrânia. Aguilar utiliza a conjuntura política destes países como uma maneira de situar esta arte perante o público, ao qual a cultura desta região era pouco conhecida. Ele coloca, por exemplo, que “países bálticos, conhecidos mais pelo noticiário que dá conta de suas guerras de afirmação nacional, trarão uma outra imagem, desta

vez.” (AGUILAR, 1994, p. 34). Por fim, ao introduzir a participação do Japão, encontramos em seu texto uma provocação para adentrar no capítulo a seguir:

Na 22ª Bienal de SP, onde é celebrado o encontro dos países em terras americanas, estão descartados o regionalismo ou o multiculturalismo, os disfarces geopolíticos. Os artistas de hoje abandonaram os preceitos do museu imaginário em busca da realidade estética. Os curadores de todos os países foram convidados a tornar possível a revelação da insuspeita polifonia de nossa época. (AGUILAR, 1992, p. 35)

Interessa-nos saber se é possível comprovar que nesta Bienal estavam realmente descartados o regionalismo, o multiculturalismo e os disfarces políticos, como assevera seu curador-geral, Nelson Aguilar. Especialmente no que se refere à organização do espaço expositivo pela curadoria. Esta é, portanto, uma constatação que gostaríamos de problematizar no capítulo a seguir.

Capítulo 3 - Questões Curatoriais e as Salas Especiais da China na 22ª Bienal de São Paulo

3.1. A Curadoria e a Organização do Espaço Expositivo

Uma das características notáveis do mundo da arte, a partir dos anos 1990, foi a rápida ascensão do número de bienais das regiões marginais ao centro. Este crescente número de bienais fez despontar um campo de estudos conhecido como *biennial studies*, em inglês. Para Anthony Gardner (2013, p. 442) duas linhas de pensamento estruturam os estudos das bienais. Na esfera da organização das bienais internacionais de arte, estas linhas de pensamento refletem questões geopolíticas advindas da intensificação dos fluxos entre Centro e Periferia. A primeira linha de pensamento a qual se refere Gardner (2013, p. 442) é o modelo de que as ‘bienais são más’, no qual este tipo de evento é percebido como “pouco mais do que um ente subjogado pelo neoliberalismo globalizado”. Esta vertente evidencia que,

Tanto a globalização quanto a bienalização têm suas raízes no capitalismo competitivo e no impulso colonialista do século XIX, que se tornou base para as exposições universais desenvolvidas em Londres, em 1851, espalhando-se pela Europa, América do Norte e Austrália nas décadas subsequentes, culminando no surgimento da Bienal de Veneza e na *Pittsburgh's Carnegie Annual*, em meados dos anos 1890. Ambos os fenômenos, a globalização e a bienalização, se desenvolveram vorazmente após a Guerra Fria, estendendo-se a locais previamente fora de alcance e transformando-os em novos mercados e novas redes de conexão no sistema da arte. (GARDNER, 2013, p. 442)

Este modelo prospera, segundo Gardner (2013, p. 442), a partir da perpetuação do novo juntamente com a “insistência na flexibilidade e na mobilidade, ignorando, assim, o passado e o retorno de espectros coloniais dentro do neocolonialismo”. A segunda linha de pensamento deriva de um modelo em que ‘as bienais trazem esperança’, no qual estes eventos são posicionados “(...) como locais de diálogo social e intercâmbio interdisciplinar, resultando em uma utopia multicultural e temporária que contesta o que o curador Okwui Enwezor chamou de ‘a lógica entorpecente do espetáculo capitalista’”⁵⁵ (GARDNER, 2013, p. 443). Este modelo, pontua Gardner (2013, p. 443) não é ancorado no século XIX, mas em exposições que ocorreram no ano de 1989: *Magiciens de la Terre*, de Jean-Hubert Martin, em Paris; *The Other Story*, de Rasheed Araeen, em Londres e, de forma menos direta, a terceira *Bienal de la Habana*, como precursoras de uma transformação na maneira como a arte é exposta e discutida. Estas antinomias, no entanto, permaneceram vinculadas ao pensamento das metrópoles hegemônicas e às economias culturais que englobam o Atlântico Norte, como

⁵⁵ ENWEZOR, 2004 apud GARDNER, 2013. ‘On the Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form’, Documents 23, spring 2004, pp. 2 – 19, p.2

aponta Gardner (2013, p. 443), colocando o desenvolvimento das bienais entre uma visão de mundo fundamentada no capital euro-americano e entre ‘uma generosidade’ advinda das exposições destes grandes centros do Ocidente. Posto isto, as bienais representariam “sinais de uma vontade de poder e ao mesmo tempo de um espírito generoso provenientes do Atlântico Norte ou, na verdade, de uma conjunção destas forças antinômicas: uma vontade de poder por meio da generosidade e uma generosidade por meio do poder” (GARDNER, 2013, p. 443).

A concepção destas polaridades como inerentes aos fluxos e ao desenvolvimento do sistema contemporâneo da arte é uma característica sob contínuo escrutínio, especialmente sob a vertente dos discursos pós e de-colonialistas. Categorias como Norte/Sul, Centro/Periferia, Global/Local, entre outras, especificam as bases da geopolítica da arte. Mosquera e Papastergiadis (2014, p. 1), de maneira similar à Gardner, por exemplo, evidenciam o discurso geopolítico da arte contemporânea como “preso entre dois paradigmas conflitantes: uma visão que enfatiza o sistema aberto de fluxos globais e a estrutura residual derivada dos territórios delimitados por meio das estruturas nacionais”. Dentro do contexto da 22ª Bienal de São Paulo, interessa-nos destacar as estratégias curatoriais privilegiadas pelo curador-geral, Nelson Aguilar, no que concerne a organização das obras no espaço expositivo, de forma a apreender se os ‘disfarces geopolíticos’ do regionalismo e do multiculturalismo, que o curador mencionou em citação anterior (ver pgs. 95-96), estão realmente descartados na organização da Bienal.

Lembramos que, em 1994, a Bienal teve o maior número de participantes já visto em todas as suas edições. Isto significou que Aguilar teve como tarefa organizar as obras de artistas de setenta países dentro do Pavilhão Ciccillo Mattarazzo; tarefa que implicou a criação de um encadeamento pautado no tema da ‘Ruptura com o Suporte’. Desta forma, averiguar a localização das obras chinesas e das demais obras que compartilhavam o mesmo espaço expositivo dentro da 22ª Bienal de São Paulo, a partir de um mapa disponibilizado no catálogo do evento, evidenciou uma série de padrões de organização que privilegiaram direcionamentos discursivos. Lembrando da premissa de que as bienais e exposições não são espaços neutros, percebeu-se que o curador ensejou relações dialógicas entre as obras presentes na Bienal e formou, a partir disto, diversos agrupamentos de significado. Uma contraposição entre a organização do espaço expositivo desenvolvida por Nelson Aguilar e por Achille Bonito Oliva facilitou a contextualização da presença da arte chinesa contemporânea nestas duas bienais.

Refletir sobre a disposição de obras de arte no espaço expositivo se insere no que Papastergiadis e Mosquera (2014, p. 2) colocaram como “(...) uma questão da arte como agente indispensável para o modelar do imaginário social.” Ademais, a função da arte contemporânea e, por consequência, das exposições, como comenta Maria Lind (2012, p. 9) “(...) não se atem somente ao significado da exposição como categoria ou objeto, mas ao que ela faz, ou seja, como a exposição opera, o que significa e como participa da construção e da administração da experiência das obras que apresenta”. Em suma, Lind (2012, p. 10) argumenta que “(...) uma exposição específica não é meramente o seu conteúdo artístico, mas o método e a forma evidenciados em sua organização”.

Além de ter se passado em uma época em que novos atores e novos discursos despontavam na arte, é igualmente importante observar o contexto pelo qual passava a Fundação da Bienal e como esta situação pode ter influenciado a disposição do evento. Se nas duas edições anteriores a Bienal havia sentido os reflexos da conturbada situação política; em 1994, na sua 22ª edição, o evento, sob nova presidência, teve como uma de suas premissas contribuir com o Brasil que “(...) não é mais um pesadelo econômico, um embrião da democracia política e um indigente em matéria cultural” (FERREIRA, 1994a). Em 1989, a 20ª Bienal, por exemplo, havia incorporado um movimento de retrocesso ao agregar a divisão de espaços expositivos por países e restituído o processo de premiação (PEREIRA, 2016, p. 112). A Fundação Bienal de São Paulo viu também a extinção do MinC, sob o governo Collor (1990-1992), como perigo direto à sua manutenção e à organização da Bienal (PEREIRA, 2016, p. 112).

A 21ª edição, de 1991, contou com apenas 34 países e manteve o movimento retrógrado da última edição, ao ter perpetrado a dinâmica de premiações, as quais alcançaram o valor de 150 mil dólares e, conseqüentemente, deixaram uma dívida substancial ao final de sua realização (PEREIRA, 2016, p. 113). Após um conturbado período institucional entre as presidências de Jorge Eduardo Stockler e Maria Rodrigues Alves, a chegada de Edegar Cid Ferreira ao cargo, em maio de 1993, incitou uma reforma na gestão da Fundação. Ferreira se mostrou confiante com essas mudanças e com as repercussões que seriam refletidas na Bienal de 1994. Para ele, a Bienal era ‘beneficiária e partícipe’ das mudanças otimistas que naquele momento se viam na sociedade (FERREIRA, 1994a).⁵⁶

⁵⁶ Edegar Cid Ferreira expôs seu otimismo quanto ao protagonismo cultural da Bienal da nova democracia, no texto *‘Bienal, um símbolo do Brasil novo’*, publicado no dia 12 de outubro de 1994, pela Folha de São Paulo, no caderno ‘Opinião’. O texto pode ser acessado no site: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/12/painel/1.html>

Este foi o contexto interno a partir do qual foi realizada a Bienal que celebrou ‘A Ruptura com o Suporte’. A 22ª Bienal contou com um número recorde, até então, de setenta países⁵⁷, totalizando duzentos artistas estrangeiros e vinte e seis brasileiros. Aguilar organizou a Bienal de modo a ressaltar as vinte e quatro salas especiais espalhadas pelo pavilhão. Estas foram organizadas em quatro agrupamentos: ‘Os Faróis Brasileiros’, que continha as obras de Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988) e Mira Schendel (1919–1988); a “Câmara dos Ancestrais: O Espaço Museológico”, que permitia ao público brasileiro “sentir concretamente a importância do elo entre os precursores e os inovadores” (FERREIRA, 1994b, p. 18), na qual estavam representados os seguintes artistas: os mexicanos Diego Rivera (1886-1957) e Rufino Tamayo (1899-1991); o uruguaio Joaquín Torres-García (1874-1949), bem como Kasimir Malevich (1879-1935) e Piet Mondrian (1872-1944).

O agrupamento de salas especiais com maior número de artistas, ‘Os Contemporâneos’, incluiu obras de Deng Lin e os seis artistas convidados da China e de Hong Kong, Li Shan, Wang Guangyi, Yu Youhan, Fang Lijun, Liu Wei e Zhang Xiaogang; Jesús Soto (1953-2005); Joan Mitchell (1925-1992); John Chamberlain (1927-2011); Jorge Molder (1947); José Bedia (1959); Julian Schnabel (1951); Lucio Fontana (1927-1991); Marcel Broodthaers (1924-1976); Per Kirkeby (1938-2018); Richard Long (1945); Robert Rauschenberg (1925-2008) e Tal-Coat (1905-1985). Por último, a sala intitulada “Os Trabalhos em Vídeo”, continha obras de Fabrizio Plessi (1940), Gary Hill (1951), Judith Barry (1954) e Paul Garrin (1957). Entre os trinta e um artistas presentes nas salas especiais, dezessete trabalhavam com pintura, incorporando neste grupo grandes ícones da arte do século XX, como Malevich, Mondrian, Lucio Fontana e Torres-García.

As salas especiais tinham uma variedade de nacionalidades representadas, ainda que sua maioria fosse da Europa e dos Estados Unidos. A Bienal, dividida entre os artistas das representações oficiais e as salas especiais, pretendia, como disse o diretor da Fundação Bienal de São Paulo, “ser uma ONU da arte” (PIZA, 1994a). Teriam as representações oficiais seguido a mesma lógica de representatividade geográfica das salas especiais?

A China, país convidado a expor nas salas especiais, teve como companhia mais três países asiáticos na Bienal: as Filipinas, o Japão e a Coreia. Estes últimos dois haviam inaugurado a presença de países asiáticos em grandes eventos internacionais – o Japão, ao participar da Bienal de Veneza, a partir dos anos 1950 e a Coreia, a partir dos anos 1980

⁵⁷ “São dezessete países a mais do que os apresentados pela última Bienal de Veneza.” (FERREIRA, 1994a)

(CLARK, 2006, s/p).⁵⁸ Como mostra o gráfico a seguir (gráfico 1), a Bienal, teve um número substancial de países periféricos que Wu (2009, p. 5) classificaria como a margem dos ‘centros’ ou ‘núcleos’ periféricos, por exemplo, os sete países caribenhos presentes e a inclusão de vários países da ex-União Soviética: Letônia, Lituânia, Romênia, Albânia, Bulgária, Croácia etc. Esta Bienal, ocorrida no período pós-Guerra Fria, momento em que os discursos pós-colonialistas e o conceito de globalização despontavam na esfera artística mundial, mostrava ainda uma sub-representação de artistas africanos e asiáticos.⁵⁹

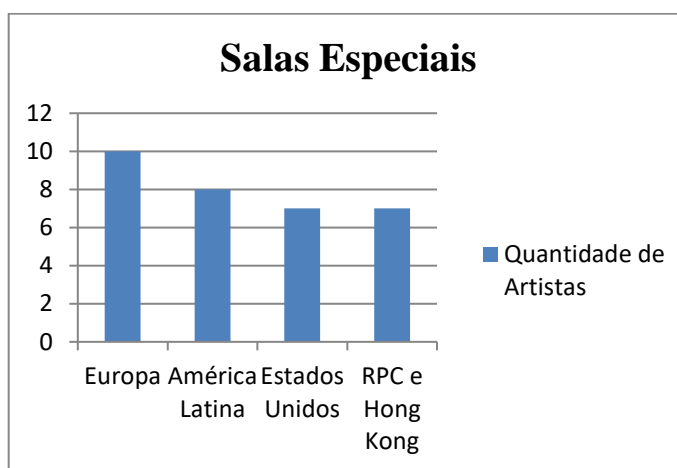


Gráfico 1. Quantidade de artistas por áreas geográficas nas salas especiais da 22ª Bienal de São Paulo, 1994.

Em contraponto à proposta de espelhar-se na ONU por meio de suas numerosas representações nacionais, o curador Achille Bonito Oliva, da 45ª Bienal de Veneza, buscou fugir desta imagem de um bloco de nações. O projeto do curador italiano, em que os países poderiam escolher artistas de outras nações para representá-los, garantia assim que o projeto se constituiria com a “esperança de fazer funcionar a Bienal, não como uma Nações Unidas da arte, mas como um espaço capaz de acolhimento.” (RICCI, 2013, p. 37). Em contraste com a Documenta IX, de Jan Hoet, que foi acusada por seu eurocentrismo (WOLBERT, 2013), a Bienal de São Paulo de 1994 certamente conseguiu, tanto em suas representações nacionais

⁵⁸ Na 45ª Bienal de Veneza, ‘*Punti Cardinali dell’Arte*’ ocorrida um anos antes da 22ª Bienal de São Paulo, tanto o Japão quanto a Coreia foram representados por pavilhões nacionais, cada país sendo representado por um artista - o Japão, por Yayoy Kusama e a Coreia, por Chong -Hyun Ha. A China participou pela primeira vez na Bienal de Veneza nesta edição, com a exposição *Nuova Pittura Cinese*, parte da mostra *Passaggio a L’Oriente*. A China teve seu primeiro pavilhão na Bienal de Veneza somente no ano de 2005.

⁵⁹ Na próxima Bienal, a 26ª Bienal de São Paulo, de 1996, os números não se alteram drasticamente. De setenta e cinco países participantes, a África continua com o mesmo número de representantes, três. A Ásia, de três países (em adição às salas especiais da China), por sua vez, passou para sete representações nacionais.

quanto em suas salas especiais, dar o devido destaque à América Latina, ainda que África e Ásia estivessem sub-representadas.

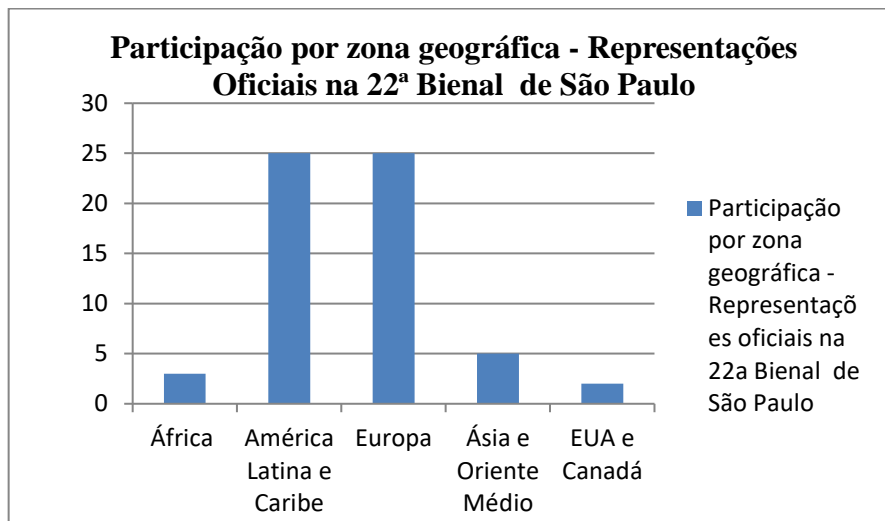


Gráfico 2. Representações nacionais: participação por zonas geográficas na 22ª Bienal de São Paulo, 1994.

A organização expográfica das salas especiais ensejada pelo curador Nelson Aguilar privilegiou, nos espaços do Pavilhão Ciccilo Matarazzo, alguns agrupamentos. Dez dos trinta e um artistas destas salas puderam ser vistos no terceiro andar, ao redor de artistas das delegações nacionais. A ‘Câmara dos Ancestrais’ se encontrava ali toda reunida e se relacionava com alguns dos “Contemporâneos”, Lucio Fontana, Tal-Coat, John Mitchell e Marcel Broothaers, todos representando a linguagem da pintura e dialogando a partir dela. Mira Schendel também se encontrava neste andar. No segundo pavimento, se encontrou um núcleo que privilegiava a pintura contemporânea. As salas de Julian Schnabel (1951) e Per Kirkeby (1938-2018) estavam adjacentes à sala de Gerhard Richter (1932), este, representante oficial da Alemanha. A sala especial do pintor cubano José Bedia também não estava distante destes artistas. Além disto, é notável a proximidade de Iberê Camargo a estes artistas.

Neste andar, há evidente um diálogo entre a pintura e obras como objetos e instalações. Ao redor do núcleo de pintores estavam os trabalhos de Robert Rauschenberg, uma instalação de KCHO, artista cubano, e obras dos brasileiros Tunga e Leda Catunda. A sala⁶⁰ construída para conter as salas especiais de vídeo-arte, mostrou um diálogo coeso entre os artistas Fabrizio Plessi, Gary Hill, Judith Barry e Paul Garrin e as artistas suíças, cuja

⁶⁰ Em seu texto para a Folha de São Paulo, Edegar Cid Ferreira (1994) menciona esta sala anexa: “Ainda não foi possível acrescentar ao prédio o anexo imaginado pelo ilustre arquiteto (Niemeyer); em compensação, construiu-se um anexo provisório para abrigar os espaços que não couberam na sede do Ibirapuera. Aos 25 mil metros quadrados do pavilhão original foram juntados mais 5.000 metros”.

pesquisa era igualmente o vídeo, Pipilotti Rist (1962) e Hannah Villiger (1951-1997). Em uma Bienal que enfatizou os artistas das salas especiais, os diálogos entre elas e os artistas das representações nacionais são relevantes para evidenciar o trabalho almejado tanto pelos curadores destas salas quanto o trabalho do curador-geral e as narrativas que foram criadas a partir destas relações no espaço expositivo da Bienal.

As obras situadas no espaço cedido para as salas especiais de Deng Lin e dos outros seis artistas da China e de Hong Kong, no mezanino do pavilhão da Bienal (Ver Anexo 2) formam, a partir disso, um grupo digno de reflexão. Quais diálogos foram possibilitados, neste espaço, entre as obras dos artistas chineses e aquelas dos artistas que os circundavam? Deng Lin foi a única artista chinesa que teve seu trabalho disposto em uma sala separada, os outros seis artistas chineses tiveram suas obras expostas em uma espécie de corredor (ver anexo 1), que conduzia à sala de Deng. O que, de imediato, salta aos olhos é o fato de as pinturas dos chineses (e a instalação de Wang Guangyi) se encontrarem intercaladas ou próximas às obras de artistas de outras regiões periféricas. Dos vinte e seis artistas presentes neste pavimento, todos eles eram provenientes de regiões periféricas. Nove países latino-americanos estavam representados no mezanino. Apenas um outro artista asiático acompanhou os chineses, o coreano Young Won Kim. Os demais artistas eram de regiões periféricas da Europa: Macedônia, Lituânia, Ucrânia, San Marino, Islândia e Finlândia.

Se de início a decisão expográfica parece não gerar elementos para diálogo e se mostra somente como um agrupamento de artistas das margens (ver anexo 2), na maioria pintores, é possível traçar a lógica que pode ter orientado esta configuração espacial. Os textos presentes no catálogo da Bienal oferecem um pouco do raciocínio por trás da produção de cada artista e auxiliaram no entendimento da posição destes trabalhos junto às salas especiais da China na Bienal. Não devemos esquecer que os artistas chineses foram divididos em dois grupos, os artistas convidados da China e os artistas convidados de Hong Kong. Os três primeiros artistas situados no ‘corredor’ do mezanino representavam a sala da China, enquanto os três últimos formavam a sala de Hong Kong. Como mencionado anteriormente, os artistas chineses representavam o ‘Pop Político’ que vinha sendo desenvolvido na China, e as obras dos três artistas que representavam Hong Kong faziam parte do Realismo Cínico. Os pintores do Pop Político, Wang Guangyi, Yu Youhan e Li Shan estavam próximos à Washington Barcala (1920-1993), Sarunas Sauka (1958) e Oleh Tistol (1960) (anexo 3).

O uruguaio Barcala, de uma geração anterior a do restante dos artistas, era um mestre e pioneiro da experimentação de linguagens em seu país e simbolizava, então, no espaço

expositivo, o modernismo e os antecedentes da produção que se desvelam a partir daí ao longo do século XX, em seu país. O lituano, Sarunas Sauka, e o ucraniano, Oleh Tistol, artistas de ex-repúblicas soviéticas, tiveram experiência similares com a repressão à produção artística ‘não-oficial’ dentro do sistema soviético e, talvez daí, tenha surgido o nexo para colocar estas obras ao lado do ‘Pop Político’ da China, cujos artistas também haviam lidado com a política de repressão às manifestações artísticas, dentro da Revolução Cultural, e dos quais as obras ressignificavam estas experiências. A única instalação de um artista chinês na Bienal, *‘Picture Calendars – Eastern Europe, 1994’*, de Wang Guangyi, fazia alusão àquela região. A instalação do coreano Young Won Kim (1947), também se comunicava com a obra de Guangyi, criando assim um paralelo entre obras conceituais asiáticas.

As pinturas de Fang Lijun, Zhang Xiaogang e Liu Wei estavam próximas às obras do equatoriano, Luigi Stornaiolo (1956), e do peruano, Venancio Shinki (1932-2016), latino-americanos que, nos trabalhos exibidos, mostravam a ironia da realidade, no caso de Stornaiolo (DE LA TORRE, 1994, p. 201); e alusões às utopias e a uma arqueologia do imaginário, no caso de Shinki (RESKALAH, 1994, p. 336). Estas temáticas remetiam ao mesmo tom de ironia, deboche e imaginação que se via nas pinturas dos artistas do Realismo Cínico. O percurso por este longo ‘corredor ondulante’ se iniciava com as obras de Washington Barcala e terminavam com a sala de Deng Lin. Assim como Washington Barcala remetia ao período em que se desafiou a tradição nas artes visuais, Deng Lin também remetia à uma ruptura com a tradição e uma atualização das técnicas oficiais em direção ao contexto vanguardista chinês.

Para verificar se outras áreas da bienal tinham características similares de organização do espaço, escolhemos, aleatoriamente, uma artista que tinha suas obras expostas no primeiro andar do Pavilhão. A artista escolhida foi Águeda Dicancro (1938-2019), uma uruguaia que tinha exposta na bienal uma de suas instalações e que, segundo o curador da representação uruguaia na 22ª BSP, era “uma das figuras mais notáveis reveladas na recente Bienal de Veneza” (VILLARÓ, 1994, p. 401). Bem próximas de sua obra estavam as pinturas do boliviano Roberto Varcancel (1952), do equatoriano Marcelo Aguirre (1956) e do albanês Edi Rama (1964). Os egípcios do Grupo *Axis* (fundado em 1981) estavam atrás da instalação de Dicancro. Além destes artistas, investigamos a nacionalidade e as obras de mais vinte artistas que estavam ao redor de Dicancro. Descobrimos que todos eles eram originários das margens. Em sua maioria, eram artistas da América Latina e Caribe, seguidos de países da Europa periférica, dois países africanos, um asiático e os Estados Unidos. Para elucidar a disposição

dos americanos John Outterbrigde e Betye Saar, nesta composição periférica, nas imediações da instalação de Dicancro, basta verificar o discurso de Aguilar sobre os dois artistas. Ambos poderiam ser designados como artistas do Sul geopolítico, pois ambos eram artistas afro-americanos, que, segundo Aguilar, eram símbolos do multiculturalismo e da pluralidade das Américas.

Este exercício foi indispensável para revelar as características organizacionais instituídas por Aguilar. Em conclusão podemos considerar que o curador buscou relações dialógicas criando estas constelações que se configuram, sim, como geopolíticas, pois levam em conta o contexto em que as obras foram criadas e refletem o cenário histórico, social e artístico de seus países ou regiões. Exemplos que tornam claro estas relações são o caso dos artistas do Leste Europeu colocados em diálogo com os chineses, ou da instalação do artista coreano, colocada ao lado da instalação de Wang Guangyi e dos pontos de início e fim do ‘corredor chinês’, inaugurado por um artista que desenvolveu rupturas na América Latina e encerrado por Deng Lin, que em sua produção, ressignificou a tradição rumo a um maior experimentalismo.

Na 45ª Bienal de Veneza, *Punti Cardinali dell’Arte*, as obras dos artistas chineses, em maior número em Veneza do que em São Paulo, foram expostas sob o título de *Nuova Pittura Cinese*, dentro do núcleo *Passaggio a Oriente*, organizado entre os pavilhões de Israel e da Itália, no *Giardini di Castello*, refletindo a escolha de Achille Bonito Oliva de permitir o alargamento das fronteiras das representações nacionais nos pavilhões da Bienal. Ao redor dos pavilhões onde estavam distribuídas as mostras de *Passaggio a Oriente*, estavam situados os pavilhões da Hungria, Islândia, Dinamarca, Países Nórdicos, Estados Unidos, Uruguai, República Tcheca, Austrália, França, Japão e Coreia. Uma disposição mais heterogênea em termos geográficos do que aquela vista na organização dos artistas na 22ª Bienal de São Paulo.

Passaggio a Oriente continha a presença de diversas exposições, não só de arte asiática. O trajeto criado por esta ‘passagem’ se iniciava com a exposição sobre o grupo *Le Lettrisme*, um movimento vanguardista francês que explorava a escrita na arte. Treze artistas franceses fizeram parte desta exposição. Um dos destaques de *Passaggio a Oriente* foi a mostra do movimento vanguardista japonês conhecido como *Gutai*. O idealizador do grupo Jiro Yoshihara teve suas obras expostas, bem como outros dez artistas japoneses. Em seguida, encontrava-se a exposição de outro movimento de vanguarda, desta vez da Rússia, o *Da Mosca*, que contou com obras de seis artistas. Duas mostras individuais também fizeram parte

de *Passaggio a Oriente*, a mostra de vídeos do japonês Shigeko Kubota e das instalações da artista Yoko Ono. Por fim, em *Nuova Pittura Cinese*, se viam obras de quatorze artistas do Realismo Cínico e do Pop Político, dos quais seis viriam a participar da Bienal de São Paulo de 1994.

A presença dos artistas chineses na Bienal de Veneza se tornou uma das primeiras oportunidades de desenvolver uma tradução destes trabalhos perante o olhar ocidental, quando colocados em diálogo com outras obras e diante do cenário global da arte. Marsden (2015, p. 3) observa que, como estratégia para organizar *Passaggio a Oriente*, Achile Bonito Oliva tentou utilizar uma abordagem multicultural para ajustar a Bienal a uma transposição das alteridades, buscando representar, desta forma, o nomadismo cultural. Encontramos referência a esta transposição de alteridades no primeiro texto do catálogo da 45ª Bienal de Veneza que trata de *Passaggio a Oriente*. Elémire Zolla (1993, p. 493) discorre sobre a condição da vanguarda no final do século XX e explica as relações ensejadas na mostra da seguinte forma:

Acredito que não há diferenças, nem mesmo marginais, entre aqueles que buscam se expressar artisticamente (pelo que o termo ainda pode designar) entre nós ou na Índia, na China, no Japão. Uma dança japonesa moderna poderia ter sido criada entre nós, uma veia pictórica japonesa preserva apenas uma certa linha refinada, em memória da antiga elegância nacional. Para a Índia e a China, a assimilação é ainda mais total. (...) Uma vanguarda já neste século não tem nacionalidade (...). Um movimento de vanguarda hoje não surge necessariamente em um lugar específico do globo. Um quadro não afetado pelo momento histórico, uma composição de elementos não guarda traços das divisões da civilização: ela surge da história, no único e absoluto globo unificado. Por isto, não é possível falar de uma variedade de endereços, de tensões, de propostas. Eu acredito que a China teve que sucumbir, também porque a longa tirania comunista derrubou todas as possibilidades de sobrevivência tradicional e agora o imenso país se abre para a assimilação total.

A ‘assimilação total’ descrita por Zolla parece ser um termo radical e distante da proposta de um multiculturalismo proposto por Bonito Oliva. No entanto, isto recai sobre uma das características de tradução de significado destes trabalhos no início dos anos 1990 (que veremos com mais detalhe na seção a seguir), em que as obras chinesas eram vistas somente como derivativas de linguagens extensivamente trabalhadas no Ocidente. Ricci (2011, p. 81) discorre sobre *Passaggio a Oriente* como uma exposição que “apresenta experiências artísticas que comparam as características da cultura de vanguarda no Oriente e no Ocidente, a partir de meados do nosso século, incluindo o grupo Gutai, *Le Lettrisme*, Yoko Ono e alguns representantes da última geração de artistas chineses.” Ela continua:

A exposição abre com os artistas russos do grupo *Ispezione Medermeneutica*, considerando que na abside do pavilhão, há os trabalhos do Lettrisme. Uma ampla área é dedicada à monografia de Shigeko Kubota, *O Jardim do Éden*, na qual o artista se retrai como num videogame em escala humana; um quarto abriga a instalação de Yoko Ono. Grande espaço é dado à catorze artistas chineses, os quais mostram as mais variadas tendências do Pop ao Realismo Cínico, enquanto o pavilhão de Israel apresenta uma seção inteira dedicada a Jiro Yoshihara, o líder do grupo Gutai.

Um elemento que deve ser aqui colocado é uma relevante observação feita por Marsden (2015, p. 3), de que Bonito Oliva havia utilizado como estratégia de montagem das obras em *Passaggio a Oriente*, um formato que colocava as obras muito próximas umas as outras, de forma similar aos salões antigos. Marsden (2015, p. 3) criticou esta estratégia, a partir da qual, ela argumenta, “resultava uma leitura generalizada e tipicamente orientalista em seu formato, diminuindo a voz individual de cada obra e de cada artista e estimulando a imagem de estereótipos geralmente associadas à identidade daquela região, a partir da qual não se tornava possível traduções múltiplas de significado.”

Na Bienal de Veneza o nexos para se fazer uma relação entre as pinturas chinesas do Realismo Cínico e do Pop Político e os outros grupos presentes em *Passaggio a Oriente*, foi a questão do desenvolvimento da vanguarda no Ocidente e no Oriente. A vanguarda se torna, então, um ponto de aproximação entre estes dois eixos. O acercamento geopolítico parece inevitável, já que a China, a Rússia e o Japão se encontram nesta ‘passagem ao Oriente’, que dá início ao percurso expositivo a partir do *Lettrisme* francês, dos movimentos russos Da Mosca e Inspeção *Medermenêutica*, passando então pelo Japão, que tinha uma tradição modernista mais desenvolvida do que a China, para finalmente, se chegar às novas obras contemporâneas chinesas.

Em contraposição ao que propõem Gardner (2013), Papastergiadis e Mosquera (2014), a recuperação do Sul como um direcionamento e não só um espaço – um lugar de combate, ainda não é evidenciada nestas bienais, nas quais o Sul continua sendo entendido por meio de um ideário de subordinação ao Ocidente. É interessante que, se Zolla criou relações entre a produção vista em *Passaggio a Oriente*, nivelando a experiência da vanguarda, como uma vanguarda que não é mais permeada por distinções, mesmo sendo produzida em distintos países, ainda assim foi necessário engendrar a apresentação desta arte através de uma ‘passagem ao Oriente’. Esta passagem se refere a um movimento que parte do familiar para o desconhecido. Ela se torna uma experiência na qual, auxiliada pela organização espacial, o trajeto se inicia a partir das obras russas e dos ‘letrismos’ franceses para, somente depois de

aclimado o olhar do fruidor com as familiaridades da linguagem europeia, adentrar nas indagações visuais dos japoneses, para, finalmente, submergir nas propostas pictóricas do Realismo Cínico e do Pop Político chinês.

Retornando às estratégias vislumbradas na 22ª Bienal de São Paulo, percebe-se o uso de estratégia similar. Os chineses, inseridos em um longo corredor, se viram no local primeiro da passagem. E foi com esta estratégia de fruição que o espectador se encontrou com a produção que chegava tão recente ao Ocidente. O fruidor passou por núcleos que celebravam o encontro de produções periféricas, como observado no primeiro andar, passando por agrupamentos de renomados artistas contemporâneos no segundo pavimento e pelo encontro dos “ancestrais” da arte contemporânea para, por fim, ser guiado por artistas que suscitavam o despontar da modernidade (como W. Barcala, que abria o corredor dos chineses), para então ser apresentado, por meio de um intercalar de artistas de países ex-soviéticos, às pinturas dos movimentos chineses do pós-1989, terminando este percurso com a sala da filha do Presidente Deng Xiaoping. O que vemos aqui é ocorrência tantas vezes citada nos estudos da arte chinesa contemporânea, de que a produção chinesa está sempre em constante negociação - com o espaço, com as obras que a circundam, com o arcabouço geopolítico que constrói trajetos e significados. No momento em que o Ocidente se abria para a arte da margem, a recepção do novo e da alteridade se fez sutil e cautelosa ao ser distribuída no contexto da passagem, do tempo de transição para o olhar, tão acostumado às propostas e aos fluxos hegemônicos do eixo central do sistema da arte.

A partir destas constatações, resta-nos seguir para a nossa reflexão final, na qual estudaremos os discursos dos curadores das exposições chinesas na Bienal de Veneza e de São Paulo para vislumbrar como foram construídos e quais objetivos foram buscados no processo de inserção e legitimação destas obras no Ocidente.

3.2. Deng Lin e “Seus Companheiros”: O Desenvolvimento de Discursos Curatoriais

No início dos anos 1990 e ao longo de toda a década, a abertura para a arte contemporânea chinesa criou a necessidade de desenvolver as bases para a construção de discursos que valorassem esta arte e outorgassem a ela determinado grupo de significados. Nos caminhos para a construção teórica deste campo de significados relacionavam-se diversos atores, como já vimos, dos quais os discursos diferiam ou se complementavam. De um lado, os curadores, críticos, jornalistas e outros atores do Ocidente, que tingiam o seu discurso com percepções guiadas por um número de eventos da história recente chinesa e por uma

percepção histórica advinda do momento pós-Guerra-Fria. Do outro lado, os curadores, teóricos e artistas chineses, que buscavam também direcionar a recepção da visualidade e do sistema de significados advindos desta nova produção. Levando-se em conta o momento de pensamento pós-colonialista, ambos os grupos se fundamentavam em categorias distintas que geravam estratos diversos de significação.

Na 22ª Bienal de São Paulo, diferentemente da Bienal de Veneza do ano anterior, escolheu-se, além dos artistas ‘vanguardistas’, expor obras da filha do presidente Deng Xiao Ping, a artista Deng Lin. Esta particularidade requer uma reflexão sobre a arte oficial, sancionada pelo governo e a não-oficial que, sem espaço na China, era uma arte que dependia do sucesso de sua inserção no meio internacional. Deng Lin é bastante citada no catálogo da 22ª Bienal de São Paulo, tanto no texto introdutório do presidente da Fundação Bienal, Edegar Cid Ferreira, como nos textos de Nelson Aguilar. Vemos como importante colocar o discurso de Edegar Cid Ferreira, que apesar de não ser profissional do campo de conhecimento da arte, era, enfim, um dos atores que participaram da organização do evento. Seu discurso deve, portanto, ser levado em consideração. Para justificar a escolha de artistas feita pela curadoria, Edegar Cid Ferreira, em seu texto de introdução ao catálogo da Bienal de São Paulo de 1994, discorreu sobre como a ‘ruptura com o suporte’ orientou as escolhas curatoriais:

A ruptura com o suporte mostrou ser a mais pertinente hoje. Toda a riqueza das manifestações que invadem a cena artística encontra repentinamente o denominador comum: a expansão da tela ou da massa escultural (...). Instalações, performances, experiências com novos materiais, tudo está resumido na vontade de sair dos territórios predeterminados pela tradição. Mesmo quando os reinventores da pintura trabalham telas, já não celebram a disciplina cubista, ou a irreverência expressionista, mas dão conta do ilimitado, da ausência de fronteiras que caracterizam o panorama de nossa civilização nos dias de hoje. (...) *Foi assim que a curadoria promulgou a escolha de artistas contemporâneos capazes de iluminar essa trilha: (...), o grupo de artistas chineses onde se destaca Deng Lin.*⁶¹ (FERREIRA, 1994b, p. 18)

A última parte do texto revela uma informação importante sobre a construção de discursos ao redor dos artistas chineses na 22ª Bienal. Deng Lin é colocada em lugar de destaque, em meio aos outros seis artistas chineses. Veremos adiante por que este dado se apresenta como discrepante se comparado a outras bienais e exposições daquela época. As palavras de Nelson Aguilar reforçam o que foi colocado por Ferreira: no catálogo reservado às salas especiais, Aguilar, quando introduz os artistas que figuram nestes espaços, menciona

⁶¹ Grifo da autora

que a mostra “contará com Deng Lin e seus companheiros” (AGUILAR, 1994, p. 24). Ademais, no decorrer do texto, Aguilar (1994, p. 27) continua:

OS CONTEMPORÂNEOS – AS TAPEÇARIAS DE DENG LIN: Deng Lin partiu dos tradicionais desenhos chineses de flores de ameixeira e atingiu o gestualismo do *action painting*. Filha do dirigente Deng Xiaoping, sua carreira sofreu variações que refletem a política da China. Os partidários da história social da arte são capazes de dizer como a revolução cultural ou os massacres da Praça *Tiananmen* repercutem em seu percurso. Esta Bienal apresenta as tapeçarias em seda da ilustre artista, ao lado das obras de Li Shan, Yu Youhan, Wang Guangyi, da China, e de Fang Lijun, Liu Wei e Zhang Xiaogang, de Hong Kong, *desejando que a autonomia do processo artístico se torne realidade na República Popular da China.*⁶²

Este texto de Aguilar pode ser problematizado a partir de três elementos que foram comumente utilizados à época para traduzir e construir significados a partir desta produção. Estes três elementos exemplificam as três questões que Erickson (2002, p.2) coloca como delimitadoras da construção do discurso sobre a inserção da arte contemporânea chinesa no Ocidente. As questões são as seguintes: em primeiro lugar, a persistência, naquele momento, de vestígios da busca colonialista pelo exotismo do outro; em segundo lugar, o incidente de 4 de junho, na Praça *Tiananmen*, que dominava as percepções ocidentais sobre a China e, por último, a dificuldade dos críticos do Ocidente para ver além das aparências superficiais da arte contemporânea chinesa, enxergando-a como meramente derivativa de grupos e movimentos artísticos surgidos no Ocidente (ERICKSON, 2002, p. 2).

Ao traçar um paralelo entre as questões apresentadas por Erickson e o texto de Aguilar, delineou-se a construção de discurso do curador concernente a esta participação de artistas chineses contemporâneos na Bienal de São Paulo de 1994. Em seu texto, Aguilar sugere a nuance do exótico ao mencionar o ponto de partida inicial da artista, demarcando-o a partir da tradição dos ‘desenhos chineses de flores de ameixeira’ (a especialização acadêmica da artista) e o fato de ser ‘filha do dirigente Deng Xiaoping’, o governante de um país que, naquela época de pós-guerra, despertava a curiosidade do Ocidente. Relativo à questão de enxergar, de forma superficial, a arte contemporânea chinesa como derivativa de linguagens ocidentais, observa-se que Aguilar (1994, p. 24) expõe um trajeto em que a artista passa da linguagem tradicional daquele país para ‘atingir o gestualismo do *action painting*’. E, por fim, e mais marcadamente, está a questão de ‘colorir’ a percepção da obra de Deng Lin (e dos outros artistas) através de uma visão dominada pelas percepções ocidentais que partem do massacre de junho de 1989, na Praça Celestial. Há dois pontos no texto onde esta questão

⁶² Grifo da autora

transparece claramente: primeiro, quando o curador se refere ao fato de os ‘partidários da história social’ serem capazes de ‘dizer como a revolução cultural ou os massacres da Praça *Tiananmen* repercutem em seu percurso’. Ou seja, ainda que Aguilar utilize um tom crítico ao mencionar a capacidade de ‘os partidários da história social’ criarem uma conexão entre a trajetória de Deng Lin e os eventos históricos da China, o curador não deixa de comunicar-se de forma semelhante, quando, ao apresentar o nome dos seis artistas chineses, ao invés de mencionar suas obras e as características dos novos movimentos chineses, se restringe a desejar ‘que a autonomia do processo artístico se torne realidade na República Popular da China’ (1994, p.24). Posto isto, Aguilar remete a produção destes artistas, igualmente, ao cenário político vigente na China.

Neste momento em que os recortes de interpretação da arte contemporânea chinesa feitos pelo Ocidente priorizavam a inserção e circulação do Pop Político e do Realismo Cínico em seus museus e instituições, a 22ª Bienal de São Paulo foi o único evento a mostrar obras de uma artista que se configurava como ‘artista oficial’. Deng Lin não fez parte das edições da Bienal de Veneza, da Documenta de Kassel, nem das exposições itinerantes que viajaram pela Austrália, Europa e Estados Unidos, naqueles primeiros anos da década de 1990. A partir disso, é importante ressaltar que a produção artística dos anos 1980 e 1990, na China, era caracterizada por duas realidades distintas: a arte oficial e a arte não-oficial (DENIGRIS, 2016, p. 56). Esta, sendo a arte de vanguarda dos anos 1980 e a arte contemporânea dos anos 1990 e, aquela, a arte institucional. A arte oficial era direcionada pelas técnicas tradicionais ou pela pintura realista de estilo ‘soviético’, enquanto a arte não-oficial tinha em seu foco a experimentação com técnicas e linguagens advindas do Ocidente, como a instalação, o vídeo e a performance, com o objetivo de desafiar os padrões estéticos tradicionais. Em adição, outro elemento de diferenciação entre as duas ‘vertentes’ da arte chinesa era o contexto no qual se desenvolviam. A arte oficial recebia o apoio das autoridades de estado e podia ser exibida em locais de grande consagração artística, como museus e galerias de arte (DENIGRIS, 2016, p. 56). Todos os artistas operando fora do ambiente oficial eram excluídos dos circuitos artísticos convencionais e, conseqüentemente, buscavam explorar o uso de espaços alternativos para a produção e exposição de suas obras (DENIGRIS, 2016, p. 56).

Em 1993, Deng Lin havia exposto suas obras em uma exposição individual, na *HANART T Z Gallery* (a galeria pertencente ao curador das salas especiais da Bienal de 1994, Chang Tsong Zung), com as tapeçarias de *Distant Echoes*, mesma série vista em sua sala

especial em São Paulo, um ano mais tarde.⁶³ Em um artigo de março de 1994, da Folha de São Paulo, PIZA (1994c) descreveu a vinda de Deng Lin à Bienal da seguinte maneira:

Lin trará à Bienal um estilo completamente diferente do de seus contemporâneos. A série Ecos Distantes, que deverá vir, são tapeçarias em seda que se relacionam – não com a arte americana, como os outros – e sim com a arte tradicional chinesa.

A trajetória da artista chinesa exemplifica o percurso de um artista oficial: Deng Lin estudou na Academia Central de Belas Artes e especializou-se na pintura de pássaros e flores; seguiu carreira na Academia de Arte de Pequim e, posteriormente, na Academia de Pintura Chinesa. Sua produção era centrada em “pinhais, flores de ameixa e vinhas de *wistéria*, feitas com vivacidade e grande delicadeza por uma pincelada à mão livre em aguadas de tinta” (GLUECK, 1988, s/p). A produção pictórica de Deng Lin foi influenciada pela pintura do mestre moderno Wu Changshuo (1844-1927).



Figuras 52 e 53. Deng Lin, Flores de Ameixeira e Wu Changshuo – Flores de Ameixeira.

Deng Lin foi apresentada nos textos da Bienal como a artista de destaque entre o grupo de artistas chineses presentes em São Paulo em 1994, como já vimos. Alguns fatores podem ter influenciado esta enfática apresentação da artista, que em outras circunstâncias,

⁶³ Em um artigo presente na edição de 29 de março de 1994, no jornal Folha de São Paulo, intitulado ‘Filha de Xiaoping virá à Bienal de SP’, é observado que a ideia de trazer Deng Lin para a Bienal não foi de Chang Tsong Zung e, sim, do diretor internacional da Fundação Bienal Jens Olesen. O artigo apresenta a vinda de Deng Lin como mais complicada do que a vinda dos outros seis artistas, pois havia envolvido esforços do Itamaraty junto ao governo da China. Este artigo, no entanto, apresenta informação errônea, pois, como pudemos comprovar com a pesquisa documental ao Arquivo Wanda Svevo, os esforços da Fundação Bienal e do Itamaraty não acarretaram cooperação do governo chinês, o que tornou a participação de todos os artistas não-oficial. Ademais, Deng Lin era representada pela galeria de Chang (o que é atestado pela organização da exposição individual da artista organizada pela galeria, em 1993), o que certamente foi fator principal da vinda da artista junto ao ‘pacote’ dos artistas contemporâneos chineses.

como mencionado, não teve participação significativa para a inserção da arte chinesa no Ocidente. Além do vínculo familiar tão próximo ao dirigente do governo chinês, as obras de Deng Lin, como pudemos perceber durante a análise da organização do espaço expositivo, foram utilizadas para, junto com o uruguaio Washington Barcala, simbolizar os antecedentes do percurso pelas incursões rumo ao moderno, referências históricas atuando como vias de entrada para a visualidade contemporânea. Ademais, em termos mercadológicos, Deng Lin era detentora de um espaço relevante no mercado internacional de arte, que ainda buscava pela arte tradicional da China. Consequentemente, sua representação na Bienal, organizada por uma galeria comercial, pode ter sido escolhida para incrementar o fator de influência do mercado na plataforma da Bienal.

Ao longo do texto de Chang Tsong Zung no catálogo, é insinuado o fato de a participação de Deng Lin resultar oportuna para mostrar que, mesmo a arte tradicional e ‘oficial’, abria também espaço para uma atualização das tradições. Para a série *Ecos Distantes*, da qual quatro peças puderam ser vistas na Bienal, a artista utilizou técnicas da pintura tradicional, além de referências da pintura em cerâmica que foram ressignificadas em tapeçarias de seda de grandes formatos. Chang Tsong Zung introduz a série *Ecos Distantes* como uma investigação da visão da artista sobre a história da arte chinesa. Segundo Chang (1994, p. 91), Deng Lin buscou a sua inspiração na era Qin, Han e na arte do período neolítico. Para conduzir a reflexão sobre a obra da artista dentro do espaço de uma bienal internacional de arte contemporânea, Chang se ateu a certas estratégias, como o uso, no texto, de palavras-chave que aludiam à força psicológica e à linguagem pessoal que a artista havia criado nestes trabalhos inspirados pela arte tradicional chinesa. Ao usar termos como ‘temperamento da artista’, ‘sentimento pessoal’, ‘idioma pessoal’ e a ‘nova iconografia’ criada pela artista nestas tapeçarias, o curador destacou a criação de ‘uma linguagem artística convincente’ (CHANG, 1994, p. 94).

A ênfase conferida por Chang às características psicológicas da série *Ecos Distantes* situou, conceitualmente, as quatro obras de grandes proporções presentes na sala especial de Deng Lin: “A intensidade psicológica que deriva da forma estrutural das tapeçarias faz lembrar um experimento psicológico, o teste de *Rorscharch*, que propõe ao participante narrativas de livre associação de experiências pessoais e contos imaginários” (CHANG, 1994, p. 91). Em adição, usou termos como *self* e *psique* para desdobrar a dimensão psicológica das ‘máscaras’ que surgiam dos blocos de cor. Tornou-se clara a vontade do curador chinês de se distanciar, em seu texto, da leitura dominante que vinha sendo criada no Ocidente, que

rotulava a arte chinesa de vanguarda a partir da intensidade do cenário político recente. Leituras esta que foi duramente criticada por críticos chineses como Hou Hanru (1994, p. 363), que culpava os críticos, teóricos e curadores ocidentais de aviltar a produção chinesa ao se concentrarem em revelar o quanto os artistas eram impactados pela política de seu país, sem sequer se referirem aos esforços criativos e aos valores culturais e intelectuais desta produção. Hanru (1994, p. 363) continuou a crítica destacando a dificuldade de se encontrar qualquer interpretação sobre o trabalho em si, que não fosse vinculada às questões políticas que circundavam os acontecimentos de 1989 e seus desdobramentos.

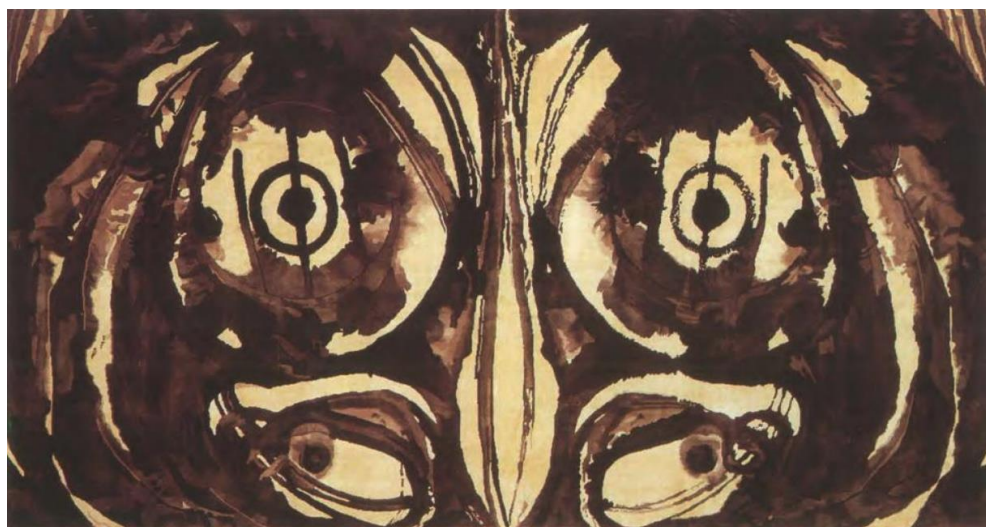


Figura 54. Deng Lin. *Distant Echoes No. 4*, 1993. Tapeçaria de seda. 185 x 355 cm. Foto: Wong Yao (Fonte: Catálogo das Salas Especiais, 22ª Bienal de São Paulo, pg. 95)

Constata-se, então, que Chang utilizou o espaço textual que lhe foi concedido no catálogo das salas especiais para conceitualizar as obras de Deng Lin, afastando-se de uma leitura que adentrasse as dimensões políticas tão caras ao Ocidente naquele momento. Para fazer isso, Chang utilizou vocabulário advindo do arcabouço ocidental para facilitar a tradução destes trabalhos diante do olhar do fruidor estrangeiro.

Alguns outros exemplos de textos que reforçam os elementos criticados por Hanru comprovam o peso que estas leituras ocidentais impingiam a esta produção. Referências que comparam o trabalho de Deng Lin às medidas políticas de seu pai, Deng Xiaoping são encontradas em publicações, tanto da Folha de São Paulo, de 1994, quanto do *New York Times*, do ano de 1988, quando a artista realizou uma visita à cidade norte-americana. Na Folha de São Paulo pode-se ler conteúdo como este: “Se o pai de Lin está abrindo a economia chinesa ao livre mercado, ela está mudando a tradição chinesa da pintura caligráfica.” (PIZA,

1994). As comparações entre o governante e sua filha artista eram comuns, como se constata a seguir em texto do *New York Times*:

Embora o médium utilizado por Deng Lin seja conservador, a senhora Deng é reconhecida pelos seus colecionadores por trazer um senso altamente pessoal de liberdade e vitalidade ao material, uma tendência talvez herdada de seu pai, que desenvolveu um programa de liberação e revitalização da economia chinesa. (GLUECK, 1988)⁶⁴.

Em consequência das visíveis e constantes comparações entre a artista e a posição política de seu pai, o texto de Chang, mais uma vez, se aparta deste tipo de interpretação, utilizando uma linguagem de fácil acesso a leitores ocidentais, de forma a revelar as dimensões conceituais e intelectuais de um trabalho que, de acordo com as tendências ocidentais de significação, poderia ter sido limitado aos laços de Deng Lin com o cenário político chinês.

Apesar de Aguilar (1994, p. 27) ter descrito em seu texto que Deng Lin partia da tradição para então atingir ‘o gestualismo do *action painting*’ e da própria artista afirmar seu interesse pela “ousadia e imprevisibilidade da arte contemporânea” (LIN, 1993), o curador Chang Tsong Zung não remeteu o trabalho de Deng a uma contemporaneidade ocidental. Embora tenha usado, como vimos, a terminologia ocidental para facilitar uma conexão com o público, Chang (1994, p. 92) remeteu as bases do trabalho da artista à arte primitiva e neolítica chinesa, bem como ao mestre chinês Wu Chungshuo. Desta forma, o curador buscou construir uma contemporaneidade chinesa que não é inteiramente dependente da linguagem do Ocidente e que surge de elementos endógenos – uma contemporaneidade proveniente dos elementos culturais de seu país, escrevendo a história de uma contemporaneidade paralela e autônoma, que dialoga com as linguagens ocidentais, mas não é resultado somente delas.

É importante ressaltar que o desenvolvimento da arte contemporânea chinesa, ao longo dos anos, reformulou a relação entre *guohua* (pintura no estilo chinês) e *xihua* (pintura no estilo ocidental), ou seja, entre as esferas tradicional e exógena da arte (WU, 2012). Posto isto, artistas contemporâneos chineses trabalharam diferentes formas de negociar a tradição com o intuito de demonstrar sua contemporaneidade. Isto implicou, para um grupo de artistas, um foco em um novo tipo de pintura com aguadas que transformou, conseqüentemente, *guohua*, a pintura no estilo chinês. O novo foco fez surgir categorias como a ‘pintura de tinta moderna’ (*xiandai shuimo*), ‘pintura de tinta experimental’ (*guanman shuimo*), ou simplesmente, o ‘novo estilo chinês de pintura’ (*xin guohua*) (WU, 2012). Embora Deng Lin

⁶⁴ Tradução da autora.

não estivesse associada a estes novos estilos de pintura chinesa, o curador apresentou a obra da artista de forma a não legitimar certas problematizações e armadilhas de interpretação que se tornaram populares entre os críticos e curadores ocidentais.

Neste sentido, a presença de Deng Lin na 22ª Bienal de São Paulo e os esforços do curador chinês para seguir uma vertente interpretativa que iria além do que o Ocidente estava disposto a desenvolver, revelam as tensões geradas por essas duas construções discursivas. A primeira, que surge a partir de uma visão homogeneizante outorgada pelo Ocidente e a outra, que busca criar uma linguagem endógena de coerência com os diversos elementos presentes nesta produção. A arte oficial chinesa, negligenciada pelo sistema de arte internacional daquele período, buscou mostrar, na Bienal de São Paulo, que podia dialogar e compartilhar espaços com a arte contemporânea e vanguardista dos outros seis artistas.

Seguidamente ao texto em que Chang Tsong-Zung discorre sobre os Ecos Distantes de Deng Lin, estão os textos, também de sua autoria, ‘O Remake da Cultura de Massa: A Arte Pop Chinesa’ e ‘Vigília e Leveza do Momento’. Estes textos delineiam as estratégias de apresentação do Pop Político e do Realismo Cínico ensejadas pelo curador chinês. Ao tratar sobre o Pop Político, observamos que Chang, embora tenha buscado utilizar o mesmo método que usou para apresentar o trabalho de Deng Lin, ateu-se a um texto descritivo, centrado na ênfase da figura de Mao e de seus preceitos para a cultura de massa que reforçam as leituras construídas pelo Ocidente, pautadas no cenário político chinês. Observou-se, desta maneira, que o discurso do curador, na realidade, fortaleceu as características estereotipadas que vinham sendo desenvolvidas no circuito de arte internacional.

Primeiramente, Chang ressaltou o Pop, não como resultado direto e releitura do pop ocidental, mas, sim, como um Pop de raízes autóctones, advindo de uma cultura de massa com qualidades inerentemente chinesas. O curador chinês discorreu sobre o Pop de forma a opor o entendimento de que ele era simplesmente derivativo de linguagens ocidentais. Para isso, Chang introduziu o contexto cultural daquela época, no qual pesavam, especialmente, o ressurgimento de Mao como figura mítica, o ‘imperador daquele século’ (CHANG, 1994b, p. 99) e no qual se articulavam a cultura de massa e o mito da revolução como legado cultural único transmitido àquela presente geração. Seu argumento mais contundente, no entanto, formava-se a partir do fato de que o Pop chinês teria suas próprias raízes na cultura de massa desenvolvida a partir das diretrizes de Mao Zedong, que buscou torná-la a cultura única da China. Escreveu o curador dos artistas convidados da China:

A magia brilhante do inescrutável Mao e de sua revolução foi transformada na totalidade da história e mitologia chinesas. Com esse objetivo, a

Revolução Cultural fez um amplo esforço para erradicar as histórias pessoais, assim como os monumentos do passado chinês, para produzir na nação uma memória coletiva homogênea. (...) Embora a arte Pop como possibilidade para as Belas Artes tenha se inspirado no exemplo da arte ocidental, o Pop chinês tem suas próprias raízes. Na era de Mao, o ‘prazer e a alegria dos camponeses’ não era a cultura de massa, era a única cultura. Por muitos anos essa arte foi a realidade visual do mundo chinês (...). Como arte, o Pop chinês repousa no fato de que a cultura maoísta, com sua arte de propaganda e a saga mítica da Longa Marcha, por exemplo, era uma ‘língua’ completa, com sua linguagem e lógica próprias. Ao trabalhar com essa ‘língua’, o movimento Pop chinês criou uma arte que reverbera hoje na cultura de massa. (CHANG, 1994b, p. 98-99)

Encontramos em outros lugares a recorrente afirmação de que, apesar de ter sido inspirada pela arte do Ocidente, a arte Pop, a cultura de massa e a arte contemporânea chinesa têm suas raízes próprias. Hong (1994, p. 87), por exemplo, assevera que, apesar da cultura de massa chinesa ser marcadamente baseada na teoria de cultura marxista, ela tem extensas raízes na civilização e história de seu país. Gao (2011, p. 2), por sua vez, explana longamente sobre as distinções de uma visão chinesa de modernidade, apartada dos certames de base da modernidade ocidental⁶⁵.

As distinções entre a cultura de massa do Ocidente e da China se dariam, segundo Hong (1994, p.87) no campo da construção de seus alicerces e do ímpeto de suas forças motrizes: no Ocidente, a cultura de massa se referiria não só à forma e ao conteúdo da cultura, mas também aos meios de produção cultural, enquanto, na China, a cultura de massa teria seu foco, principalmente, na forma e conteúdo da cultura, uma cultura que se estrutura a partir de iniciativas políticas, e não econômicas e que é vista como ferramenta para os objetivos políticos do Partido. Ela carrega as marcas do modelo soviético de cultura massificada – uma de propaganda e pedagogia, ao invés de uma de entretenimento (HONG, 1994, p.87). Lincot (2004, p.1) escreve que a arte chinesa, em sua diversidade e em suas transformações, compreende e resume as mudanças de uma cultura que se apropria dos esquemas, imagens e noções herdadas tanto de uma tradição milenar quanto do Ocidente. A partir disto, os artistas reinterpretaram o significado original para chegar a uma proclamação de sua própria diferença, que geralmente vem a ser considerada como uma espécie de nacionalismo cultural (LINCOT, 2004, p.1).

No catálogo de *China's New Art Post 1989*, que ocorreu em Hong Kong, sob curadoria de Chang, o curador explica que o Pop, embora tenha se inspirado no Pop do

⁶⁵ Para mais detalhes, ver artigo ‘*Particular Time, Specific Space, My Truth: Total Modernity in Chinese Contemporary Art*’, de Gao Minglu, no livro *Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. SMITH, Terry; ENWEZOR, Okwui, CONDEE, Nancy (Eds.) London: Duke University Press, 2008; e o livro *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, de Gao Minglu. Cambridge: The MIT Press, 2011.

Ocidente, é enraizado na arte de propaganda política das décadas recentes, tendo se desenvolvido através de um longo engajamento entre o realismo acadêmico de origem ocidental e uma arte com consciência social (CHANG, 1993, p. 2). O Pop Político transmitia, em adição, uma visão da sutil fusão do pensamento totalitário chinês e da cultura de consumo capitalista, naquele momento (CHANG, 1993, p. 3). Caracterizada por cores fortes, superfícies planas e símbolos ideológicos identificáveis, o Pop Político foi rapidamente aceito pelas audiências ocidentais por conta de seu apelo gráfico e a legibilidade de suas referências políticas (WANG, 2015).

Sobre o protagonismo da imagem de Mao Zedong nas obras dos artistas do Pop Político vistas na Bienal, Chang (1994b, p.99) descreve, por exemplo, a pertinência do trabalho de Li Shan e seus retratos andróginos do jovem Mao, centrando-se, uma vez mais, nas dimensões psicológicas do ícone político e o resultante efeito satírico e perturbador das obras, apontando para o arrebatamento da imaginação chinesa pelo fervor idealista de Mao Zedong (CHANG, 1993, p. 139).

Sobre o outro artista que retrata Mao, Chang (1993, p.131) discorreu desta forma: “O Pop chinês é fascinado pelo glamour e pela teatralidade da revolução, alimentando-se de seus ‘vermelhos, brilhos e luminosidades’, os três cânones da arte ideal da Revolução Cultural”. Representados, assim, sob uma nova perspectiva, os princípios de Mao ‘da arte como objetivo de instrução política’ e ‘arte para o deleite das massas’ (HONG, 1994, p. 88) são traduzidos na linguagem do Pop Político. Houve, adicionalmente, no período Mao, uma aproximação da linguagem artística com a arte folclórica da China. Temática essa que Yu Youhan seguia, como notou Chang (1993, p. 131), apesar de que seus padrões coloridos, que absorvem elementos folclóricos, geravam certo estranhamento. O próprio artista descreveu as suas inquietações e inspirações para essa série que se desenvolveu ao largo de vários anos:

Gosto de expressar meus pensamentos através de imagens de Mao Zedong. (...) A razão pela qual escolhi Mao como protagonista favorito se dá por conta de ser um personagem popular, tanto entre chineses, quanto entre ocidentais. Considero-o uma figura lendária digna de ser retratada. Durante a Revolução Cultural, retratos de Mao eram glorificados e exultavam um sentimento de paixão política e superstição aculturada. (...) Meu objetivo é retratar Mao de uma forma distinta (YU apud CHANG, 1993, p. 131).

O trabalho de Yu Youhan explora densamente a figura de Mao Zedong como mito. A instalação, *Calendário de Imagens: Europa Oriental – 1994*, de Wang Guangyi, por sua vez, buscava mostrar, segundo CHANG (1994b, p. 99), por meio de tons de sátira, uma crítica incisiva sobre a impotência da comunicação de massa, a partir da qual as mensagens políticas são desvirtuadas segundo interesses específicos.

Para Chang (1993, p.124), a combinação de símbolos políticos e sociais criava um efeito humorístico e absurdo que trazia consigo uma sátira contundente contra a ideologia da era Mao e contra a corrida desenfreada por produtos de consumo ocidentais que prevalecia naquele momento na China. No artigo *New Audiences, New Energy: Producing and Exhibiting Contemporary Chinese Art in 1993*, Peggy Wang (2015) coloca a ênfase dada ao Pop Político e ao Realismo Cínico como resultado, também, do apelo visto pela mídia ocidental, que privilegiou estas duas vertentes da arte chinesa pós-1989, mas que transmitia uma interpretação pouco embasada sobre esta produção. Os meios de comunicação davam preferência às obras figurativas cheias de cores vivas e de representação realista, pois eram de fácil compreensão aos olhos ocidentais.

No entanto, é importante salientar que, naquele momento, a produção chinesa não se restringia a estes dois grupos – havia uma produção paralela de artistas que trabalhavam com outras mídias, mas que não recebiam a devida atenção do Ocidente devido à falta de legibilidade iconográfica, de apelo visual e das mensagens políticas que aguçavam o olhar do público estrangeiro. Tanto a Bienal de Veneza de 1993, como a Bienal de São Paulo do ano seguinte se ativeram a essa predileção por explorar a linguagem das pinturas do Pop Político e do Realismo Cínico, embora a Bienal de Veneza tenha incluído um ou dois trabalhos que não se encaixavam nestes movimentos.

Esta preferência pelas imagens de fácil leitura, ancoradas em um sentido de crítica à história política, acarretou uma construção de discurso que se consolidou no Ocidente – discurso pautado na necessidade de reconhecer nestes trabalhos o artista chinês como dissidente, noção encontrada em diversos textos da literatura. As palavras do próprio curador-geral da exposição, como visto anteriormente, evidenciam o recorte baseado, principalmente, em uma preocupação de associar não só os trabalhos, mas os próprios artistas, à situação política pós-1989. Leduc (2016, p.6), por exemplo, coloca que esta tendência da percepção ocidental sobre a diferença e a dissidência pode ser entendida como a concessão de um valor artístico que distingue as obras de arte como singulares e originais. Leduc (2016, p. 3) objetivou mostrar que as percepções de dissidência, seja ela artística, cultural ou política – distinguiram (e ainda o fazem) os artistas chineses enquanto se inseriam em um campo artístico dominado pelos valores liberal-democráticos e pelo imaginário ocidental.

Desta maneira, ao deparar com o trabalho de um artista chinês, transfere-se o foco para o artista, o vínculo de sua nacionalidade e a dissidência de sua postura perante a política de seu país. Leduc (2016, p.6) apresenta, a partir disto, os quatro temas identificados por Fibicher

(apud LEDUC, 2016, p.6), utilizados por ele para descrever como o artista chinês é rotulado no ocidente, sendo eles: ‘o artista chinês exótico’, ‘o artista antes chinês, agora global’, ‘o artista chinês como ameaça’ e o ‘artista chinês como dissidente’. Este último sendo o mais popular entre os quatro e largamente evidenciado a partir de 1989. Leduc (2016, p. 6) explicita:

Como nota Fibicher, este é o *topos* pelo qual “o ocidente democrático imediatamente mostrou interesse” e, como resultado, estilos de arte contemporânea chinesa como o Pop Político e o Realismo Cínico ‘venderam muito bem no exterior’ (FIBICHER, 2005, p. 47). A arte dissidente chinesa, como nota Erickson (2005, p. 33), também teve impacto benéfico na mídia pois chamava a atenção, mostrando a face humana de uma nação recentemente coberta em mistério (...). O tema da dissidência apresenta, então, uma convergência especialmente rica de valores relacionados à arte, à política e à identidade.

Diferentemente do Pop Político, os artistas do Realismo Cínico, Fang Lijun, Zhang Xiaogang e Liu Wei, são descritos por Chang (1993, p. 8) por sua característica de transmitir um “sentimento de irreverência e mal-estar”. No texto *‘Vigília e Leveza do Momento’*, apresentado no catálogo da 22ª Bienal de São Paulo, Chang apresenta estes três artistas da seguinte forma:

O aparente abandono sensual que caracteriza as pinturas recentes de Fang Lijun e Liu Wei contrasta vividamente com o clima meditativo do trabalho de Zhang Xiaogang. Os três pintores figurativos adotam como tema retratos imaginários de si mesmos, de familiares e amigos, colocados em ambientes que dramatizam o estado íntimo do artista. Sejam descontraídos ou sombrios, no entanto, esses retratos partilham uma qualidade essencial: a de serem capturados por um presente inescapável. (CHANG, 1994b, p. 103)

Chang não utiliza em nenhum momento do texto, o termo ‘Realismo Cínico’, não obstante, alude à sua definição neste trecho:

Desde 1989, a cultura chinesa ingressou em uma nova era, em busca de auto-definição no mundo moderno. Nos anos 70, o clima era de um delírio revolucionário colorido e agressivo. Nos anos 80, tornou-se mais experimental e voltado para o exterior, mas igualmente positivo. No pós-1989, a cultura chinesa estabilizou-se numa vigília desiludida e instável. Se antes os temas políticos e socioculturais impeliam adiante os artistas, hoje uma inércia letárgica resiste essas forças. (CHANG, 1994, p. 103)

Este processo de auto-definição no mundo moderno (e ocidental) do qual menciona Chang, carrega consigo diversas ramificações no que concerne a construção e a legitimação de identidades dentro de um sistema cultural do Ocidente. Como vimos, de acordo com os interesses de uma variedade de atores dentro deste campo cultural, a identidade destes artistas

e destas obras foi sendo moldada e buscou se adaptar àquilo que era de fácil interpretação pelos atores que recebiam e inseriam esta produção no cenário internacional.

A mostra *Nuova Pittura Cinese*, que pode ser vista na 45ª Bienal de Veneza, contou com dois textos, no primeiro volume do catálogo, sobre a produção chinesa que figurou na Bienal. O primeiro, *Il Realismo Critico della Giovane Arte Cinese*, escrito pela co-curadora Francesca dal Lago e, o segundo, *L'ultima avanguardia Cinese*, de autoria do co-curador Li Xianting. É importante ressaltar a importância do primeiro texto, pois parte de uma crítica e historiadora do Ocidente que tinha uma trajetória distinta. Francesca dal Lago havia construído uma trajetória acadêmica, naquela época, de especialização no contexto artístico chinês contemporâneo e, adicionalmente, tornara isto possível ao tomar a China como sua morada, tendo assim, uma vivência direta com a conjuntura chinesa daquele período. Dessa forma, Dal Lago estava mais bem contextualizada do que os curadores Achille Bonito Oliva e Nelson Aguilar. Bonito Oliva havia feito uma viagem de pesquisa, com consultoria de Dal Lago, à China, em 1992. O curador da Bienal de São Paulo não contou com esta ferramenta de contextualização.

O texto de Li Xianting para o catálogo da 45ª Bienal de Veneza se assemelha ao de Chang Tsong Zung, presente no catálogo da 22ª Bienal de São Paulo (lembramos que os dois vinham trabalhando conjuntamente para introduzir esta arte no circuito internacional). Diferentemente do texto de Dal Lago, como veremos, Li aborda eventos históricos como a exposição de vanguarda ocorrida em Pequim em 1989 e a “adaptação da arte ocidental à construção de uma nova cultura” (Li, 1993, p. 538). O crítico aponta o ano de 1989 como cenário do surgimento das “duas correntes artísticas anti-idealistas do Realismo Cínico e do Pop Político” e descreve as qualidades do termo *poppy*, personagem criado por ele para descrever o cinismo dos jovens artistas chineses. Como Chang, enfatiza o renascimento da imagem de Mao como “reflexo de uma situação de grande complexidade social” e, por último, diferencia as características do Pop Político e do Pop do Ocidente, que se “concentra em imagens comuns, enquanto o Pop Político combina em uma mesma dimensão pictórica as memórias da cultura do passado e os símbolos mais comuns da realidade presente” (LI, 1994, p. 539).

O texto de Dal Lago se caracteriza, notadamente, pelo cuidado de sua linguagem para transmitir a temática da nova arte chinesa. No contexto das duas bienais estudadas, o seu texto aparece como a mais notável das narrativas. Dizemos isto, pois os textos de Li Xianting para a Bienal de Veneza e os de Chang Tsong Zung para a Bienal de São Paulo, apesar de também

se caracterizarem como introduções a estes movimentos, em sua base, parecem justificar e alicerçar as leituras e a valoração de significados ensejados pelo Ocidente. Fazem isto ao enfatizar a figura de Mao e a desestabilização criada pelo fim do idealismo com o trágico final do incidente de 1989, na Praça *Tiananmen*. Francesca dal Lago desenvolve uma narrativa que apresenta o contexto cultural, mas sem impor significados. Ela cria um panorama, e não um rótulo, a partir do qual o próprio leitor e fruidor se torna detentor de uma contextualização que o permite tirar suas próprias conclusões. Dal Lago (1993, p. 538) inicia seu texto abordando o cerceamento da cultura pelo governo chinês, que delimita aquilo que é reconhecido como ‘arte oficial’:

Na China, ainda um país nominalmente socialista, há diretivas oficiais específicas no campo artístico baseadas em uma visão de arte e cultura que são controladas centralmente. Os sujeitos enfrentados nesta produção geralmente propõem um comentário positivo ou uma descrição neutra da realidade baseada no domínio total e em muitos casos, o domínio virtuoso da linguagem realista em seus múltiplos modos de expressão.

Esta premissa é importante para entender o pano de fundo em que os artistas chineses apresentados nesta edição da Bienal estão se movendo, que a esta área mencionada não são considerados como pertencentes. Qualquer que seja a leitura que é atribuída à sua produção, é importante sublinhar seu valor de ruptura no contexto histórico e artístico que os coloca em uma condição inevitável e limitante de diversidade.

A historiadora segue introduzindo a situação dos artistas que estão à margem da cultura aceita pelo Estado:

(...). Na China, eles são frequentemente considerados simplisticamente como um produto de subjugação cultural ao Ocidente, na nossa esfera, eles são facilmente aceitos com o espírito do exotismo político-antropológico com o qual é frequentemente considerada a produção cultural moderna do último grande país socialista.

No entanto, os artistas aqui apresentados têm uma produção que, em geral, molda a situação cultural real da China atual; na distorção de valores provocada pela ruptura com o passado antigo da tradição clássica, no inevitável apelo ao passado recente da revolução socialista e da agressão do consumismo ocidental, estes artistas manifestam um desejo de auto-afirmação de que não fossem rejeitados em nenhuma tradição nem submetidos a uma ocidentalização forçada.

No entanto, sua produção ainda está intimamente ligada à história recente da marca indelével que a política imprimiu na consciência de todos: seja ela deliberadamente ignorada, ironicamente citada ou criticada implicitamente, a presença ou ausência de sua referência inevitavelmente forma o julgamento que esses artistas expressam sobre sua sociedade contemporânea (DAL LAGO, 1993, p.538).

A construção do Pop na representação visual chinesa e suas divergências em relação ao Pop desenvolvido décadas antes nos Estados Unidos é, seguidamente, colocada por Dal Lago (1993, p. 538):

(...). Mas, em vez do otimismo consumista, da neutralidade positiva do Pop americano original, o pop chinês concentra-se nas camadas de problemas de sua sociedade contemporânea. O assunto destas obras não mais consiste em simples objetos de consumo ou desperdícios da sociedade industrial, mas torna-se alternadamente a supervalorização que o produto da marca ocidental assume no novo contexto da realidade chinesa ou, mais frequentemente, a ação desmistificadora dos símbolos, mais explorada do que o realismo socialista, usado como o logotipo do consumismo político.

Dal Lago (1993, p.538) enumera as principais particularidades deste movimento artístico:

(...) As imagens populares, os verdadeiros *ready-mades* na esfera do socialismo chinês, serão, necessariamente, o retrato de Mao ou os principais símbolos do comunismo, como a estrela de cinco pontas, o povo vitorioso, o sol radiante. Extrapolando estes emblemas a partir do contexto original, sem alterar seu modelo iconográfico, se não marginalmente, eles assumem automaticamente uma poliforiedade semântica causada pela sobreposição de citações desatualizadas, imprevistas e, como tal, enganosas. O resultado é, portanto, uma apresentação irônico-crítica do assunto, obtida com o uso de diferentes métodos interpretativos e baseada em diferentes níveis de descontextualização.

Em primeiro lugar, a transposição temporal - de ontem para hoje - é a causa da perplexidade para o observador, que depara com imagens que já não são pertinentes neste momento histórico. Posteriormente, a mesma linguagem pictórica aumenta, mais uma vez, o processo de alienação: a escolha de cores vivas está ligada aos cânones da arte popular, incorporados pelo Realismo Socialista dos anos sessenta, ridicularizando o entusiasmo original com a acentuação exagerada do caráter comemorativo e otimista: a isto se acrescentam às vezes símbolos reconhecidamente pertencentes à herança iconográfica do mercado ocidental, não tanto para criticar o espírito do capitalismo de importação, mas sobretudo para frustrar o valor semântico original do sujeito.

Depois de explicar sobre o Pop, Dal Lago apresenta o segundo movimento artístico chinês que figuraria na 45ª Bienal de Veneza, o Realismo Cínico:

O microcosmo cotidiano trazido de volta ao valor absoluto é, em contraste, o tema escolhido de outros artistas mais jovens, que enfrentam, na vida real, uma mistura de cinismo e de ingenuidade, essencialmente originários do signo específico de sua experiência pessoal. (...) A tensão gerada pelo desejo de exagerar o real, a fim de denunciar seu nível excessivo e, ao mesmo tempo, de tentar realizar uma ação de embelezamento ideal gerada por uma interpretação quase infantil, é a própria substância desta pintura. Cenas da vida cotidiana, recortes de imagens conhecidas, retratos do léxico familiar são transfigurados por cores surreais, pela plasticidade quase tátil das imagens.

O substrato técnico é a prática maníaca do realismo, como ainda é transmitida nas academias chinesas: mas estes alunos desregrados zombam dos mestres e usam o verbo realista para falar sobre outra coisa, e isso é a sua alienação, a falta de ideais, a indiferença a qualquer autoridade, o cinismo crônico que permeia suas vidas. Mas há também um desejo infantil de deixar-se levar, de brincar, de sonhar, de colorir a vida e transfigurar o mundo, perdendo-se na fantasia.

Por fim, Dal Lago (1993, p.538) adverte o leitor para que não deixe de lembrar da individualidade de cada artista, apesar do pertencimento de sua produção em um destes movimentos, algo que, como vimos, tornou-se ocorrência comum no Ocidente:

As vertentes identificadas não devem, no entanto, sobrepor-se às personalidades individuais destes artistas que, negando a dimensão de coletividade total e abrangente da sua sociedade, reivindicam o direito a uma nova criatividade, a novos conteúdos e autonomia formal, desligados de qualquer esquema interpretativo pré-imposto, permanecendo sempre articulada em linguagens de associação intelectual direta.

O texto de Francesca dal Lago sobre a *Nuova Pittura Cinese*, desta forma, demonstra um olhar que se diferencia daquele de personagens como Li Xianting e Chang Tsong Zung, que, como participantes da estrutura de mercado, estão também inseridos na esfera financeira dos fluxos artísticos. A curadora italiana logra criar um texto de apresentação que introduz as características principais desta nova arte ao público ocidental, sem exaltar a figura de Mao ou a conjuntura política da China. Ademais, diferencia-se também da visão de curadores como Achille Bonito Oliva e Nelson Aguilar, pois tem como substrato a vivência de observar o desenvolvimento artístico contemporâneo na China como residente daquele país.

A constelação de textos primeiramente criada para introduzir a arte chinesa produzida após o ano de 1989, no Ocidente, se caracteriza por sua importância em direcionar a tradução de significados destes trabalhos. Chang e Li foram atores indispensáveis à inserção do Pop Político e do Realismo Cínico no sistema internacional de circulação da arte. Seus discursos evidenciam, no entanto, uma dualidade, no que, ora buscam delinear as qualidades destes movimentos de modo a ressaltar sua gênese de base autóctone, ora ‘entregam-se’ a fundamentar imagens que atendem ao modo de valoração de determinados significados agradáveis ao Ocidente.

Anos depois, ao ser questionado sobre as controvérsias da inserção da arte contemporânea chinesa no campo da arte internacional, Li Xianting apresentou este cenário como ‘a política do ‘rolinho’ primavera’ (LI, 1998 apud SHAO, 2015, s/p). O crítico comentou: “O que significa uma inserção no cenário internacional? Seria uma afirmação política ou uma estratégia cultural? Ou simplesmente uma orientação artística?”. Sobre as circunstâncias de recepção desta arte no Ocidente, Li comentou que “neste jantar” que é o cenário internacional, o papel da China era prestar-se a ser o “rolinho primavera”:

A razão pela qual o Ocidente mostrava um grande interesse, naquele momento, tinha mais a ver com a conjuntura pós-Guerra Fria. A China, como última grande nação comunista, começava a mostrar algumas ‘rachaduras’ e a arte deste período colocava em evidência algumas destas

fraquezas. (...) Se não fizéssemos o papel de ‘rolinho primavera’, havia uma grande chance de que não seríamos aceitos no sistema. Esta era a dura realidade. Se quiséssemos adentrar o cenário internacional, (...) poderíamos aceitar este papel de forma pró-ativa e, em certo grau, ir alterando o conteúdo do ‘rolinho primavera’ ao longo do tempo, enquanto, simultaneamente, trabalhávamos com as nossas próprias questões pautadas na cultura contemporânea. (LI, 1998 apud SHAO, 2015, s/p)

Esta fala de Li demonstra o fato de que, para entrar neste sistema de ordem ocidental, foi necessário atender a certas expectativas. A construção das narrativas destes curadores é um exemplo da constante negociação feita no início dos anos 1990, para que se adaptassem às expectativas do sistema e pudessem, desta forma, se inserir não só ao fluxo de exposições e bienais internacionais, mas também ao cenário do mercado de arte internacional.

Considerações Finais

O início dos anos 1990 sinalizou profundas mudanças para a arte chinesa, que havia encerrado uma década de imenso experimentalismo no campo da criação artística, porém, não havia ainda se aberto ao Ocidente. Após 1989, tanto a produção quanto a distribuição de obras de arte chinesas sofreram alterações, buscando uma inserção no campo de circulação internacional, tanto pela necessidade de criar um fluxo de visibilidade para esta produção, limitada na China pela censura estatal, quanto para introduzir estes trabalhos, seus artistas e outros atores chineses ao fluxo mercadológico internacional.

A presença da Bienal de São Paulo como partícipe deste processo de abertura do Ocidente para a recepção destes trabalhos exemplifica a importância da Bienal para os fluxos artísticos internacionais, naquela época, e insere-a dentro de uma conjuntura onde o pós-colonialismo e a fim da Guerra Fria se configuravam como caracterizantes do sistema internacional da arte. A 22ª Bienal provou-se um evento importante para a inserção da arte chinesa contemporânea no Ocidente, como foi possível observar, por exemplo, com o caso do artista Zhang Xiaogang e sua série *Bloodline*, mostrada pela primeira vez neste evento, que se destacou na Bienal e chamou a atenção de diversos curadores e críticos internacionais. O interesse de compradores e colecionadores particulares pelas obras de Fang Lijun é mais um exemplo da repercussão destas obras em São Paulo, naquele ano.

A conexão entre a Bienal de São Paulo e a China, no entanto, precedia a este período e remontava às nove participações da República da China, em Taiwan, entre os anos de 1957 e 1973, e a participação oficial da RPC, em 1979, das quais se vislumbrou o desenvolvimento no início desta dissertação. O segmento introdutório avançou com uma explanação do desenvolvimento das vanguardas nos anos 1980 e o surgimento do Pop Político e do Realismo Cínico, após o ano de 1989. Neste momento, foram introduzidos os principais atributos destes movimentos, além de importantes antecedentes, como os primeiros usos da imagem de Mao Zedong ainda nos anos 1980 e outros importantes constituintes visuais que viriam a caracterizar o Pop Político e o Realismo Cínico. Apresentou-se os seis artistas que exemplificaram estas novas correntes na Bienal, com a inclusão das imagens de todo o conjunto de obras que figurou na 22ª Bienal, imagens obtidas a partir dos catálogos publicados pela *Hanart TZ Gallery* por ocasião da participação da Bienal e disponíveis no Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

O acesso à Biblioteca e Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo, rendeu o acesso à uma diversidade de materiais, entre correspondências, catálogos,

recortes de jornal e outras publicações. Este material possibilitou estudar o desenvolvimento da organização que, por fim, de forma não-oficial, trouxe estes artistas para a 22ª Bienal de São Paulo. Uma investigação dos discursos dos curadores-gerais Nelson Aguilar e Achille Bonito Oliva, da Bienal de São Paulo e da 45ª Bienal de Veneza, respectivamente, permitiram vislumbrar dentro de quais orientações curatoriais, de discurso e de organização do espaço expositivo, fizeram parte estas obras. Por fim, a apresentação dos textos dos co-curadores Chang Tsong Zung, Francesca dal Lago e Li Xianting possibilitaram observar as diferentes linhas narrativas criadas para situar estes trabalhos no Ocidente.

A análise da obra de Deng Lin e da forma como era designada a artista nos textos dos curadores analisados, nos permitiu, ademais, apresentar as linhas seguidas para a tradução e significação da produção chinesa no Ocidente, incluindo a busca pelo exotismo, a relação com a conjuntura política chinesa ou a dissidência como uma das marcas principais a serem buscadas e atribuídas a estas obras.

No início desta pesquisa expressamos o objetivo de comprovar que a participação dos sete artistas da República Popular da China, na 22ª Bienal de São Paulo, sustentou inclinações de tradução e significação da arte contemporânea chinesa desenvolvidas pelo Ocidente durante a inserção destes movimentos artísticos na conjuntura internacional da arte. Foi possível validar esta hipótese a partir da análise das escolhas curatoriais apresentadas, tanto no campo discursivo, quanto no campo da organização dos espaços expositivos e as subsequentes relações dialógicas possibilitadas a partir disso. Neste início dos anos 1990, a introdução desta arte no fluxo das exposições sofreu um direcionamento a partir de interesses institucionais, curatoriais, políticos e mercadológicos.

Estas relações entre a arte contemporânea, na China e no Brasil, foram ao longo do tempo, se estreitando, especialmente com a criação do bloco BRICS. A China, ao longo das três últimas décadas, logrou legitimar e consolidar o lugar da sua produção contemporânea dentro do campo da arte internacional. Resta-nos saber como os preceitos que delimitaram a construção e tradução dos significados destas obras nos anos 1990 se desenvolveram depois de consolidada a produção contemporânea chinesa no Ocidente durante as últimas décadas.

Além disto, embora tenhamos introduzido a participação da China na 23ª Bienal de São Paulo, seria relevante pesquisar mais detalhadamente quais mudanças puderam ser vistas na presença da arte contemporânea, na Bienal, ao longo dos anos. Na Bienal de Veneza, por exemplo, a China somente obteve o seu Pavilhão Nacional no ano de 2005. Além das participações nas Bienais de São Paulo, a arte contemporânea da China figura em diversas

exposições no Brasil e é recebida com interesse pelo público. Um exemplo disto é a exposição de Ai Wei Wei, que foi organizada na Oca, em São Paulo, entre outubro de 2018 e janeiro de 2019. Como apresentamos na introdução, futuramente teremos *Troposphere*, no MAM do Rio de Janeiro, no final de 2019. O interesse e a procura por artistas chineses e a visualidade apresentada em seus trabalhos permite-nos afirmar que há um extenso campo de pesquisa possível de ser desdobrado de diversas maneiras pertinentes aos estudos da arte contemporânea atual.

Referências Bibliográficas

AGUILAR, N. *A Arte Fora dos Limites*. Pgs.22-37. In: Catálogo da 22ª Bienal de São Paulo – Salas Especiais. Org. Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

AGUILAR, N. Fax enviado ao Conselheiro Fernando Cacciatore de Garcia. São Paulo, 29 de março de 1994. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. 1994b

AVRIL, Ellen. *The Art of China's Cultural Revolution*. John Museum of Art – Cornell University. 2009. Disponível em: <https://museum.cornell.edu/exhibitions/art-chinas-cultural-revolution>

BARRIENDOS, Joaquín. O Sistema Internacional da Arte Contemporânea – universalismo, ‘colonialidade’ e transculturalidade. *Arte & Ensaios*, n.25, maio 2013.

BERLINER, N. *Not so abstract: Reconsidering the 1981 Exhibition of Masterpieces from the Museum of Fine Arts Boston*. The China Story Journal Yearbook. 8 Março 2013. Disponível em: <https://www.thechinastory.org/2013/03/not-so-abstract-re-considering-the-1981-exhibition-of-masterpieces-from-the-museum-of-fine-arts-boston/> Acesso: 15 de Julho 2018

BOLTANSKI, L.; THÉVENOT, L. *On Justification: Economies of Worth*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

OLIVA, Achille B. *Punti Cardinali dell'Arte*. Catálogo 45ª Bienal de Veneza. Volume 1, 1993.

BROUSSEAU, M.; YU-SHEK, J.C.; *China Review 1993*. Hong Kong: Chinese University Press, 1993.

CANCLINI, N.G. *A Produção Simbólica: Teoria e Metodologia em Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1979;

CARVALHO, Bernardo. *Curador do MOMA elogia Oiticia e Clark*. Folha de São Paulo. 9 de Dezembro de 1994.

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/12/09/ilustrada/10.html>

CHANG, T. Z. *Beyond the Middle Kingdom: Na Insider's View*. In: GAO, M. (Org.) *Inside Out: New Chinese Art*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

CHANG, T.Z.; Li, X. *China's New Art, Post-1989*. Hong Kong: Hanat T Z Gallery, 1993.

CHANG, T.Z. *Ecos Distantes*. Pgs.91-94 In: Catálogo da 22ª Bienal de São Paulo – Salas Especiais. Org. Fundação Bienal de São Paulo, 1994a.

CHANG, T.Z. *O Remake da Cultura de Massa: A Arte Pop Chinesa*. In: Catálogo da 22ª Bienal de São Paulo – Salas Especiais. Org. Fundação Bienal de São Paulo, 1994b.

CLARK, David. *Art and Place: Essays on Art from a Hong Kong Perspective*. Hong Kong University Press, 1996.

CLARK, John. Contemporary Asian Art at Bienniales and Trienniales: The 2005 Venice Biennale and Fukuoka Asian Triennale, the Sigg Collection, and the Yokohama and Guanzhou Triennales. September 7, 2006. College Art Association Reviews. Disponível em: <http://www.caareviews.org/reviews/884#.W56D19q9KSO> Último acesso: 20 Agosto 2018

COHEN, Andrew. Off the Page: Li Xianting. Art Asia Pacific Magazine. 2010. Disponível em: <http://artasiapacific.com/Magazine/71/OffThePageLiXianting>

DAL LAGO, Francesca. *Il Rialismo Critico della Giovane Arte Cinese*. In: XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Veneza: Marsilio Editore, 1993, (p. 538).

DAWEI, Fei. Are you making and exhibition or is an exhibition making you? China Artists Network. 2009. Disponível em: <http://fangtan.meishujia.cn/index.php?act=app&appid=4098&mid=7068&p=view>

DAWEI, Fei. APUD YE, Zhu. In: *Beijing Theorists' reactions to the art of Robert Rauschenberg (1985)*. In: WU, Hung; WANG, Peggy. Contemporary Chinese Art: Primary Documents. Durham: Duke University Press, 2010.

DEBEVOISE, Jane. Conversation with Huang YongPing at the Museum of Modern Art New York. Asia Art Archive in America. 15 de outubro 2018. Disponível em: <http://www.aaa-a.org/programs/conversation-with-huang-yongping/> Acesso em: 10 de Julho 2018.

DE LA TORRE, Chikky. *Ecuador*. In: Catálogo Geral 22a Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

DENIGRIS, Ornella. *The Infrastructural Shift in Contemporary Chinese Art: Biennials and Contemporary Art Museums*. Yishu Journal of Contemporary Chinese Art, Volume 15, N.1. Janeiro/Fevereiro, 2016.

ERICKSON, Britta. The Reception in the West of Experimental Mainland Chinese Art of the 1990s. In: WANG, P.; WU, H. (Ed.) Contemporary Chinese Art: Primary Documents. The Museum of Modern Art. Durham: Duke University Press, 2010.

FAIRBANK, John K.; GOLDMAN, Merle. China: A New History. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

FERREIRA, Edegar C. *Bienal, um Símbolo do Brasil Novo*. Folha de São Paulo. 12 de Outubro de 1994 (a). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/12/painel/1.html>

FERREIRA, Edegar C. *Honrar e Renovar a Tradição (pgs.18-19)*. In: Catálogo da 22ª Bienal de São Paulo – Salas Especiais. Org. Fundação Bienal de São Paulo, 1994(b).

FILIPOVIC, Elena. *What is an Exhibition?* In: HOFFMAN, Jens. *Ten Fundamental Questions of Curating*. Mousse Publishing, 2012.

GAO, Minglu. *Extensionality and Intentionality in a Transnational Cultural System*. Art Journal: Winter 1998; 57, 4.

GAO, Minglu. *Total Modernity and the avant-garde in twentieth-century Chinese art*. MIT Press, 2011.

GARDNER, Anthony. *Biennials of the South on the Edges of the Global*. *Third Text*, 27:4, 2013.

GLADSTON, Paul. *Deconstructing Contemporary Chinese Art*. Springer, 2014.

GLUECK, Grace. *Deng's Daughter Peruses the Art of Manhattan*. *The New York Times* (arquivo online). 10 de outubro de 1988. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1988/10/10/arts/deng-s-daughter-peruses-the-art-of-manhattan.htm>

GORGULHO, Guilherme. O Brasil na vida do 'Picasso da China'. *Jornal da Unicamp*, N. 587, 2013. Versão digital disponível: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/587/o-brasil-na-vida-do-picasso-da-china>

HANRU, Hou. *In Defense of Difference: Notes on Magiciens de la Terre, Twenty Five Years Later*. *Yishu Journal*, Vol. 13, N.3, maio/junho 2014.

HANRU, Hou. *Entropy, Chinese Artists, Western Art Institutions: A New Internationalism*. In: WANG, P.; WU, H. (Ed.) *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*. The Museum of Modern Art. Durham: Duke University Press, 2010.

HONG, J. *Mao Zedong's Cultural Theory and China's Three Mass-Culture Debates: A Tentative Study of Culture, Society and Politics*. *Intercultural Communication Studies* IV:2, 1994.

HSIAO, Chiung-jui. *From Innovation to Avant-Garde. 1950-1970 Taiwanese Art Development*. National Cheng Kung University, 2000.

HUANG, Yong Ping. *Press Release. Amoy/Xiamen*. Musée D'Art Contemporain de Lyon – MAC. 2013.

IKEGAMI, Hiroko. *The Great Migrator: Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art*. Cambridge: MIT PRESS, 2011.

JUIN, Hubert. Chu Teh Chun. In: *Catálogo 10a Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal de São Paulo, 1969.

KHARCHENKOVA, S.;VELTHUIS, O. *An Evaluative Biography of Cynical Realism and Political Pop*. In: ANTAL, A.B.; HUTTER, M.;STARK, D. (Orgs.). *Moments of Valuation: Exploring Sites of Dissonance*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

KOCH, Francizka, *China's images and the tensions of postcolonial art discourse and practices. Contemporary Chinese Art and its Western Reception in the Medium of the Exhibition*. University of Heidelberg, 2015. Disponível em: http://www.asia-europe.uni-heidelberg.de/fileadmin/Documents/Persons/WebsiteCluster_FKochEngl.pdf

LEDUC, M. *Transition and Transformation: Chinese Contemporary Art and the Value of Dissidence*. Tese (Doutorado) – University of Alberta, Department of Sociology and Art and Design, 2016.

LI, Yu-Chieh. *When and Where is China? Contemporary Chinese Art in 1993 and Beyond*. POST: Notes on Modern and Contemporary Art Around the Globe - MOMA. Dec. 2, 2014. Disponível em: <http://post.at.moma.org/themes/18-when-and-where-is-china-contemporary-chinese-art-in-1993-and-beyond> Último acesso: Agosto 2018

LI, Xianting. *L'ultima Avanguardia Cinese*. In: XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Veneza: Marsilio Editore, 1993, (p. 538-541).

LINCOT, E. *Contemporary Chinese Art Under Deng Xiaoping*. China Perspectives 53, Maio-Junho 2004.

LIND, Maria. *Why Mediate Art?* In: HOFFMAN, Jens. *Ten Fundamental Questions of Curating*. Mousse Publishing, 2012.

MARSDEN, Rachel. “*Curating Chineseness*” – *Translating China in the 45th Venice Biennale*. In Direct Speech – Chineseness in Contemporary Art Discourse and Practice Art Market, Curatorial Practices and Creative Processes (Congresso), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 17 de março 2015.

MARTINI, Federica. *Questions of Authorship in Biennial Curating*. In: VAN HAL, Marieke (ed.) *The Biennial Reader*. Hatje Cantz, 2010.

PAPASTERGIADIS, Nikos; MOSQUERA, Gerardo. *The Geopolitics of Contemporary Art*. Ibraaz Platform 008. Oct. 2014.

PALMER, Meredith. *When Public Policy made a Difference: American Paintings in China in 1981*. The Washington Post. December 23 2011. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/when-public-policy-made-a-difference-american-paintings-in-china-in-1981/2011/11/14/gIQAMYrfDP_story.html?noredirect=on&utm_term=.cbf609558cd1 Acesso em: 15 de julho 2018.

PAO, Tseng-Peng. *Sem Título*. In: Catálogo IV Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1957.

PEREIRA, Verena C. *A Gestão das Artes Visuais Através da Bienal de São Paulo: Pode Entrar que é Só Arte*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes. Unicamp – Campinas, 2016.

PIZA, Daniel. *Bienal de SP Quer Ser 'ONU' da Arte*. Folha de São Paulo. 26 de Julho de 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/26/ilustrada/1.html> (a)

PIZA, Daniel. *Americano aponta falta de debate sobre a Bienal*. Folha de São Paulo. 7 de Dezembro de 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/12/07/ilustrada/9.html> (b)

PIZA, Daniel. *Filha de Xiaoping virá à Bienal de SP*. Folha de São Paulo. 29 de março de 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/29/ilustrada/3.html> (e)

PREECE, Chloe. *The Branding of Contemporary ARt and its Politics: Unpacking the Power Discourses of the Art Market*. International Journal, Vol. 4. Issue 1, 2014.

RAMIREZ, Mari Carmen. *Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation*. In: GREENBERG, Reesa. FERGUSON, Bruce. NAIRNE, Sandy (Eds.). *Thinking about Exhibitions*. New York: Routledge, 1996.

RESKALAH, Jorge. *Peru*. In: Catálogo Geral 22a Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1994, (p. 336).

RICCI, Clarissa. *La Biennale de Venezia 1993-2003 – L'Esposizione come piattaforma*. Tese de Doutorado. Università Ca' Foscari Venezia – Scuola Dottorale di Ateneo, 2014.

SANGER, David. *China Dismisses Cultural Minister, an Advocate of Artistic Freedom*. The New York Times. Setembro, 1989.

Disponível em: <https://www.nytimes.com/1989/09/05/world/china-dismisses-culture-minister-an-advocate-of-artistic-freedom.html>

SHAO, Yiyang. *The International Identity of Chinese Art: Theoretical Debates on Chinese Contemporary Art in the 1990s*. In: Jason C.Kuo ed. *Contemporary Chinese Art and Film, Theory Applied and Resisted*, New Academia Publishing, 2013

SMITH, Karen. *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China*. Timezone 8, 2008.

SMITH, Terry. *What is Contemporary Art?* Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

_____. *Contemporary Art World Currents*. Hong Kong: Laurence King Publishing, 2011.

_____. *Thinking Contemporary Curating*. Independent Curators International, 2013.

TALENIA, A. *From China to Taiwan: Pioneers of Abstraction*. Luxglove. Disponível em: <https://luxglove.com/en/luxedit/2017/06/05/china-taiwan-pioneers-abstraction/>

VILLARÓ, Jorge. *Uruguay*. In: Catálogo Geral 22a Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1994, (p. 401).

WANG, Eugene. *Introduction*. In: Catálogo Participação Taiwan 11ª Bienal de São Paulo. Museu de História Nacional de Taiwan, 1971. Acervo Biblioteca e Arquivo Histórico Wanda Svevo. Acessado em março de 2019.

_____. *Introduction*. In: Catálogo Participação Taiwan 12ª Bienal de São Paulo. Museu de História Nacional de Taiwan, 1973. Acervo Biblioteca e Arquivo Histórico Wanda Svevo. Acessado em março de 2019.

WANG, Meiqin. *Everyone Curates: From Global Avant-Garde to Local Realities*. *Yishu Journal of Contemporary Art*, Vol. 8 Issue 6, 2009.

WANG, Peggy. *New Audiences, New Energy: Producing and Exhibiting Contemporary Chinese Art in 1993*. August 19, 2015. POST – Notes on Modern and Contemporary Art Around the Globe – MOMA. Disponível em: https://post.at.moma.org/content_items/612-new-audiences-new-energy-producing-and-exhibiting-contemporary-chinese-art-in-1993
Último acesso: Agosto 2018

WOLBERT, Barbara. *The New Diversity and the New Public: Impressions of Documenta 13*. *Transit Journal*, Volume 9, Issue 2, 2014. Berkeley University of California. Disponível em: <http://transit.berkeley.edu/2014/wolbert-2/>

WU, Chin Tao. *Biennials without borders?* Tate Papers, Issue 12, 2009. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/chin.shtm>

WU, Hung. *Making History – Wu Hung on Contemporary Art*. Blue Kingfisher, 2008.

_____. *Negotiating With Tradition in Contemporary Chinese Art: Three Strategies*. *Ink Art in the Framework of a Contemporary Museum*. M+ Matters, Dezembro 2012.

YANG, Jiechang. *Action Painting is not Calligraphy: A Conversation with Yang Jiechang*. Post: Notes on Modern and Contemporary Art around the Globe. MoMA, 2016. Disponível em: https://post.at.moma.org/content_items/707-action-painting-is-not-calligraphy-a-conversation-with-yang-jiechang

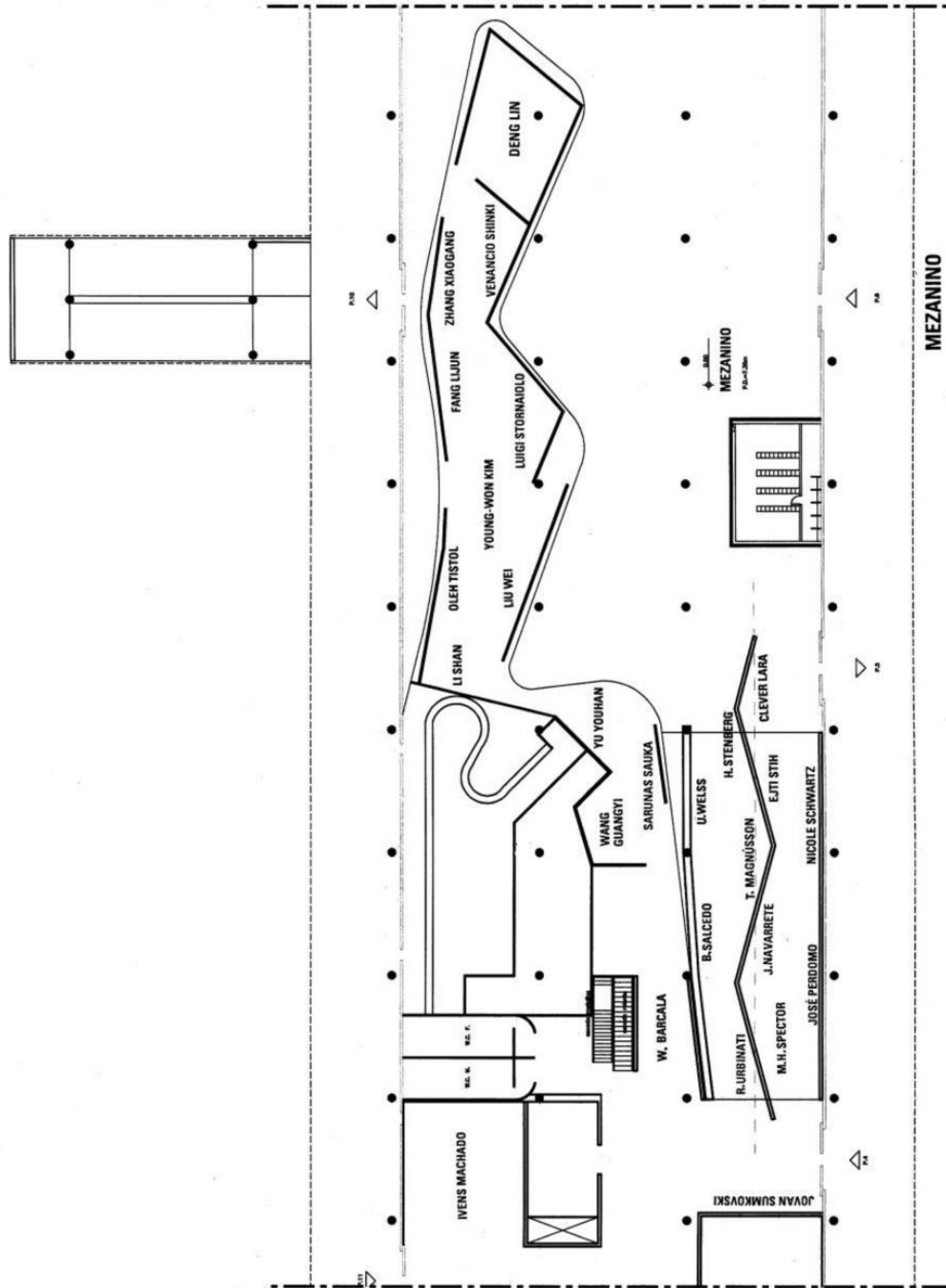
YE, Zhu. *Beijing Theorists' reactions to the art of Robert Rauschenberg (1985)*. In: WU, Hung; WANG, Peggy. *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*. Durham: Duke University Press, 2010.

YI, Ying. *Political Pop Art and the Crisis of Originality*. In: WISEMAN, Mary; LIU, Yuedi (org.) *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*. Brill, 2011.

ZOLLA, Élemire. *Il Carattere Internazionale dell'avanguardia e la Specificità Giapponese*. In: XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Veneza: Marsilio Editore, 1993, (p. 493-495).

ANEXOS

Anexo 1 – Planta do Mezanino – Pavilhão Ciccilo Matarazzo, 22ª Bienal Internacional de São Paulo, 1994

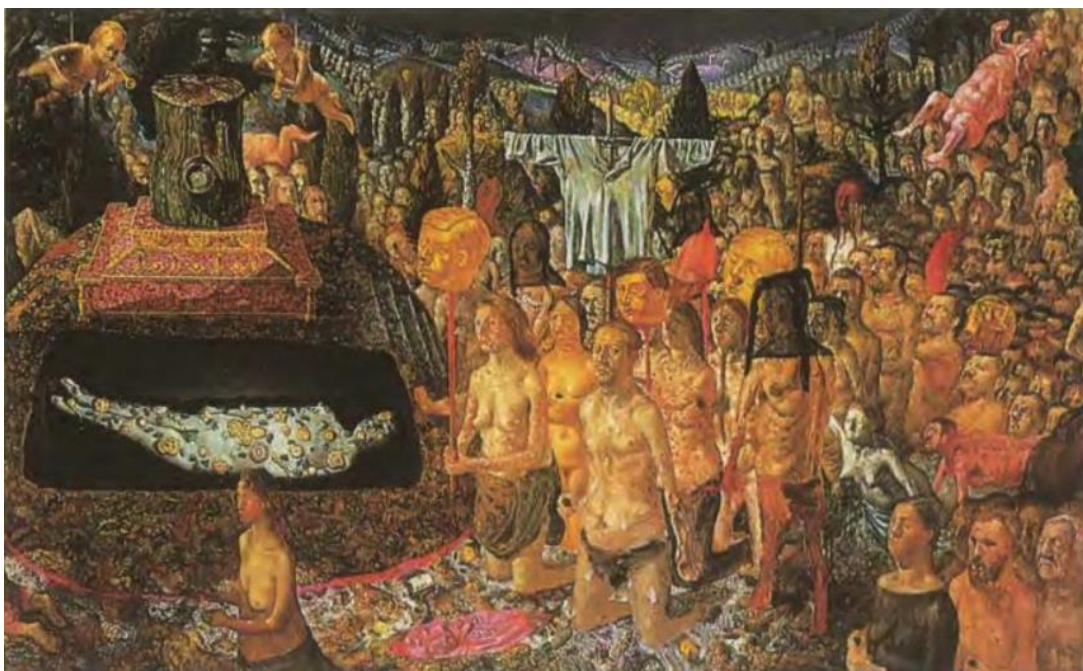


Fonte: Imagem do catálogo dedicado às Salas Especiais da 22ª Bienal, pg. 473, 1994.

Anexo 2 – Obras dos artistas que circundam a produção chinesa no Mezanino do Pavilhão da 22ª Bienal Internacional de São Paulo



Washington Barcala.
Historia – C.A.N. 2. 1989. Técnica Mista. 21 x 38 cm.
Coleção Maria Elena Campo de Barcala. Foto: Testoni Studios. (p. 405 Catálogo 22ª Bienal de São Paulo, 1994)



Sarunas Sauka. Road, 1988. Óleo sobre tela. 110 x 180 cm. Coleção do artista.
(p. 307 Catálogo 22ª Bienal de São Paulo, 1994)

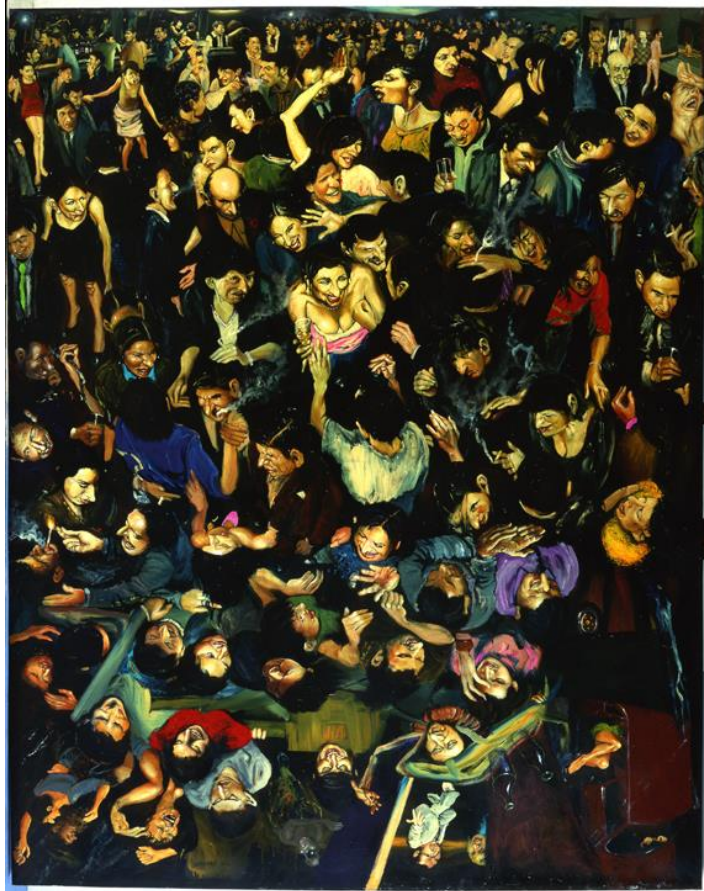


Oleh Tistol. Sem título, 1992. Oleo sobre papel.
(p. 400 Catálogo 22ª Bienal de São Paulo, 1994)



Young-Won Kim. Emptiness Energy I.II.III, 1994. 500 x 400 x 250 cm.
Ferro fundido, fibra composta.

(p. 173 Catálogo 22a Bienal de São Paulo, 1994)




Luigi Stornaiolo. Baile de Ampio como de reconocido prestigio, 1993. Óleo sobre tela, 240 x 180 cm. Coleção do artista. (p. 204 Catálogo 22ª Bienal de São Paulo, 1994)



Venancio Shinki. Batán Grande, 1992. Óleo sobre tela, 150 x 200 cm. Foto: Daniel Giannoni. (p. 340 Catálogo 22ª Bienal de São Paulo, 1994)

Anexo 3 – Convite originalmente enviado via Fax , no dia 23.09.1992, assinado pela presidente da Fundação Bial de São Paulo, à época, Maria Rodrigues Alves e destinada ao Exmo. Sr. Embaixador da China, Shen Yuano (sic.).



Fundação Bial de São Paulo

FAX-461/92 Data: 23.09.92

Para: Exmo. Sr. Embaixador da China
Shen Yuano
Fax : (061) 242-9296

Excelentíssimo Senhor Embaixador,

Temos a honra de convidá-lo para uma reunião com todas as representações diplomáticas, dos países amigos, no dia 01 de outubro de 1992 em Brasília.

Nessa ocasião, faremos o convite oficial para que sejam formadas as Delegações Estrangeiras que participam da 22ª. Bial Internacional de São Paulo. Para tanto, entregaremos o Regulamento da próxima BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Tendo sido este Evento transferido para os anos pares, a Bial Internacional ocorrerá em 1994, bem como o Simpósio Internacional Pluridisciplinar, cujo tema será "Os pólos da dimensão estética: ARTE-DOR".

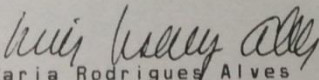
Em 1993, estão propostas várias mostras: Arte Têxtil (Internacional / 15.05.93 a 06.07.93), Bial Internacional de Arquitetura (Internacional / 04.08.93 a 04.09.93) e a grande retrospectiva do renomado artista Cícero Dias (13.10.93 a 20.11.93).

Esperamos contar mais uma vez com a valiosa presença dos participantes de todos os países.

Nesta reunião, será apresentado o Curador Geral da Fundação Bial de São Paulo, Prof. Nelson Aguilar.

Estaremos então à disposição para esclarecimentos suplementares.

Cordialmente,


Maria Rodrigues Alves
Presidente

Local : Hotel Nacional, Setor Hoteleiro Sul, lote 01 - sala 01
Brasília, DF
Data : 01.10.92 - 5ª. feira Horário: 17:30 horas

R.S.V.P. Telefone: (011) 572.7722 r. 46 ou 47
Fax : (011) 549-0230

mrcmf


1

Parque Ibirapuera - Portão 3
CEP 04098 - São Paulo - SP - Brasil - Caixa Postal 783
Telefone: (011) 572 7722 - Telex (011) 30873 FUBI BR

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bial de São Paulo. Data da pesquisa: outubro/2018

Anexo 4 - Discurso do Curador Prof. Nelson Aguilar, na cerimônia do corpo consular em 9/12/92, enviado via Fax pela presidente da Fundação Bienal, Maria Rodrigues Alves, à Angélica de Moraes, do Jornal da Tarde, em 10/12/92. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de SP.

FAX N.º 855132


Fundação Bienal de São Paulo

TRANSMISSÃO EM FAX
FAX TRANSMISSION

PARA/TO Jornal da Tarde DE/FROM D^{ca} Maria Rodrigues Alves
Angélica de Moraes Presidente


DATA/DATE 10/12/92 PÁGINAS/PAGES 04 (incluindo esta)

FAX N.º 265-5203 / 265-1289 NOSSO/OUR FAX N.º (55-11) 548-0230

OBSERVAÇÕES/COMMENTS

Em anexo discurso do Curador Prof. Nelson Aguilar na cerimônia do Corpo Consular em 9/12/92

Parque Ibirapuera - Portão 3
CEP 04208 - São Paulo - SP - Brasil - Caixa Postal 7032
Telefones: (011) 572-7722 - Telex: (011) 58073 FLUBI BR
Fax: (55-11) 548-0230



Fundação Bienal de São Paulo

- 1 -

O tema, a diretriz, ou melhor, a direção de sentido que orientará a 22ª BSP é a questão do suporte, que forma o fio que sustenta o melhor da arte contemporânea desde os anos sessenta até os dias de hoje.

Trata-se de uma recusa dos artistas a agirem dentro de uma reserva, de um território pré-determinado chamado tela. Nisto, podemos ver uma primeira distinção entre a arte moderna e aquela contemporânea.

O encaminhamento da arte moderna visou colocar todo o mundo dentro do espaço plano, bidimensional de um pano esticado e pregado no quadrilátero de madeira. Foi uma conquista árdua passar do espaço ilusório, renascentista, canonizado pelo academismo, à auto-confissão de que "um quadro, antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou uma história qualquer, é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores reunidas numa certa ordem", conforme prega o cogito da modernidade proferido por Maurice Denis. O escândalo que fez a pintura de Manet veio muito mais da ausência de camada preparatória com que todo artista de belas artes cobria sua tela, da maneira como deixava o grão do quadro à apreciação do espectador, do que da apresentação de seu modelo preferido a pelo no "Almoço na relva". O percurso da arte moderna passou por inúmeras vicissitudes, ora atingindo a tela branca do russo Maliévitich ou do venezuelano Reverón, ora apresentando as rajadas de tinta do americano Pollock ou os experimentos de novas técnicas pelo



Fundação Bienal de São Paulo

- 2 -

professor de Pollock, o mexicano Siqueiros.

Mas uma outra sensibilidade percorre a arte contemporânea, a saber, aquela que quebra o muro pintado e invade áreas inimagináveis à arte quarenta anos atrás. Como qualificar um evento simultaneamente detetado em todo o universo artístico que produz os "happenings", as instalações, a arte corporal, a arte na paisagem? Um crítico de arte nacionalista levantaria a objeção que essas mutações só aconteceram no hemisfério dos países desenvolvidos. Nos outros lugares, não passou de moda. Ora, a intuição dos limites do suporte tradicional encontra a formulação mais arrojada num texto datado de 6 de fevereiro de 1962, da autoria do artista brasileiro Hélio Oiticica. Prolonga sua pertinência através das obras de outros brasileiros como Lygia Clark e Myra Schendel.

A partir deste patamar devidamente experimentado por nós mesmos, olhamos de modo desassombrado o "Campo de luz" do americano Walter De Maria, as transparências do italiano Michelangelo Pistoletto, o espaço da paisagem do francês Pierre Tal Coat, a revelação da terra na obra do inglês Richard Long, as multiplicações de molduras do artista belgo-valão Marcel Broodthaers, a indeterminação da pintura e da fotografia no trabalho do alemão Gerhard Richter, a desconstrução do tótem nas peças do uruguaio Gonzalo Fonseca, as instalações de vídeo do sul-coreano Nam June Paik, os trabalhos de sombra do croata Goran Petercol e outros tantos que nossa bússola artística tem por missão rastrear.


Fundação Bienal de São Paulo

- 3 -

Não queremos fazer uma bienal de instalações. Longe de nós, este equívoco, pois, como os senhores sabem, um movimento, captado pelos melhores sismógrafos artísticos dos anos oitenta, apurou a tradução em suporte bidimensional de toda a explosão anterior. Esta tensão entre a diástole extra-muros e o sistole da nova cartografia bidimensional tem condições de organizar uma exposição de arte que significará mais do que nunca união de nações sem a redução de cada singularidade. Isso só será possível com a colaboração dos senhores cônsules desde já nomeados colaboradores internacionais da BSP.

NELSON AGUILAR

Anexo 5 - Fax enviado no dia 3/12/93 para Nelson Aguilar, Fundação Bienal de São Paulo, pelo Ministro Sergio Barcellos Telles, Chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, com o assunto 'XXII Bienal de São Paulo. Participação da China'.

001 *55*

<p>Remetente</p> <p>Ministro Sergio Barcellos Telles Chefe do Departamento Cultural Ministério das Relações Exte</p>	<p>Destinatário</p> <p>Ilmo Sr. Nelson Aguilar, Fundação/Bienal de São Paulo.</p>
<p>Índice</p> <p>XXII Bienal de São Paulo. Participação da China.</p>	<p>Classificação</p> <p>KDAC</p>
<p>Caráter</p> <p>FAX OSTENSIVO / RESERVADO</p>	<p>Distribuição</p> <p>DDC/</p>
<p>Número total de páginas</p> <p>-01-</p>	

Protocolo FE. 1754
Rec. em 06/12/93
Pasta Nelson
S. Telles

13128:41
L
E

A Embaixada do Brasil em Pequim informa que embora ainda não tenha sido possível obter resposta definitiva a respeito, os setores culturais competentes têm manifestado relutância em comprometer-se com uma participação chinesa na 22ª Bienal, em virtude das conseqüentes despesas.

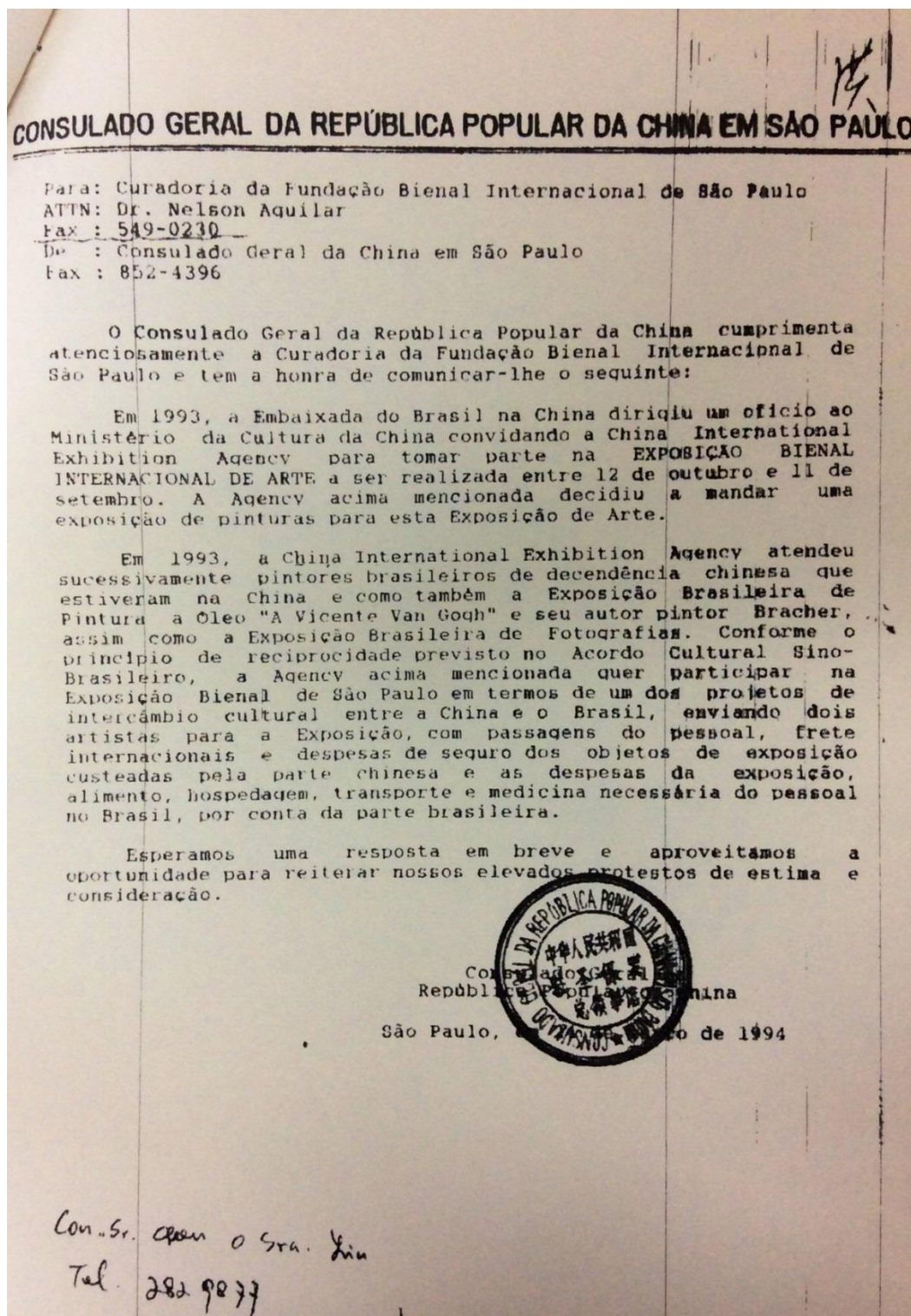
2. A pedido daquela Missão Diplomática, muito estimaria saber se haveria possibilidade de serem estendidas facilidades especiais à Delegação chinesa, com vistas a assegurar a participação da China na 22ª Bienal de São Paulo.

Atenciosamente,

Sergio Telles
(Sergio Barcellos Telles)
Chefe do Departamento Cultural

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
Acessado em: out/2018.

Anexo 6 - Fax enviado pelo consulado geral da RPC para a Nelson Aguilar, datado de 24 de março de 1994⁶⁶,



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
Acessado em: out/2018.

⁶⁶ O dia de envio do FAX está ilegível, dado um carimbo do Consulado Geral da China estar bem acima do número, mas como ele estava grampeado a outro comunicado do Consulado da RPC, com data de 24 de Março, achou-se por bem deduzir que a data dos dois comunicados seja do mesmo dia.

Anexo 7 – Fax de autoria do Cônsul chinês em São Paulo, Chen Tairong, enviado à Nelson Aguilar, datado do dia 24 de Abril de 1994.

Protocolo FOSP 979
Rec. em 25 de 94
Para Dr. Nelson
de São Paulo

CONSULADO GERAL DA REPÚBLICA POPULAR DA CHINA EM SÃO PAULO

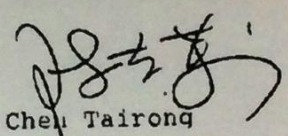
Para: Dr. Nelson Aguilar
Curador da Bienal Internacional de São Paulo
Fax : 549-0230
De : Consulado Geral da China em São Paulo
Fax : 852-4396

Dr. Nelson
Nelson
Sistema

Estimado Dr. Curador:

O Consulado Geral da República Popular da China cumprimenta atenciosamente a Curadoria da Fundação Bienal Internacional de São Paulo e tem o prazer de transmitir cordiais cumprimentos da China International Exhibition Agency ao Sr. Curador Nelson Aguilar, e o Sr. Presidente da Fundação Bienal Internacional de São Paulo. A China International Exhibition Agency tem pena por não poder participar da 22ª Bienal Internacional de São Paulo do presente ano e desejaria de participar do 23ª Bical de São Paulo a ter lugar em 1996, por isso, a China International Exhibition Agency solicita a V. Sa. a gentileza de enviar o convite.

Na certeza de uma resposta positiva, o Consulado Geral da China aproveita a oportunidade para reiterar seus elevados protestos de estima e consideração.


Chen Tairong

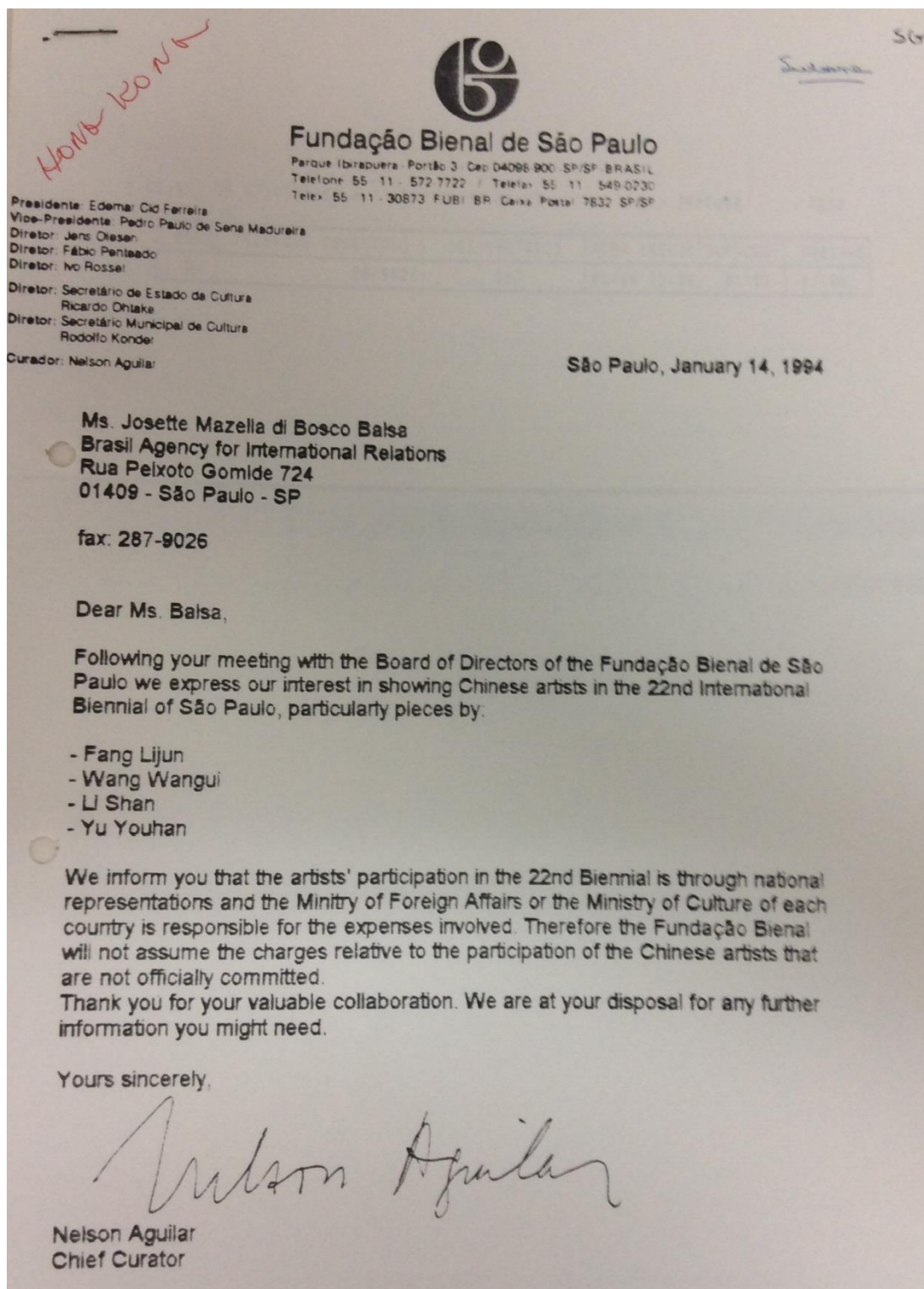
Cônsul do Consulado Geral da
República Popular da China

São Paulo, em 24 de abril de 1994

Fone: 282-9877/851-0245

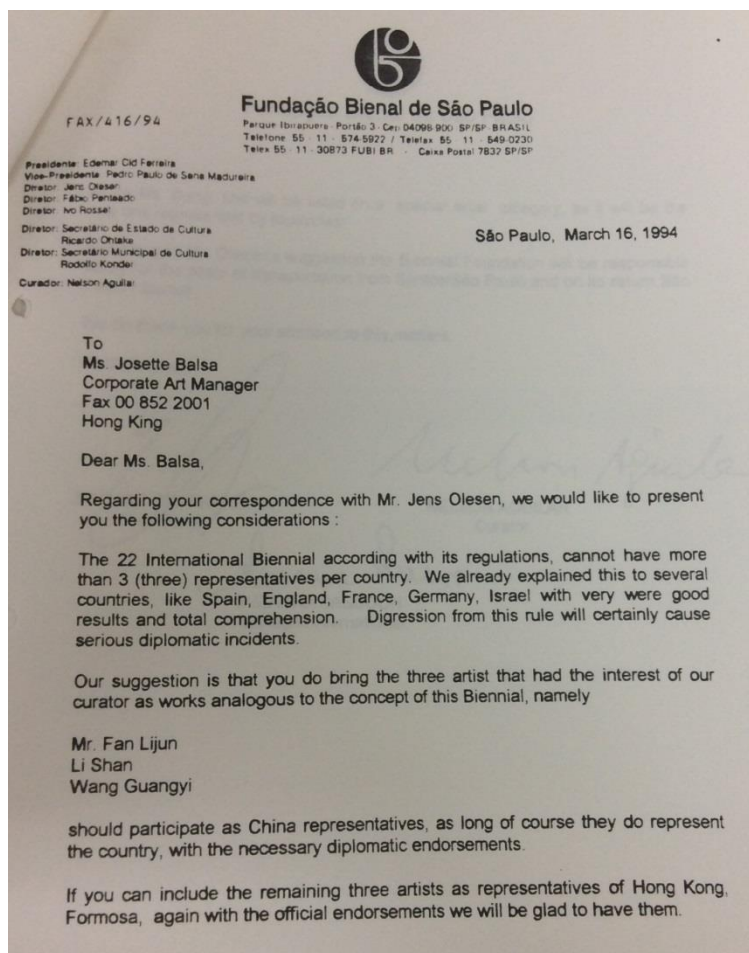
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
Data da pesquisa: outubro/2018

Anexo 8 – Fax de Nelson Aguilar para Josette Mazella di Bosco Balsa, 14 de janeiro de 1994.

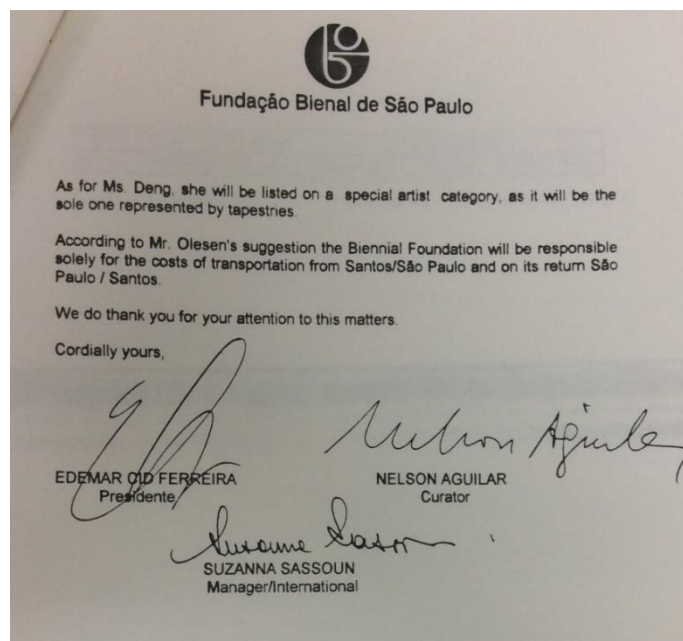


Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
Acessado em: out/2018.

Anexo 9 – Correspondência enviada via fax por Edegar Cid Ferreira, Nelson Aguiar e Suzanna Sassoun, enviada no dia 16 de março de 1994, à Josette Balsa.

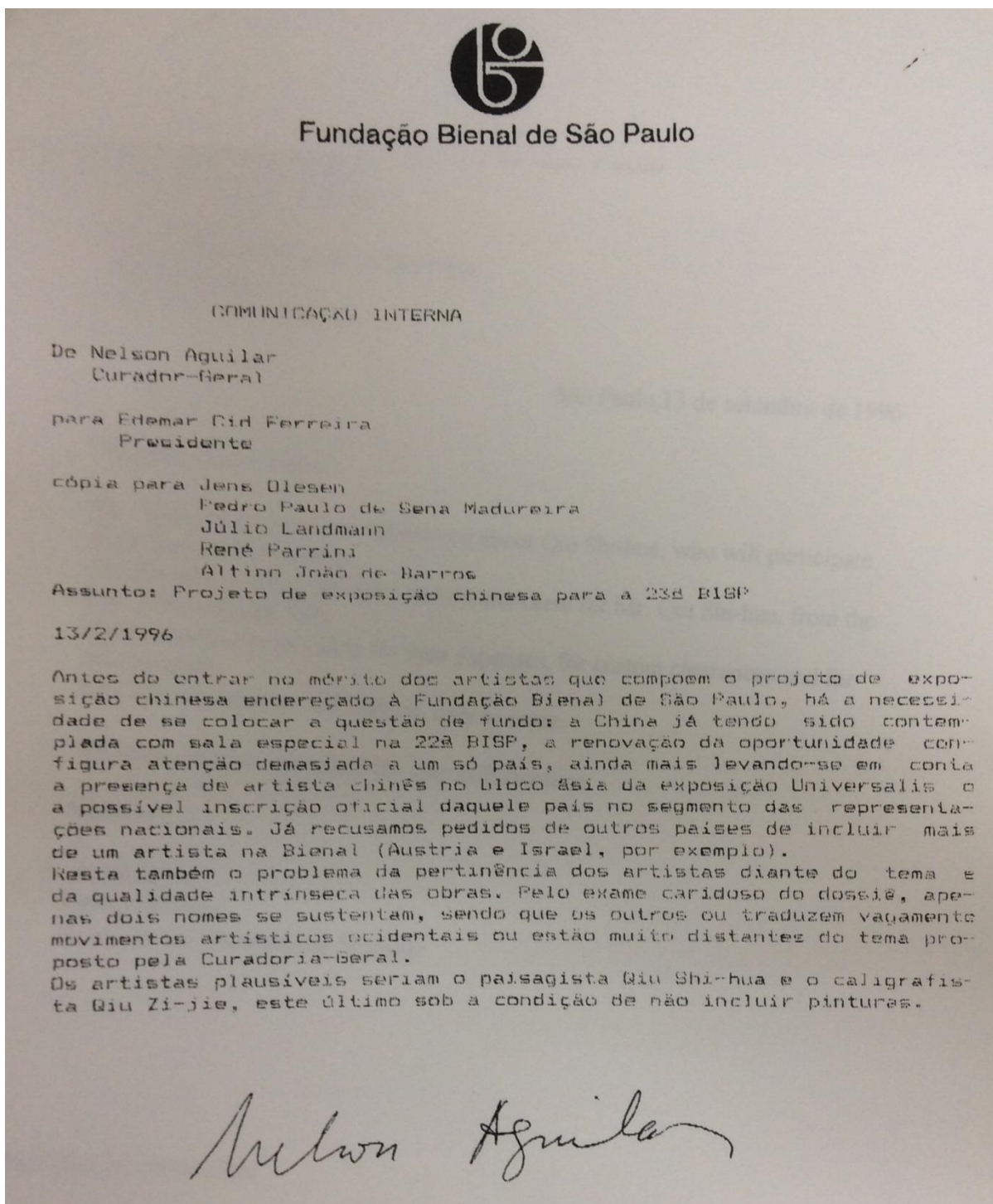


pgs. 1 e p.2




Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Acessado em: out/2018.

Anexo 10- Comunicação interna de 13 de fevereiro de 2016, entre Nelson Aguilar e Edegar Cid Ferreira.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Acessado em: out/2018.

Anexo 11 - Fax de Jens Olesen para Johnson Chang, da Hanart T Z Gallery, datada do dia 15 de fevereiro de 1996.


Fundação Bienal de São Paulo

F. B. S. P.
Rec. # 22/2 AB
PARIS
E. C. F. P. (2)
Nelson
Reiter
Aguiar
Olesen
February 15th, 1996

Mr. Johnson Chang
Hanart TZ Gallery
Hong Kong

Re: XXIII São Paulo International Bienal

Dear Johnson:

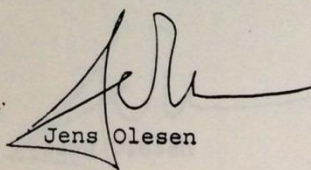
I'd like to advise that after a conversation with Dr. Edemar Cid Ferreira, President of the Bienal, and Prof. Nelson Aguilar, General Curator, the following has been decided in regard to the Chinese exhibitions:

Qiu Shi-hua
will be invited as a special guest of the Bienal. He'll have 120 m2 available to exhibit his paintings.
You must be responsible for all the expenses

Qiu Zi-jie
will be invited as the official representative from China, with all expenses paid by the Chinese government.
We are interested in his calligraphic works. He'll also have 120 m2 for his exhibition

Ho Siu-kee
will be invited as the official representative from Hong Kong with all expense paid by the Hong Kong authorities.
We are interested in his video works.

Please confirm you can get the official authorities from China and Hong Kong to official appoint the mentioned artists as their representatives as well as the special guest for our XXIII São Paulo International Bienal.

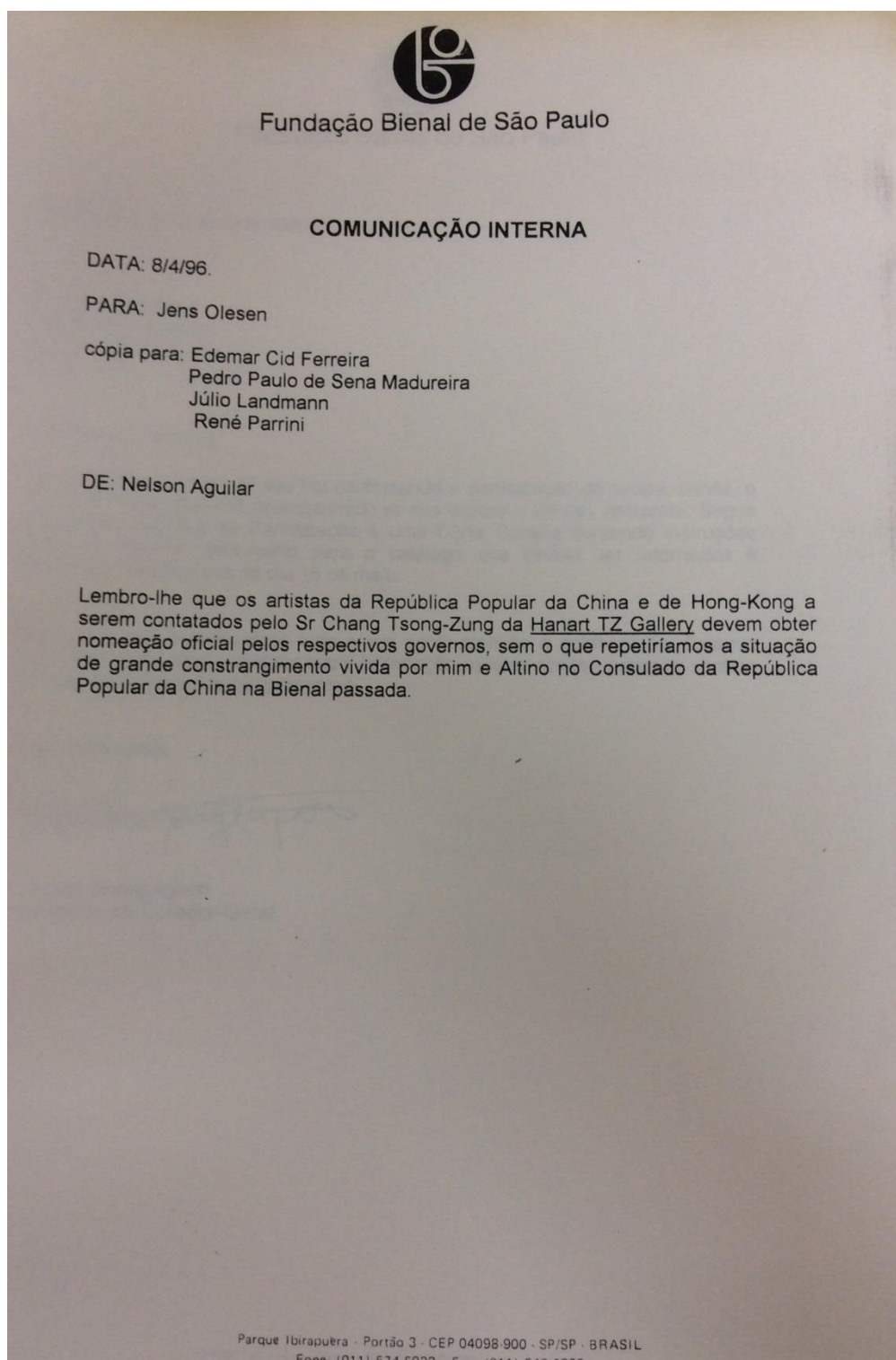
Best regards,

Jens Olesen

JO/sc
cc: P.Tjabbes

Parque Ibirapuera - Portão 3 - CEP 04098-900 - SP/SP - BRASIL
Cx. Postal 7832 - Fone: (011) 574-5922 - Fax: (011) 549-0230

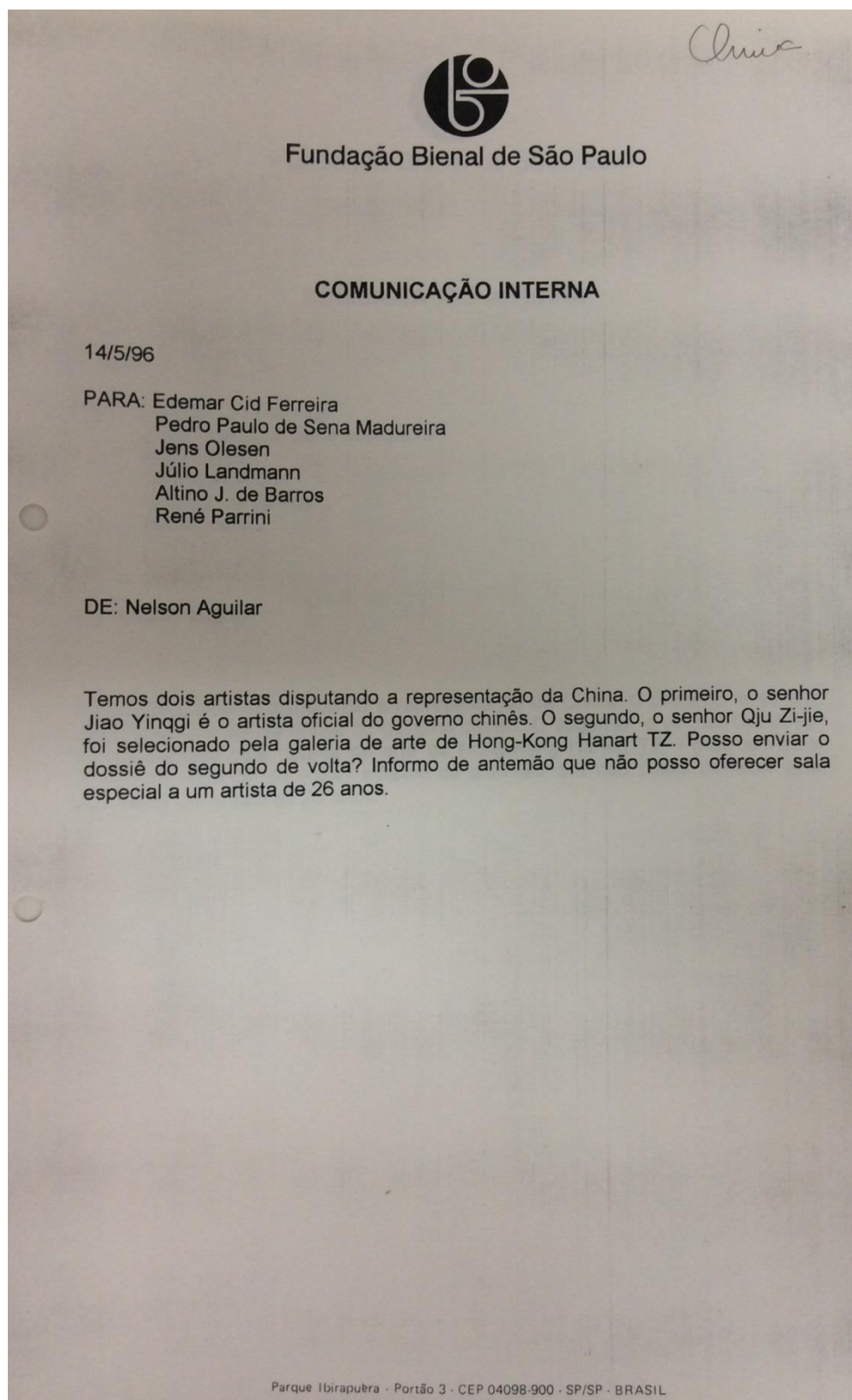
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Acessado em: out/2018.

Anexo 12 – Comunicação interna entre Nelson Aguilar e Jens Olesen, do dia 8 de abril de 1996



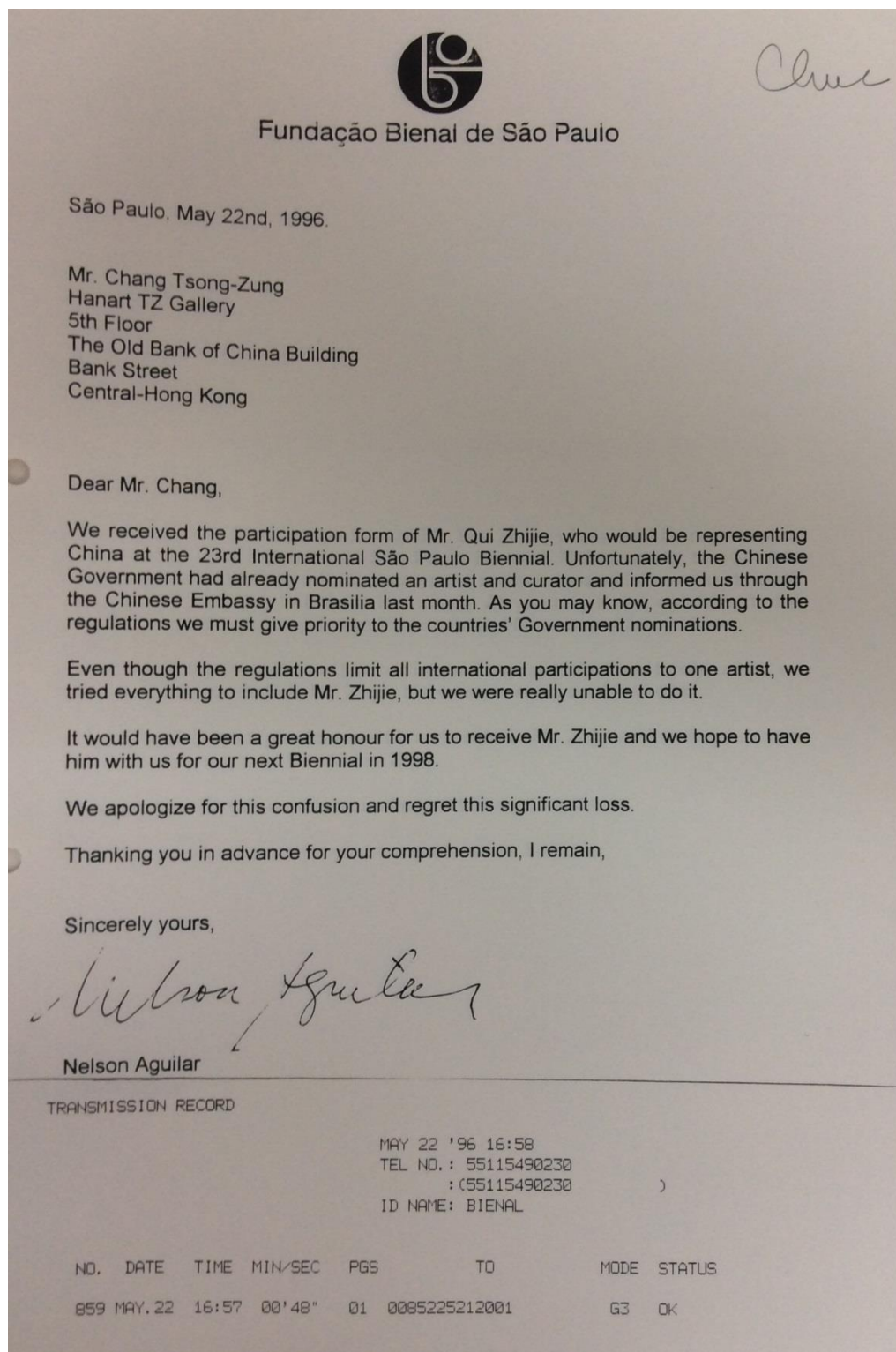
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bial de São Paulo. Acessado em: out/2018.

Anexo 13 – Comunicação Interna entre Nelson Aguilar e a diretoria da Fundação Bienal de São Paulo, 22 de maio de 1994.



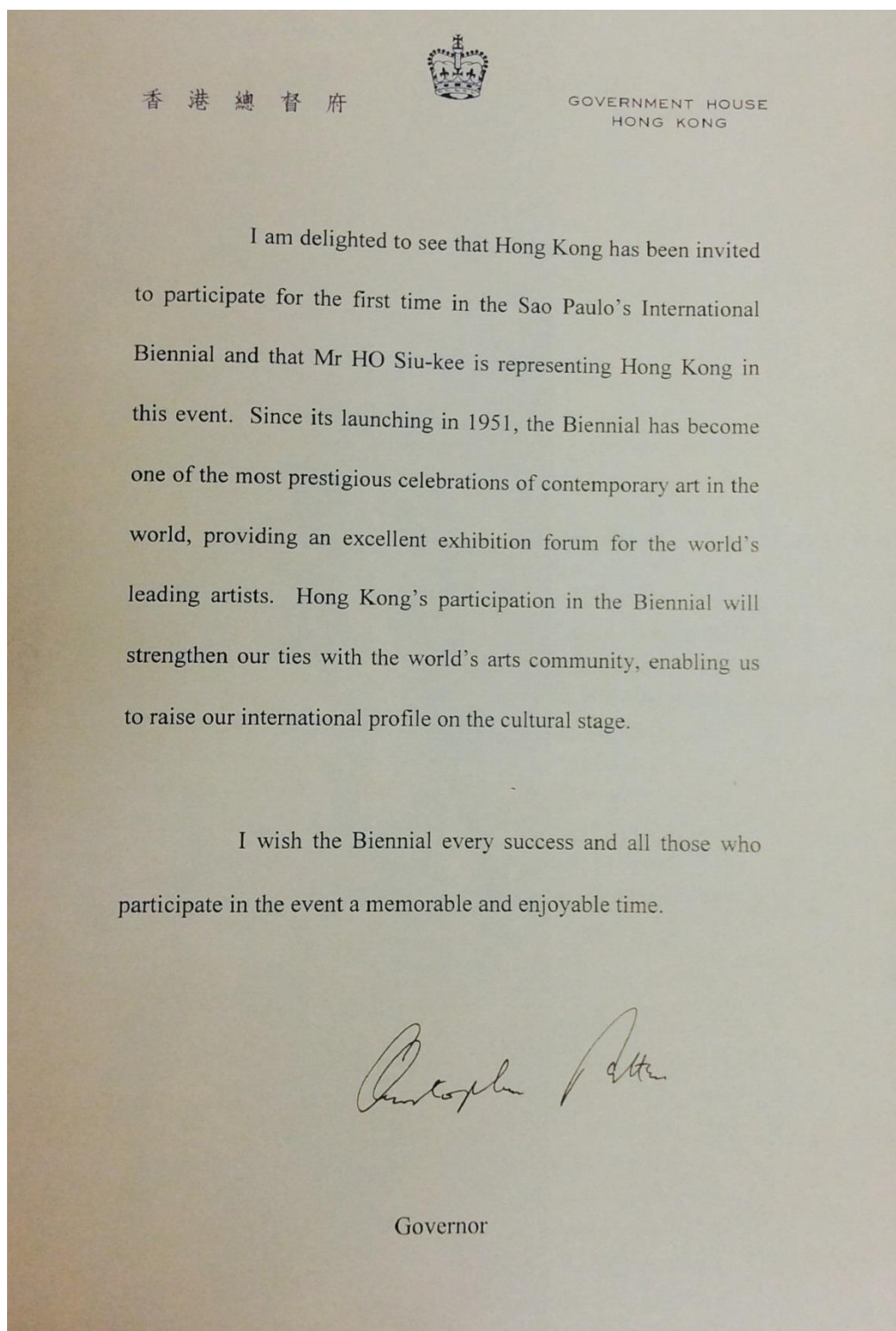
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Acessado em: out/20118.

Anexo 14 – Comunicação enviada via Fax por Nelson Aguilar para Chang Tsong-Zung, no dia 22 de maio de 1996.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Acessado em: out/20118.

Anexo 15 – Mensagem escrita para o catálogo organizado pela Hanart T Z Gallery, pelo governador de Hong Kong, Christopher Pattern, por ocasião da primeira participação oficial de Hong Kong na Bienal Internacional de São Paulo.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Acessado em: out/20118.