

A China, Ai Weiwei e Andy Warhol¹

Giuseppe Frangi
Fondazione Giovanni Testori – Milano



Ai Weiwei, *Alcatraz, Blossom*, 2014 (installation detail, Alcatraz Hospital)

¹ Tradução de Biagio D'Angelo.

Riassunto

La nuova arte cinese dall'inizio del terzo millennio ha acquisito con straordinaria rapidità una posizione predominante a livello globale. Dei 30 artisti nati dopo il 1950 con quotazioni superiori al milione di dollari la metà sono cinesi. Come si spiega un fenomeno di queste dimensioni? Quali sono i fattori che hanno permesso alla nuova arte cinese di conquistare i collezionisti occidentali? Per conquistare tutte queste posizioni, la Cina ha dimostrato di lasciarsi permeare senza problemi da una cultura di stampo pop; ma in questo modo ha creato le condizioni della propria indispensabilità al sistema e ha consegnato nelle mani della sua leadership un potente strumento per sdoganare l'immagine del paese.

Parole chiave

Arte cinese. Pittura. *New Pop*.
Cina/Occidente. Collezionismo.
Mercato

Resumo

A nova arte chinesa do início do terceiro milênio adquiriu, com extraordinária rapidez, uma posição predominante a nível global. Entre os trinta artistas nascidos após 1950 e que têm cotações superiores a um milhão de dólares, a metade vem da China. Como se explica um fenômeno de tais dimensões? Quais os fatores que permitiram à nova arte chinesa conquistar os colecionadores ocidentais? Para tanto, a China demonstrou que sabe se deixar permeare, sem problemas, por uma cultura *pop*; mas, desta maneira, criou as condições da própria indispensabilidade ao sistema, entregando nas mãos de sua leadership um poderoso instrumento para libertar a imagem do país.

Palavras-chave

Arte chinesa. Pintura. *New pop*.
China/Ocidente. Colecionismo.
Mercado

Em novembro de 1982 Andy Warhol tinha desembarcado na China. Chegou um pouco por casualidade, naquela nação a ele desconhecida. Ele também era desconhecido à China. Podia tranquilamente passear sem que alguém pudesse reconhecê-lo e pará-lo na rua. Como escreveu Ai Weiwei em um *post* de seu célebre *blogspot*, “a China era um lugar estranho para Andy, um país submerso numa rotina que ele não podia compreender”. Warhol elogiou o uniforme que constituía o *look* igual para milhões de pessoas, afirmando que era o que ele entendia por moda. Todavia, na realidade, ele não conseguia acreditar que “um mundo sem McDonald’s

podia ser benigno e gentil” (AI WEIWEI). Andy Warhol na China estava no lugar errado. Ou melhor, estava talvez no lugar certo, mas no momento errado.

Errado, digamos, por um nada: três anos após a viagem dele pra China aconteceria um acontecimento histórico. Durante a sexta Exposição de arte organizada em 1985 pelo Ministério da Cultura (tratava-se de uma versão chinesa dos antigos *Salons* parisienses em que se expunha o que tinha de melhor em nível artístico segundo os parâmetros da cultura dominante), um grupo de obras foram recusadas no âmbito da campanha contra o assim chamado “envenenamento espiritual” do povo chinês. Os recusados, como justamente os deles predecessores *refusés* franceses, se organizaram para dar vida a um movimento, rebatizado pelo historiador da arte e curador Gao Minglu, em uma conferência pronunciada em 14 de abril de 1986, “85 Art Movement”. O movimento reunia 79 grupos de vanguarda auto-organizados, em um total de 2250 jovens artistas registrados. Em dois anos foram organizadas 149 exposições, algo que demonstrava uma vitalidade subterrânea que, pela primeira vez, conseguia emergir.

Logo depois teria acontecido Tienanmen, em 1989, que resfriaria aquela agitação criativa. Tratava-se, porém, apenas de uma postergação. Aos exórdios dos anos 90, um casal de inteligentes empreendedores alemães, Jürgen Ludwig Fisher e a esposa dele Marei, começaram a adquirir obras de artistas chineses. Muito mais audaciosamente do que eles fez Uli Sigg, que foi por um certo período embaixador suíço em Beijing, e quem começou a adquirir com voracidade obras de jovens artistas chineses, em um total de mais de 2000 obras de 200 autores

diferentes (que serão expostas a partir de 2019 num museu em construção em Hong Kong).

Como se pode explicar um fenômeno destas dimensões e de tamanho impacto ao interior de um país que nunca refletiu sobre o fato de que a arte seria algo diferente do artesanato? Pode ser explicado justamente com Andy Warhol: a China é o primeiro contexto em que a filosofia do fundador da *Pop Art* encontrou uma aplicação própria, expandida, convicta. Ai Weiwei sublinha que, com Warhol, algumas palavras relacionadas desde sempre ao estatuto da arte omitem-se. “Profundo”, “elite”, “história”, “eternidade”, “superioridade”, “de qualidade”, “absoluto”, “único”, são termos que passam a serem arquivados, substituídos, pela maioria, pelos contrários. “Não é que toda a arte contemporânea chinesa tenha uma destacada conotação pop, não tanto pela adoção *in toto* de seu modelo estadunidense, mas, pelo contrário, porque reconhece na arte certas características que podem ser achadas na “nova” vida cotidiana chinesa”, como escreveu o crítico italiano Marco Meneguzzo, um dos mais atentos observadores das tendências globais da arte: “Trata-se da presença dos objetos, do brilho das novidades, da ousadia de uma tecnologia aplicada aos *gadgets*. É a arte da vida pós-moderna que os artistas chineses parecem encarnar perfeitamente”.

Existe também uma outra categoria compartilhada por Warhol e pelos novos artistas chineses: trata-se da categoria de “mercado”. Nem um, nem os outros se demonstraram complexados, inibidos, em relação aos mecanismos comerciais da arte. Pelo contrário, o “mercado” torna-se uma forma muito influente de legitimação. Com o “mercado” se brinca, mas do mercado se respeitam rigorosamente as regras. Não é por acaso

que foram suficientes poucos anos para que a arte chinesa decolasse em valores econômicos. O primeiro leilão de arte chinesa contemporânea se realizou em Sotheby's de Hong Kong, em outubro de 2004, com tamanho êxito que, no ano seguinte, a mesma instituição abriu um departamento especializado em arte chinesa contemporânea em Nova York. No período de três anos, os preços das obras nos leilões aumentaram em 14 vezes. Muitas entre elas, ultrapassaram um milhão de dólares. Contudo, a verdadeira característica deste fenômeno, além do sucesso das cotações, consiste na quantidade de artistas que chegou a fazer parte da elite do mercado: estamos falando do fato de que, se considerarmos trinta artistas, nascidos depois de 1950, os quais, mundialmente, vendem superando o milhão de dólares, a metade deles são provenientes da China. E entre os outros, se contam artistas já desaparecidos como Keith Haring e Jean-Michel Basquiat.

Como em algumas situações do século XX, o mundo artístico chinês contemporâneo apresenta a estrutura de um movimento, ao interior do qual convivem visões estéticas e sensibilidades artísticas muito diferentes. Seria possível reconduzir a um mínimo denominador comum o que definimos como "movimento"? Para tentar responder, é preciso renunciar às habituais chaves de leitura com as quais se lê geralmente a arte ocidental. Não podemos olhar os estilos, as técnicas, as inovações formais. Além do fato de que a arte contemporânea chinesa não possui substratos teóricos consistentes. Do ponto de vista de Warhol, poderíamos dizer que ela está toda na superfície, sem se preocupar em dar razões de seu próprio existir. Aparentemente, parece romper com a história artística da China (que foi sempre um país bastante centrípeto), por causa de um

consentimento aos modelos artísticos ocidentais e, principalmente, à *Pop Art*.

Se observamos a história, é possível achar alguns indícios interessantes que ajudam a compreender a natureza de tais anomalias no fenômeno da nova arte chinesa. A maioria dos artistas, do ponto de vista da técnica, usam a pintura a óleo, uma técnica que foi importada para o país, no século XVIII, graças a Giuseppe Castiglione, um missionário jesuíta italiano, que também era pintor. A partir daquele momento, teve início um longo processo de metabolização, desde a pintura sobre papel até a inúmeras pinturas realísticas, típica do regime no período da Revolução cultural. Finalmente, a pintura a óleo se tornou o meio privilegiado para responder às ambições globais da arte contemporânea chinesa. Estamos, portanto, frente a uma evolução interna, que produz hoje uma pintura sem complexos (justamente quando em Ocidente a pintura é quase banida), livre de preocupações formais e da ansiedade de ter que ser “nova”. É uma pintura que ama ser em larga escala, para uma vasta plateia, representada em grandes dimensões e sempre com extrema naturalidade; uma pintura que o Ocidente aprendeu a conhecer, com certo acanhamento, graças a Yan Pei Ming, o artista nascido em Shanghai que tinha se estabelecido na França nos anos 1980.

Outro indício nos é oferecido pela história dos decoradores de porcelana. O mercado europeu, entre 1600 e 1700, sofreu o fascínio devido à leveza e à preciosidade de tais manufaturas. Foi assim que os comerciantes, para incrementar ulteriormente as importações, iniciaram a sugerir novas imagens de gosto ocidental, para serem pintadas na porcelana. Os pintores chineses se adequaram sem muitas dificuldades, representando cenas mitológicas que para eles não tinham algum

significado. Esta flexibilidade diante de modelos externos, portanto, é facilmente observada na história. Trata-se de uma espécie de neutralidade frente a possíveis opções que são escolhidas somente com base em sua eficácia. Porém, como adverte Marco Meneguzzo, “a China fez da absoluta permeabilidade a fatores externos a própria impermeabilidade, criando as condições para ser indispensável e, portanto, capaz de conduzir o jogo das posições, mais ou menos de forma igualitária, resultado que não foi alcançado por nenhum outro país ou cultura determinados a dialogar intensamente com o modelo ocidental”.

A linguagem da nova arte chinesa deixa a impressão de ter cancelado cada herança da história cultural do país e de ter adotado modelos expressivos bastante familiares ao Ocidente, que, por sua vez, ficou, por esse modelo, conquistado. Na realidade, as coisas são muito mais complexas, mas é justamente essa complexidade “escondida” que constitui um fator identitário decisivo.

Contudo, a questão da aparente dependência aos modelos ocidentais possui também seu revés. O sucesso que tem alimentado o pedido do mercado interno e externo; a atração mediática que colocou a arte chinesa em seu complexo (bem antes que os artistas por si só) no centro do sistema, representam fatores importantes para um país em busca de uma hegemonia global. É evidente que essa dinâmica interessa ao governo e ao partido e abre, portanto, espaços à liberdade dos artistas, que, não por acaso, aliás, bem amiúde, usam a pintura como ferramenta de denúncia. O caso certamente mais célebre é aquele de Liu Xiaodong, artista nascido em 1963 em Jincheng, que em 2004 realizou uma grande obra (de dez metros de base) para documentar o drama das populações vítimas do deslocamento para a construção da imensa barragem das três

ribanceiras. “*Newly Displaced Population*”, escreveu Ai Weiwei, “é uma daquelas obras raras e importantes que marcam toda uma época ... Na história da pintura chinesa, tanto o sujeito quanto a amplitude de respiro alcançada por este quadro resultam ser sem precedentes. O significado complexo deste trabalho, seu poder de choque formal, a sua perspectiva humanista, sua soberba linguagem continuam a emocionar e deixar uma impressão indelével em cada visitador”.

Fang Lijun (1963), Yue Minjun (1962), Zhang Xiaogang (1958), Zeng Fanzhi (1964), Liu Wei (1965) – apenas para fazer os nomes de alguns protagonistas da nova arte chinesa - são os representantes de um movimento denominado “Realismo Cínico”: a pintura que eles propõem restitui uma imagem violentamente irônica do poder e do processo de homologação neoliberal que o país está atravessando com uma precisa planificação. São vozes ásperas, violentamente irônicas, que ganharam espaços de liberdade graças à legitimação do mercado: uma legitimação obtida, certamente, no nível do colecionismo internacional, mas, também, naquele interno à própria China, país em que são sempre mais numerosos (e sempre mais “abastados”) os milionários dispostos a investir em arte.

Todos estes artistas, mais que como individualidade, encontram sua própria força em fazer parte de um autêntico sistema que nestes anos adquiriu uma energia extraordinária e que, além das concessões formais (uma linguagem derivada da *Pop Art*) e de conteúdo (as críticas ao modelo de desenvolvimento imposto pelo poder de Beijing), parece produzir uma heterogênese dos fins: com efeito, alarga o poder de influência da China, permitindo assim que ela se torne uma protagonista na elaboração das novas fronteiras do imaginário coletivo.

De fato, não é casual que o artista mais midiático do panorama global hoje seja, justamente, um artista chinês: Ai Weiwei. Filho de um grande poeta, Ai Quing, caído em desgraça durante a ditadura de Mao ao ponto de ficar isolado na remota província do Xinjiang com a incumbência de limpar latrinas, Ai Weiwei, também, herdou o destino de “opositor”. Em 2011, foi preso com a acusação de crimes financeiros (ficou na cadeia por 81 dias) e somente em 22 de julho de 2015 conseguiu reobter seu passaporte para poder viajar para fora da China. Ai Weiwei é uma figura emblemática do assim chamado *art system* global. Esteve entre os primeiros a intuir a importância de internet, e a usar as mídias sociais como parte integrante do próprio fazer artístico. Entre 2006 e 2009, manteve um blog muito seguido, logo depois fechado pelas autoridades chinesas (e apesar disso, todos os *posts* foram reunidos em um livro, traduzidos em vários idiomas); conseqüentemente, começou a usar com grande eficácia e liberdade todos os *social media*. Mesmo fazendo integralmente parte do sistema da arte contemporânea chinesa, Ai Weiwei possui características que o diferenciam dos outros protagonistas. Em primeiro lugar, ele é dotado de um ecletismo expressivo graças ao qual ele é, ao mesmo tempo, artista conceitual, arquiteto, designer, diretor, curador, escultor e especialista em arte chinesa antiga. Em segundo lugar, ele é “personagem” em plena regra, tendo construído um perfil midiático pessoal de grandíssimo impacto, ao ponto de se tornar uma *star* artística mundial. Do ponto de vista de sua estratégia poética, Ai Weiwei parece representar a síntese de duas figuras carismáticas mas muito distantes entre elas, como Andy Warhol e Joseph Beuys. Do primeiro, assume a convicção que a arte seja um fato sempre e exclusivamente público e que, portanto, precisa sair da concha do ateliê para se conceber como uma

ferramenta midiática de comunicação. Graças ao segundo, pelo contrário, intuiu que a arte é um fato social, e que o público não é somente um espectador mas tem que se tornar parte integrante da obra, tanto em seu fazer-se quanto em seu propor-se. Mais que autor, no sentido tradicional do termo, de seus trabalhos, Ai Weiwei é o seu próprio diretor. Emblemático é o caso que determinou o fechamento de seu blog, por parte do governo chinês. Logo depois do terremoto que martirizou a província do Sichuan em 2008, Ai Weiwei, junto a seus colaboradores, achou as evidências conforme as quais o enorme número de vítimas, entre os estudantes (que ultrapassaram os 5 mil), tinha sido provocado pela péssima qualidade com que as escolas tinham sido construídas. Quando foi convidado para realizar uma instalação para a *Haus der Kunst* de Munique, optou por recobrir a fachada do museu com 9 mil mochilas escolares que, graças às diversas cores, desenhavam um ideograma chinês. O ideograma retomava uma frase pronunciada por uma das mães das crianças mortas no Sichuan, ao recordar a filha: “Viveu, de forma feliz, sobre esta terra por sete anos”. Ai Weiwei intitulou a obra *Remembering*. Na Bienal de Veneza de 2013, o artista insistiu com a ofensiva de denúncia em chave poética para descobrir as responsabilidades públicas em relação à morte das crianças do Sichuan: assim, trouxe 150 toneladas de hastes de aço, recolhidos nas ruínas das escolas derrubadas pelo terremoto. Também o aço, como foi evidenciado por um inquérito, era de péssima qualidade; por isto os prédios não conseguiram resistir aos movimentos telúricos. Todavia, Ai Weiwei, com o auxílio de seus colaboradores, conseguiu endireitar uma por uma daquelas centenas de hastes, que tinha achado dramaticamente contorcidas entre os pedregulhos. Tratou-se de um gesto público de grande impacto para indicar, metaforicamente, qual

teria sido a coisa mais justa que uma autoridade pública deveria ter garantido. O título da obra é, com efeito, *Straight*, e brinca com a dúplici significação do termo em inglês de “direito” e “direto”.

Ai Weiwei usa os mesmos estratégias expressivos e emotivos quando enfrenta feridas sociais que concernem o Ocidente: os coletes salva-vidas, objetos-símbolos da dramática epopeia dos migrantes, recolhidos na ilha de Lesbos, são transformados em uma gigantesca flor de lótus que flutua no açude do Belvedere de Viena. Para sua primeira grande exposição pessoal na Itália, no *Palazzo Strozzi* de Florença, Ai Weiwei projetou pendurar alguns botes salva-vidas na frente das vinte e duas janelas do andar “nobre” do paço renascentista. O título da instalação é, significativamente, *Re-frame*, como se Ai Weiwei desejasse oferecer um novo marco à ideia de arte. Com efeito, mais que como artista dissidente, Ai Weiwei configura-se como artista-ativista, artista em ação. Em Lesbos, no auge do fluxo de barcos de migrantes provenientes da Turquia, não apenas ele decidiu trabalhar perto dos voluntários documentando a experiência nos *social networks*, mas também quis instalar seu ateliê, trabalhando com um grupo fiel de colaboradores.

Contudo, há um aspecto que, mais que outro, ajuda a compreender a natureza profunda da arte de Ai Weiwei. Quando foi convidado para realizar uma grande instalação para a ex-prisão de Alcatraz (*@Large: Ai Weiwei on Alcatraz*, 2014) na baía de São Francisco, teve a intuição extraordinariamente poética de preencher todos os serviços higiênicos (banheiras, pias e toaletes) com rosas brancas de porcelana. Uma operação de grande sensibilidade e delicadeza humanas, que Ai Weiwei realizou inspirando-se em elementos que provêm da profunda tradição chinesa. A herança do passado, a história, a tradição estabelecem, então, uma função

poética estratégica na arte de Ai Weiwei, como também, em termos mais escondidos e intrínsecos, na proposta artística de todos os protagonistas da nova arte chinesa.

Desenvoltura no uso dos instrumentos expressivos, ousadia iconográfica, energia gerada pelo momento histórico que a China está vivenciando e, finalmente, enraizamento em uma história metabolizada nas formas mais imprevisíveis e mais livres são os fatores que fazem da arte contemporânea chinesa um fenômeno dificilmente encaixável nas tradicionais categorias críticas. É uma arte ultimamente muito pragmática, como também é pragmática toda a sociedade chinesa. É uma arte que não persegue uma aura ideal que a consagre como tal, que não apresenta complexos de inferioridade, que nunca se coloca em posições subordinadas em relação a nenhuma outra tradição. Um tipo de arte que está bem *highbrow* e *lowbrow*. Que está em casa, tanto num museu, como no hall de um centro comercial.