

**MAO ZEDONG ALÉM DO RETRATO: TRANSFORMAÇÕES DE UM ÍCONE NA ARTE CHINESA CONTEMPORÂNEA A PARTIR DO BRASIL**

***MAO ZEDONG BEYOND THE PORTRAIT: BRAZILIAN PERSPECTIVES ON A CHINESE ICON IN CONTEMPORARY ART***

Filipe Panace Menino<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ/PPGAV

**Indique com sim ou não**

Associado ANPAP: Não

**RESUMO**

Este artigo analisa as transformações da imagem de Mao Zedong na arte contemporânea, empregando como metodologia a análise de obras, pesquisa bibliográfica de teóricos da arte chineses e ocidentais, e a experiência do autor, incluindo a análise de obras de Felipe Cama e Cao Fei em exposições no Brasil. O estudo investiga como artistas como Wang Guangyi, Li Shan, Cao Fei e Cama reinterpretam o retrato oficial de Mao na Praça Tiananmen, subvertendo seu significado original e questionando a identidade nacional chinesa. A análise contextual histórica e política revela a complexidade da figura de Mao como um símbolo de poder, autoridade, crítica e subversão, refletindo a tensão entre a história política, a memória coletiva e a história da arte.

**Palavras-Chave:** Mao Zedong. Praça Tiananmen. História da Arte chinesa. Arte chinesa. Arte Contemporânea.

**ABSTRACT**

This article examines the transformations of Mao Zedong's image in contemporary art, employing as its methodology the analysis of artworks, bibliographical research of Chinese and Western art theorists, and the author's own experience, including the analysis of works by Felipe Cama and Cao Fei exhibited in Brazil. The study explores how artists such as Wang Guangyi, Li Shan, Cao Fei, and Cama reinterpret the official portrait of Mao at Tiananmen Square, subverting its original meaning and questioning Chinese national identity. The historical and political contextual analysis reveals the complexity of Mao as a symbol of power, authority, critique, and subversion, reflecting the tension between political history, collective memory, and art history..

**KEYWORDS:** *Mao Zedong. Tiananmen Square. Chinese Art History. Chinese Art. Contemporary Art.*

**Introdução**

Constatou-se ao longo da pesquisa uma recorrência na representação de Mao Zedong<sup>2</sup> (1893-1976) na produção artística global, fenômeno que atravessa o século



XX e chega ao XXI de forma ainda potente e persistente; quais as possíveis origens e mutações desse fenômeno que marca a história da arte recente?

Esse é o objetivo de investigação do presente trabalho, que utilizará como metodologias a análise de obras em exposições no Brasil, como as de Felipe Cama (1970-) e Cao Fei (1978-) com que tive contato no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, respectivamente; o uso de óculos de realidade virtual imersiva para acesso e percepção da imensidão da Praça Tiananmen, em Pequim; e a revisão bibliográfica da produção acadêmica de historiadores da arte de origem chinesa, como Wu Hung, Gao Minglu e Lü Peng, que narram sobre o movimento *political pop*, e de origem ocidental, como Hans Belting; e a análise de obras de Wang Guangyi (1957-) e Li Shan (1942-), este último com obra exposta na 22ª Bienal de Artes de São Paulo, que foi acessada por pesquisa ao banco de dados da Fundação Bienal.

### ***Urbi et orbi*: o retrato da Praça Tiananmen como ponto de partida**

A monumental Praça Tiananmen pode ser vista como um espaço político em dois sentidos: um local cuja arquitetura abriga eventos públicos/ governamentais e a corporificação de uma ideologia política (Wu, 2005).

Vista pelo ocidente a partir dos eventos de 4 de junho de 1989, a praça se cristalizou na imagem do homem de camiseta branca, parado diante de uma fileira de tanques que se movem lentamente, cuja identidade permanece desconhecida. Apesar disso, a história desse espaço político tem um recorte muito mais amplo para a sociedade chinesa:

[...] para todos os chineses, desde um calouro universitário até o líder supremo do país, a Praça tem sido o centro de tensão política e de atenção ao longo da história moderna da China. Uma série de movimentos de massas tornaram-se marcos nesta história: a



manifestação de 4 de maio de 1919 em protesto contra a entrega das terras chinesas ao Japão pelo Tratado de Versalhes; a marcha patriótica de 18 de março de 1926; a manifestação de 9 de dezembro de 1935, que deu início ao movimento de resistência contra a invasão japonesa; o movimento anti-autocrático durante a Guerra Civil em 20 de maio de 1947; (Wu Hung, 2005, p. 15, tradução nossa).

Talvez esse seja mais um dos nós orientalistas (Said, 2001) a serem desatados na confrontação das imagens em que a Praça Tiananmen ou Mao Zedong estejam representados: nem toda obra será crítica a esses símbolos nacionais ou desejará fazer referência aos eventos de junho de 1989, sem prejuízo de obras que de fato se mostrem críticas à política e à estrutura burocrática da República Popular da China<sup>3</sup>.

Com 6,00x4,60 metros, o primeiro retrato em óleo sobre tela de Mao Zedong monumentalizado na Praça Tiananmen foi exibido em 12 de setembro de 1949, estimando-se que cerca de 60 destes tenham sido produzidos desde então (para substituição, devido às intempéries climáticas), com a identificação de pelo menos 5 versões do retrato<sup>4</sup>.

Em “Faces: uma história do rosto”, Belting (2021) descreve a onipresença de Mao Zedong na cultura visual chinesa do século XX e XXI, partindo do retrato na Praça Tiananmen e da narrativa historiográfica construída por Wu Hung (2005), com a transformação do líder comunista em ícone *pop*. A representação do “grande timoneiro” da Revolução Comunista chinesa (1949-1950) será um elemento central da produção artística chinesa ao longo dos séculos XX e XXI (Lü, 2024; Gao, 2011; Wu, 2014; Xiaobing, 2015; Yan, 2020), muito antes e além do Mao de Andy Warhol (1928-1987), de 1972, alcançando artistas de diversos lugares do mundo<sup>5</sup>, inclusive brasileiros.

Belting descreve a elevação do rosto de Mao como símbolo de equivalência do PCC e da própria China:

Com a sua onipresença, um formato à escala sobre-humana, uma produção em massa de milhões de exemplares para as massas e a despersonalização dos seus traços, alcançou um estatuto sacrossanto, que o Partido assegurou. Tudo isto culminou no retrato monumental – se é que ainda pode ser chamado de retrato – no portão



que dá acesso à Praça da Paz Celestial (Tiananmen), em Pequim; retrato que foi aclamado como ícone de estado e, portanto, como original, do qual, caso contrário, só poderiam existir cópias. Nesta encenação, a imagem apareceu como um substituto permanente de Mao, para quem as massas populares olhavam quando se reuniam às centenas de milhares naquela praça gigantesca. Ao mesmo tempo, o rosto do ‘grande timoneiro’ encarnava o povo, que, no seu anonimato, procurava de certa forma uma fisionomia coletiva. Com a *Pop Art* americana da década de 1970, este ícone estatal chinês mundialmente famoso deu origem a uma enorme onda de reproduções com as quais Andy Warhol transformou o rosto de Mao num ídolo pop (2021, p. 278, tradução nossa).

A simples existência do retrato não explica a massificação da imagem de Mao. É importante lembrar que a China já utilizava a produção massificada e modular muito antes do ocidente, o que remonta aos séculos V e VI a.E.C. (Leddersose, 1998). A produção seriada também foi aplicada no rosto do presidente Mao em cartazes de propaganda comunista, livros e outros meios por toda a China. Tal fato em conjunto com as reformas empreendidas no Sistema de Artes pela PCC<sup>6</sup>, resultaram na transformação do líder comunista em símbolo da nação e do Partido: um rosto para todos.

O retrato de Mao foi e segue sendo utilizado como ponto de partida para diversas produções artísticas, inserida em um contexto do que se convencionou chamar de uma história da arte global<sup>7</sup>.

A partir do retrato oficial de Mao na Praça Tiananmen, em 1988, Wang Guangyi criou a série de pinturas “Mao Zedong” (Jiang, 2021). A série foi exibida pela primeira vez na exposição China/Avant-Garde de 1989 no Museu Nacional de Arte de Pequim e se tornou uma das obras mais controversas da época. De acordo com a lei, a exposição precisaria de autorização para cada uma das obras exibidas. Após análise da equipe de censura, três peças foram retiradas (Gao, 2011).

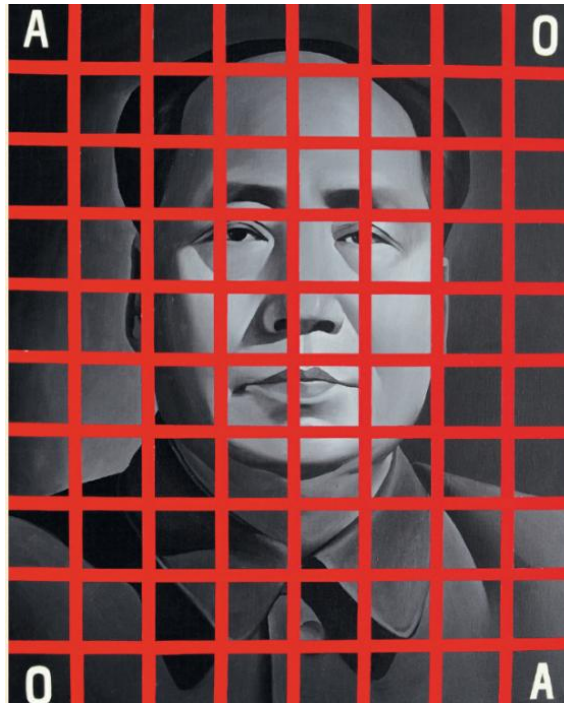


Imagem 1- Wang Guangyi, “Mao Zedong: Grid vermelho nº 1”, óleo sobre tela, 148,5 x 120 cm, 1988.

O argumento utilizado foi que a série de Wang Guangyi parecia colocar Mao Zedong atrás de grades, e só foi liberada após o artista colocar uma legenda sob a peça, descrevendo o líder comunista como uma das figuras políticas mais influentes da China do século XX. O grid foi emprestado da arte da Revolução Cultural, quando amadores ampliavam pequenos retratos de Mao para uma escala monumental em imagens para propaganda comunista. Além disso, as letras evocam o plano cartesiano: grade e letras juntas aludem a uma análise científica da figura histórica (Gao, 2011; Jiang, 2021). Essa conclusão é reforçada pelo fato de que, mesmo antes de criar o “Mao Zedong – Grid vermelho nº 1” (Imagem 1), o artista já tinha aplicado o grid em imagens icônicas da História da Arte ocidental, como a Pietá e a Mona Lisa:

Uma fonte de inspiração para esta abordagem analítica foi a teoria de E. H. J. Gombrich dos ‘esquemas’ herdados na percepção e suas revisões por artistas sucessivos no curso da história da arte. O trabalho de Gombrich sobre arte e ilusão foi apresentado aos círculos artísticos chineses em meados da década de 1980, e Wang Guangyi, de trinta anos, rapidamente absorveu a essência da sua teoria, justificando revisões contínuas. ‘Foi Gombrich quem me deu noções sobre revisões de esquema/cultura, bem como continuidade’, observou ele em 1987 (2015, p. 144, tradução nossa).



Ao colocar em primeiro plano esse dispositivo que normalmente permanece invisível, Wang Guangyi reforça a natureza pictórica do poderoso ícone político, ao obrigar que o observador veja o retrato de Mao a partir de fragmentos reunidos. Numa entrevista cerca de vinte anos depois, o artista rejeitou a sugestão de que o grid seja americano ou especificamente do tipo Mondrian (Xiaobing, 2015).

Yan Zhou identifica o surgimento do movimento artístico *Political Pop* nesse contexto, definindo-o como obras que combinam imagens ou elementos políticos puros com a cultura pop, seja da mídia de massa ou da produção/reprodução em massa (2020).



Imagem 2 – Li Shan, “A série rouge, #22”, acrílico sobre tela, 140 x 258 cm, 1992.

Outro artista desse mesmo movimento, Li Shan, no início da década de 1990 criou a série de pinturas “Rouge”, em que o artista se baseia em duas das mais famosas fotografias de Mao, uma tirada durante o período da sua atividade de guerrilha na década de 1930, e o retrato da Praça Tiananmen (Imagem 2). Na série, uma misteriosa flor em forma de lótus de cor rouge e branca aparece junto ao líder comunista, que às vezes usa um boné com estrela vermelha e também batom. Segundo Jiang Jiehong, Li Shan descreve essa “rougerização” de Mao como uma forma de popularização do retrato do Presidente e a sua transformação num ícone das massas (2021). Lü Peng destaca que:

O artista afirmou que com estas obras procurava seguir uma atitude afastada do conflito ideológico e político, mascarando os seus objetivos artísticos através do uso da metáfora. Contudo, na China da década de 1990, especialmente no contexto histórico da *pop* política,



não está claro até que ponto a declaração de Li Shan pode ser considerada crível. O uso da ironia, do ridículo, da metáfora e da alusão que aparentemente se enquadram na retórica artística poderia, na verdade, representar uma espécie de discurso político, uma postura ideológica (2024, p. 680, tradução nossa).

Francesca Dal Lago tensiona a questão ainda mais:

Uma referência implícita é dirigida ao desejo homoerótico masculino, tradicionalmente associado na China ao mundo teatral devido à convenção de os homens desempenharem papéis femininos (na Ópera de Pequim). Esta associação - implícita tanto no uso da cor como nas características andróginas e feminizadas assumidas pelo retrato da série de Li - introduz outro tropo recorrente das recordações literárias da Revolução Cultural - o da liberdade sexual e da libertação experimentada durante este período, 'gendering' Mao torna-se a forma pessoal de Li de vulgarizar a figura do líder e trazer este sublime objeto de desejo a um nível mais acessível. O resultado desta prática é a projeção da sexualidade do artista no ícone, a tela de um Mao feminilizado (1999, p. 58, tradução nossa).

Embora estas versões manipuladas de Mao tenham sido explicadas pelo artista como “transferindo” (em vez de feminilizar) Mao para o estado de um ser humano puramente unisex, um símbolo visual ou ícone de identidade cultural, as obras tiveram inevitavelmente um impacto subversivo devido ao estatuto político e apoteosado de Mao na sociedade chinesa patriarcal (Yan, 2020).

Da mesma série (Imagem 4), a influência da Ópera de Pequim fica evidente nesta imagem, conforme descrito por Dal Lago (1999), na aplicação da maquiagem no líder comunista, no mesmo tom que o rosa utilizado na flor de lótus, que normalmente representam na cultura chinesa “a pureza e elevação espiritual” (Beer, 1999 e Schulmann, 2007), quando presentes na estatuária e pintura budistas. A palavra *rouge* descreve um tom rosa que beira o fúcsia, e é uma cor particularmente associada a *nianhua* (a pintura de Ano Novo) e à Ópera de Pequim, sendo que, nesta segunda, o fúcsia era relacionado a jovens mulheres – interpretadas por homens. O gosto



folclórico e até vulgar pela cor rouge insultaria o significado sagrado da imagem de Mao (Dal Lago, 1999, p. 56).



Imagem 3 – Li Shan, “A série rouge: jovem Mao”, acrílico sobre tela, 114 x 119,5 cm, 1994.

Deslocada para os lábios do líder (Imagens 2 e 4), a pureza da flor é desafiada: ora, se a flor de lótus tem suas raízes no lodo, brotando pura sobre a água, colocar nos lábios do líder comunista a parte que estaria “suja” implicaria em um desvirtuamento desse significado de pureza, ainda que não totalmente descolado de tal simbologia?



Imagem 4 - Li Shan, “A série rouge, #21”, acrílico sobre tela, 58 x 66 cm, 1992.

A obra da série “Rouge” de Li Shan exposta no Brasil durante a 22ª Bienal de São Paulo foi feita a partir da fotografia de Mao jovem, com o corpo inclinado (Imagem 3), o que contribui para acentuar o caráter erotizante da pintura (Dal Lago, 1999), e foi contextualizada pelo curador responsável pela sala especial, Chang Tsong-zuung:



As pinturas de Mao feitas por Li Shan assumem as dimensões psicológicas de um ícone político-religioso. A atração pelo poder e o apelo sexual convergem nessas imagens andróginas do jovem Mao. O efeito é satírico e profundamente perturbador. Diferentemente das cínicas e condenatórias imagens de líderes políticos na arte pop russa, Mao é ridicularizado, mas ainda com deferência. Descobre-se um elemento de admiração imiscuído na sátira. O fervor idealista de Mao ainda arrebatava a imaginação chinesa, e a dimensão moral de seu pensamento impediu que sua reputação tivesse o mesmo destino que inevitavelmente atinge outros tiranos.

Os artistas pop chineses aceitam a autoridade de Mao como ídolo popular, enquanto se pronunciam como novos fazedores de mitos. Deve-se ter em conta que, apesar de seus pecados, Mao ainda é considerado popularmente o verdadeiro imperador chinês deste século. Para um imperador, o julgamento de bom ou mau é deixado à sabedoria da posteridade (Águilar (org.), 1994, p. 99).

Para um artista como Li Shan que viveu durante a Revolução Cultural, a complexidade do homem e de seu simbolismo não pode ser simplificada pelo dualismo ocidental; esse dualismo não consegue dar conta da análise de obras como as de Li Shan. Não se pode ignorar que “O pensamento do Extremo Oriente se volta inteiramente à imanência” (Byung Chul Han, 2007, p. 41), o que se deve em grande parte ao pensamento daoísta<sup>8</sup> e do budismo chan<sup>9</sup>, de modo que a capacidade de articular a complexidade da figura de Mao a partir dos acontecimentos que se desenrolaram ao longo do século XX fica evidente nessas obras da série “Rouge” e nos grids de Wang Guangyi.

Algumas décadas após a obra do artista Li Shan ser exibida no Brasil, o artista brasileiro Felipe Cama (1970-) produz “Notícias de Lugar Nenhum (Made in China)”, em 2010, (Imagem 5). Na obra, Mao é representado repetidamente em 40 pinturas à óleo, feitas a partir de fotos tiradas por Cama, e outras apropriadas de *posts* da internet, encomendadas de uma fábrica de pinturas na China e executadas por diferentes operários/ artistas<sup>10</sup>.



A repetição do onipresente Mao em todas as obras em um cenário descontraído de turistas para o Instagram, reconstrói a narrativa sobre a Praça Tiananmen, não mais como um palco para os eventos de 4 de junho de 1989, mas como mais um de tantos símbolos nacionais e turísticos em que viajantes se aglomeram para registrar presença; reforça-se a imagem de Mao como um ícone *pop* e um símbolo nacional: um produto da cultura de massa.



Imagem 5 – Felipe Cama, “Notícia de lugar nenhum (Made in China)”, 40 óleos sobre tela, 37 x 50 cm (cada). Foto do site do artista.

Essa ressignificação da Praça Tiananmen está presente de modo semelhante na obra digital de Cao Fei, “Cidade RMB: Planejamento de uma cidade no Second Life”<sup>11</sup>, exibida no Brasil na Pinacoteca do Estado de São Paulo<sup>12</sup> (Imagem 6), em que a imagem do líder comunista é substituída por outro símbolo nacional chinês, mais amigável ao ocidente: um panda (Imagem 7).

A “diplomacia do panda” é uma forma de diplomacia pública praticada pela República Popular da China<sup>13</sup>, que utiliza o empréstimo de pandas gigantes para fortalecer os laços com outros países. O panda, nesse contexto, torna-se um instrumento de *soft*



*power*, influenciando a percepção e as atitudes internacionais em relação à China sem recorrer à pressão política ou militar.



Imagem 6 – Cao Fei, “Cidade RMB: Planejamento de uma cidade no Second Life”, 2007, meio digital.



Imagem 7 – Cao Fei, “Cidade RMB: Planejamento de uma cidade no Second Life”, 2007, meio digital.

A presença do panda em obras contemporâneas é frequente, por exemplo, a partir da performance do artista Zhao Bandi (1966-), quando o artista, sentado em um barco rodeado de flores de lótus, amamentava um panda de pelúcia como uma jovem, enquanto uma personagem feminina fazia o papel do barqueiro<sup>14</sup> (“História da China de 2000”, 1996). No vídeo “Um animal” (2006), do artista Xu Zhen (1977-), mostra-se



um panda sendo estimulado sexualmente por um tratador para colher sêmen para reprodução artificial<sup>15</sup>.

A inesperada alteração criada por Cao Fei cria uma quebra de expectativa: a substituição do líder comunista do equivalente ao portão da Praça Tiananmen em Pequim no meio digital por um panda, conhecido símbolo nacional e instrumento de diplomacia chinesa levanta a questão: em que medida há equivalência entre tais símbolos?

## **Considerações finais**

Há relação direta entre Mao e os pandas citados nas obras de Zhao Bandi e Xu Zhen? Aplicar a lógica formal a estes símbolos implica em conclusões não necessariamente verdadeiras e até mesmo absurdas: se Mao é a representação da China; se os pandas são a representação da China; logo, Mao e o panda se representam automaticamente? Esse silogismo impreciso e provocativo certamente não fornece a resposta a tais questionamentos, mas impõe a reflexão sobre o uso de símbolos com múltiplos significados em contextos diferentes e os limites da capacidade do observador em interrelacioná-los.

A substituição da imagem de Mao pelo panda no projeto "Cidade RMB" de Cao Fei é particularmente significativa: Mao, representando um passado revolucionário repleto de complexidades, é substituído pelo panda, universalmente amado, um símbolo de orgulho nacional associado ao *soft power* e à boa vontade internacional. A natureza inerentemente não ameaçadora do panda contrasta fortemente com a figura de Mao.

Longe de ser uma figura estática, Mao é reinterpretado continuamente, refletindo as mudanças na sociedade chinesa e global. As obras de arte analisadas demonstram como a imagem de Mao pode ser tanto um símbolo de poder e autoridade quanto um objeto de crítica e subversão.



A mutação dessas representações, desde o retrato oficial na Praça Tiananmen até as reinterpretações na arte contemporânea, reflete uma tensão entre a história da arte e a memória coletiva, entre o idealismo revolucionário e a realidade pragmática.

Em última análise, a figura de Mao Zedong continua a ser um ponto de referência para a história da arte, um símbolo que ressoa com múltiplas camadas de significado e que desafia interpretações fáceis ou simplistas. Ao explorar essas representações, buscase uma compreensão mais profunda da história da arte chinesa, da cultura contemporânea e da própria natureza da identidade nacional.

## Referências

ÁGUILAR, Nelson (org.). Catálogo das salas especiais. Bienal Internacional 22, São Paulo, 1994. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

BEER, Robert. The encyclopedia of Tibetan symbols and motifs. 1a Ed. Colorado: Shambhala, 1999. 353 p.

BELTING, Hans. Faces – Una historia del rostro. Madrid: Akal Estudios Visuales, 2021.

BYUNG-CHUL, Han. Ausência – Sobre a cultura e a filosofia do Extremo Oriente. Petrópolis: Editora Vozes, 2024.

CAMA, Felipe. Notícias de lugar nenhum (Made in China). Disponível em: <https://www.felipecama.com/noticias-made-in-china>. Acessada em 27 de janeiro de 2025.

CAO, Fei/ curadoria Pollyana Quintella; texto Pollyana Quintella, Marcela Vieira, Patrícia Mourão de Andrade. Cao Fei: o futuro não é um sonho. Catálogo de Exposição realizada na Pinacoteca Contemporânea, de 02 de setembro de 2023 a 14 de abril de 2024. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2023.

DAL LAGO, Francesca. Personal Mao: Reshaping an Icon in Contemporary Chinese Art. Art Journal, vol. 58, n. 2, 1999.



GAO, Minglu. *Total Modernity and the Avante-Garde in Twentieth Century Chinese Art*. Cambridge/MA: MIT Press, 2011.

JIANG, Jiehong. *The Art of Contemporary China*. Londres: Thames & Hudson, 2021.

LEDDEROSE, Lothar. *Tem thousand things: module and mass production in Chinese art*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

LIU, Kang. *Aesthetics and Marxism - Chinese aesthetic Marxists and Theoris Western Contemporaries*. Durham e Londres: Duke University Press, 2000.

LÜ, Peng. *Storia Dell'Arte cinese del XX e XXI secolo*. Vicenza: Rizzoli, 2024.

MORANGO, Afonso Ferreira Marques. *Da cidade proibida para o mundo: a projeção do soft power chinês na Etiópia*. Dissertação de mestrado. Universidade de Lisboa, Lisboa, 2024.

PEREIRA DE FREITAS, Rosana. *Rumo a um novo ancoradouro: Ásia como método*. ARTE & ENSAIO (UFRJ), v. 1, p. 40-50, 2016.

SAID, E. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WU, Hung. *Contemporary Chinese Art – 1970 > 2000s*. Londres: Thames & Hudson, 2014.

\_\_\_\_\_. *A story of ruins – Presence and absence in Chinese art and visual culture*. Londres: Reaktion Books Ltd., 2012.

\_\_\_\_\_. *Remaking Beijing – Tiananmen Square and the Creations of a Political Space*. Londres: Reaktion Books Ltd., 2005.

XIAOBING, Tang. *Visual Culture in Contemporary China – Paradigms and Shifts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

YAN, Zhou. *A history of Contemporary Chinese Art – 1949 to Present*. Hong Kong: Springer, 2020.



## Notas

<sup>1</sup> Filipe Panace Menino é mestrando em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, bolsista CNPq. Currículo: <http://lattes.cnpq.br/1014269648650477>

<sup>2</sup> Muitas vezes será necessário adotar expressões e termos em chinês, optando-se pelo uso da transliteração pinyin, como nianhua (gravura de Ano Novo).

Para nomes próprios mais conhecidos pela transliteração Wade-Giles, como Mao Zedong (Mao Tsé-Tung pelo sistema Wade-Gilles, indicar-se-á nos dois sistemas).

<sup>3</sup> Como fica evidente na foto performance de Ai Weiwei, que em “Estudo de Perspectiva – Praça Tiananmen” (1995-2003), fotografa seu dedo do meio em riste contra a praça.

<sup>4</sup> Da retirada do boné da primeira pintura, mudanças da inclinação da cabeça e direção do olhar, os primeiros retratos foram feitos por artistas renomados, aliados ao Partido Comunista Chinês (PCC). A partir de 1952, o partido criou a função oficial de pintor do retrato de Mao e a atividade deixou de ser considerada um exercício criativo, já que o agora funcionário seguia a renderização da imagem repetidas vezes; após o retrato de 1952, apenas sinais do envelhecimento do líder foram acrescentados em 1963 e 1967. Essas informações só vieram a público no final dos anos 1990, com a publicação de uma série de documentos históricos em razão da celebração dos 50 anos de fundação da República Popular da China (Wu, 2005).

<sup>5</sup> Como na foto performance do artista nigeriano Samuel Fosso (1962-): “Autorretrato como Mao Zedong”, da série “Imperador da África”, 2013, e na série “Uma Mao por dia” (2022), de Claudia Hersz (1960-).

<sup>6</sup> O estabelecimento da República Popular da China em 1º de outubro de 1949, sob a liderança de Mao Zedong, marcou a adoção de um modelo político e ideológico inspirado na União das Repúblicas Socialistas Soviética (URSS). Essa influência se estendeu a diferentes aspectos da sociedade chinesa, incluindo a política, a economia, a cultura e as artes, moldando profundamente a produção cultural e artística nas décadas seguintes.

Durante o período nacionalista (1928-1949), não havia uma organização nacional dedicada aos assuntos culturais, embora existisse um Departamento de Propaganda sem envolvimento direto com os artistas. A partir de 1949, houve a estruturação de um sistema artístico e cultural alinhado com a nova ideologia (Zhou Yan, 2020).

Essa nova arquitetura institucional da cultura e das artes na nova China buscou refletir os pensamentos de Mao, especialmente aqueles apresentados durante os “Conversas sobre Literatura e Arte no Fórum de Yan’an, de 1942”. Nelas, Mao expressou a ideia de que “as artes servem aos trabalhadores, camponeses e soldados, e à política proletária” (Liu Kang, 2000, p. 86).

Nas “Conversas de Yan’an,” Mao Zedong definiu as massas do povo, destacando que mais de 90% da população chinesa era composta por operários, camponeses, soldados e a pequena burguesia urbana.

Esse conceito de “artes para as massas” estabeleceu uma supremacia moral que se distanciava das preocupações do Iluminismo europeu, focando na classe trabalhadora, a base do marxismo (Zhou Yan, 2020).

Para Mao, a literatura e a arte deveriam servir prioritariamente a esses grupos, com os trabalhadores liderando a revolução, seguidos pelos camponeses, os soldados armados e, finalmente, pela pequena burguesia urbana e os intelectuais que poderiam contribuir para a causa revolucionária. Assim, a sociedade se dividiu entre esses aliados da revolução e o restante da população, visto como rivais ou inimigos. Mao considerava a pequena burguesia, incluindo intelectuais, como um grupo que necessitava de reeducação ideológica, sem a expectativa de que se tornassem iguais em termos de classe social aos três primeiros grupos, o que fundamentaria a Revolução Cultural nas décadas seguintes.

A estrutura colocada em funcionamento por Mao e pelo PCC teve como objetivo romper com a estrutura burguesa (e ao mesmo tempo ainda feudal em grande medida) e ocidental de dominação que moldou o sistema de artes na China até a Revolução Comunista.

Importante lembrar que o século XIX é chamado de o século da humilhação pelos chineses, em razão do processo de subjugação imperialista imposto pelas potências europeias e japonesa, o que fora documentado e fotografado por Felice Beato (1833 - 1909), que acompanhou o exército britânico em 1830 durante a Segunda Guerra do Ópio, registrando as atrocidades praticada contra a China (Wu Hung, 2012).

Sob a liderança do PCC, a comunidade artística foi organizada por duas principais associações: a Associação Nacional dos Trabalhadores de Arte e Literatura e a Associação de Artistas da China (CAA), que estabeleceram a base para novas instituições artísticas.

Para os artistas plásticos da China, a filiação à CAA era um prestígio almejado, pois proporcionava status social elevado e benefícios materiais significativos, especialmente durante o período de Mao, quando os recursos culturais eram escassos e rigidamente controlados pelo governo.



<sup>7</sup> Rosana Pereira de Freitas (UFRJ) trata do tema a partir do questionamento de James Elkins e propondo a “Ásia como Método” na História da Arte:

“A história da arte é global?, a resposta que mais aprecio segue sem do aquela elaborada por Inaga. Segue, pois os seminários de Elkins, com certa frequência, produzem respostas às suas provocações bem depois de concluídos, e às vezes chegam a gerar novos seminários para tratar da pergunta. A extensão da avaliação de Inaga, de seu comentário crítico de um ponto de vista do Extremo Oriente, nos faz terminar sua leitura convencidos de que ele deveria integrar a seção três da publicação, ou seja, ter tomado parte da mesa-redonda na qualidade de participante do seminário, e não na de comentador. Ao contrário de outros participantes do seminário, Inaga não perde tempo dissecando a pergunta. Simplesmente a reformula: a história da arte é globalizável? Ao fazê-lo, aproxima-se dos que acreditam que a noção de história da arte global seja contingente, ou seja, dos otimistas que acreditam que pode ser, ou vir a ser verdadeira em algumas condições, e que não será em outras.

Ele não diz isso, sou eu a alinhá-lo, mas, ao reformular a pergunta servindo-se do neologismo “globalizável”, está claro que o que pretende com seu texto é averiguar as condições de sua possibilidade. A resposta à pergunta de Elkins, do modo como está formulada, é simples, e todos sabem bem: um lacônico e redondo não.

A conclusão de Inaga é de que a própria noção de história da arte global é elusiva, além de mover-se em órbita elíptica, em torno de dois centros, a saber, a China e o Ocidente. Para enfrentar sua própria versão da pergunta, ele formula uma narrativa japonesa dos esforços de diálogo, dividindo sua resposta em três eixos: problemas institucionais relativos à disciplina; fronteiras geográficas e conformações espaço temporais; conceitos, termos-chave e sua aplicabilidade, todas elas marcadas pelas relações de poder centro/periferia” (2016, p. 44).

<sup>8</sup> Taoísta na transliteração Wade-Gilles.

<sup>9</sup> Transliterado para zen-budismo no Japão.

<sup>10</sup> Há um tensionamento provocado pelo artista na relação entre autoria e execução da obra, conforme explorado por Mariano Klatau Filho no texto para a exposição “O Artista como Autor/ O Artista como Editor”, com a curadoria de Tadeu Chiarelli, realizada no Museu de Arte Contemporânea da USP em junho de 2013.

<sup>11</sup> A cidade digital ficou aberta para o acesso público de 2009 a 2011, e continha uma série de referências à China real, como o Estádio Ninho do Pássaro e a Praça Tiananmen, em Pequim. “Cidade RMB” é descrita como uma mistura de “[...] espaços reais e virtuais, integrando ficção e autobiografia, esta é a arte chinesa dos anos 2000 no seu momento mais futurista” (Wu, 2014, p. 429).

<sup>12</sup> Exposição realizada de 02 de setembro de 2023 a 14 de abril de 2024, com curadoria de Pollyana Quintella.

<sup>13</sup> Segundo Afonso Ferreira Marques Morango:

“A “Diplomacia do Panda” foi utilizada pela primeira vez pela Imperatriz Wu Zetian, que presenteou a corte japonesa com dois pandas gigantes em 685. Desde então, o encantador animal, considerado um tesouro nacional na China, foi várias vezes usado como gesto de boa vontade diplomática. Em 1972, durante a histórica visita de Nixon à China, o próprio Mao ofereceu ao presidente norte-americano um casal de pandas. O sucesso foi tal que o primeiro-ministro britânico Edward Heath pediu também um par para o zoo de Londres. Os pandas são considerados um veículo de *soft power* chinês, transmitindo uma imagem pacífica da China. Os últimos de que há notícia de terem cumprido a sua missão enquanto embaixadores rumaram a Moscovo, depois da visita de Xi Jinping à capital russa. Vladimir Putin aceitou com gratidão e respeito a honra e nem ao autocrata russo escapou um sorriso ao contemplar os dois novos serenos habitantes do zoo moscovita” (2024, p. 16).

<sup>14</sup> Segundo Lü Peng, o artista, por meio deste animal, abordou questões sociais e inversões de papel de gênero (2024).

<sup>15</sup> Sobre a obra, Wu Hung destaca que: “Superficialmente, é um documentário direto de uma prática rotineira em uma fazenda de pandas: o animal tem uma taxa de natalidade notoriamente baixa e precisa de ajuda humana para procriar. No entanto, como o panda é um símbolo nacional da China, muitas vezes apresentado como um presente de alto nível a outros países, o vídeo assume um significado político muito além do seu conteúdo pseudocientífico” (2014, p. 424, tradução nossa).