

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Amanda Mazzoni Marcato

O LUGAR DA ARTE CONTEMPORÂNEA NA CHINA:
MERCADO E GLOBALIZAÇÃO

Juiz de Fora

2021

Amanda Mazzoni Marcato

**O LUGAR DA ARTE CONTEMPORÂNEA NA CHINA:
MERCADO E GLOBALIZAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Lúcia Bueno Ramos

Juiz de Fora

2021

Ficha catalográfica elaborada através do programa de
geração automática da Biblioteca Universitária da
UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Marcato, Amanda Mazzoni.

O lugar da arte contemporânea na China: : mercado e
globalização / Amanda Mazzoni Marcato. -- 2021.
97 p. : il.

Orientadora: Maria Lúcia Bueno Ramos

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz
de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação
em Artes, Cultura e Linguagens, 2021.

1. Arte contemporânea. 2. China. 3. Mercado de arte. I. Ramos,
Maria Lúcia Bueno, orient. II. Título.

Amanda Mazzoni Marcato

**O LUGAR DA ARTE CONTEMPORÂNEA NA CHINA:
MERCADO E GLOBALIZAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 05 de março de 2021

BANCA EXAMINADORA



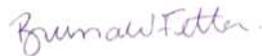
Prof.(a) Dr.(a) Maria Lúcia Bueno Ramos - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.(a) Dr.(a) Raquel Quinet de Andrade Pifano

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.(a) Dr.(a) Bruna Wulff Fetter

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*À Renata,
companheira de vida e grande amor*

Adriana Mazzoni, presente!

(In memoriam)

AGRADECIMENTOS

A elaboração deste trabalho de pesquisa contou com o aporte de diferentes pessoas que, durante esse período, influenciaram – direta ou indiretamente – o que hoje se tornou esta dissertação. Começo, então, agradecendo a minha orientadora, Maria Lúcia Bueno Ramos, que acreditou, guiou, estimulou e potencializou este trabalho, sempre com muita atenção e disponibilidade.

Estendo minha gratidão ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, pelas oportunidades e competência. À CAPES, pelo financiamento deste trabalho, através da bolsa de estudos concedida. Às professoras Maria Claudia Bonadio, Raquel Quinet e Elizabeth Murilho, por instigarem o pensamento crítico nas disciplinas oferecidas, contribuindo diretamente para as escolhas feitas até aqui. Às secretárias Flaviana Polisseni e Lara Veloso, pela atenção e direcionamento constante.

Um agradecimento especial a Bruna Fetter, Raquel Quinet e Maria Lúcia, que integraram a banca de qualificação e de defesa desta dissertação, apontando e orientando, com muita gentileza, os melhores caminhos a serem seguidos.

Aos amigos Henrique Grimaldi e Thamara Venâncio, pelas trocas constantes, paciência e estímulo nessa caminhada; à Larissa Andrioli, que desde o início acompanhou o desenrolar deste projeto, e aos colegas de turma, que também viveram o despertar da pesquisa: obrigada!

Aos meus pais, Elizabeth Mazzone e William Marcato, pelo apoio incondicional, suporte e amor. Este trabalho nunca teria sido possível se os sonhos de vocês não estivessem em harmonia com os meus. À Renata Zago, companheira de vida e esposa, que sempre acreditou e incentivou meu desenvolvimento acadêmico com muito carinho e amor; e, por fim, ao Pedro Zago, nosso filho, que confiou no processo e sempre esteve presente:

谢谢! (Obrigada!)

RESUMO

Em um contexto de mudanças na dinâmica do capitalismo, novos protagonistas são estabelecidos no mercado de arte, como analisado aqui a partir do exemplo chinês. A proposta desse estudo é entender o papel que a arte contemporânea assume na configuração do sistema da arte na China. Busca-se elucidar, em um primeiro momento, o contexto histórico que circunda a emergência da arte contemporânea chinesa, seus desdobramentos e sentidos até o cenário atual. A partir dessas considerações, alguns atores que alicerçam o mercado chinês são apresentados e discutidos para que, por fim, ele seja entendido e posicionado dentro do processo de globalização.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. China. Mercado de arte.

ABSTRACT

In a context of changes in the dynamics of capitalism, new players are established in the art market, as analyzed here from the Chinese example. The purpose of this study is the meaning of the role that contemporary art takes on the Chinese configuration of the art system. It seeks to elucidate, at first, the historical context that surrounds the emergence of contemporary Chinese art, its developments and meanings until the current scenario. From these considerations, some actors that underpin the Chinese market are preceded and discussed so that, finally, it is understood and positioned within the globalization process.

Keywords: Contemporary Art. China. Art market.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	–	Primeira exposição do grupo The Stars (1979)	17
Figura 2	–	Entrada da exposição China/Avant-Garde (1989)	19
Figura 3	–	Dialogue – Xiao Lu (1989)	20
Figura 4	–	Mao Zedong N°1 (detail) – Wang Guangyi	28
Figura 5	–	X Series: No. 4 – Zhang Peili	29
Figura 6	–	Painted Over Rocks – Wu Shanzhuan	29
Figura 7	–	Book from the Sky – Xu Bing (1987-91)	30
Figura 8	–	Play – Liu Jianhua (2003)	32
Figura 9	–	Mr. Hong Please come in - Hong Hao (1998)	33
Figura 10	–	Mr. Gnoh - Hong Hao (1998)	34
Figura 11	–	Great Castigation Series: Coca-Cola – Wang Guangyi (1993)	37
Figura 12	–	Chairman Mao in Discussion with the Peasants of Shao Shan – Yu Youhan (1991)	38
Figura 13	–	Rent Collection Courtyard – Cai Guoqiang (1999)	39
Figura 14	–	Capa do Relatório da ArtPrice 2020	48
Figura 15	–	Zhang Xiaogang	67
Figura 16	–	Zeng Fanzhi	68
Figura 17	–	Mask Series No. 6 – Zeng Fanzhi (1996)	71
Figura 18	–	Bloodline – Family No. 1 – Zhang Xiaogang (1993)	73
Figura 19	–	Tiananmen – Zeng Fanzhi (2004)	74
Quadro 1	–	Os maiores colecionadores chineses (2020)	59

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	–	Participações de artistas chineses nas Bienais de São Paulo	42
Tabela 2	–	As 10 maiores casa de leilão (2018 – 2019)	55
Tabela 3	–	30 principais artistas contemporâneos por receita de leilão (2000- 2020)	69
Tabela 4	–	10 maiores artistas contemporâneos chineses (2000 – 2019)	70

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A ARTE CONTEMPORÂNEA CHINESA: CONTEXTO HISTÓRICO	15
2.1 CONTEXTO POLÍTICO E ECONÔMICO	15
2.2 CHINA/AVANT-GARDE	17
2.3 O PÓS-1989	24
2.4 O MODERNO, A VANGUARDA E A VIRADA CONTEMPORÂNEA	26
2.5 EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS: O INTERESSE OCIDENTAL	35
2.5.1 A Bienal de Veneza	36
2.5.2 Bienais de São Paulo: “Ecos distantes”	40
3 O MERCADO DE ARTE CONTEMPORÂNEA NA CHINA	48
3.1 GALERIAS	49
3.2 CASAS DE LEILÃO	52
3.3 OS COLECIONADORES CHINESES	57
3.4 O MERCADO DE ARTE <i>ONLINE</i> NA CHINA	61
3.5 ARTISTAS COMO ATORES SOCIOECONÔMICOS	64
3.5.1 Zeng Fanzhi	70
3.5.2 Zhang Xiaogang	72
4 O LUGAR DA ARTE CONTEMPORÂNEA NA CHINA	76
4.1 O MERCADO DE ARTE CONTEMPORÂNEA	76
4.2 CULTURA E GLOBALIZAÇÃO: O CASO CHINÊS	80
4.3 O IMPACTO DA INTERNET NAS ARTES	85
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89

1 INTRODUÇÃO

As questões que norteiam este trabalho têm origem no âmbito da história econômica, em um curso de graduação em História, quando já percebia a China como uma grande zona de inquietação. As primeiras pesquisas, ainda na iniciação científica e distantes das artes visuais, resultaram em um deslocamento de 16.622 km, no que seria a via de acesso a um território ainda desconhecido através de um curso de mestrado na Capital University of Economics and Business, em Pequim. Os estudos no território chinês foram interrompidos, porém o contato e a vivência repercutiram em novos interesses e direcionamentos.

A análise econômica no que diz respeito às artes se faz necessária, primordialmente, pelo reconhecimento dos impactos econômicos e culturais das atividades artísticas na sociedade. Dessa forma, a opção pela análise do setor de arte contemporânea deve-se a sua relevância e destaque sob a ótica econômica e cultural. Em um contexto de mudanças na dinâmica do capitalismo, novos protagonistas se consolidam no mercado – como é o caso chinês, alvo de estudo do presente trabalho.

O historiador de arte alemão Hans Belting (2002), ao trabalhar a arte contemporânea de culturas não ocidentais, levanta uma questão central para o desenvolvimento desta pesquisa, um ponto de partida: o conceito de arte – ocidental – é limitado. Mesmo quando as noções de pluralismo artístico são abordadas, “ainda nos mantemos em grande parte dentro dos limites de nossa própria concepção de arte, que não questionamos porque não queremos questionar nossa identidade cultural” (BELTING, 2002, p. 167). Dessa forma, a configuração deste estudo diz respeito a decisões fundamentais da prática cultural ocidental e do mercado de arte.

A indagação principal que permeia este trabalho é estabelecida a partir da dinâmica globalizada que envolve a arte contemporânea chinesa e o mercado de arte mundial. Através do recorte do caso chinês, busca-se estabelecer uma reflexão a respeito do processo de globalização aplicado à arte. Dois questionamentos principais estruturam a pesquisa: 1) A arte contemporânea chinesa é globalizada? 2) Qual lugar a arte contemporânea assume na configuração chinesa do sistema da arte?

A metodologia adotada para análise e estudo de caso consiste em três etapas complementares: levantamento bibliográfico/histórico, observação qualitativa e, por fim, construção analítica. A abordagem do *corpus* é feita a partir do contexto de criação da arte contemporânea chinesa, seus desdobramentos e principais características; do levantamento de

dados e informações referentes ao mercado de arte e, finalmente, do desenvolvimento de um estudo capaz de entender a arte contemporânea chinesa através do processo de globalização.

Três conceitos fundamentais atravessam este trabalho, e suas respectivas apresentações são, portanto, indispensáveis. São eles: arte contemporânea¹, globalização e sistema da arte.

De acordo com Nathalie Heinich, inúmeras obras de arte são produzidas atualmente, mas somente uma parcela é reconhecida por instituições, público e artistas como arte contemporânea. Trata-se aqui de uma categoria estética, que tem fundamentação na transgressão sistemática dos critérios artísticos provenientes das tradições clássica e moderna. Segundo a socióloga francesa, arte contemporânea

é mais do que um novo período artístico e mais do que uma nova categoria estética. Trata-se de um novo paradigma, que transforma completamente o mundo da arte [...] Na arte contemporânea, a transgressão mais importante dos critérios comuns usados para definir a arte é que a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição. [...] Ou seja, a obra de arte abandonou o objeto produzido pelo artista para investir em contextos, palavras, ações, coisas, números. (HEINICH, 2014, p. 376-377)

Na tentativa de classificar e distinguir o conjunto da arte contemporânea dentre as demais produções atuais, Anne Cauquelin (2005) encontra na teoria dos sistemas seus critérios de análise. Segundo a autora, a transição da arte moderna para a contemporânea corresponde à passagem do regime de consumo ao de comunicação, dinâmica esta que é acompanhada por outras de cunho social e econômico. Para Cauquelin, esse sistema se divide em duas estruturas: uma cadeia de consumo linear – marca da arte moderna – e um esquema circular de comunicação – ligado à arte contemporânea, que se desenvolveu a partir da emergência de Marcel Duchamp e Andy Warhol. Nesses dois esquemas, atuam diversos agentes que estão distribuídos, de forma geral, nas categorias produtor, mediador e consumidor, sendo que o que se produz na arte, muito além de se caracterizar como bens materiais, são bens simbólicos.

A prática da arte contemporânea se configura a partir das forças da globalização, na qual indivíduos formam suas próprias interpretações do mundo dentro de suas respectivas realidades sociais, e as especificidades culturais plurais são incorporadas, fortalecidas e transformadas em um espaço globalizado de heterogeneidades (BUENO, 1999, p. 112). Segundo o sociólogo Renato Ortiz (1994), a globalização é um processo de desenvolvimento descontínuo, seletivo e

¹ Partimos aqui do conceito de arte contemporânea ocidental. No Capítulo 2 desta dissertação, esse conceito será discutido dentro da realidade chinesa.

excludente. A partir das dimensões econômicas, políticas e culturais de uma sociedade, configura-se como uma forma mais complexa da internacionalização, com limites estendidos: quando nos referimos à sociedade global, modernidade-mundo, mundialização, fazemos referência a um fluxo que atravessa as diversas formações sociais existentes (ORTIZ, 2000).

Para compreender as instâncias de legitimação e os mecanismos de operação que perpassam a arte contemporânea e o mercado de arte, o conceito de sistema da arte de Maria Amélia Bulhões (1991) é empregado, enunciando-se como um

conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da ‘arte’ de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico. (BULHÕES, 1991, p. 1)

A partir da compreensão da pluralidade dos sistemas da arte – em fluxo constante, conectados em rede, interseccionados – Bruna Fetter discute a noção de ecossistemas da arte: onde questões econômicas, políticas, sociais e culturais estão geograficamente localizadas

na metáfora dos sistemas da arte como ecossistemas, as relações não podem mais ser compreendidas como um organograma unidirecional, linear e estático, mas sim como ambientes vivos em constante transformação, no qual elementos abióticos, sazonais e atmosféricos possuem influência significativa. Dos eventos de ordem macro a micro, todos estão interconectados de alguma forma. (FETTER, 2018, p. 117)

Desta forma, a análise dos sistemas da arte deve considerar a forma como os diferentes atores e mecanismos interatuam, influenciando os parâmetros de constituição de valor da arte e configurando novos paradigmas.

A partir dessas inquiuições, esta pesquisa se estrutura em três capítulos complementares. O escasso acesso a fontes em língua portuguesa sobre a temática foi um dos fatores que contribuíram para o recorte indicado no que diz respeito à escolha dos autores, materiais e metodologia a serem trabalhados. Um levantamento bibliográfico foi feito e o material escolhido para análise se constitui de catálogos, relatórios, livros, artigos, teses e dissertações em língua inglesa de instituições norte-americanas, como Sotheby’s, Universidade de Yale e Universidade da Califórnia. A investigação do segundo capítulo, referente à arte contemporânea chinesa e sua história, é intencionalmente estruturada a partir de estudos realizados por pesquisadores e artistas chineses.

O segundo capítulo será responsável por apresentar e contextualizar a arte contemporânea chinesa. A escolha por esse recorte inicial é proposital e de extrema relevância,

dado que este é ainda um tema recente para pesquisadores e leitores brasileiros. O contexto político e econômico da origem da arte contemporânea chinesa será identificado, assim como o processo de interesse ocidental pelas produções chinesas. Há também um breve apontamento da entrada da arte contemporânea chinesa no Brasil através da Bienal de São Paulo, acrescentando informações do caminho percorrido por essas representações artísticas nos sistemas da arte ocidental.

Traçado o panorama inicial, o terceiro capítulo busca discutir as características principais do mercado de arte contemporânea chinesa através de alguns dos vários pilares que o compõem. Serão abordados: as galerias de arte na China; as casas de leilão e seu papel fundamental para o mercado de arte contemporânea chinesa; a nova geração de colecionadores chineses e suas particularidades; o mercado de arte *online* e suas ferramentas dentro do território chinês; e, por fim, a análise da mudança de *status* do artista na China, assim como sua posição no mercado atual.

Por fim, o quarto capítulo é construído a partir do levantamento de dados provenientes deste segundo momento. Neste ponto, são apontadas características relativas ao mercado de arte global e à inserção da arte contemporânea chinesa nesse contexto. O processo de globalização e sua aplicação à arte é analisado através do recorte do caso chinês. As novas dinâmicas que a internet implementou no campo artístico são também apresentadas e, por fim, as notas finais são estabelecidas.

O século XXI vem sendo atravessado por uma série de intensas transformações responsáveis por alterar, de modo irreversível, a dinâmica dos mecanismos de produção de subjetividade, os processos político-econômicos, o desenho geográfico, os limites do campo do saber etc. A partir desse novo cenário de fluxos contínuos, a arte, diferentemente do que pode ocorrer em outros campos de pesquisa, ganha força no que diz respeito ao processo criativo. Os novos sentimentos, tão característicos da sociedade global e da cultura mundializada, possibilitam a criação de novas soluções que compreendam e interroguem os códigos estabelecidos e proponham o entendimento do novo e de suas respectivas urgências e diversidades. A narrativa estabelecida por esta pesquisa é construída neste cenário e, isto posto, constitui o início de um debate maior, ainda em aberto, passível de diversos desdobramentos futuros.

2 A ARTE CONTEMPORÂNEA CHINESA: CONTEXTO HISTÓRICO

Entender o mercado de arte é uma tarefa que envolve a compreensão de suas próprias origens e de seu desenvolvimento ao longo do tempo. Este capítulo inicial dedica-se ao passado da arte contemporânea chinesa e aos desdobramentos produzidos por essa história, tão singular quando comparada aos moldes ocidentais. Vale salientar ainda que a arte contemporânea chinesa é um fenômeno novo, de pouco mais de 40 anos, e seu rápido crescimento e consolidação no mercado, diante de um contexto de mudanças na dinâmica do capitalismo, configuram um cenário de contraste com os mercados tradicionais estabelecidos. A análise referente ao surgimento da arte contemporânea chinesa será feita por meio de uma observação política, econômica e social, caracterizando a fundação de uma investigação mais ampla de um mercado, hoje, protagonista em termos globais.

2.1 CONTEXTO POLÍTICO E ECONÔMICO

Determinar o surgimento da arte contemporânea tendo como marco o fim dos anos 1970 e início dos anos 1980 pode causar estranhamento na população que reside fora do território chinês, já que o mercado secundário de arte chinesa foi estabelecido recentemente e, em um cenário sem mercado secundário, colecionadores, negociantes e pesquisadores podem assumir que não havia produção artística significativa no período anterior. Este capítulo busca traçar um panorama a respeito do surgimento da arte contemporânea chinesa até sua disseminação para países ocidentais, inclusive o Brasil.

Um mercado de arte chinesa baseado nos padrões ocidentais e japoneses foi criado no início do século XX, mas abolido em 1949, quando o presidente Mao Tsé-Tung adotou um modelo de enquadramento socialista em nível nacional. Embora o socialismo de mercado tenha sido adotado em 1979, romper com todo o quadro totalizador foi uma tarefa árdua para os chineses. Após a morte de Mao e o fim da Revolução Cultural, líderes do governo, incluindo Deng Xiaoping, iniciaram programas de reforma que aumentavam a abertura para o ocidente. A partir daí, uma reforma econômica nacional e uma transição social foram realizadas com objetivo de desenvolver o chamado socialismo com características chinesas (GAO, 1998).

A emergência da arte contemporânea chinesa coincide em termos políticos, econômicos e sociais com a declaração de abertura política realizada por Xiaoping, cuja liderança baseada no reformismo marcou uma era de liberalização econômica e cultural. Embora o impacto da

reforma nas artes visuais não pareça ter sido considerado, pela primeira vez os artistas chineses tinham acesso pleno às informações relacionadas ao mundo das artes, movimentos e estilos com origem fora da China e, principalmente, aqueles provenientes do mundo ocidental. Livros e revistas proibidos durante a Revolução Cultural passaram a ser consumidos por chineses. Informações sobre o Dadaísmo e Surrealismo se disseminaram na cena artística. A partir da liderança de Deng, após a década traumática da Revolução Cultural (1966-1976), o país passou gradualmente a cultivar melhores relações com o resto do mundo e a abrir sua economia para o investimento externo (MELLO, 2015).

Nesse contexto de acesso facilitado, muitos artistas se associaram em coletivos, movimentos e grupos para promoção de seus respectivos trabalhos. O grupo pioneiro foi o chamado *The Stars*, que incluía, principalmente, artistas autodidatas. A primeira exposição do grupo, em setembro de 1979, ficou marcada como uma exibição provocativa, já que as obras foram expostas, sem permissão oficial, no muro do lado de fora da Galeria Nacional de Arte de Pequim (Figura 1). Depois que a polícia interrompeu a exposição, os artistas publicaram um aviso no Muro da Democracia e organizaram uma marcha de protesto (GAO, 1998). A primeira exposição formal do *The Stars*, realizada no Parque Beihai em novembro, incluiu 163 obras de diversos artistas. Em agosto de 1980, o grupo realizou também outra exposição na Galeria Nacional de Arte, dessa vez com aprovação oficial, e a mostra se tornou controversa por seu conteúdo político aberto (GAO, 1998).

Figura 1 – Primeira exposição do grupo The Stars (1979)



Fonte: CHIU (2008)

Protestos e episódios de extrema repressão aconteceram repetidamente ao longo dos anos que seguiram. Uma rápida onda criativa ocorreu entre 1979 e 1989, mas os artistas ainda tiveram que lidar com as consequências da afirmação de Mao de que a arte não poderia ser mais do que um servo ajudando a moldar a consciência das massas. O ano de 1989 viu a primeira exposição de arte de vanguarda nacional, intitulada *China/Avant-Garde*, ser realizada na Galeria Nacional de Arte em Pequim. A exposição de fevereiro de 1989 é lembrada como um dos eventos mais importantes da história da arte contemporânea chinesa, não só por sua dimensão e abrangência sem precedentes na exibição de arte de vanguarda, mas também por seu enorme impacto social. A exposição representou o clímax e o fim do movimento artístico de vanguarda na China dos anos 1980.

2.2 CHINA/AVANT-GARDE

Em fevereiro de 1989, pouco tempo antes dos protestos e do massacre da Praça Tiananmen (Praça da Paz Celestial), a exposição *China/Avant-Garde*, realizada na Galeria

Nacional de Arte, em Pequim. Caracterizada como a primeira mostra abrangente de arte contemporânea e experimental, aconteceu no salão leste do primeiro andar do espaço expositivo e se estendia para o segundo e terceiro andares, abrangendo seis salas e ocupando um total aproximado de 2200 metros quadrados (YAN, 2014).

Dentre os formatos artísticos selecionados e em exibição, havia pinturas, esculturas, instalações e documentações fotográficas de arte performática. Segundo Zhou Yan, membro do comitê organizacional da mostra, o plano era também exibir materiais de pesquisa na forma de gravações de vídeo e apresentações de slides (YAN, 2014). Para estimular a arte em um nível teórico mais profundo e sofisticado e tornar mais eficaz a comunicação entre os círculos acadêmicos e o público geral, o comitê organizacional também planejou estruturar uma série de atividades para artistas, críticos e público, incluindo, por exemplo, o simpósio *China/Avant-Garde*, o fórum *My view of art* e palestras acadêmicas.

Gao Minglu, crítico de arte e editor da revista de arte *Meishu* (Art Monthly), juntamente com críticos e artistas (entre eles o crítico de arte Li Xianting), inaugurou com sucesso a exposição em 1989 após três anos de preparações, agendando o evento para fevereiro (5 a 19). Segundo Gao, esta foi a primeira vez na história desta instituição que uma mostra foi realizada sem apoio financeiro da administração central ou local, características marcantes das atividades culturais controladas pelo Estado na República Popular da China até o final dos anos 1980 (GAO, 1998).

China/Avant-Garde é considerada um marco na história da arte contemporânea chinesa, tanto por seus aspectos institucionais e econômicos como pelas questões relacionadas aos seus participantes e às categorias artísticas apresentadas: mais de 177 obras de pelo menos 120 artistas foram exibidas em um espaço oficial e para um grande público urbano, apesar de as obras questionarem fundamentalmente as noções oficiais de arte. Notadamente, a mostra reconfigurava o termo “moderno” ao incluir formas de arte e mídias que haviam sido amplamente excluídas das exposições anteriores em museus públicos, como instalações, arte performática e trabalhos conceituais. A maioria das obras exibidas eram pinturas a óleo (110 das 174 listadas no catálogo), fato relacionado por alguns pesquisadores à formação acadêmica dos artistas. A presença de instalações, performances e obras de mídia mista destacam, entretanto, a diversidade e referência às formas de arte ocidentais, característica marcante do movimento da Nova Onda de 85 (KOCH, 2011), movimento que será abordado ainda neste capítulo.

O símbolo que marcou a entrada da exposição (Figura 2) e o primeiro contato do público com a mesma foi desenhado por Yang Zhilin, representando uma adaptação do sinal de trânsito que indica a proibição de retorno, responsável por sinalizar a tentativa dos artistas em mudar a arte e explicitar seu impacto social de uma forma que impediria um retorno às antigas convenções acadêmicas, institucionais e oficiais.

Figura 2 – Entrada da exposição China/Avant-Garde (1989)



Fonte: LINCOT (2004)

O nome chinês da exposição era *Zhongguo Xiandai Yishuzhan* (traduzido como Exposição de Arte Moderna Chinesa) e não *Zhongguo Qianwei Yishu Zhan* (traduzido como Exposição da Vanguarda Chinesa), como sugere o título *China/Avant-Garde*. Segundo Gao Minglu, um dos principais organizadores da mostra, a escolha por títulos diferentes em chinês e inglês se deu pelo uso do termo “moderno” durante os anos 80 na China, muito mais difundido no mundo da arte chinesa que o termo “vanguarda/avant-garde”, discussão que será aprofundada mais à frente. A escolha do uso do termo “moderno” é, para Gao, a expressão de uma arte nova e radical, adequada a seu contexto cultural, já para o mundo ocidental o uso do mesmo termo se relaciona ao modernismo. A escolha por “vanguarda” foi, para os organizadores, a forma mais adequada para os estrangeiros compreenderem o movimento artístico chinês (KOCH, 2011).

Hang Jian e Cao Xiao'ou, visitantes da mostra, descreveram os acontecimentos que marcaram o funcionamento da exposição ao longo dos dias em exibição através de relatos originalmente publicados como *Zhongguo xiandai yishuzhan ceji*, na revista de arte Meishu. Esses dados foram mais tarde traduzidos para o inglês e incorporados ao livro *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, editado por Wu Hung, que é fonte bibliográfica para o presente estudo.

Segundo os dois visitantes, a abertura da exposição de 1989 coincidia com a véspera do Ano Novo Chinês, e o número de visitantes não foi tão expressivo. Nesse mesmo dia (5 de fevereiro), a jovem artista Xiao Lu e seu namorado Tang Song deram dois tiros em seu próprio trabalho, intitulado *Dialogue* (Figura 3). A polícia de Pequim logo apareceu e um clima de tensão se instaurou na Galeria Nacional de Arte. De acordo com o regulamento prescrito pelo comitê organizacional da mostra, arte conceitual e performance eram proibidas no local de exibição. Dessa forma, pouco tempo depois da cerimônia de abertura, performances de diversos artistas tiveram que ser interrompidas e a exposição foi suspensa temporariamente (JIAN; XIAO'OU, 2014).

Figura 3 – Dialogue – Xiao Lu (1989)



Fonte: LU (1989)

A reabertura da mostra aconteceu no dia 10 de fevereiro. Segundo os relatos supracitados, o incidente com os dois tiros provocou reações diversas e alavancou o número de visitantes, não só parte de uma elite cultural, mas também pessoas comuns. As reações do público geral foram diversas:

Some of the viewers today said: ‘China is in urgent need of modern art!’ Others stated that they experienced ‘an unspeakable feeling of disgust and anxiety’. Some wrote ‘Save art!’ in the visitors’ book. Some shouted, ‘We salute you!’ And some teased that, ‘The lousy paintings in this exhibition are not as good as my son’s scribbles.’ And, there were still others looking for nude portraits or expecting something more to follow the gunshots, etc. (JIAN; XIAO’OU, 2014, p. 123)²

Nos dias 15 e 16 de fevereiro, a exposição teve seu fechamento decretado. A Galeria Nacional de Arte, o Beijing Daily e o Escritório de Segurança Pública de Pequim (Beijing Public Security Bureau) receberam a mesma carta anônima com recortes de letras de jornal dizendo: “China/Avant-Garde must be immediately shut down; otherwise we will detonate the three bombs that we’ve installed in the museum”³. (JIAN; XIAO’OU, 2014, p. 126). Depois das inspeções constatou-se que não havia bombas no local.

Li Xianting, um dos curadores da exposição, publicou um texto também na revista Meishu, originalmente intitulado *Wo zuowei Zhongguo xiandai yishuzhan chouzhanren de zigongzhuang*, contendo inúmeras considerações a respeito da curadoria da mostra. Segundo o Xianting, a premissa da exposição deveria envolver o espírito de vanguarda, já que se caracterizava como uma exposição moderna. “The exhibition itself should launch an active attack on reality rather than serving as a passive summary”⁴ (XIANTING, 2014, p. 116).

De acordo com Xianting, a proposta de uma exposição de vanguarda não foi bem sucedida por uma série de fatores, entre eles a negociação de Gao Minglu com a Galeria Nacional de Arte em um acordo que proibia performances e trabalhos artísticos com conteúdo

² “Alguns dos visitantes disseram hoje: ‘A China precisa urgentemente de arte moderna!’ Outros afirmaram que experimentaram ‘um sentimento indescritível de repulsa e ansiedade’. Alguns escreveram ‘Salve a arte!’ no livro dos visitantes. Alguns gritaram: ‘Nós os saudamos!’ E alguns provocaram: ‘As pinturas nojentas nesta exposição não são tão boas quanto os rabiscos do meu filho’. E ainda havia outros procurando por retratos de nus ou esperando algo a mais para seguir os tiros, etc.” (JIAN; XIAO’OU, 2014, p.1 23, tradução nossa)

³ “China/Avant-Garde deve ser encerrada imediatamente; caso contrário, vamos detonar as três bombas que instalamos no museu” (JIAN; XIAO’OU, 2014, p. 126, tradução nossa)

⁴ “A própria exposição deve lançar um ataque ativo à realidade, ao invés de servir como um resumo passivo” (XIANTING, 2014, p. 116, tradução nossa)

sexual. Dessa forma, como aponta o curador, o único propósito remanescente seria o de confronto com a sociedade, já que, além disso, desde a aparição da Nova Onda de 85 no mundo das artes, a sociedade em geral ainda não era familiarizada com o movimento.

So, from the beginning, I wasn't too concerned about the individual works and details of the exhibition. Instead, I attempted to build a certain atmosphere with a sense of freshness and provocation unlike that of any exhibition the general public had ever seen. (XIANTING, 2014, p. 116)⁵

A partir de tais ideias estabelecidas, a expografia da mostra foi desenvolvida. Na primeira sala de exibição, Xianting alocou diversos trabalhos de *pop art* e instalações com o objetivo de proporcionar aos visitantes uma primeira impressão impactante. A galeria central do segundo andar enfatizava um ambiente com uma atmosfera religiosa; a ala à esquerda dispunha de trabalhos conectados à racionalidade e absurdo e a ala à direita, em contraste, aqueles relacionados à expressão emocional. Uma contraposição entre “frio” e “quente”. A estruturação dos três espaços oferecia um resumo das tendências artísticas desde 1985 (XIANTING, 2014, p. 116).

As pinturas à base de nanquim na ala à direita do terceiro andar exibiam estilos emblemáticos da última década. O período desde o Movimento de Quatro de Maio, em 1919, até a Revolução Cultural foi marcado pelo esforço em absorver os estilos e conceitos da arte clássica Ocidental e foi dominado pelas pinturas realistas em nanquim. Depois de 1979, os artistas refletiram sobre a revolução nas pinturas com essa técnica dos últimos setenta anos e enfatizaram o ressurgimento de correntes tradicionais. Por outro lado, tendo como base as lições do modernismo ocidental, eles reconheceram os elementos abstratos do pincel e do nanquim tradicional e criaram uma nova forma de pintura, de modo que a conclusão inevitável da pintura desse período é, segundo Xianting, pura abstração (XIANTING, 2014, p. 118). De forma geral, a respeito de expografia da exposição, o curador conclui: “In terms of the design and arrangement of the exhibition hall, I emphasized a sense of ‘intensity’”⁶ (XIANTING, 2014, p. 119).

Com o pouco tempo para o processo de seleção inicial das obras, Li Xianting relata que puderam contar apenas com slides e fotografias. Como resultado, uma parte considerável das

⁵ “Portanto, desde o início, não me preocupei muito com as obras individuais e os detalhes da exposição. Em vez disso, tentei construir uma atmosfera com uma sensação de frescor e provocação diferente de qualquer exposição que o público geral já tenha visto” (XIANTING, 2014, p. 116, tradução nossa)

⁶ “Em termos de design e disposição da sala de exposição, enfatizei uma sensação de ‘intensidade’” (XIANTING, 2014, p. 119, tradução nossa)

obras originais enviadas para a exposição revelou-se insatisfatória. Além disso, o tamanho da sala de exposição foi subestimado e, dessa forma, perceberam que não havia como selecionar obras em um número tão limitado. Portanto, a ênfase do processo curatorial se deu na construção da atmosfera da exposição e na presença dos artistas e obras mais representativos desde 1985.

Além de enfatizar o caráter provocativo das obras, o curador relata que seu planejamento inicial era escrever textos explicativos para acompanhar os principais artistas e obras, a fim de propor uma melhor comunicação com o público. Devido às limitações de tempo e outras circunstâncias, a ideia proposta não chegou a ser realizada. Xianting postula que a arte da Nova Onda de 85 se desenvolveu, desde o início, em meio a um ambiente extremamente difícil, suportando as amarras das condições espirituais e materiais que a envolviam. Além disso, a acusação dos grandes estudiosos e das autoridades da arte quanto ao movimento não consideravam o ambiente em que essas obras foram produzidas, ignorando também a falta de recursos financeiros e as limitações de tempo em que a exposição teve que ser executada. Para o curador, no entanto, “Yet perhaps it is precisely due to these conditions that New Wave Art and the exhibition maintained a certain kind of dynamic energy. This is the fundamental standard upon which I will not waver”⁷ (XIANTING, 2014, p. 119).

No dia da inauguração, o planejamento inicial da curadoria era usar balões flutuando sobre o *banner* de tecido preto com o símbolo e o slogan da exposição. Mas, por razões imprevistas, a execução não foi como imaginada. Para o curador:

Looking at it now, I think the effect worked out well in the end. When laying out the black cloth, the atmosphere in the plaza was intense, and my mind was full of thoughts about the impact that this exhibition would have on society. The intensity made for an exciting, explosive atmosphere. The two gunshots added to the intensity. (XIANTING, 2014, p. 119)⁸

Embora a exposição tenha sido suspensa por duas vezes, foi reaberta e realizada conforme previsto. Curiosamente, como relata Xianting, quando as pessoas compareceram à exposição após a reabertura, ficaram ainda mais atentas aos detalhes, aumentando o contraste

⁷ “No entanto, talvez seja precisamente devido a essas condições que a arte da Nova Onda de 85 e a exposição mantiveram um certo tipo de energia dinâmica. Este é o padrão fundamental sobre o qual não vou hesitar” (XIANTING, 2014, p. 119, tradução nossa).

⁸ “Olhando agora, acho que o efeito funcionou bem no final. Ao traçar o pano preto, o clima na praça era intenso, e minha mente estava repleta de pensamentos sobre o impacto que esta exposição teria na sociedade. A intensidade criou uma atmosfera emocionante e explosiva. Dois tiros aumentaram tal intensidade.” (XIANTING, 2014, p. 119, tradução nossa).

entre os rumores que envolviam a mostra e os elementos tradicionais de muitos quadros. Isso criou certa decepção por parte do público em geral. Porém, o fato de a exposição ter sido capaz de representar aspectos dos últimos três ou quatro anos da arte da Nova Onda de 85 e ter exposto o trabalho de alguns dos mais importantes artistas já era, para a curadoria, uma conquista considerável (XIANTING, 2014, p. 120).

Em retrospecto, *China/Avant-Garde* parece ter mediado as lutas localmente específicas – e às vezes contraditórias – de diferentes artistas que buscavam reformar e talvez até romper parcialmente com as noções oficiais de arte e as práticas expositivas afirmativas do Partido Comunista Chinês e daqueles que se colocavam, simultaneamente, como participantes ativos no apelo do Partido à modernização, reforma e abertura no domínio cultural. As críticas sócio-políticas, desde as mais disfarçadas às mais explícitas, negociavam as fronteiras internas da produção artística com as atitudes oficiais relacionadas, resultando em uma zona de intercâmbio artístico cada vez maior entre o mundo da arte chinês e o ocidental (KOCH, 2011).

2.3 O PÓS-1989

No dia 4 de junho de 1989, a liderança política chinesa usou tanques e tropas militares para dispersar manifestantes pró-democracia na Praça Tiananmen (Praça da Paz Celestial). Os manifestantes, incluindo artistas e estudantes de arte, desafiaram os líderes políticos do país e se tornaram heróis para muitos, tanto na China quanto no exterior. Após o incidente, o governo bloqueou o acesso a publicações e informações ocidentais e pressionou escolas e museus de arte a impedirem que artistas mostrassem seu trabalho em espaços públicos.

Obviamente, a arte contemporânea chinesa não desapareceu. Durante o início dos anos 1990, os artistas continuaram fazendo o que se poderia chamar de arte contemporânea experimental, mas precisavam ser mais atentos para encontrar maneiras de exibi-la. Muitos desistiram inteiramente do sistema público de museus e mostraram seu trabalho nos espaços não oficiais e privados de seus estúdios e casas. Apelidadas de “arte dos apartamentos”, essas mostras de pequena escala, compostas por obras de performance e instalação, eram semelhantes às atividades que artistas da Rússia comunista haviam desenvolvido durante a década de 1980 (CHIU, 2007).

Em Pequim, alguns artistas deram o passo sem precedentes de abandonar a sociedade chinesa, com seu sistema rígido de unidades de trabalho comunitárias. Estabelecendo-se nos arredores da cidade, eles criaram uma comunidade de artistas conhecida como East Village –

em homenagem ao bairro de Nova York que era o lar de uma próspera comunidade de arte contemporânea na década de 1980. No East Village de Pequim, morando ao lado de agricultores e trabalhadores itinerantes, os artistas Zhang Huan, Ma Liuming, Cang Xin, Zhu Ming, Xing Danwen e Rong Rong formaram o grupo principal, criando fotografias, instalações e performances em seus estúdios (CHIU, 2007).

O massacre da Praça da Paz Celestial marcou o fim de um período importante. A repressão e isolamento político culminaram no início de uma nova fase diaspórica em que muitos artistas decidiram sair da China e, por vezes, seguir para países ocidentais.

No fim dos anos 80 e início dos anos 90, a partir da queda do muro de Berlim, o mundo vivia a ascensão do neoliberalismo e, portanto, a crescente participação do capital privado nas políticas culturais. Esse mesmo período é marcado, também, pelo começo do interesse ocidental pela arte chinesa. Artistas contemporâneos chineses haviam participado de uma importante exposição internacional fora da China pela primeira vez, a *Les Magiciens de la Terre*⁹, organizada pelo Centro Pompidou em Paris. Um ponto importante na distribuição da arte contemporânea chinesa durante os anos do fim da década de 80 e início da década de 90 foi o apoio da comunidade internacional, incluindo consultores estrangeiros em Pequim, expatriados ocidentais na China e turistas estrangeiros. Eles eram responsáveis por gerar muitas vendas privadas para artistas em Pequim e Xangai, e as obras de arte eram, então, exibidas no exterior. A adoção de uma política nacional de rápido crescimento foi primordial para o desenvolvimento das indústrias culturais (JOY & SHERRY JR., 2004).

Embora o período após o massacre da Praça da Paz Celestial tenha sido um momento sombrio para a China, com o endosso da reforma econômica de Deng Xiaoping o governo anunciou uma nova atitude em relação aos artistas, já que o aumento do valor da arte comercial chinesa podia ser parte da expansão econômica. Um dos exemplos mais claros foram as feiras patrocinadas pelo governo, começando com a Primeira Bienal de Pintura a Óleo de Guangzhou, em 1992 (GAO, 1998). Embora o governo tenha começado a mostrar apoio à arte, a avaliação dela – com a participação governamental – ainda era uma questão controversa, e as pressões ideológicas e comerciais nunca deixaram a arte contemporânea chinesa.

⁹ “Essa exposição propôs expor cinquenta artistas da década de 1980, já consagrados na arte ocidental daquela época, e cinquenta artistas de regiões não ocidentais, mesmo que pertencentes a zonas já delimitadas pelo ocidente, como os índios Navajos, do Arizona, nos EUA, que ainda praticavam uma estética em contexto de tradição pré-colonial. A política dessa mostra era especialmente não hierarquizar, polarizar ou confrontar, mas favorecer um encontro de artistas ocidentais com artistas fora do eixo eurocêntrico, e evidenciar no meio artístico um debate constante de pesquisas estéticas para além de filosofias iluministas, que em nome do positivismo recolhia e classificava cada objeto e o repertoriava de acordo com um parâmetro enciclopédico tido como universal” (RAMOS, 2016, p. 2286).

O ano 2000 foi de extrema importância no desenvolvimento da arte contemporânea chinesa, pois foi nesse momento que o status *underground* da arte contemporânea foi revogado, e o mercado artístico, oficialmente estabelecido. Esse novo status foi marcado pela Terceira Bienal de Xangai¹⁰, organizada pelo Museu de Arte de Xangai em 2000; esta foi a primeira edição da bienal a mostrar arte contemporânea chinesa e estrangeira e, também, o primeiro grande evento internacional de arte organizado por um museu estatal (LU, 2008). Mais tarde, uma exibição foi organizada por Ai Weiwei e Feng Boyi na galeria alternativa Eastlink, de Xangai¹¹, com trabalhos que ultrapassavam fronteiras. As autoridades fecharam a exposição alguns dias após sua abertura e, por um ano ou dois, a supervisão das exposições ficou mais rígida.

Ao longo dos anos, com a cena artística internacional demonstrando interesse progressivo, as casas de leilões realizando vendas altamente lucrativas da arte chinesa contemporânea e a reputação dos artistas chineses alcançando níveis mais altos, o governo se tornou cada vez mais flexível com a arte contemporânea, já que o segmento podia ser usado como uma estratégia de *soft power* para melhorar o status global da própria China (VINE, 2008).

2.4 O MODERNO, A VANGUARDA E A VIRADA CONTEMPORÂNEA

O uso dos termos “moderno”, “de vanguarda” e “contemporâneo” perpassa a história da arte chinesa de forma única. O pós-Revolução Cultural chinesa viu tais nomenclaturas se relacionarem às obras produzidas diferentemente das divisões conceituais ocidentais. A discussão e análise da produção artística pós-Revolução (chamada muitas vezes de moderna e de vanguarda) e da produção pós-anos 1990 é de suma importância para entender as principais características dessa arte:

¹⁰ A Terceira Bienal de Xangai, de 2000, contava com 2 curadores chineses e 2 curadores internacionais (Hou Hanru e Shimizu Toshio) e consagrou a abertura da China no que diz respeito à arte contemporânea. A exposições “Off Bienal” e “Fuck-off”, organizadas pelo artista Ai Wei Wei, ficaram muito famosas pelo seu conteúdo radical.

¹¹ A galeria Eastlink é conhecida como espaço alternativo para a arte contemporânea chinesa em Xangai. Inaugurada em outubro de 1999, tem como objetivo fornecer um local onde artistas, sejam eles estabelecidos ou promissores, possam exibir seus trabalhos. A galeria realizou uma série de exposições de jovens artistas chineses, dando a eles a oportunidade de mostrar suas obras em Xangai. Entre esses artistas estavam os irmãos Gao, Chen Shaoxiong e Ji Dachun, que se tornaram artistas de destaque na cena da arte contemporânea chinesa. A partir de 2000, com a famosa exibição “Fuck Off”, a Eastlink estabeleceu uma tradição de realizar sua própria “Bienal de Xangai”.

The term “contemporary Chinese art” (Zhongguo dangdai yishu) [...] is defined more generally in the context of post-Cultural Revolution Chinese society, politics, and globalization. Briefly, the term refers to a broad artistic sphere that began to take shape in the 1970s and that has undergone continuous development over the past thirty years. It consists of various trends that self-consciously distinguished themselves from official art, mainstream academic art, and traditional art (although also constantly interacting with these categories). Sometimes called “modern art” (xiandai yishu), “avantgarde art” (qianwei yishu), or “experimental art” (shiyan yishu), its basic characteristics include persistent experimentation and social engagement, and a strong disposition towards internationalization. (HUNG, 2010, p. 14)¹²

Durante o período da Revolução Cultural (1966 – 1976), a arte foi proibida de ser publicada e exibida oficialmente. Foi depois da morte de Mao, no fim dos anos 70, que as produções artísticas não-oficiais ressurgiram e provocaram um movimento de vanguarda em toda a China em meados dos anos 80. Segundo Wu Hung¹³, historiador da arte e professor da Universidade de Chicago, durante a chamada Nova Onda de 85 mais de cem grupos de arte de vanguarda surgiram em todo país. Os críticos que assumiram a tarefa de dar ao movimento uma agenda coerente produziram documentos adotando, por unanimidade, o termo “arte moderna” para o movimento de 1985 (HUNG, 2011).

Essa arte era moderna no sentido ocidental. Os artistas de vanguarda/modernos extraíram sua imaginação estilística do cânone modernista ocidental – do Futurismo, Surrealismo e do Dadaísmo – que se tornou mais acessível após 1979, quando a China reabriu suas portas para o Ocidente oficialmente. São exemplos dessa arte: a distorção geométrica de Wang Guangyi e a codificação da imagem de propaganda socialista (Figura 4); a desconstrução racionalista de Zhang Peili a partir de um par de luvas clínicas, fazendo referência simbólica ao sangue e às ações de limpeza, purgação e violência da cultura chinesa (Figura 5); e a instalação de Wu Shanzhuan em 1988 (Figura 6), cuja tinta vermelha nas rochas evoca imagens de cartazes ameaçadores de propaganda feitos durante a Revolução Cultural.

¹² O termo “arte chinesa contemporânea” (Zhongguo dangdai yishu) [...] é definido de forma mais geral no contexto da sociedade, política e globalização chinesas pós-Revolução Cultural. Resumidamente, o termo refere-se a uma ampla esfera artística que começou a se formar na década de 1970 e que passou por um desenvolvimento contínuo nos últimos trinta anos. Consiste em várias tendências que se distinguiram conscientemente da arte oficial, da arte acadêmica dominante e da arte tradicional (embora também em constante interação com essas categorias). Às vezes chamada de “arte moderna” (xiandai yishu), “arte de vanguarda” (qianwei yishu) ou “arte experimental” (shiyan yishu), suas características básicas incluem experimentação persistente e engajamento social, e uma forte disposição para a internacionalização (HUNG, 2010, p. 14, tradução nossa)

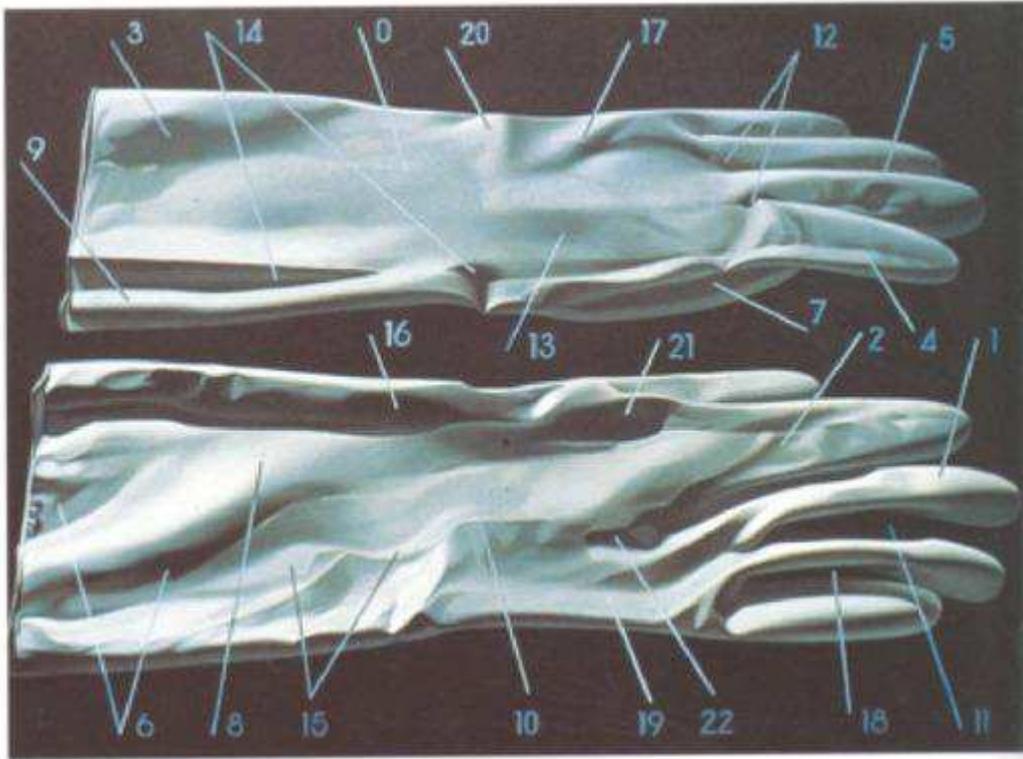
¹³ Wu Hung é professor em História da Arte Chinesa, Diretor do Centro de Arte do Leste Asiático e curador consultor do Museu de Arte da Universidade de Chicago. Membro eleito da Academia Americana de Artes e Ciências. Hung publicou amplamente sobre arte chinesa tradicional e contemporânea e cunhou o termo “virada contemporânea” usado nesse documento.

Figura 4 – Mao Zedong N°1 (detail) – Wang Guangyi



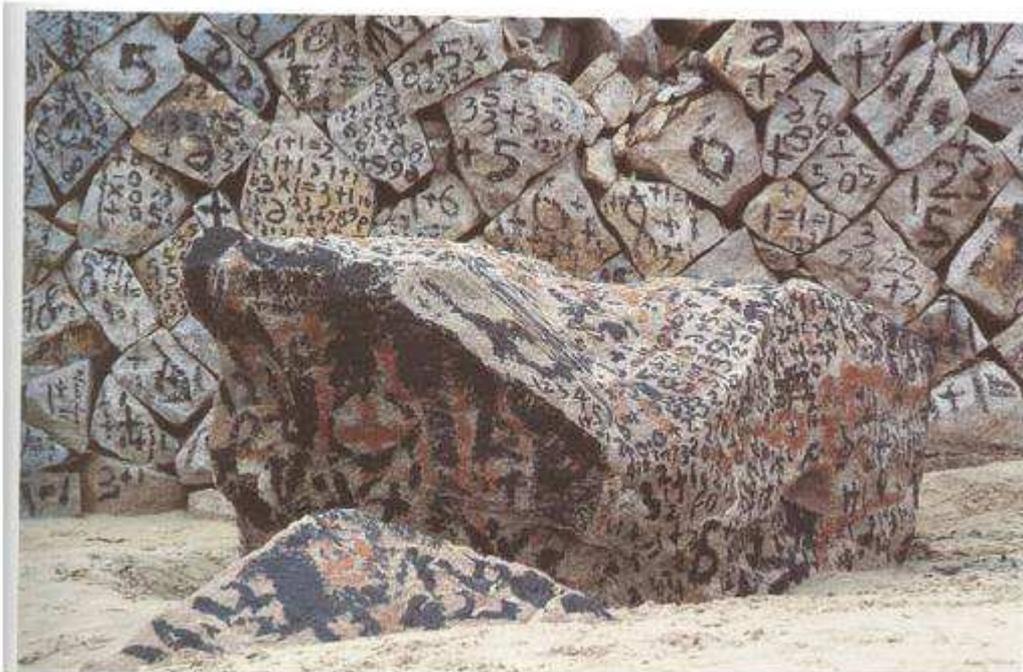
Fonte: GUANGYI (1988)

Figura 5 – X Series: No. 4 – Zhang Peili



Fonte: PEILI (1987)

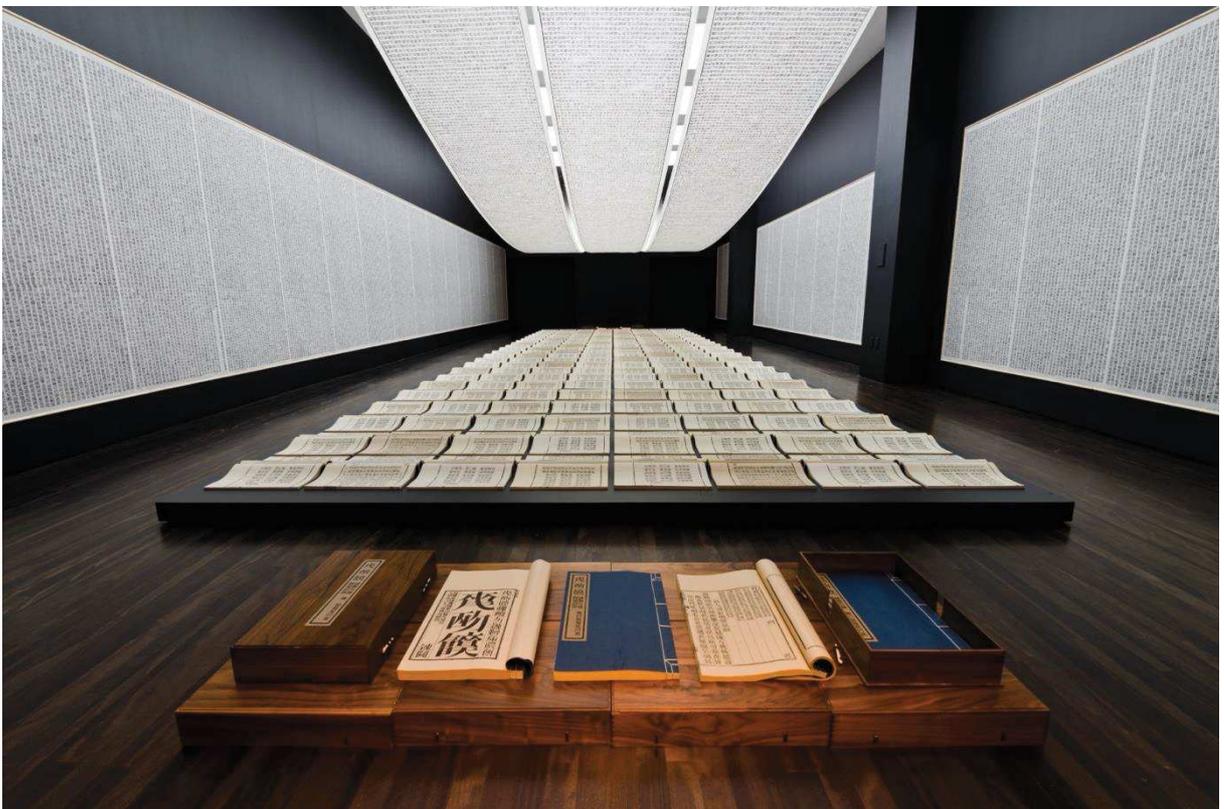
Figura 6 – Painted Over Rocks – Wu Shanzhuan



Fonte: SHANZHUAN (1988)

Outro exemplo dessa arte moderna/de vanguarda pré-1989 é a instalação *Book from the Sky* (Figura 7), de Xu Bing, que é inequivocamente dissidente politicamente. Para produzir sua instalação, Xu levou anos na fabricação de milhares de falsos caracteres chineses, e então aplicou técnicas de encadernação e impressão chinesas tradicionais para produzir longos pergaminhos e volumes encadernados, representando uma visão trágica de uma história perdida: o retrato da manipulação da língua chinesa durante a era socialista.

Figura 7 – *Book from the Sky* – Xu Bing (1987-91)



Fonte: BING (1987–91)

Com características distintas, a arte chinesa pós-1990 parecia não contemplar mais a energia dos movimentos de massa. Para Hung, surgiam nesse momento numerosos experimentos individuais e, em menor escala, questões de interesse comum que incluíam a arte e a linguagem, questões de identidade, a função pública da arte e a globalização. Os artistas buscavam novos locais de exposição para seus trabalhos, além de infraestrutura comercial. É nesse momento, no início dos anos 1990, que o termo “arte contemporânea” substituiu “arte moderna”, destacando-se em títulos de exposições e capas de livros (HUNG, 2011). No entanto, Wu Hung pontua que, a partir das fontes documentais do período, pode-se afirmar que não

houve nenhuma discussão mais profunda a respeito do conceito de arte contemporânea. Para o historiador da arte, o termo pareceu surgir silenciosamente por si só, sem nenhuma articulação teórica ou endosso político. No lugar da visão consensual do “moderno”, o “contemporâneo” desafiava a especificidade social e o compromisso político. Era, literalmente, “a arte daquela época” (HUNG, 2011).

Esse fenômeno é chamado por Wu Hung de “virada contemporânea” e é marcado pelo distanciamento de artistas e críticos do empreendimento modernista, além de determinar a mudança na forma como os mesmos pensavam a história e sua própria inserção no mundo. Nesse contexto histórico, “moderno” e “contemporâneo” indicavam dois meios diferentes de contextualizar a arte chinesa pós-Revolução Cultural.

A então arte contemporânea tornou-se mais individualista, distanciando-se de um compromisso ideológico maior, cínico e sarcástico. Como exemplo dessa arte, tem-se: o corpo feminino de porcelana hipersexualizado, de Liu Jianhua, adornado com o tradicional vestido chinês Cheongsam (Figura 8), e a série fotográfica de Hong Hao (Figuras 9 e 10), “Sr. Hong” e “Sr. Gnoh”, em que Hong inverteu deliberadamente a ordem das letras em seu sobrenome e criou o nome pseudo-ocidental Gnoh. Nessas fotos, Hong fotografou-se em ambientes luxuosos que lembravam os interiores de hotéis ou resorts ocidentais de luxo – de acordo com a imaginação chinesa –, tomando café ou lendo relatórios de negócios enquanto escutava música de piano no saguão. O Sr. Gnoh, o eu alternativo de Hong, com olhos verdes e cabelos loiros tingidos artificialmente, exemplifica a admiração generalizada dos chineses pelos estilos de vida ocidentais e como as imagens da riqueza ocidental apresentadas pela mídia construíram com sucesso uma nova utopia para substituir a velha visão socialista.

Figura 8 – Play – Liu Jianhua (2003)



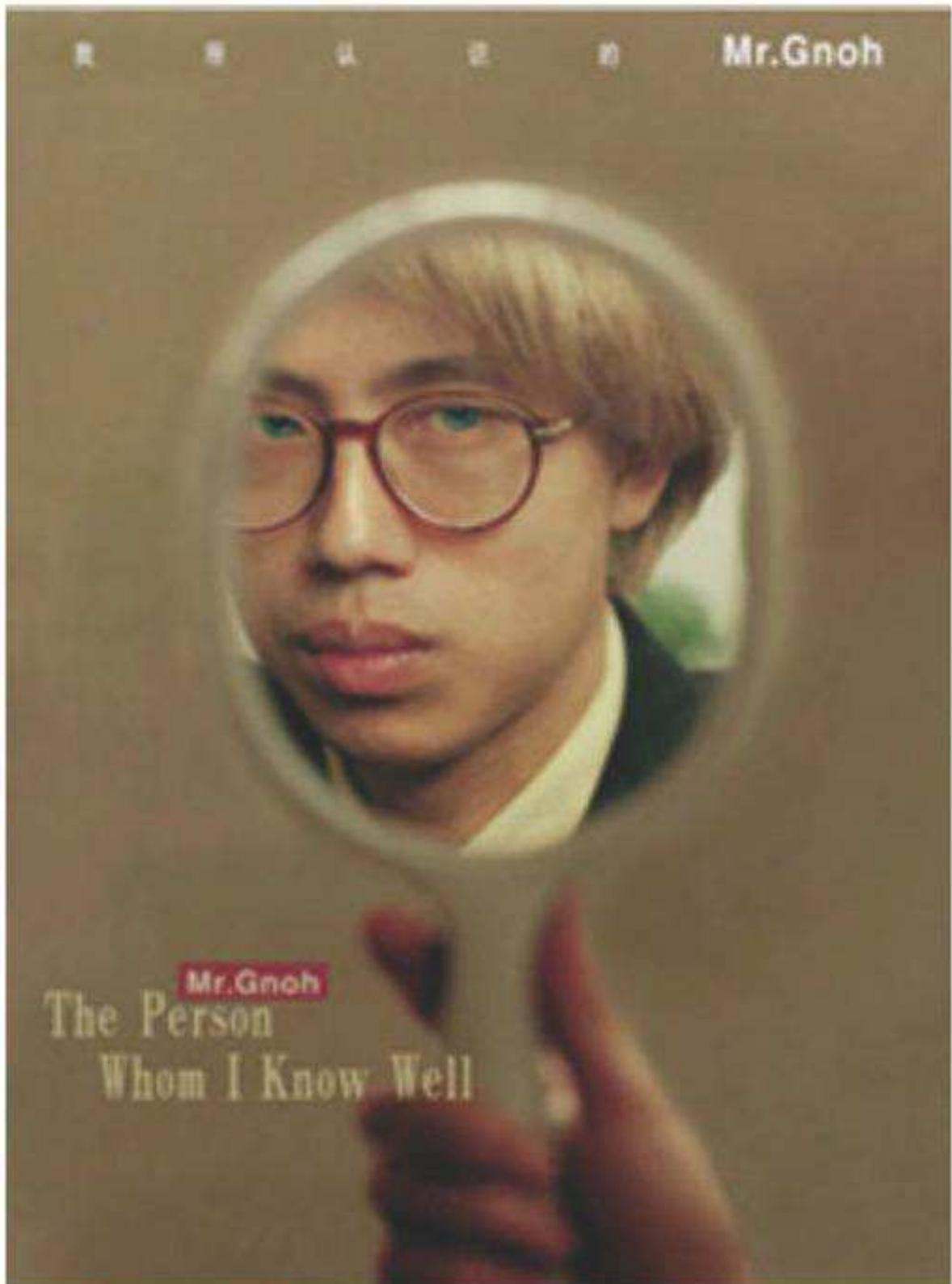
Fonte: JIANHUA (2003)

Figura 9 – Mr. Hong Please come in – Hong Hao (1998)



Fonte: HAO (1998)

Figura 10 – Mr. Gnoh – Hong Hao (1998)



Fonte: HAO (1998)

Os artistas e críticos de vanguarda da Nova Onda de 1985 se intitulavam “modernos” e se identificavam como integrantes de um movimento de modernização atrasado, que planejava transformar a China com base em um padrão ocidental. Esse movimento, que teve início no começo do século XX, foi interrompido durante o regime comunista e era marcado pela adoção da literatura e da filosofia ocidental então recém-traduzidas, representando muitas vezes teorias e estilos já obsoletos para a história ocidental. Caracterizar as obras como “arte moderna” significava transferir esses estilos e ideias para um tempo e lugares diferentes.

Wu Hung aponta outra condição fundamental da “virada contemporânea”: uma lacuna histórica e psicológica entre a história e o presente (HUNG, 2011). No começo dos anos 1990 esse hiato é causado pela memória traumática do massacre da Praça Celestial, em 1989. De forma ampliada, ao longo do século XX a China viveu uma série de profundas rupturas, e cada uma delas forçou artistas e intelectuais a se reavaliarem e se reorientarem. A cada quebra os projetos artísticos testemunhavam um novo conjunto de parâmetros e uma temporalidade e espacialidade diferente. Essa ideia de contemporaneidade explica a súbita mudança nas atitudes dos artistas após 1989 e nos possibilita ver a “arte moderna” e a “arte contemporânea” como esforços concebidos em esquemas temporais e espaciais distintos. Quando o conceito de “arte contemporânea” substituiu o conceito de “arte moderna”, no início dos anos 1990, evidenciava-se, antes de tudo, um sentimento de ruptura e demarcação (HUNG, 2011).

2.5 EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS: O INTERESSE OCIDENTAL

Com aumento do controle do Estado chinês sobre o mundo intelectual e suas práticas após o incidente da Praça Celestial, em 1989, foram promovidas campanhas ideológicas que buscavam eliminar qualquer resquício das culturas capitalistas ocidentais que circulavam pelo território chinês desde o fim dos anos 1970, com a abertura política. No ano de 1989, em resposta à exposição *China/Avant-Garde*, o Ministério da Cultura se propôs a regular futuras exposições, exigindo que todos os organizadores de mostras solicitassem com antecedência uma licença para que as exposições não fossem fechadas por serem consideradas ilegais (HANS, 1992). Os anos seguintes foram marcados por críticas e condenações direcionadas à arte contemporânea – que, por consequência, não podia mais recorrer aos espaços de exibição estatais ou contar com o apoio da mídia pública. O *underground* era, portanto, o novo espaço da arte chinesa contemporânea.

Ao mesmo tempo que o campo cultural era controlado pelas medidas rígidas do Estado, a sociedade chinesa era inundada cada vez mais por influências do resto do mundo. O sistema econômico internacional chamava atenção do Estado chinês – que, após 1992, com a “Excursão ao Sul”¹⁴ de Deng Xiaoping, optou por lançar reformas de mercado em escala nacional. Tais reformas tiveram grande impacto na produção e na recepção artística, facilitando a prática da arte contemporânea de vários modos. Primeiramente, as galerias de arte privadas começaram a prosperar nas grandes cidades, proporcionando novos espaços e oportunidades para os artistas. Curadores e revendedores internacionais passaram também a visitar a China e a desempenhar um papel importante no contato entre artistas chineses e suas respectivas obras em exposições, colecionadores e galerias de arte internacionais (WANG, 2009). Muitos museus de arte patrocinados pelo Estado tiveram seus subsídios reduzidos ou removidos, o que os forçou a financiar gradualmente suas próprias operações, obrigando-os, muitas vezes, a desenvolver novos programas no intuito de apoiar a arte contemporânea (WU, 2001). Nesse contexto, artistas chineses vislumbravam a liberdade que era oferecida à arte contemporânea fora dos limites do território chinês.

2.5.1 A Bienal de Veneza

Durante os anos 90, as comunicações e as trocas de informações entre a China e o resto do mundo foram altamente aprimoradas. Para certos grupos da sociedade chinesa, as viagens transnacionais transformaram-se em uma prática habitual. Os artistas contemporâneos passaram a ter suas saídas da China facilitadas e, como consequência, a produção chinesa encontrou o interesse das exposições internacionais. Em 1993, pela primeira vez, a Bienal de Veneza contou com a participação dos artistas chineses: quatorze artistas exibiram trabalhos que se diferenciavam da face familiar da arte oficial chinesa, baseada no realismo social. Entre as obras exibidas, as mais conhecidas tratavam de temas como a sátira, abnegação e indiferença, refletindo o então Pop Político e Realismo Cínico (WANG, 2009).

O artista Wang Guangyi expôs pinturas que imitavam as imagens formais de trabalhadores, camponeses e soldados dos pôsteres de propaganda política do passado e as

¹⁴ Durante um período de lentidão econômica em 1992, aos 88 anos, Deng Xiaoping (ex-líder do Partido Comunista Chinês) embarcou em uma excursão ao sul, grande ato político final de sua carreira. Durante a visita surpresa de Deng a algumas das principais Zonas Econômicas Especiais que ele havia estabelecido no início dos anos 80, ele confirmou o compromisso da China com a liberalização econômica e a implementação de métodos radicais de livre mercado.

posicionavam em justaposição aleatória com ícones comerciais contemporâneos, como o caso da Coca-Cola (Figura 11). Yu Youhan fez uso da imagem do símbolo do comunismo chinês, Mao Zedong, em um ambiente descontraído e leve (Figura 12). Juntos, os artistas chineses foram destaque na Bienal de Veneza, não só pelo número impressionante na mostra, mas também pelo estilo e conteúdo das obras apresentadas, despertando grande interesse da comunidade artística internacional.

Figura 11 – Great Castigation Series: Coca-Cola – Wang Guangyi (1993)



Fonte: GUANGYI (1993)

Figura 12 – Chairman Mao in Discussion with the Peasants of Shao Shan – Yu Youhan (1991)

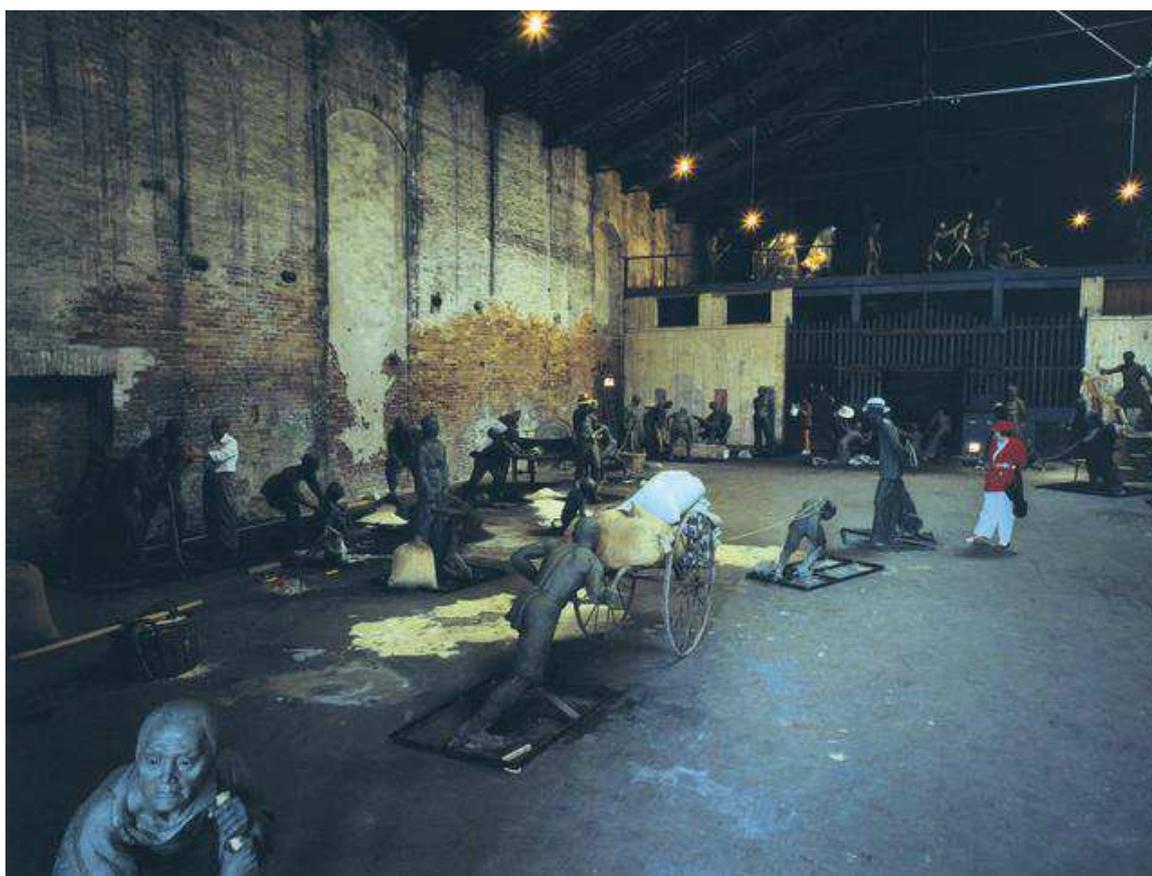


Fonte: YOUHAN (1999)

Desde sua estreia na Bienal de Veneza, em 1993, o mundo internacional da arte demonstrou cada vez maior interesse pelo trabalho dos artistas chineses. Como resultado, outras importantes exposições internacionais passaram a manifestar grande entusiasmo com a participação chinesa, como a Bienal de Joanesburgo, a Documenta e a Bienal de São Paulo¹⁵.

A população chinesa no continente desconhecia amplamente o sucesso internacional dos artistas contemporâneos chineses até 1999, quando surgiu uma controvérsia de direitos autorais em torno do expatriado artista chinês Cai Guo-Qiang, que ganhou um dos prêmios internacionais na Bienal de Veneza daquele ano com a obra *Rent Collection Courtyard* (Figura 13) (WANG, 2009, p. 119). Com a obra do artista, a mídia chinesa começou a perceber, efetivamente, o impacto que a arte contemporânea do país estava causando no mundo internacional da arte, compreendendo a grande discrepância entre a recepção da arte fora e dentro do território chinês.

Figura 13 – Rent Collection Courtyard – Cai Guoqiang (1999)



Fonte: GUOQIANG (1999)

¹⁵ A entrada da arte contemporânea chinesa no Brasil através da Bienal de São Paulo é objeto do próximo item desse documento.

O sucesso internacional dos artistas chineses também causou impactos negativos: alguns jovens artistas viam a exposição de suas obras no Ocidente como um atalho para o sucesso financeiro e fama pessoal. Dessa forma, especulava-se a respeito do interesse internacional pela arte chinesa e criava-se obras que buscavam atender às expectativas ocidentais sobre a cultura e a arte chinesa:

Some Chinese critics argued that the meaning of certain types of art, such as Political Pop and Cynical Realism, the most internationally well-known contemporary Chinese art styles, had been over-politicized by Western curators and critics according to their ideological preference.¹⁶ (WANG, 2009, p. 120)

A década de 1990 foi cenário de algumas exposições internacionais que desempenharam grande papel na criação das bases de infraestrutura de redes de distribuição de arte na China. Esses eventos ajudaram a apresentar os artistas chineses ao mundo. A Bienal de São Paulo, em 1994, também testemunhou a participação desses artistas e começou a construir o que seria uma parte da história da entrada da arte contemporânea chinesa no Brasil.

2.5.2 Bienais de São Paulo: “Ecos distantes”

O mundo da arte passa por constantes mudanças e mantém, ainda assim, características de uma estrutura básica: há centros, semicentros e periferias; como todas as relações de poder, possui um núcleo central e satélites orbitando a seu redor. Mesmo considerando a globalização do mundo da arte e as bienais como manifestações de sucesso, a dimensão política desses eventos não pode ser negligenciada:

As bienais, mecanismo institucional mais popular nas últimas décadas para a organização de exposições de arte de larga escala, revelam, apesar das alegações democráticas e anticolonialistas, ainda incorporar as estruturas tradicionais de poder do mundo da arte contemporânea ocidental; a única diferença é que a palavra “ocidental” foi silenciosamente trocada por uma mais popular, a palavra “global”. (WU, 2009, p. 116)

¹⁶ “Alguns críticos chineses argumentaram que o significado de certos tipos de arte, como o Pop Político e o Realismo Cínico, estilos de arte chinesa contemporâneos mais conhecidos internacionalmente, haviam sido politizados demais pelos curadores e críticos ocidentais de acordo com sua preferência ideológica” (WU, 2009, p. 116, tradução nossa).

Em março de 1994, em artigo na Folha de São Paulo, o Brasil era apresentado à artista chinesa Deng Lin, filha do primeiro-ministro chinês, Deng Xiaoping, e aos artistas Wang Guangyi, Li Shan e Yu Youhan que, naquele ano, participariam da 22ª Bienal Internacional de São Paulo:

A Folha apurou com exclusividade que Lin terá sala especial no evento e virá ao país para sua inauguração. Três artistas chineses já haviam sido confirmados: Wang Guangyi, Li Shan e Yu Youhan. Estes virão como representantes de seu país. É a primeira vez que a China participa de uma Bienal de São Paulo. Deng Lin, por sua vez, participa como artista convidada, não dentro da representação chinesa oficial. (PIZA, 1994, s/p.)

No entanto, a afirmação de Daniel Piza de que aquela seria a primeira vez que a China participaria de uma Bienal de São Paulo está equivocada. Como pode ser observado na Tabela 1, construída a partir do levantamento das participações do país na mostra internacional, percebe-se que antes de 1994 a China esteve presente em dez edições do evento. A tabela apresentada fora construída a partir de pesquisas nos catálogos de Bienais realizadas de 1951 a 2018. É importante destacar que, entre as décadas de 1950 a 1970, a China compareceu como delegação ou representação nacional, ou seja, as obras dos artistas chineses foram selecionadas por meio de relações entre as embaixadas do Brasil e da China. Esse modelo – importado da Bienal de Veneza, em que cada país era responsável por organizar uma delegação de artistas e obras que representassem sua nação, – facilitava a organização e garantia a exposição em termos financeiros e operacionais¹⁷. Além disso, a Bienal de São Paulo, em um esforço de conectar a América Latina ao circuito internacional, funcionou como um mecanismo de divulgação e consolidação da arte moderna e do campo artístico internacional (BUENO, 1999, p. 151).

¹⁷ As delegações estrangeiras poderiam ainda enviar um comissário para monitorar a montagem e os trabalhos enviados por seus países.

Tabela 1 – Participações de artistas chineses nas Bienais de São Paulo (continua)

Edição	Ano	Número de artistas (representação nacional)	Menção honrosa	Sala Especial (convidados)	Artistas convidados pelo(s) curador(es) gerais
4ª Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo	1957	21 artistas	Hsiao Ming-Hsien (pintura)	–	–
5ª Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo	1959	56 artistas	Chin Sung (gravura)	–	–
6ª Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo	1961	10 artistas	Ku Fu-Sheng (pintura)	–	–
7ª Bienal Internacional de São Paulo	1963	24 artistas	Chang Chich (desenho)	–	–
8ª Bienal Internacional de São Paulo	1965	11 artistas	–	–	–
9ª Bienal Internacional de São Paulo	1967	7 artistas	–	–	–
10ª Bienal Internacional de São Paulo	1969	14 artistas	–	–	–

Tabela 1 – Participações de artistas chineses nas Bienais de São Paulo (continua)

Edição	Ano	Número de artistas (representação nacional)	Menção honrosa	Sala Especial (convidados)	Artistas convidados pelo(s) curador(es) gerais
11ª Bienal Internacional de São Paulo	1971	15 artistas	–	–	–
12ª Bienal Internacional de São Paulo	1974	4 artistas	–	–	–
15ª Bienal Internacional de São Paulo	1979	2 artistas	–	Pintura Popular Chinesa	–
22ª Bienal Internacional de São Paulo	1994	–	–	Deng Lin	3 artistas
23ª Bienal Internacional de São Paulo	1996	2 artistas	–	–	1 artista
24ª Bienal Internacional de São Paulo	1998	2 artistas	–	–	–
25ª Bienal Internacional de São Paulo	2002	1 artista	–	Lu Hao, Zeng Hao, Yan Lei, Gong Xin- Wang, Qui Zhje.	–

Tabela 1 – Participações de artistas chineses nas Bienais de São Paulo (conclusão)

Edição	Ano	Número de artistas (representação nacional)	Menção honrosa	Sala Especial (convidados)	Artistas convidados pelo(s) curador(es) gerais
26ª Bienal Internacional de São Paulo	2004	1 artista	–	Cai Guo Qiang	Chen Shaofeng, Song Dong, Yin Xiuzhen, Xu Bing.
27ª Bienal Internacional de São Paulo	2006	–	–	–	Long March Project, Lu Chunsheng, Wang Youshen.
29ª Bienal Internacional de São Paulo	2010	–	–	–	Ai Weiwei, Qui Anxiong, Cao Fei.
30ª Bienal Internacional de São Paulo	2012	–	–	–	Xu Bing
31ª Bienal Internacional de São Paulo	2014	–	–	–	Qiu Zhjie

Fonte: Elaborado pela autora (2021)

A opção por demonstrar na tabela, além das edições das Bienais de São Paulo e o número de artistas trazidos pela delegação chinesa (que se apresenta bastante variável no decorrer dos anos), uma terceira coluna que destaca artistas chineses agraciados com menção honrosa, deve-se à importância da atribuição de premiações em todas as edições do evento até o final da década de 1970. Nos anos iniciais das Bienais, os artistas premiados normalmente eram laureados com medalhas de ouro, prata e bronze, além de prêmios em dinheiro concedidos por empresas privadas ou pelo poder público municipal, estadual ou federal. No caso das menções honrosas, os artistas ganhavam destaque dentro da mostra e, frequentemente, nos catálogos e periódicos da época, tornando-se reconhecidos no contexto da arte internacional.

Além dos artistas que integraram as representações nacionais, a Bienal estava aberta à participação de artistas nacionais ou estrangeiros que submetessem suas obras à avaliação do júri de seleção, bem como de artistas nacionais ou estrangeiros que fossem convidados pela direção geral da mostra¹⁸. Por isso, a tabela se constitui por mais duas colunas: Salas Especiais e Artistas convidados. As Salas Especiais eram geralmente montadas a partir de um grupo de artistas convidados pela direção geral da Bienal, que depois será chamada de curadoria geral, ou seja, os idealizadores da mostra, e não organizada como representação nacional. Mostra-se comum, desde a primeira edição da Bienal, a constituição de Salas Especiais que contavam com artistas convidados e/ou homenageados, *hors concours*. Dito isto, em 1979 houve uma Sala Especial de Pintura Popular Chinesa onde sessenta artesãos apresentaram seus trabalhos; isso ocorreu logo após o estabelecimento de reformas econômicas e sociais de Deng Xiaoping, que enfatizavam a abertura para práticas capitalistas e à cultura ocidental.

É notório que houve uma lacuna de quinze anos, ou seja, seis edições de Bienais sem a participação chinesa, o que não implica em dizer que sua primeira participação no evento ocorreu em 1994. O motivo da pesquisa por presenças chinesas anteriores à década de 1990 deve-se não a uma tentativa de investigar todas as representações nacionais do país, mas, sobretudo, compreender que anteriormente houve participações do país no evento paulista, mas que é a partir de 1994 que a visibilidade da arte contemporânea chinesa é percebida no mundo

¹⁸ Nas primeiras três décadas, entre 1951 e 1979, foi mantido o sistema de seleção de artistas e ora eliminaram-se os artistas convidados, e todos deveriam passar pelo crivo do júri, que analisava uma imensidão de obras, ora retornaram os convites. Já a partir de 1981, o curador geral da mostra, Walter Zanini, volta a realizar convites, e esse *modus operandi* perdura até a atualidade, com alterações no decorrer do tempo. Com exceção da XXI Bienal de São Paulo, realizada em 1991, cujo regulamento fez retornar a seleção das obras a partir de um júri e foi reinstituída a premiação, nas outras edições houve a retomada da proposta de Walter Zanini e a confirmação de que a atuação do curador tornava-se cada vez mais importante.

da arte ocidental, já que as Bienais que ocorreram entre os anos 1950 e 70 pretendiam ter a participação oficial do máximo de países, espelhando-se no modelo veneziano de pavilhões de nações, ideal que passa a ser questionado em 1981 por Walter Zanini e segue se reinventando até 2006, quando a curadora geral da 27ª Bienal, Lisette Lagnado, aboliu esse modelo. A partir de então, a Bienal não utilizou mais o sistema das representações nacionais, proporcionando uma liberdade maior para o curador – ou grupo de curadores –, que tem independência na escolha dos artistas e responsabilidade de dialogar com instituições, galerias, museus, colecionadores, artistas e pesquisadores (ZAGO, 2018, p. 308).

As Bienais XXII e XXIII (1994 e 1996) – quando a Fundação Bienal estava sob a presidência do então banqueiro Edegar Cid Ferreira e curadoria de Nelson Aguilar – são plataformas importantes para a compreensão da entrada da arte chinesa contemporânea no mundo da arte ocidental, como vimos anteriormente.

Em entrevista à Folha, Edegar Cid Ferreira comenta a grande repercussão da participação chinesa na Bienal de Veneza de 1993 e pontua: “Se a 22ª Bienal pretende ser um espelho o mais amplo possível da arte atual, a China, como nova potência econômica e polo cultural, é uma participação indispensável” (PIZA, 1994).

Além disso, naquele momento, as exposições periódicas de arte internacional, ao adquirirem prestígio, inscreviam-se automaticamente no orçamento dos ministérios das relações exteriores dos países interessados em promover sua produção artística. Segundo Aguilar, “[o] prestígio da mostra Bienal de Veneza advém da tradição: no presente ano [1993], comemora o centenário da ata de fundação, razão da transferência de sua realização de 1992 para 1993”. Já a Bienal de São Paulo “adquiriu o mesmo direito, devido à periodicidade infalível desde 1951, só alterando uma vez, justamente em 1993, para não calhar com o modelo”, já que Veneza ocupava os anos pares e São Paulo os ímpares, invertendo assim a operação. O curador continua: “Evidentemente, a mudança leva em conta a situação econômica mundial que inviabiliza a participação dos países em dois eventos de importância semelhante no mesmo ano” (AGUILAR, 1993).

Nesse contexto, os curadores gerais das Bienais acima citadas criam estratégias favoráveis às manifestações artísticas de todos os países que participam, enquanto os curadores estrangeiros, escolhidos por seus países, “exercem sua interpretação do desígnio estético do evento” (AGUILAR, 1993).¹⁹

¹⁹ Durante os anos 90, era comum que as embaixadas dos países participantes das Bienais de São Paulo e Veneza elegessem curadores tanto para a representação oficial, como para Salas Especiais ou artistas

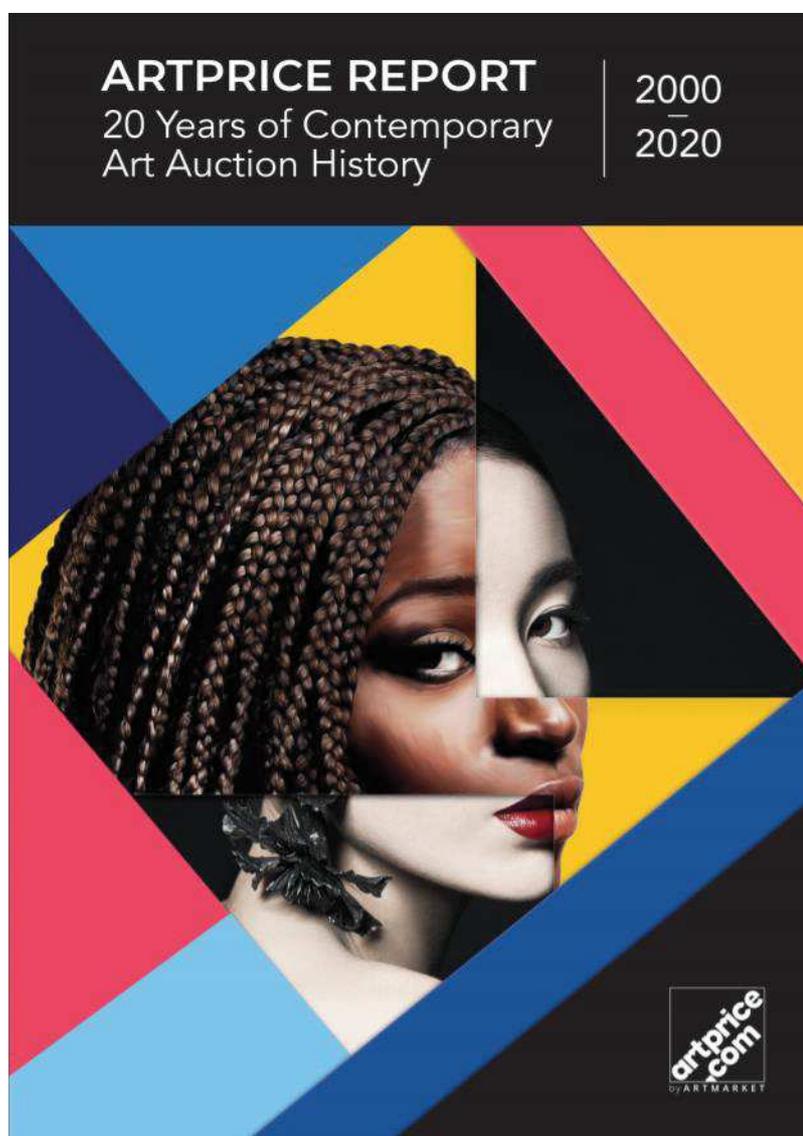
O curador da mostra chinesa na Bienal de São Paulo, Chang Tzong-Zung, trouxe Deng Lin como artista convidada e outros três artistas que compuseram a sala especial do país: Li Shan, Yu Youhan e Wang Guangyi. O tema trazido por Nelson Aguilar em 1994, Ruptura do Suporte, foi traduzido pelo curador chinês a partir das obras dos artistas por ele eleitos a partir das tapeçarias de seda de Deng Lin, nas quais ele capta “ecos distantes”, seja com sua raiz ancestral na técnica de pinceladas na caligrafia chinesa ou com sua ligação arcaica com cerâmicas do neolítico. De qualquer modo, ela fere o suporte tradicional, transcendendo as linguagens da pintura de cavalete, tapeçaria, caligrafia ou cerâmica. Nas obras dos outros artistas – que trabalham, em sua maioria, com pintura em óleo sobre tela –, a representação da cultura de massa, chamada pelo curador de arte pop chinesa, coaduna ícones políticos (como Mao Tsé-tung) com seus legados, que são transformados em imagens demonstrativas de tudo aquilo que foi negado como memória coletiva, do mundo ocidental ao povo chinês, durante seu governo, rompendo com a tradição oriental imposta pelo governante e com a própria tradição da pintura chinesa ao utilizarem a estética pop em suas obras.

convidados. Até o final dos anos 70, essa atribuição era de um comissário ligado ao ministério das relações internacionais ou a uma instituição cultural de seu país.

3 O MERCADO DE ARTE CONTEMPORÂNEA NA CHINA

No ano de 2020, a ArtPrice²⁰ elaborou um relatório correspondente aos últimos 20 anos de história dos leilões de arte contemporânea, contendo inúmeras informações e dados sobre esse segmento do mercado dentro do recorte de tempo proposto (2000–2020). A imagem inicial do material (Figura 14) enuncia alguns dos protagonistas dessa nova narrativa e suas recentes características: artistas contemporâneos da China, Japão, Coréia, África (e diásporas africanas), América Latina e Oriente Médio, operando em um mercado global e diverso.

Figura 14 – Capa do Relatório da ArtPrice 2020



Fonte: ARTPRICE (2020)

²⁰ Banco de dados líder mundial em informações do mercado de arte.

Bruna Fetter (2017) aponta que “os mercados da arte não necessariamente são compostos pelos números e dados contidos nos relatórios anualmente divulgados, mas sim que eles são constituídos por um somatório de narrativas que os englobam” (FETTER, 2017, p. 406). Além das operações comerciais, o mercado é entendido, portanto, “como uma esfera que perpassa praticamente todas as relações estabelecidas no âmbito das relações sistêmicas da arte” (FETTER, 2017, p. 406). Este capítulo se estrutura como ferramenta na compreensão da narrativa que integra o mercado de arte contemporânea chinês e alguns dos processos instaurados em sua lógica particular.

3.1 GALERIAS

As galerias de arte na China surgiram na década de 1990 como resultado da abertura e da política de comércio exterior subsequente do governo chinês, na qual as exportações de pinturas a óleo eram incentivadas para promover transações de câmbio (SULLIVAN, 1999). A partir desse contexto, as galerias começaram a atuar para além de sua função como espaço expositivo, funcionando também como agentes de venda e distribuição de obras de arte de artistas. Alguns espaços importantes de capital estrangeiro foram estabelecidos no início dos anos 1990 como a primeira geração de galerias comerciais na China. A Red Gate Gallery foi a primeira galeria contemporânea de propriedade privada em Pequim, fundada pelo australiano Brian Wallace em 1991. Outra pioneira foi a Courtyard Gallery, fundada em 1996 por Handel Lee, advogado chinês-americano. Em Xangai, a primeira galeria particular foi a Shanghart, criada em 1996 pelo galerista suíço Lorenz Helbling. Desde 2004, com o aumento da atenção internacional sobre a arte chinesa contemporânea e seu crescente valor de mercado, surgiram novas galerias comerciais de arte contemporânea chinesa fundadas pelos próprios cidadãos locais nas principais cidades da China, como Chengdu, Tianjin e Guangzhou, além de Pequim e Xangai (WANG, 2009).

Em Pequim, esses espaços se concentram em três distritos: 798 Art Zone, Caochangdi Village e Jiu Chang Art Complex, sendo a 798 Art Zone a mais famosa em termos de escala e reconhecimento. Em 2008, antes da crise financeira, havia um total de 250 galerias naquele distrito (ZHAO, 2009).

As galerias exibem uma variedade de arte, incluindo pintura a óleo, escultura, impressão, fotografia e arte de instalação; destas, pintura a óleo, escultura e gravura são as mais populares. Em média, as galerias representam entre 5 e 10 artistas, com as maiores delas sendo capazes de

representar até 30. A relação entre artista e galeria é formalizada por um contrato de representação que normalmente dura entre um e quatro anos, dependendo da negociação entre artista e galeria (ZHAO, 2008).

A constituição do mercado de arte contemporânea chinesa direcionou-se por um caminho único, incorporado por experiências ocidentais e chinesas. Artistas, negociantes, museus, casas de leilão, críticos de arte, feiras de arte e bienais se entrelaçam em uma rede cada vez mais estreita à medida que reproduzem avidamente o modelo ocidental. Ao mesmo tempo, tal modelo é adaptado às necessidades práticas e filosóficas da especificidade local. À medida que os sistemas político e financeiro do país continuam a mudar, as operações criadas pelas pessoas no mercado de arte mostram definitivamente as características chinesas. O mercado de arte na China domina a capacidade e flexibilidade de estabelecer regras que sejam compatíveis com as constantes mudanças do ambiente, com a mais desenfreada inventividade e visão (LU, 2008).

Mercados de arte de polos fortes globais, como o dos Estados Unidos ou da França, têm um modo definido de operações de galerias, enquanto o contexto na China é mais dinâmico. Dado o ambiente político especial na China, é improvável que a maneira ocidental de operar as galerias fosse simplesmente duplicada. Portanto, tal singularidade culminou na infinidade de tipos de galerias, ao contrário das encontradas em países ocidentais com um “padrão internacional” mais regular. Os mercados ocidentais também têm vários tipos de galerias, mas os da China, que podem ter nomes de tipos semelhantes aos ocidentais, operam de forma diferente no contexto chinês (WANG, 2009). As principais galerias comerciais são apenas uma parte do mercado de arte contemporânea chinesa, embora provavelmente sejam as mais conhecidas.

Xuan Wang (2009), em sua dissertação a respeito das galerias de arte chinesa, aponta a dificuldade em categorizar as galerias em tipos específicos, como é feito em grande parte dos países ocidentais. Wang indica, a partir de sua metodologia, uma possível categorização. O primeiro nível de identificação é referente à propriedade. As galerias de domínio estrangeiro, quase todas comerciais, tiveram início mais cedo na China e operam, desde então, com sucesso, mesmo com o alto imposto sobre a arte importada. Muitas galerias buscam montar filiais ou galerias-satélites em território chinês, já que o mercado é amplo e com grande potencialidade. Suas operações seguem as regras da sede, com algumas alterações adaptadas às situações locais. A maioria das galerias de propriedade de chineses não segue completamente o padrão ocidental, construindo, ao contrário, sua própria maneira de fazer negócios no ambiente político e

econômico específico da China. Um grande número delas surgiu recentemente como produto do *boom* do mercado de arte.

O segundo nível de identificação busca distinguir as galerias comerciais convencionais dos outros tipos. Dentre as galerias categorizadas por Wang em “outros tipos”, pode-se citar, por exemplo, as galerias comerciais não-convencionais, executadas de forma privada e com fins lucrativos, mas que não especulam no mercado, como é o caso da Loft 3. Como terceiro nível de identificação encontram-se as cooperativas de artistas que, segundo Wang, geralmente têm vida curta, já que muitos artistas não têm recursos adequados para administração do negócio. O quarto tipo é o destinado às organizações sem fins lucrativos.

It is rather difficult for nonprofit galleries to survive in China, which lacks a foundation system, a legal system for nonprofit sector, and the idea of philanthropy. Individual donations are not common in China since art education is largely missing and there is no tradition or tax incentive in individual philanthropy in the arts²¹. (WANG, 2009, p. 80)

Alguns espaços e galerias sem fins lucrativos buscam ajuda de fundações no exterior a fim de conseguirem fontes de financiamento, outras tentam criar fundações na própria China para se sustentarem, e um terceiro grupo incorpora outras práticas de negócios.

As galerias chinesas desempenham um papel de pequena escala dentro do mercado de arte. Em 2007, 13.800 galerias foram abertas na China (com exceção de Hong Kong, Taiwan e Macau), mas apenas 8.700 permaneceram em funcionamento em 2009, sendo apenas 7% lucrativas. Dentre as mais de 500 galerias em Pequim, 67 são de propriedade estrangeira. O valor total de transações em galerias no continente totalizou 7,13 bilhões de RMB (US\$ 1,09 bilhão) em 2008 e 6,55 bilhões (US\$ 1 bilhão) em 2009 (XI, 2010). Após a inauguração da Red Gate, primeira galeria de arte contemporânea, mais galerias internacionais – como a Pace Gallery, a James Cohen Gallery, a Galleri Faurschou, Ever Green, entre outras – entraram na cena da arte chinesa em menos de cinco anos. Cerca de 60% são galerias de propriedade de chineses, 5% são sem fins lucrativos, 9% são uma combinação de investimento chinês-estrangeiro e 20% são internacionais (ART INTERNATIONAL, 2009).

²¹ É bastante difícil para as galerias sem fins lucrativos sobreviverem na China, que não possui um sistema de fundação, um sistema legal para o setor sem fins lucrativos e a ideia de filantropia. Doações individuais não são comuns na China, uma vez que a educação artística está em grande parte ausente e não há tradição ou incentivo fiscal na filantropia individual nas artes (WANG, 2009, p. 80, tradução nossa).

A partir da carência de pessoal treinado profissionalmente, bem como as diretrizes operacionais estabelecidas no campo, as galerias da China continental geralmente carecem da experiência necessária e do poder de intermediação para servir bem aos colecionadores ou artistas. Assim, os artistas e colecionadores, em muitos casos, decidem por fazer seus próprios negócios, sem depender das galerias. Muitas vezes os colecionadores evitam as galerias e compram arte diretamente de estúdios de artistas ou do mercado de leilões, por considerarem esse meio transparente e livre de possíveis falsificações (ZHANG, 2012). Há uma pequena necessidade dos artistas em assinar e respeitar um contrato de apresentação exclusivo com uma galeria e, por vezes, eles concordam em ter várias galerias representando suas obras ao mesmo tempo. Alguns artistas costumam usar indiretamente o mercado de leilões para inflar o preço de suas próprias obras. Sem fundos para promover o trabalho de um artista a longo prazo, muitas galerias do continente, supostamente do mercado primário, dependem de transações no mercado secundário para se manterem.

3.2 CASAS DE LEILÃO

A análise da circulação global da arte contemporânea no mercado de leilões revela as qualidades multidimensionais que foram atribuídas ao seu consumo. Além do grande investimento artístico, o sucesso da arte contemporânea chinesa como gênero no circuito internacional de leilões levou à junção da ideologia de consumo com a expressão de um sentimento popular nacionalista. Consideraremos aqui que a circulação da arte contemporânea chinesa nos mercados de leilão teve consequências de longo alcance em termos de como negociantes, artistas, colecionadores e atores estatais abordam a exibição e venda de obras trazendo o mundo da arte local para mais perto dos centros de arte hegemônicos de New York e Londres. Hong Kong, onde a arte contemporânea chinesa é um mercado em rápido crescimento, é agora o terceiro maior mercado regional do mundo para a categoria de arte contemporânea e o principal mercado de arte asiática (incluindo antiguidades e contemporânea), um reflexo da presença de novos clientes ricos sendo cortejados por todos os lados.

A transformação ocorrida no mundo da arte chinesa entre 1990 e 2007 produziu um novo espectro de atores ou agentes que inexisteram no período anterior. No final dos anos 70 e durante os anos 80, o campo da vanguarda chinesa consistia principalmente em artistas, críticos e um número limitado referente ao público. A partir dos anos de 2007/2008, o circuito da arte contemporânea em Pequim passou a ser composto por profissionais altamente especializados:

artistas, críticos, agências estatais, academias, museus dirigidos pelo Estado, filiais satélites de museus estrangeiros, museus de arte privados e fundações (apoiados por capital nacional e estrangeiro), galerias comerciais, espaços de exposição sem fins lucrativos, colecionadores (individuais e corporativos), casas de leilão, feiras de arte, entre outros.

O drástico aumento nas vendas e nos preços de obras de arte contemporânea chinesa teve início nos anos seguintes a 2000 – resultado, em grande parte, do número crescente de galerias e casas de leilão que vendem obras de arte contemporânea na China. Embora os registros de vendas das galerias sejam difíceis de obter, os registros dos leilões estão disponíveis e possuem acesso facilitado. Entre 2003 e 2006, as vendas em leilão de arte contemporânea na China aumentou cem vezes, para \$129 milhões, de acordo com a Artprice. Em 2007, as receitas de leilões da Christie's na Ásia aumentaram 38% (ZHANG, 2012).

Durante os anos 2000, a China passou por transformações e crescimento no cenário referente à arte contemporânea: a economia viveu momentos de desenvolvimento, as condições políticas tornaram-se mais liberais, Hong Kong voltou a ser incorporado ao território chinês e o país passou a integrar a Organização Mundial do Comércio. Como consequência direta, uma repentina expansão do número de casas de leilão e galerias ocorreu nas grandes cidades.

Mesmo que recente, a incorporação da arte contemporânea chinesa no mercado secundário impressionou, já que esta chegou ao mundo dos leilões de maneira marcante e rápida. Em 2005, a arte contemporânea chinesa foi apresentada como uma categoria pela primeira vez quando a Christie's realizou um leilão dedicado à arte asiática contemporânea durante seu leilão anual de arte asiática em Hong Kong. No ano seguinte, a Sotheby's realizou o primeiro leilão em Nova York dedicado à arte contemporânea asiática (CHIU, 2008). Em 2004, as vendas da Christie's e Sotheby's relativas à arte contemporânea na Ásia totalizaram \$22 milhões; em 2006, esse número subiu para \$190 milhões, com as obras chinesas contemporâneas respondendo pela maioria das vendas (BARBOZA, 2007). Outra evidência da rápida expansão da arte contemporânea chinesa foi a aparição, em 2002, de um artista chinês na lista dos 100 maiores artistas contemporâneos do mundo; já no ano de 2010, metade dos dez maiores artistas eram chineses.

Nos últimos anos, o número de casas de leilão chinesas vivenciou um crescimento notável. Além das casas ocidentais – como Christie's, Sotheby's, Philip de Pury e Bonhams –, as casas chinesas – como China Guardian, Beijing Poly e Beijing Council – passaram a ganhar cada vez mais domínio no mercado. Em 2007, havia um total de 83 casas de leilão somente em Pequim, enquanto em 2002 o número era expressivamente menor: menos de 20 (ZHAO, 2007).

Hong Kong, a partir de suas duas grandes casas, a Christie's e a Sotheby's, também desempenha um papel dominante no leilão de arte chinesa contemporânea. No que tange ao comércio de arte, o sistema tributário favorável e a política flexível em relação à importação e exportação de arte são vantagens sobre os negócios estabelecidos em Pequim, por exemplo.

Em 2012, em decorrência do alto imposto de 34% sobre as obras de arte compradas ou vendidas no país, o mercado de leilões sofreu uma queda, fazendo com que empresas do continente procurassem representação em Hong Kong, uma zona franca. Com intuito de combater tal movimento e aumentar o comércio de arte dentro do continente, a China investiu na abertura de novas zonas de comércio, livres de impostos. A Zona Franca de Xangai (*Shanghai's Free Trade Zone*) foi inaugurada em 2013, e o Porto Livre da Cultura de Pequim (*Beijing Freeport of Culture*) foi parcialmente inaugurado em agosto de 2014 (ZHANGYU, 2014).

O Porto Livre, em Pequim, é o único na China que permite que investidores estrangeiros abram negócios independentes sem limitações, a fim de atrair negociantes de arte e empresas relacionadas com arte que, em outras circunstâncias, procurariam Hong Kong. Tais zonas de livre comércio têm como propósito clientes domésticos e internacionais, disponibilizando instalações de armazenamento de arte (de obras adquiridas fora da China) sem a tributação de altos impostos. Tais iniciativas não limitam a importância de Hong Kong, que continua sendo um local significativo para o mercado global de arte chinesa ao oferecer vantagens para a comunidade internacional de arte, já que, além dos benefícios fiscais, há menos censura, maior proximidade com os colecionadores e o idioma mais falado é o inglês, por exemplo.

As duas principais casas de leilões da China estão localizadas em Pequim e, de acordo com os dados do relatório da ArtPrice de 2019 (Tabela 2), estão classificadas em quarto e quinto lugar globalmente. A Poly International Auctions foi inaugurada em 2005 e faz parte da China Poly Group Corporation, uma organização estatal de \$40 bilhões. A China Guardian Auctions Co. Ltd., foi fundada doze anos antes, em maio de 1993. As casas de leilão são o principal meio de crescimento na China continental, respondendo por 70% do mercado de arte. Com esta influência significativa, elas desempenham um papel importante no desenvolvimento da exposição do público à arte, bem como na determinação de seu valor. Isso contrasta com mercados de tamanho semelhante, como os Estados Unidos ou o Reino Unido, onde as vendas privadas por meio de galerias e revendedores representam a maior parte do mercado. Embora a Poly e a Guardian sejam as maiores e mais poderosas, o número total de casas de leilão na China continental chegou a 396 em 2014, um aumento de 65% desde 2009 (MCANDREW,

2015). De acordo com a tabela a seguir, em 2019, entre as 10 maiores casas de leilão do mundo as chinesas são o destaque em presença, incluindo nomes como China Guardian, Poly, RomBon, Beijing Council e Beijing Yubao.

Tabela 2 – As 10 maiores casa de leilão (2018 – 2019)

	Auction house	Auction turnover	Sold lots	Top result
1	Sotheby's	\$623,121,600	2,062	\$25,701,500
2	Christie's	\$481,382,000	2,945	\$91,075,000
3	Phillips	\$225,661,500	2,17	\$9,500,000
4	China Guardian	\$73,499,000	540	\$6,330,000
5	Poly Group	\$86,654,000	613	\$6,659,000
6	RomBon Auction	\$28,513,000	970	\$748,000
7	Beijing Council	\$21,924,500	120	\$3,758,000
8	Beijing Hanhai	\$21,712,000	651	\$1,773,500
9	Seoul Auction	\$17,436,600	138	\$5,615,300
10	Beijing Yubao Jiahe	\$15,690,000	137	\$3,781,800

Fonte: ARTPRICE (2019)

No ano de 2012, a Poly Auction e a China Guardian abriram escritórios em Hong Kong devido às restrições fiscais impostas e à força de seu mercado internacional. Sotheby's e Christie's estabeleceram escritórios em Hong Kong em 1973 e 1986, respectivamente, e escolheram abrir locais no continente em 2012 e 2013. A Sotheby's foi aberta em Pequim como uma associação com a corporativa estatal Beijing GeHua Art Company, e a Christie's foi aberta em Xangai como a primeira empresa internacional de leilões a receber uma licença para operar de forma independente no continente. Mesmo com as novas localizações, em 2015 o mercado doméstico ainda era pouco impactado pelas duas: no primeiro semestre do mesmo ano, elas representavam juntas apenas 2% das vendas em leilão na China continental, enquanto a Poly e a Guardian, 75% – e as casas de leilões domésticas Hanhai e Council representaram os outros 23%. Por outro lado, Sotheby's e Christie's continuam a liderar o mercado internacional em Hong Kong, respondendo por 81% do mercado no primeiro semestre de 2015, seguidos dos 19% da Poly e da Guardian (ARTTACTIC, 2015).

Segundo Liedtke (2015), no ano de 2005 a atenção ao mercado de arte contemporânea chinesa aumentou, sobretudo em decorrência da elevação dos preços e do resultado alcançado

por vários artistas, que foram maiores que as estimativas. A alta demanda internacional e o crescimento da demanda interna fizeram com que os índices de preços para artistas chineses contemporâneos disparassem em 2008. Em 2009, após a crise econômica, enquanto outros mercados globais se recuperavam, o mercado de leilões da China continental entrou em um período de extrema explosão. Em 2011, em um momento de auge, as vendas alcançaram \$9,3 bilhões, depois de aumentarem cinco vezes em três anos e ultrapassarem os EUA na liderança global do mercado de arte.

No início dos anos 2000, a Artprice listou 467 casas de leilão que vendiam arte contemporânea em todo o mundo; hoje são 843. O número de atores que abastecem o mercado quase dobrou em 20 anos. Durante este período, as principais casas de leilão britânicas e americanas – Christie’s, Sotheby’s, Phillips e Bonhams – procuraram estender suas atividades a novas fontes de crescimento, da Ásia ao Oriente Médio. Muito rapidamente, a China passou a ocupar o 3º lugar no mercado global (23% do volume de negócios global), que manteve durante três anos antes de assumir o primeiro lugar (entre 2010 e 2014). Em 20 anos, o crescimento da receita chinesa no segmento de arte contemporânea foi surpreendente: multiplicou-se por 65. Incluindo Hong Kong (10%), a China gerou 33% (\$ 659 milhões) do mercado global em 2019, contra 35% (\$ 695 milhões) dos Estados Unidos. Juntas, as duas potências – China e Estados Unidos – geraram 68% do negócio total de leilões do segmento (ARTPRICE, 2020). Foi, portanto, a partir dos anos 2000 que a China começou a se tornar um personagem importante no que tange ao mercado internacional, chegando a passar, nos anos seguintes, os Estados Unidos, ocupando por quatro anos consecutivos o primeiro lugar em vendas.

Os leilões de arte eram proibidos na China até 1986 e, por muitos anos – no decorrer da década de 1990 – muitas casas de leilão e colecionadores tentaram impulsionar a venda de arte contemporânea chinesa. O insucesso de tais tentativas se relacionava, muitas vezes, ao interesse pelos artistas modernos, que ainda era predominante no que se referia à arte chinesa. O número de negociantes na China antes do começo do século XXI era limitado e, assim, muitas obras eram adquiridas diretamente nos estúdios de artistas.

[...] apesar de integrado ao sistema de arte internacional, o caráter especulativo e hedonista do mercado de arte chinês apresenta certas dificuldades para ser enquadrado no mercado de arte ocidental como um todo. Na China, ao contrário do que acontece no Ocidente, o mercado secundário, representado pelas casas de leilões, não é considerado um espaço inapropriado para a arte contemporânea, muito menos, os altos valores alcançados pelos jovens artistas neste segmento são considerados indecentes. (ASSIS, 2017, p. 35)

Segundo Velthuis (2011), com o crescimento e a contínua liberação da economia vividos pela China, o desenvolvimento acelerado de uma cultura da ostentação se deu no país, contribuindo para que as vendas públicas de arte, diferentemente das vendas realizadas em galerias, tenham se tornado o espaço principal onde se desenrolavam os negócios de arte no país (VELTHUIS, 2011). No caso chinês, não há uma distinção rígida entre mercados de arte primário e secundário; dessa forma, as vendas públicas e os valores atingidos funcionam como certificação de valor. No caso do mercado de arte contemporânea ocidental, o contrário é verdadeiro: os leilões não são considerados a maneira ideal ou legítima de comercializar arte contemporânea e, portanto, raramente são efetuados pelo mercado primário (ASSIS, 2017).

O cenário dos leilões é, sem dúvidas, de grande importância na China. No entanto, muitas das suas práticas são consideradas ilegais nos países ocidentais, como quando um grupo de amigos, intencionalmente, licita o preço de uma obra de arte para anunciar o artista. Muitas vezes um negociante promete à casa de leilões uma quantia fixa para pegar a obra de arte de volta, mesmo que ninguém a compre, e faz lances falsos durante o leilão para criar a ilusão de que aquela obra de arte foi comprada por um preço alto. Embora tal prática não seja tão incomum em leilões ocidentais, o alto nível de lances falsos tem um efeito muito pior, uma vez que a maioria dos compradores na China são novos neste campo, e os preços artificialmente altos definitivamente perturbam o contexto das negociações no mercado. Esse é um problema para o crescente e jovem mercado chinês e para os legisladores da área (WANG, 2009).

Atualmente, os excelentes resultados das casas de leilão atraíram a atenção global, destacando o aspecto financeiro do valor de uma obra de arte. Entretanto, nos países ocidentais, as pessoas são lembradas, constantemente, do valor social e cultural de uma obra. Na China, como não existem instituições estabelecidas para validar e lembrar as pessoas do valor da arte, os revendedores e as casas de leilão se tornam os criadores de valor. As notícias dos gastos massivos de colecionadores ocupando as manchetes de jornais compõem o maior interesse das pessoas na China quanto ao ganho financeiro do colecionismo de arte, em vez de seu valor cultural herdado, criando uma narrativa no que se refere aos colecionadores ricos.

3.3 OS COLECIONADORES CHINESES

A China despontou, nos últimos anos, como um dos maiores mercados de arte relacionados às vendas de leilões, sendo este formado, em sua maior parte, pelas belas artes e pela arte decorativa tradicional chinesa. Muitas galerias ocidentais encontraram instalação em

Hong Kong e uma nova geração de colecionadores chineses, com idades entre 21 e 40 anos, começou a emergir. O aparecimento desses colecionadores coincide com os eventos políticos e econômicos que aconteceram no território chinês, como a reforma econômica de 1977 e a política do filho único. As oportunidades oferecidas aos membros desta geração (nascida a partir dos anos 80) e todos os recursos que eles possuíam, aliados ao crescimento do mercado global de arte, resultaram em gostos e objetivos muito diferentes dos das gerações anteriores. Ainda que o atual mercado de leilões indique o domínio das belas artes e da arte decorativa chinesa, novos estudos demonstram uma alteração nas categorias das coleções entre os colecionadores chineses mais jovens.

Uma característica comum a esses colecionadores chineses é a colaboração ativa no mercado, participando de feiras e bienais internacionais, mostrando-se dispostos a aumentar seus respectivos conhecimentos sobre as artes e a investir tempo e trabalho para se tornarem futuros conhecedores. De acordo com o ranking dos 200 maiores colecionadores de arte contemporânea do mundo referente ao ano de 2020, construído pela ARTnews, 13 deles são chineses (Quadro 1)²². Além de estabelecer recordes globais ao colecionar peças asiáticas e ocidentais de alto padrão, eles buscam associações em organizações de arte de prestígio, patrocinando novas plataformas de intercâmbio, criando fundações e construindo novos museus para abrigar suas coleções.

Wang Wei e Liu Yiqian são um dos casais mais renomados da Ásia dentro do meio das coleções. Em novembro de 2014, por exemplo, eles compraram na Christie's Hong Kong uma tapeçaria tibetana de \$45 milhões, encomendada por um imperador Ming, marcando o preço mais alto de qualquer peça de arte chinesa já vendida em leilão. Em 2015, o casal gastou \$14,7 milhões em um vaso da Dinastia Song comprado na Sotheby's Hong Kong (JINGDAILY, 2015).

A China tem experimentado também um aumento no número de museus de arte a partir da influência desses grandes colecionadores, como a criação do Museu de Arte Sifang em 2013, perto de Nanjing, e o Museu M Woods, estabelecido no distrito de arte em Pequim. Além dos museus, os colecionadores estão encontrando outras formas de exercer influência sobre a cena artística chinesa: David Chau e Kelly Ying fundaram, por exemplo, a feira de arte Art021, em Xangai, e Adrian Cheng fundou a K11 Art Foundation, que apoia vilas artísticas em Wuhan e Guiyang e apresenta uma coleção repleta de artistas internacionais.

²² A tabela foi criada a partir dos dados do relatório da ARTnews (2020). Os colecionadores não estão ranqueados, apenas listados, e suas coleções não são compostas somente de obras contemporâneas de artistas chineses.

Quadro 1 – Os maiores colecionadores chineses (2020)

Nome	Nacionalidade
Adrian Cheng	Hong Kong
Cecilia e Chung-Kiu “C.K.” Cheung	Hong Kong
He Jianfeng	Shunde, China
Joseph Lau	Hong Kong
Thomas Lau	Hong Kong
Li Lin	Hangzhou, China
Qiao Zhibing	Xangai, China
Wang Bing	Pequim, China
Jenney Jinyuan Wang e Guo Guangchang	Xangai, China
Wang Jianlin	Pequim, China
Wang Wei e Liu Yiqian	Xangai, China
Mei e Allan Warburg	Hong Kong; Sonoma, Califórnia
Yang Bin	Pequim, China

Fonte: ARTNEWS (2020)

Julia Chi Zhang (2012), em sua dissertação acerca dos colecionadores e investidores de arte chineses, aponta existir dois estereótipos bem estabelecidos de colecionadores provenientes da China continental, divididos por geração e com distintas características culturais. Segundo Zhang, a primeira geração é composta por empresários privados que enriqueceram pela participação em atividades de mineração, energia, transporte, transporte marítimo, produtos químicos, petróleo ou outras indústrias lucrativas, geralmente com apoio do governo. A segunda geração é formada por jovens ricos, geralmente filhos das elites do Partido Comunista ou dos ricos da primeira geração, que foram educados no Ocidente. Esses colecionadores de segunda geração estão mais interessados e bem informados sobre a cultura e a arte ocidental por serem mais internacionais e terem mais experiência no exterior, desenvolvendo, ainda, maior afinidade com a arte contemporânea (ZHANG, 2012).

A educação internacional é um denominador comum na geração pós-80 de colecionadores chineses. A maioria deles tem pelo menos 4 anos de experiência no exterior, e muitos dos que estão colecionando obras de arte contemporâneas internacionais foram para o exterior antes mesmo de completarem 18 anos, não apenas estudando no Ocidente, mas

ganhando experiência de trabalho ou fazendo contatos comerciais com possíveis parceiros ocidentais (MA, 2017).

A partir do início do século XXI, os colecionadores chineses surgiram de forma substancial, não apenas em quantidade, mas também em qualidade. Antes de 2000, a maioria deles era praticantes de longa data – como o empresário musical e negociante de arte Huang Liaoyuan, proprietário da galeria Beijing Art Now. Após a decolagem do mercado de arte por volta de 2004, alguns investidores começaram a colecionar por motivos especulativos. Uma vez que a barreira cultural para colecionar arte contemporânea é menor do que com antiguidades, o campo foi rapidamente inundado por novos colecionadores que, subsequentemente, elevaram os preços a novos patamares (ZHANG, 2009). Jonathan Napack, o ex-representante da Art Basel na Ásia, comentou sobre os colecionadores especulativos, principalmente chineses:

Collecting on a massive scale makes sense in the New China. Unprecedented private wealth and a history of art patronage rendered art collecting a most natural outlet for abundant wealth. Cost of production is so low (there) that projects that were otherwise not possible elsewhere can easily happen (in China). Self-reliance as well as the ability to improvise is key to the success for both the artists and collectors... (ZHANG, 2009, p. 64)²³

Napack se refere, ainda, a um terceiro tipo de colecionador chinês que surgiu muito recentemente: aqueles com uma curiosidade genuína e entusiasmo pela arte, exemplificado pelo colecionador Guan Yi, de Qingdao, província de Shandong. Guan construiu sua fortuna a partir de trabalhos com instrumentos químicos, petróleo e uma franquia de estúdios fotográficos de grande sucesso em Shandong e Pequim. Hoje ele possui uma das maiores coleções de arte contemporânea chinesa de propriedade de um colecionador chinês²⁴.

Em uma entrevista com Julia Chi Zhang, Guan Yi diz acreditar que a maioria dos colecionadores ocidentais são marcados por uma propensão ao exotismo, visualizando a China apenas como o “outro”, construindo uma visão estreita em escopo e frívola em intenções. Segundo o colecionador, sua intenção era transcender a estrutura existente de caracterização da China pelo Ocidente. Sua coleção objetivaria, portanto, coletar evidências da história da arte

²³ “Colecionar em grande escala faz sentido na Nova China. Riqueza privada sem precedentes e uma história de patrocínio da arte tornaram o colecionismo de arte uma válvula de escape natural para riqueza abundante. O custo de produção é tão baixo (lá) que projetos que de outra forma não seriam possíveis em outro lugar podem acontecer facilmente (na China). A autossuficiência, bem como a capacidade de improvisar, é a chave para o sucesso tanto para os artistas quanto para os colecionadores ...” (ZHANG, 2009, p. 64, tradução nossa)

²⁴ Em 2009, Guan Yi era considerado o chinês com a maior coleção de arte contemporânea chinesa (ZHANG, 2009).

contemporânea chinesa para contribuir para uma melhor compreensão da condição cultural da China em vários de seus estágios históricos (ZHANG, 2009). Guan começou a colecionar em 2001, em um momento de oportunidades e abertura sem precedentes para a China. Insatisfeito com a noção pré-concebida da China como um local misterioso e exótico, sua coleção busca abraçar a cultura contemporânea chinesa, destacando sua autonomia e criticando a noção de embelezamento exótico. Gradualmente, os colecionadores chineses constroem, portanto, uma narrativa em torno de suas coleções de arte, criando assim uma rede que atrai cada vez mais pessoas a integrarem tal descrição.

Há pouco mais de 10 anos, os colecionadores chineses começaram a compor manchetes globais e se destacar rapidamente, ganhando uma reputação de comprar itens caros dos artistas ocidentais mais conhecidos. Em 2006, por exemplo, Joseph Lau comprou um dos retratos de Mao Zedong de Andy Warhol por \$17,4 milhões, e Wang Jianlin, um dos homens mais ricos da China, pagou \$28,2 milhões por um Picasso (ZHANG, 2009).

A arte ocidental ainda é uma grande atração para colecionadores chineses. A geração mais jovem, internacionalizada, busca obras dentro e fora do território chinês que reflitam seus interesses, sejam elas relacionadas a um período histórico, uma representação de época ou, simplesmente, comovam o colecionador.

Outros jovens colecionadores passam a recorrer à Internet para investigar e participar do mercado. Leilões de arte e vendas privadas, por exemplo, passaram a ser realizados por intermédio das plataformas de mídia social. As novas disposições de mercado e as mudanças na distribuição de riqueza culminaram em desdobramentos importantes para o atual mercado de arte chinês, como será discutido no tópico a seguir.

3.4 O MERCADO DE ARTE *ONLINE* NA CHINA

Nos últimos anos, como visto anteriormente, a China encarou um amplo crescimento em seu mercado de arte, além de novos desenvolvimentos em comércio eletrônico e nas questões que tangem à comunicação online. O desenvolvimento surpreendente da Internet e das mídias sociais proporcionaram à China novas formas de negócios de arte.

O surgimento das plataformas de arte online se dá no final do século XX, e seus padrões de negócio foram criados com objetivo de usar a tecnologia online como ferramenta de apresentação. Galerias, casas de leilão e revendedores ainda executam suas vendas, majoritariamente, por via de mecanismos tradicionais. O contexto mais recente aponta para uma

mudança em como as pessoas utilizam a internet, mobilizando-a cada vez mais. Com o crescimento do comércio eletrônico, as plataformas de arte online se reestruturaram e, de fato, se proliferaram, lutando para encontrar um novo modelo que transforme seu site de comércio online em um ecossistema de arte completo.

Embora a China tenha começado a se conectar à internet no início de 1987, sua distribuição comercial não aconteceu até 1995. Desde então, o acesso tem crescido ao longo dos anos. Em 2008, a conexão por banda larga havia se estendido para 92% dos municípios do território (ZHAO, 2008). O monopólio do governo na infraestrutura da internet foi agente facilitador para um desdobramento: a censura.

A censura da internet na China é um sistema difundido e desenvolvido. Ela entrou em vigor em meados dos anos 90, quando vários sites e fóruns foram empregados em campanhas, como, por exemplo, em prol de ONGs pró-tibetanas. O governo central chinês bloqueou os sites dessas organizações e da mídia popular estrangeira, como a BBC e o New York Times, bem como toda a mídia taiwanesa. Sites como YouTube, Flickr e blogs (como Blogger, Wordpress e LiveJournal) foram bloqueados total ou repetidamente. O Ministério da Indústria e Tecnologia da Informação (MIIT), o Escritório de Informações do Estado e o Ministério da Segurança Pública (MPS) são agências governamentais líderes que mantêm o controle sobre todas as comunicações internacionais na internet por meio de um *firewall*, popularmente conhecido no ocidente como *The Great Firewall of China* (o Grande Firewall da China) e como *The Golden Shield* (o Escudo Dourado) pelo governo chinês. Ele bloqueia o acesso a pelo menos 18.000 sites estrangeiros. O MPS não monitora apenas a Internet, mas também o tráfego de SMS/MMS que entra e sai do país. Os sites domésticos, por outro lado, não são bloqueados, mas estão sujeitos às leis e fiscalizações locais: eles podem ser encerrados em vez de bloqueados (ZHENG, 2013).

Seguindo o crescente desenvolvimento da internet e o contexto de censura do acesso, várias casas de leilão na China lançaram seus próprios serviços *online* e móveis, incluindo a Poly, XiLing YinShe, Council, China Guardian, Christie's e Sotheby's China. Além dessas tradicionais casas de leilão, surgiram ao mesmo tempo várias novas plataformas de arte exclusivamente voltadas para o negócio na *web*. Artsy, Artnet, Paddle 8 e 1stbids são alguns exemplos com origem nos EUA; EpaiLive, HiHey.com e Dadadaka.com são três plataformas representativas de arte *online* estabelecidas na China (LIU, 2017).

A plataforma EpaiLive atua, principalmente, em leilões relativos a antiguidades, e, em 2017, possuía mais de 300.000 usuários registrados e 500.000 visitas diárias. A HiHey.com é

uma plataforma que possui investimento da CITIC Securities, Shenzhen e China Minsheng Capital Group, e opera, majoritariamente, com obras de arte contemporânea. Além de leilões online, a HiHey.com também fornece produtos de financiamento de arte, uma agência de artistas e serviços de feiras de arte online para artistas e galerias. Por fim, a Dadadaka.com (Da.com), fundada em 2014, tem seu próprio site, mas trabalha, principalmente, para usuários móveis e obras de arte de baixo custo, sendo considerada a pioneira no uso de plataformas de mídia social para leilões ao vivo (LIU, 2017).

Na primeira década do século XXI, plataformas de mídia social como Facebook, Instagram, Skype, Snapchat, Twitter, WeChat e WhatsApp mudaram profundamente a forma como as notícias se disseminam. Na China²⁵, o WeChat se tornou um fenômeno nacional e é utilizado por uma grande parcela da população. É uma plataforma abrangente, que integra todas as funções de mídia social (postagem e compartilhamento de textos, artigos, fotos e vídeos), pagamentos instantâneos e comunicações pessoais (mensagens, chamadas de voz e vídeo) em um único aplicativo móvel.

No campo da arte, quase todas as galerias, casas de leilões e museus chineses têm uma conta oficial do WeChat, onde postam suas vendas, exposições e notícias mais recentes, como é o caso da Christie's, Sotheby's, Hauser & Wirth, TANC (The Art Newspaper China), ARTFORUM e Artnet. Empresas internacionais de arte que estão tentando estabelecer uma reputação na China também criam contas (LIU, 2017) e os usuários chineses assinam as contas oficiais caso desejem receber suas postagens. O WeChat tem uma base de usuários considerável, com uma média de 700 milhões de usuários ativos por mês. Além disso, 200 milhões de usuários vinculam seus cartões de crédito à plataforma. Ao longo dos anos, cada vez mais empresas e indivíduos optam por usar o WeChat Pay como método de pagamento (inclusive na compra de obras de arte), e o número de usuários ainda está em crescimento.

Embora o mercado de arte contemporânea na China seja dominado pelas casas de leilão, ao contrário do resto do mundo, a fronteira entre o mercado de arte primário e secundário não é claramente estabelecida. Na China, as galerias não são tão prósperas quanto no resto dos centros de comércio de arte globais. Artistas e galerias estão deslocando novas obras de arte para as casas de leilão, que se tornaram o principal local para o comércio de arte. Portanto, negociantes e especialistas em leilões, que atuam como revendedores paralelos, estão desempenhando um papel fundamental, ligando colecionadores e obras de arte. A relação

²⁵ Ressaltamos aqui que as mídias sociais como Facebook, Whatsapp, Instagram e outras são proibidas em território chinês. WeChat é a mídia disponível e a mais popular.

negociante-coleção é sempre crucial para garantir um negócio, de modo que os revendedores na China procuram manter um estreito relacionamento com seus clientes. Dessa forma, mais empresas de arte utilizam plataformas online e/ou de mídia social para se promoverem e se conectarem com colecionadores mais jovens.

O mercado de arte contemporânea é um mercado sob a influência de uma série de fatores diferentes, incluindo a atuação massiva da esfera digital. Hoje a internet desempenha um papel ativo na popularização dos artistas, contribuindo, inclusive, para a orientação dos gostos. Em 2020, as presenças *online* desempenharam um papel vital no combate aos impactos da crise da Covid-19 e provaram ser absolutamente essenciais para vários dos principais participantes do mercado. Segundo o relatório da ArtPrice, o mercado de arte contemporânea viveu um importante marco em 2020, que representa o verdadeiro início de sua revolução digital (ARTPRICE, 2020).

3.5 ARTISTAS COMO ATORES SOCIOECONÔMICOS

Os artistas contemporâneos chineses atuaram, ao longo do tempo, como atores socioeconômicos em um contexto dinâmico e em transformação no qual as normas e costumes que regiam seus trabalhos e suas respectivas identidades profissionais foram constantemente contestadas. Com o objetivo de explorar como a posição dos artistas se alterou na sociedade, busca-se analisar aqui os temas correlacionados à identidade dos artistas como atores socioeconômicos, produtores de bens de valor econômico e cultural, além das estratégias que estes utilizaram para defender seus interesses nesse contexto de transformação e mercantilização da arte.

As mudanças referentes às produções e status dos artistas chineses na história desde o final do século XX podem ser divididas em três gerações: 1) artistas durante a Revolução Cultural (1966–1976); 2) artistas no Pós- Revolução Cultural (1977–1992); e 3) artistas inseridos na China contemporânea (1992 – presente) (DING, 2016). Embora essas três gerações de artistas pertençam ao mesmo país, o desenvolvimento de suas carreiras artísticas é bastante diverso. Examinar como essas três gerações foram e são vistas e tratadas de maneiras diferentes, devido aos ambientes políticos distintos em que trabalharam, é crucial na compreensão das lutas envolvidas no desenvolvimento da arte contemporânea chinesa e sua ascensão à proeminência em escala global.

Durante a Revolução Cultural, a maioria dos artistas foi definida como criminosa. Eles foram forçados a viver às margens e fazer trabalhos manuais. Mao Zedong acreditava que, ao fazer esses artistas viverem com animais e fazerem trabalhos pesados, eles poderiam remodelar os pecadores, fazendo com que os mesmos percebessem e se redimissem de suas transgressões. Ironicamente, esses artistas ainda mantiveram seus cargos originais, na maior parte das vezes como professores ou diretores, embora nenhum deles ainda pudesse ensinar ou trabalhar normalmente. Alguns artistas, além de serem indiciados como criminosos, foram torturados e presos. Ye Qianyu, um dos artistas que deixou seu nome na história da arte chinesa, representa esse grupo. Ye trabalhou no departamento de pintura tradicional chinesa da Academia Central de Belas Artes da China como um importante professor e estava no auge de sua carreira, conhecido por suas pinturas de figuras vivas, quando se tornou um dos primeiros artistas a ser criticado logo no início da Revolução Cultural, em 24 de agosto de 1966.

Artistas como Ye tiveram oportunidades de criar arte sob o comando do governo chinês durante esse período. A razão mais importante era de cunho diplomático: embora a Revolução Cultural visasse destruir a maioria dos artistas consagrados da época, a necessidade de obras de arte de qualidade para decorar os espaços e apresentar uma imagem positiva do país fez com que as autoridades devolvessem a alguns dos artistas certo status e condição para fazer arte (DANHUI, 1977).

Havia, ainda, um outro status possível para os artistas durante a Revolução Cultural: os que não eram considerados e tratados como criminosos e, portanto, continuaram trabalhando como artistas. Os representantes da academia burguesa eram chamados de *black*, e artistas devotados ao desenvolvimento do proletariado chinês eram intitulados *red*. Alguns daqueles que seguiram os padrões restritivos e específicos continuaram trabalhando. Eles eram funcionários públicos, que criavam obras de arte para ocasiões especiais, promovendo a ideologia política comunista para o público em geral (DING, 2016).

Com o fim da Revolução Cultural, a maior parte dos artistas perseguidos tiveram suas posições e empregos reestabelecidos. Além disso, devido à necessidade urgente de educação em arte e cultura, eles foram contratados como líderes e presidentes das diferentes novas organizações artísticas que foram estabelecidas por ordem do governo. De 1977 a 1989, a política incentivou a liberdade de expressão e a criatividade individual a fim de impulsionar o desenvolvimento da arte e da cultura. Nesse momento, a maioria dos artistas continuou sua formação acadêmica, como o caso do artista Ai Weiwei, já que a arte e a cultura voltaram a ser

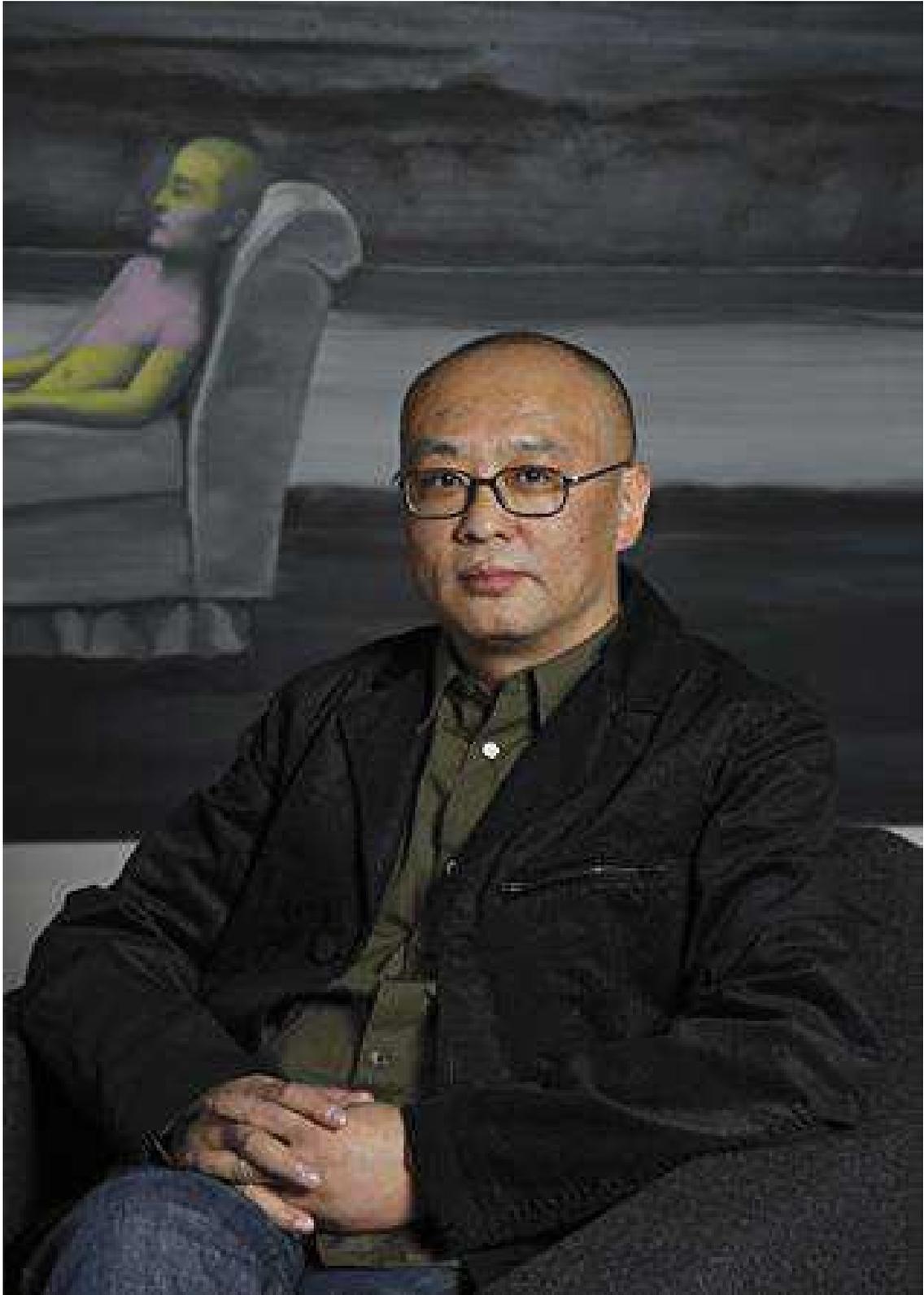
valorizadas e o sistema educacional foi recuperado. Eles protestaram e lutaram pela liberdade e pela democracia de várias formas e expressaram abertamente suas opiniões sem medo.

Após o massacre da Praça da Paz Celestial, os artistas, mais uma vez, passaram a conviver com um sentimento conhecido: o medo. Embora não houvesse nenhum movimento contra a arte e a cultura após o incidente, a expressão cultural não voltou a ser tão radical como durante a primeira fase do período pós-Revolução Cultural. Ainda que o governo estivesse incentivando o desenvolvimento da arte e da cultura durante o período pós-Revolução Cultural, as condições de vida da maioria dos artistas ainda eram difíceis, uma vez que o mercado de arte contemporânea não existia na China (RUI, 2016). Além de um pequeno grupo de artistas que podiam trabalhar em universidades e nos departamentos de propaganda do governo, a maioria tinha empregos diferentes e só podia criar arte como um trabalho secundário ou para seu próprio prazer. Artistas empregados em outras áreas trabalhavam principalmente nos mesmos lugares que seus pais, um fenômeno comum durante o período pós-Revolução Cultural devido à política de trabalho do governo (DING, 2016).

Em outubro de 1992, o décimo quarto Congresso Comunista anunciou a nova emenda da Constituição do Partido Comunista, que reforçava a importância da reforma e abertura política da China. Tinha início um novo momento de ambiente político relativamente estável, de relação pacífica com a maioria dos países estrangeiros e um rápido desenvolvimento da economia. O novo desenvolvimento deu aos artistas oportunidades econômicas e liberdade social e cultural para desenvolverem seus próprios caminhos. Os artistas do pós-Revolução receberam autonomia para escolher suas próprias carreiras.

Em meados dos anos 2000, Pequim e Xangai já eram importantes cidades na produção da indústria cultural e, em um curto período, vários artistas chineses adquiriram o status de “estrela”. A partir de 2005, impulsionados pela demanda nacional e internacional, os preços da Arte Contemporânea Chinesa dispararam. Em 2007, o artista chinês Zhang Xiaogang (Figura 15) gerou um faturamento anual maior do que Jeff Koons (ARTPRICE, 2020). Em Londres, no mesmo ano, Zeng Fanzhi (Figura 16) gerou seu primeiro resultado de um milhão de dólares, se tornando o artista chinês em melhor posição para enfrentar as performances dos artistas ocidentais mais populares. Colecionadores e investidores passaram a lutar pela obtenção de suas obras.

Figura 15 – Zhang Xiaogang



Fonte: RUSSELL (2013)

Figura 16 – Zeng Fanzhi



Fonte: CHUNG (2017)

Em 2008, os artistas contemporâneos chineses representaram o maior grupo entre os melhores em desempenho do segmento. De acordo com o relatório de 2020 da ArtPrice (Tabela 3), hoje Zeng Fanzhi é o quinto artista do ranking – correspondente ao volume de negócios anual de leilões – entre os contemporâneos internacionais, atrás de Basquiat, Koons, Hirst e Wool. Em 20 anos, suas obras geraram \$518,5 milhões em leilão. Ele também é o líder entre maiores artistas chineses contemporâneos (Tabela 4), seguido por Zhang Xiaogang. No ranking dos maiores artistas contemporâneos por receita em leilão, Zhang ocupa o oitavo lugar (Tabela 3). Em outras palavras, após 20 anos de leilões, o domínio chinês no segmento é avassalador, e os resultados que esses artistas buscam representam a maior parte do faturamento dos leilões chineses e não chineses do segmento de arte contemporânea como um todo (ARTPRICE, 2020).

Tabela 3 – 30 principais artistas contemporâneos por receita de leilão (2000-2020)

Rank	Artist	Country of birth	Auction turnover	Lots sold	Top auction result
1	Jean-Michel BASQUIAT (1960-1988)	US	\$2,175,601,772	1,480	\$110,487,500
2	Jeff KOONS (b. 1955)	US	\$938,580,226	1,902	\$91,075,000
3	Damien HIRST (b. 1965)	GB	\$695,561,587	4,244	\$19,213,271
4	Christopher WOOL (b. 1955)	US	\$623,835,363	565	\$29,930,000
5	ZENG Fanzhi (b. 1964)	CN	\$518,502,109	639	\$23,276,760
6	Richard PRINCE (b. 1949)	PA	\$506,072,375	1,110	\$9,685,000
7	Peter DOIG (b. 1959)	UK	\$490,529,397	695	\$28,810,000
8	ZHANG Xiaogang (b. 1958)	CN	\$357,471,050	744	\$12,142,379
9	Yoshitomo NARA (b. 1959)	JP	\$327,724,900	2,727	\$24,949,674
10	Keith HARING (1958-1990)	US	\$304,437,285	4,806	\$6,537,500
11	CHEN Yifei (1946-2005)	CN	\$299,452,954	425	\$22,640,280
12	ZHOU Chunya (b. 1955)	CN	\$295,848,941	1,067	\$6,743,740
13	Rudolf STINGEL (b. 1956)	IT	\$258,655,405	295	\$10,551,500
14	Martin KIPPENBERGER (1953-1997)	DE	\$234,731,788	870	\$22,565,000
15	Takashi MURAKAMI (b. 1962)	JP	\$223,886,526	5,512	\$15,161,000
16	Anselm KIEFER (b. 1945)	DE	\$192,988,211	501	\$3,997,805
17	George CONDO (b. 1957)	US	\$190,719,780	996	\$6,162,500
18	LIU Ye (b. 1964)	CN	\$174,088,326	452	\$6,652,788
19	KAWS (b. 1974)	US	\$165,762,183	2,104	\$14,772,677
20	Mark GROTHJAHN (b. 1968)	US	\$165,393,909	199	\$16,767,500
21	Anish KAPOOR (b. 1954)	IN	\$160,687,722	593	\$3,877,856
22	YUE Minjun (b. 1962)	CN	\$159,025,982	546	\$6,934,018
23	Mark BRADFORD (b. 1961)	US	\$150,266,461	104	\$11,979,851
24	Andreas GURSKY (b. 1955)	DE	\$145,196,682	612	\$4,338,500
25	Cindy SHERMAN (b. 1954)	US	\$143,201,438	1,284	\$6,773,000
26	LIU Wei (b. 1965)	CN	\$142,889,765	463	\$5,010,360
27	Albert OEHLLEN (b. 1954)	DE	\$132,382,077	352	\$7,552,473
28	LUO Zhongli (b. 1948)	CN	\$120,860,694	566	\$7,249,370
29	LIU Xiaodong (b. 1963)	CN	\$118,962,884	194	\$8,526,560
30	FANG Lijun (b. 1963)	CN	\$114,897,985	379	\$7,661,024

Fonte: ARTPRICE (2020)

Tabela 4 – 10 maiores artistas contemporâneos chineses (2000- 2019)

	Artist	Auction turnover	Best year
1	ZENG Fanzhi (b. 1964)	\$518.5m	2013
2	ZHANG Xiaogang (b. 1958)	\$357.5m	2007
3	CHEN Yifei (1946-2005)	\$299.4m	2011
4	ZHOU Chunya (b. 1955)	\$295.8m	2018
5	LIU Ye (b. 1964)	\$171.8m	2019
6	YUE Minjun (b. 1962)	\$159m	2007
7	LIU Wei (b. 1965)	\$142.9m	2014
8	LUO Zhongli (b. 1948)	\$120.9m	2013
9	LIU Xiaodong (b. 1963)	\$118.9m	2010
10	FANG Lijun (b. 1963)	\$114.9m	2007

Fonte: ARTPRICE (2020)

A seguir serão apresentados os dois maiores artistas contemporâneos chineses por receita de leilão (2000-2020). As obras foram escolhidas para exemplificar o tipo de produção artística de ambos e o processo de construção de valores – simbólico e econômico – de suas respectivas produções.

3.5.1 Zeng Fanzhi

Um dos artistas vivos mais caros do mundo, Zeng Fanzhi cresceu na cidade de Wuhan, no centro da China, durante a Revolução Cultural. Depois do ensino médio e de ser reprovado no vestibular cinco vezes, Zeng foi admitido no Instituto de Belas Artes de Hubei, em 1987, quando tinha 23 anos. Lá, estudou o expressionismo alemão e, ao contrário de seus colegas, que preferiam pintar paisagens, se interessou por pintar o que estava ao seu redor: cenas, lugares e personagens do seu cotidiano. Suas duas primeiras séries principais exemplificam esse conceito; *Hospital* e *Meat* foram inspiradas em seus vizinhos, no hospital e no açougue local de Wuhan.

Em 1993, Zeng mudou-se para Pequim depois de vender suas primeiras obras ao colecionador de Hong Kong, Johnson Chang, sob orientação do crítico de arte Li Xianting. Desde então, Zeng continuou a crescer e foi classificado como um artista possuidor de um conjunto de obras diversas e ricas. Foi legitimado pela crítica com sua série *Mask* (Figura 17),

em que discutia a mudança da paisagem em Pequim e seus sentimentos relacionados às pessoas que escondiam suas verdadeiras identidades e emoções. Além das máscaras, os indivíduos da série usam, muitas vezes, lenços vermelhos, símbolo da juventude na China comunista do artista (LIEDTKE, 2015).

Figura 17 – Mask Series No. 6 – Zeng Fanzhi (1996)



Fonte: FANZHI (1996)

O trabalho de Zeng alcançou sucesso em todo o mundo, atraindo a atenção de uma ampla gama de colecionadores. Em entrevista à CNN, em 2011, o artista creditou seu êxito a estar constantemente em busca de um diálogo entre o Oriente e o Ocidente, combinando a essência da expressão dos valores ocidentais e orientais a fim de criar peças que todos pudessem entender e aceitar (STOUT, 2011).

Hoje a representação de Zeng é feita através do revendedor Larry Gagosian, que tem negócios presentes em mais de 15 locais, como Nova York, Londres, Hong Kong, Paris, Genebra, Roma e Atenas. Zeng ingressou na galeria Gagosian²⁶ em 2011, depois que uma peça de sua série *Mask* foi vendida em um leilão por \$9,7 milhões. Na época, este foi o preço de leilão mais alto alcançado por uma pintura chinesa contemporânea. Embora o número de colecionadores chineses adquirindo as obras de Zeng continue a aumentar, Gagosian representa

²⁶ A galeria Gagosian é um polo do mercado de arte global, sendo considerada a maior e mais famosa galeria de arte contemporânea do mundo.

as vendas em todos os lugares, exceto na China continental, fato relacionado aos altos impostos aplicados às vendas no continente (LIEDTKE, 2011).

Até o ano 2000, apenas colecionadores ocidentais haviam comprado a obra de Zeng. Em 2005, seu trabalho alcançou a Ásia, sendo adquirido por colecionadores de Hong Kong, Cingapura e Taiwan. Olhando para a distribuição geográfica de seu faturamento geral de leilões entre 2000 e 2015, Hong Kong foi responsável por 62,2% de suas vendas, seguido pela China, com 19,8%, o Reino Unido, com 8,5%, e os Estados Unidos, com 5,8% (ARTPRICE, 2015). Embora um número de colecionadores da China continental esteja comprando sua obra, a força do mercado de Zeng são os colecionadores internacionais. Além disso, ainda que haja um mercado para seu trabalho no Reino Unido e nos Estados Unidos (e muito pequeno na Suécia e na França), a maioria de suas vendas em leilões internacionais ocorre em Hong Kong.

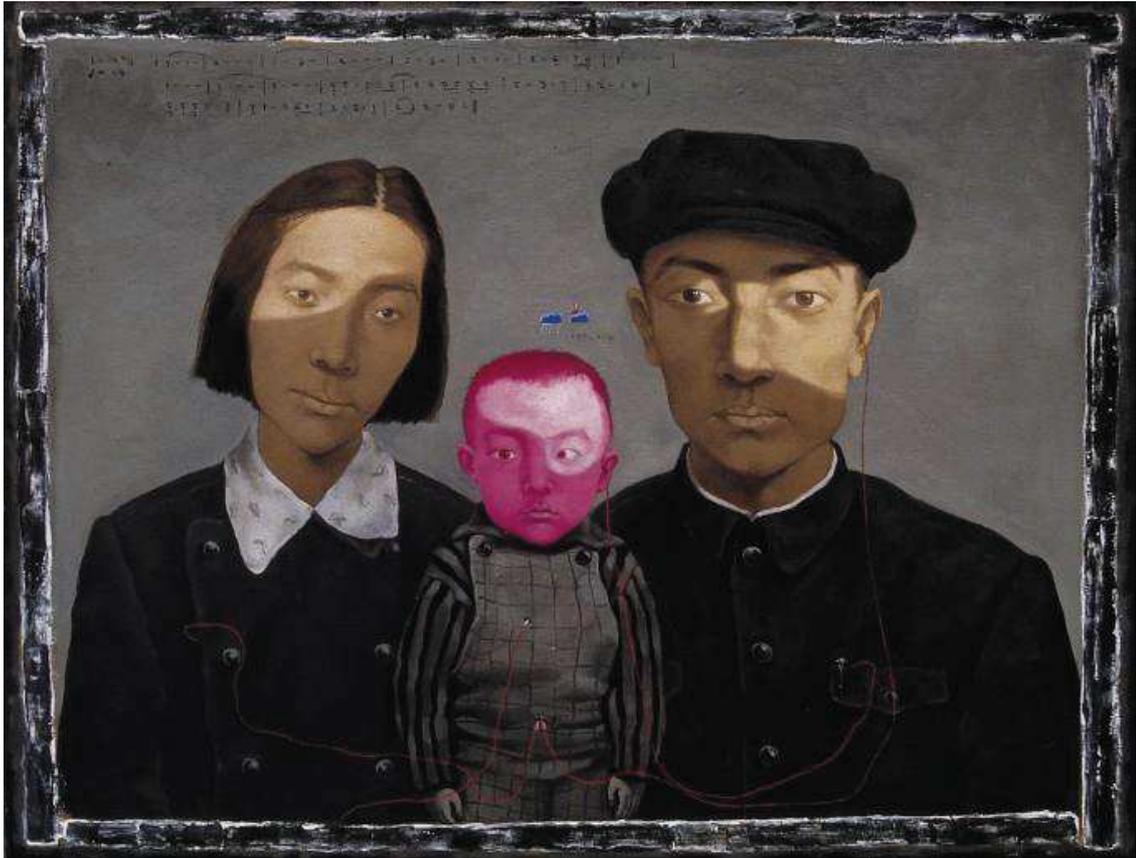
Por fim, a representação do artista pela galeria Gagosian, bem como a análise da distribuição geográfica de seu faturamento em leilões, demonstram a inserção de Zeng no mercado de arte global, refletindo sua posição em primeiro lugar no ranking dos maiores artistas chineses contemporâneos por receita de leilão e o quinto lugar do ranking geral.

3.5.2 Zhang Xiaogang

Zhang cresceu na província de Yunnan, no sul da China, e tinha oito anos quando a Revolução Cultural começou, em 1966. Quando a China reabriu suas faculdades, em 1977, Zhang foi admitido no Instituto de Belas Artes Sichuan, em Chongqing, e passou a década seguinte à graduação lutando para encontrar sua identidade como artista, confuso com as influências duplas do Oriente e do Ocidente, e seu papel intermediário.

O artista encontrou sua voz criativa através da descoberta de uma caixa de fotografias antigas de família em 1992. Isso levou à criação da série *Bloodline: Big Family* (Figura 18): figuras mudas, sem nome e sem expressão, cujas relações de “linhagem”, sociedade e cultura são representadas por sinuosas linhas vermelhas que representam o sangue. Incorporando iconografia simbólica e frequentemente vestidas com trajes da era Mao, essas figuras representam o individual e o coletivo. Pintado em grande parte em preto e branco com áreas isoladas de cor, Zhang faz alusão à inspiração fotográfica por trás das obras. Além disso, a delicada manipulação de tinta de Zhang evoca a estética tradicional do carvão vegetal chinês.

Figura 18 – Bloodline -- Family No. 1 – Zhang Xiaogang (1993)



Fonte: XIAOGANG (1993)

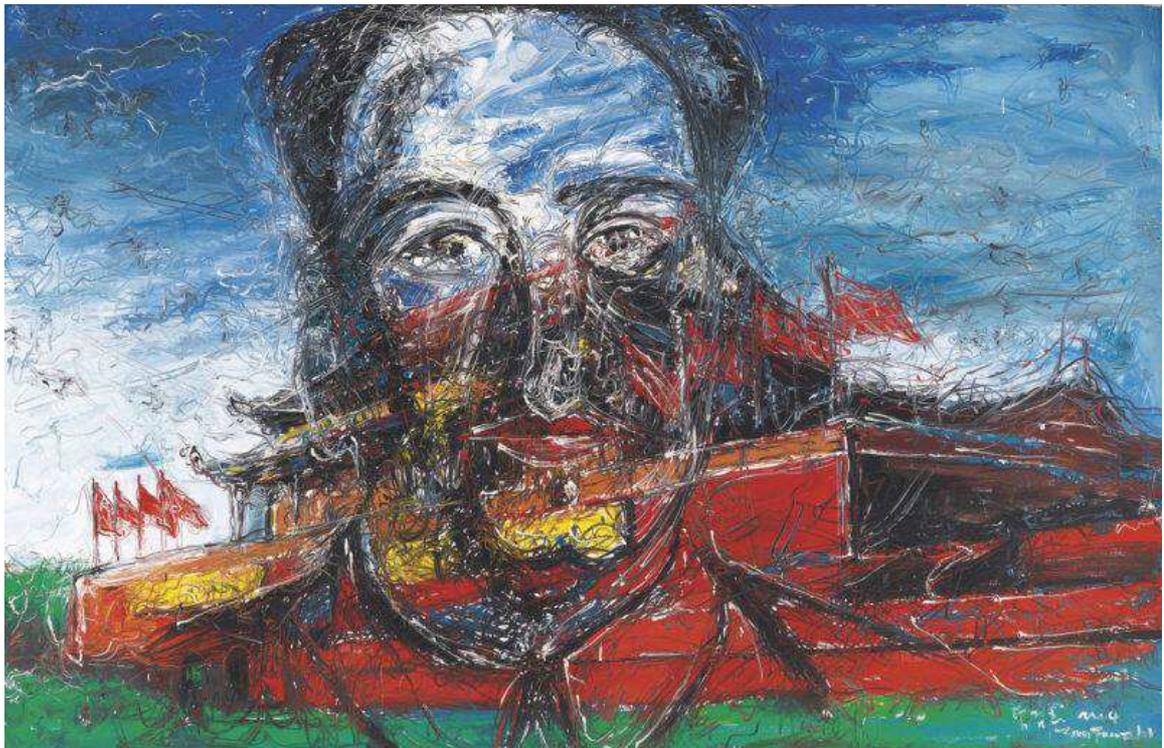
Esta série foi notada imediatamente e atraiu a atenção do colecionador suíço Uli Sigg, que encomendou uma peça para sua casa em 1994. Zhang recebeu um convite para expor trabalhos da série *Bloodline* na Bienal de Veneza de 1995, lançando sua reputação internacionalmente. Expostas na Bienal de Xangai de 1996, as obras desta série foram retiradas da mostra, apesar da insistência do artista de que eram sobre as pessoas e não sobre o movimento comunista. Como o apreço pelo artista continuou a crescer, seu trabalho foi apresentado em 14 exposições em galerias e museus ao redor do mundo em 2011. Outro momento crucial na carreira de Zhang veio, em 2006, quando o negociante Charles Saatchi comprou uma peça da série por \$1,5 milhões na Christie's, em Londres, fazendo com que os preços e a demanda por seu trabalho aumentassem (CHEN, 2012).

No início de 2000, enquanto o interesse pelo trabalho de Zhang se intensificava rapidamente, o artista lutou para acomodar o grande volume de pessoas que visitavam seu estúdio com a esperança de vender suas obras. Em 2008, Zhang aceitou a oferta de ingressar na Pace Wildenstein (agora Pace), sendo um dos primeiros artistas chineses representados pela poderosa galeria internacional. Começando como uma pequena galeria na rua Newbury de

Boston, em 1960, o fundador Arne Glimcher transformou a Pace em uma das principais galerias de arte contemporânea, representando mais de 70 dos maiores artistas do mundo. A galeria possui quatro locais em Nova York, além de galerias em Londres, Califórnia, Pequim e Hong Kong. Reconhecendo o potencial de crescimento do mercado de arte chinês, Glimcher abriu um espaço de 22.000 metros quadrados em Pequim em 2008. A primeira galeria ocidental a abrir um posto avançado na China, a Pace Beijing está localizada no Distrito de Arte 798 (LIEDTKE, 2015).

As obras de Zhang apareceram pela primeira vez em um leilão em 2001, e em 2005 suas vendas no mercado secundário arrecadaram pouco mais de \$300.000. Em 2006, esse número estava perto de \$25 milhões e, em 2007 atingiu \$57,5 milhões. Ainda no ano de 2006, *Tiananmen* (Figura 19) foi vendida na Christie's Hong Kong por \$2,3 milhões, tornando-se a obra de arte contemporânea chinesa mais cara da época. Em 2014, *Bloodline: Big Family No. 3* foi vendida por \$12,1 milhões na Sotheby's Hong Kong (LIEDTKE, 2015).

Figura 19 – Tiananmen – Zeng Fanzhi (2004)



Fonte: FANZHI (2004)

Em uma distribuição geográfica geral, entre os anos de 2000 e 2015 Hong Kong foi responsável por 59,8% do volume de negócios de leilão relativo ao trabalho de Zhang, seguido pelos EUA, com 16,2%; Reino Unido, com 10,8%; China, com 9,6%, e pequenas porcentagens

em Taiwan, Sul Coréia e França. Entre 2009 e 2014, Hong Kong foi responsável por 80 a 88% do faturamento de Zhang, a China por 9 a 12%, e o intervalo restante, de 4 a 7%, foi dividido entre os EUA, Reino Unido e Taiwan (ARTPRICE, 2015). Os dados exemplificam, novamente, a importância de Hong Kong no mercado internacional de arte contemporânea chinesa.

4 O LUGAR DA ARTE CONTEMPORÂNEA NA CHINA

A partir do que vimos até aqui, especialmente os dados apresentados no capítulo anterior, podemos agora focar no recorte específico do caso chinês na arte global, suas características no mercado de arte internacional e como se insere nele, bem como de que modo as novas dinâmicas da internet estão impondo ao campo artístico, pensando dentro da ideia de globalização da arte. Antes de localizarmos a China nesse contexto, precisamos olhar para a figura geral do mercado de arte contemporânea.

4.1 O MERCADO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

A década de 1980 foi assinalada pelo crescimento econômico global, e o mercado da arte experienciou um período de prosperidade em que a aquisição de arte se tornou mais popular e, por vezes, muito lucrativa. A partir de 1987, a partir da cidade de Nova Iorque e do fenômeno dos *yuppies*²⁷, o desenvolvimento do mercado da arte foi marcado, diversas vezes, por valores recorde – geralmente obtidos nos leilões e, em particular, no setor da arte moderna e contemporânea.

A década de 1980 foi um período de grande especulação no mercado, principalmente no que tange à arte contemporânea. Com o fim da bolha especulativa seguiu-se um período de retração, marcado pela primeira Guerra no Golfo, em 1990. Os valores no mercado da arte viveram um momento de estabilização e, paulatinamente, voltaram a aumentar conforme a década de noventa foi transcorrendo.

Enquanto o colecionismo do início do século XX caracterizava-se pela manutenção de laços pessoais entre artistas e seus mecenas, a partir dos anos 1980 os colecionadores de arte contemporânea passaram a operar segundo um novo cenário, “no qual as instituições e o mercado de arte são extremamente sólidos e globalizados, e as relações profissionais se sobrepõem às relações pessoais. As coleções se transformaram em empresas globais conduzidas por bilionários do mundo corporativo ou corporações” (BUENO, 2020, p. 67). A entrada dessa nova geração de colecionadores de arte contemporânea efetivou o constante movimento ascendente de valores do mercado de arte até 2008, ano da crise econômica internacional.

²⁷ “Nova categoria de profissionais, jovens e ricos que se tornaram um mercado seguro para a produção artística recente” (BUENO, 1999, p. 275).

A crise forçou um ajuste nos valores de vendas de arte, especialmente na área mais especulativa desse mercado, a arte contemporânea, porém suas estruturas e dinâmicas se mantiveram. O mercado leiloeiro respondeu rapidamente à perda de receitas e de confiança da parte dos compradores, dando sinais de recuperação em 2010 e a tendência positiva manteve-se durante 2011.

De acordo com a socióloga francesa Raymond Moulin, a entrada de uma obra no mercado – nacional ou internacional – se dá a partir da definição de seus valores artísticos e de mercado (MOULIN, 1997, 2007). Há, portanto, uma

mobilização de outros agentes culturais legitimadores – instituições, museus, críticos de arte, curadores, historiadores, museólogos e especialistas da área em geral – que, junto com os negociantes, formam redes complexas de circulação de capital econômico e simbólico em torno da produção artística (MOULIN *apud* FERRAZ, 2015, p. 117)

É sob o entendimento econômico de análise do mercado de arte que é possível constatar seu funcionamento a partir de uma lógica específica, em que os agentes e as instituições definem sua organização. Para entender esse sistema é primeiro necessário compreender a existência de uma segmentação que o dicotomiza entre mercado primário e mercado secundário. O mercado primário é onde comercializam-se as obras de arte que entram no circuito mercadológico pela primeira vez. Assim, tem-se aqui uma relação direta entre os compradores (colecionadores privados, galerias, investidores de arte etc.) com os próprios artistas e/ou seus marchands. Já o mercado secundário caracteriza-se por envolver um responsável que intermedia a comercialização da obra de arte, servindo como uma conexão entre o artista e o consumidor. A diferença fundamental entre os mercados primário e secundário está na valorização econômica da obra de arte e da reputação do artista (ZORLONI, 2013).

O início do século XXI foi marcado por um aumento significativo da oferta e demanda de obras de arte contemporâneas. A produção cresceu e os investimentos em sua criação e aquisição também expandiram substancialmente. Os preços começaram a subir muito rapidamente, tanto que o segmento gerou menos de \$100 milhões em 2000 e quase \$2 bilhões em 2020 (ARTPRICE, 2020). Em 20 anos, os artistas contemporâneos ascenderam ao topo da pirâmide de preços da arte, rivalizando com os valores atribuídos às obras pelas assinaturas mais importantes da História da Arte. Um dos fatores que colaborou para o crescimento do mercado de arte contemporânea foi a contribuição do mercado chinês, marcando o fim da hegemonia americana no campo da arte contemporânea.

Nos últimos anos, inúmeras mudanças marcaram o mercado de arte contemporânea. O número de artistas cresceu exponencialmente (passando de 5.400 em 2000 para quase 32.000 hoje), assim como o de obras de arte, além da expansão geográfica – de 39 para 64 países ativos em leilões (2000–2020). Em 20 anos, o número de leiloeiras quase dobrou, o número de sessões especializadas triplicou e o número de lotes vendidos multiplicou por seis. Hoje a arte contemporânea representa 15% do mercado de arte global. Um dos principais fatores relacionados ao crescimento do segmento foi a adesão de compradores chineses ao mercado. Com a explosão da economia chinesa, empresários ricos começaram a se interessar pelas coleções de arte, enquanto outros passaram a comprar obras para diversificar seus investimentos. O surgimento da China no setor foi rápido e incluiu a criação de fundos de investimento especializados em arte, imitando as práticas do mercado de ações: as “ações” em obras eram oferecidas com o objetivo de obter ganhos rápidos e significativos de capital. Grandes somas de dinheiro foram direcionadas, principalmente para obras de artistas chineses, inflando seus preços consideravelmente (ARTPRICE, 2020). Ao longo dos anos, muitos compradores chineses se tornaram também colecionadores renomados, como Jack Ma, Adrian Cheng e Lin Han, e alguns criaram museus particulares para abrigar suas coleções, como Budi Tek com o Museu Yuz, em Xangai.

O desenvolvimento do mercado de arte contemporânea não foi impulsionado somente pela China. Como consequência da globalização em curso, os preços dispararam para os principais artistas indianos (Anish Kapoor, Sudodh Gupta), para artistas do Oriente Médio (a Christie’s está operando em Dubai desde 2006) e, claro, para artistas ocidentais. Os grandes nomes da arte contemporânea atraem multidões aos museus e conferem credibilidade e prestígio às coleções, sejam elas públicas ou privadas. Com obras avaliadas em dezenas de milhões de dólares, grande parte do interesse do mercado está focado nessas assinaturas de alta qualidade. Na verdade, três quartos do volume de negócios do leilão global no segmento de arte contemporânea são gerados por apenas 100 artistas.

Em uma conjuntura de financeirização e especulação das obras de arte, a busca por artistas renomados com possibilidade de prosperar no mercado configura a instauração do chamado regime de marca (FETTER, 2015):

Quando se consegue transformar um produto em marca, ele adquire um valor monetário adicional, a chamada *brand equity*, que é a diferença de preço que as pessoas se dispõem a pagar pelo artigo e marca em vez de um produto genérico similar. De forma análoga, o valor de marca (ou da assinatura) também exerce uma influência enorme na formação dos preços no mercado de arte. (FETTER, 2015, p. 121)

Muitos dos novos colecionadores do início do século XXI estão concentrados em Hong Kong – que representa não apenas a China, mas também a Índia e toda a zona do Sudeste Asiático. A partir dos anos 1980, a lógica do colecionismo se desenvolve através de um cenário análogo àquele do início do século XX. Esse processo de transformação da arte em um grande negócio para as corporações é o que a pesquisadora taiwanesa Chin-Tao Wu (2006) nomeia de privatização da cultura: a utilização do poder corporativo na participação ativa da arena cultural proporcionando novos ganhos simbólicos e financeiros.

De acordo com Raymond Moulin (2000), o mercado de arte contemporânea não funciona mais como uma justaposição de mercados nacionais que se comunicam entre si, mas como um mercado mundial. Dessa forma, a compreensão da arte contemporânea pressupõe normalmente a inserção nas redes internacionais e o reconhecimento da sua escala mundial (QUEMIN, 2001).

A fim de uma melhor compreensão a respeito da dimensão do mercado de arte no mundo, Bruna Fetter (2014) postula:

Para além da compreensão de mercado como a instância em que se realizam trocas comerciais diretas – ou seja, compra e venda de obras de arte -, podemos compreendê-lo como uma esfera que perpassa praticamente todas as relações estabelecidas no âmbito do sistema da arte. Em menor ou maior escala, instâncias legitimadoras institucionais ou de caráter independente, críticas ou comerciais, colaboram na constituição de valor para diferentes artistas e obras, ou seja, tais instâncias situam artistas em um mapa de valoração de acordo com sua forma de atuação dentro do sistema e suas possíveis repercussões históricas, estéticas, culturais, sociais e comerciais. (FETTER, 2004, p. 106)

Até o início dos anos 1990, o sistema da arte contemporânea se pautava por critérios relativamente sólidos e consensuais, construídos entre os principais agentes de consagração do campo da arte contemporânea (artistas, historiadores, críticos, curadores e conservadores de museus, galeristas, colecionadores). Na contemporaneidade, as principais instâncias de legitimação do sistema da arte, diferentemente do modernismo ocidental, não seriam mais essencialmente próprias ao campo artístico, mas se relacionariam com outros campos, como o econômico.

Ao atualizar a noção de autonomia do campo artístico de Bourdieu, Isabelle Graw (2011) analisa a dinâmica da realidade contemporânea e desenvolve a noção de heteronomia: o dualismo presente no sistema da arte moderna que ditava o valor simbólico da arte a partir do

seu distanciamento à lógica de mercado não existe na contemporaneidade. Segundo Graw, arte e mercado passam a se complementar:

“arte” e o “mercado” estão intimamente inter-relacionados, à medida que demarcam, constantemente, as fronteiras que os separam. Para melhor descrever sua relação, podemos invocar a figura dialética da “unidade na contradição”, pois uma espécie de coesão se estabelece entre essas esferas, e é justamente isso que as compele a trabalhar para se distanciarem uma da outra. (GRAW *apud* FELDENS, 2019, p. 29)

As lógicas do mercado foram reconfiguradas. Segundo Maria Lind (LIND; VELTHIUS, 2012) a comercialização, a globalização e a financeirização foram os pilares dessa mudança: a ascensão de instituições (leilões, feiras e internet) alterando o acesso às obras (comercialização); o rompimento das fronteiras nacionais objetivando uma maior circulação de bens e informações (globalização) e a aceitação da arte como investimento, relação arte – mercado, (financeirização) (FETTER, 2013).

A lógica em rede e a circulação internacional são particularidades intrínsecas ao sistema da arte contemporânea: sistemas nacionais se inserem num mapa internacional das artes cujas fronteiras se encontram, desde o final dos anos 1980, em fluxo e constante redefinição. A disputa pela construção, consolidação e disseminação dos valores dessa arte – simbólico e econômico – ocorre através da capacidade de os agentes reverberarem suas escolhas internacionalmente.

4.2 CULTURA E GLOBALIZAÇÃO: O CASO CHINÊS

Após a Segunda Guerra Mundial, com o fortalecimento do capitalismo em um espaço transnacional e a mundialização da modernidade, o mundo se transformou. A dissolução das fronteiras e a desterritorialização são consequências da modernização – fenômeno tanto econômico como tecnológico – e seu início é marcado pela expansão e mundialização da economia monetária, que a partir do século XIX está associada ao capitalismo. Continentes, nações e impérios eram incluídos na nova dinâmica que se desenhava (BUENO, 1999, p. 109).

Nesse contexto dois fenômenos devem ser compreendidos: internacionalização e globalização. Maria Lúcia Bueno descreve a distinção dos dois processos em seu livro *Artes plásticas no século XX* (1999) e analisa as diferenças que os separam.

A internacionalização é a exportação de conteúdos artísticos e culturais, modos de ser e viver, modelos econômicos, filosóficos e políticos, para além das fronteiras nacionais, a partir

do modelo produzido por nações de grande poder político e econômico. Esse processo de desterritorialização de normas, modelos e tradições implica, no mundo da arte, na transformação de um fenômeno – seja ele uma tendência artística ou teoria – em um modelo normativo, capaz de operar em contexto internacional. Esse processo de aproximação e integração de indivíduos “vem com um tom civilizatório – sendo que uma de suas mais fortes expressões são os impérios coloniais – e está fundada na ideologia da ocidentalização do mundo” (BUENO, 1999, p. 111).

A globalização surge “quando os movimentos internacionalizantes passam a falhar e o processo civilizatório de ocidentalização do mundo entra em colapso” (BUENO, 1999, p. 112). Indivíduos, dentro de suas respectivas realidades sociais, formam sua própria interpretação do mundo. As especificidades culturais plurais são incorporadas, fortalecidas e transformadas em um espaço globalizado de heterogeneidades. “Se a internacionalização é um processo que se impõe de cima para baixo, do restrito para o ampliado, a globalização se realiza numa esfera mais ampla, nas bases materiais da vida cotidiana em deferentes regiões do planeta” (BUENO, 1999, p. 112).

Na China, com o fim da Revolução Cultural, a globalização emergiu a partir da abertura política e econômica do país. Tendências artísticas internacionalizadas – como surrealismo e o dadaísmo – foram incorporadas nesse novo universo. Pintores, acadêmicos ou não, produziam obras que dialogavam com a complexidade da identidade, história e vida dos chineses. O Pop Político, o Realismo Cínico e a *Gaudy Art* foram estilos artísticos que surgiram na China e capturavam, de maneira fundamental, as dores crescentes da transição da China de uma sociedade comunista para uma sociedade orientada para o mercado, misturando, muitas vezes, elementos da cultura de massa com referências da história. A diversidade cultural era construída a partir da incorporação de práticas e especificidades locais e trabalhadas a partir das referências e técnicas correntes do mundo global.

cabe lembrar que o problema da diversidade está sempre presente nas configurações e movimentos da sociedade global. Seria impossível imaginar a globalização sem a multiplicidade dos indivíduos, grupos, classes, tribos, nações, nacionalidades, culturas etc. São estes que se globalizam, ao acaso ou por indução, sabendo ou não. Da mesma forma que são estes que vivem, agem, pensam, aderem, protestam, mudam, transformam-se. (IANNI, 2001, p. 252)

A pluralidade estética na China contemporânea pode ser caracterizada pelo afastamento da monumentalidade e o deslocamento do interesse para a esfera da vida cotidiana: o pluralismo atingia as massas. Tal pluralização penetrava na dinâmica do processo social e se tornava um

indicador sensível da vida do povo chinês, que se diferenciava cada vez mais da realidade revolucionária. A estética da vida cotidiana não foi um fenômeno marginal em comparação com os eventos artísticos, a ruptura com as limitações do ascetismo revolucionário foi seguida por uma diversidade expressiva de individualidade, anteriormente suprimida pelo coletivismo.

No contexto globalizado, a conexão entre a distribuição do capital e o poder político da cultura encontram-se sob um formato de interdependência: economia e cultura são campos que reagem de formas diferentes à globalização e, embora seja possível identificarmos atuações entre estas dimensões, seu caráter é particular. O sociólogo Renato Ortiz (1998) trabalha a partir da distinção entre globalização e mundialização. O termo globalização se aplica aos domínios tecnológicos ou econômicos, ao propor uma ideia de homogeneização ou unicidade, enquanto a mundialização se refere à esfera cultural, já que esta se ramifica de forma diversa, não se enquadrando neste formato (ORTIZ, 1998). “Ao analisarmos esse itinerário sob o que Ortiz (2000) define por modernidade-mundo, nos deparamos com uma composição heterogênea, uma dinâmica espacial transnacional, na qual capital e cultura se distribuem de maneira assimétrica” (FIGUEREDO, 2018, p. 30).

A globalização se efetiva através da diferenciação. De forma aparentemente paradoxal, o mercado – uma instância central do contexto contemporâneo – se globaliza justamente alimentando-se das diferenças, transformando-as em valor simbólico e econômico (ORTIZ, 1999). Enquanto o processo de desterritorialização no mundo das artes se completou no que tange à produção, na esfera do mercado continua em processo, “embora não opere a partir de um único centro, mas de vários, estes permanecem com o controle” (BUENO, 1999, p. 273).

Os sistemas da arte contemporânea funcionam, em diversas regiões do mundo, a partir de uma estrutura comum. Contudo, as instâncias que os constituem, suas relações e seu grau de internacionalização podem diferir, já que “a produção, a validação, a circulação e a comercialização da arte são fortemente determinadas pelos contextos em que se inscrevem, embora estejam globalmente conectados” (FIALHO, 2017, p. 380).

Em meados dos anos 2000, o crescimento de vendas das casas de leilão referentes à arte contemporânea chinesa, liderado por empresas internacionais como a Sotheby’s e a Christie’s, sinalizou uma virada definitiva no segmento, marcando a entrada da China no sistema internacional das artes: as margens de lucro atingiram níveis recordes, atraindo atenção significativa, não apenas de artistas e negociantes, mas também de colecionadores em potencial. Dominado inicialmente por atores internacionais, o comércio transnacional da arte elevou o

perfil do mundo da arte contemporânea chinesa como um todo e chamou a atenção nacional para a atividade de compra de arte como um marcador de prestígio social.

A análise dos dados mostra que o topo das vendas em leilão de arte contemporânea chinesa é controlado por um pequeno grupo de artistas. Além disso, a experiência dos artistas no exterior tem uma correlação positiva e direta com a porcentagem de suas vendas no mercado de arte ocidental. A composição do mercado secundário de arte contemporânea na China difere de suas contrapartes ocidentais: à medida que o mercado começou a crescer, uma porcentagem de obras de arte oferecidas para venda em leilão vinham, diretamente, de artistas ou de suas galerias representativas, evidenciando uma grande mudança no mercado de arte chinesa contemporânea, em que a infraestrutura oferecida pelas casas de leilão possibilita a competição direta com as galerias comerciais, como plataformas de mercado primário.

O mercado chinês possui, portanto, características próprias: a grande parte das obras de arte chinesas são compradas e vendidas dentro do próprio país, e não internacionalmente. Colecionadores de arte chineses investem, progressivamente, em obras de artistas chineses. A partir desse movimento, os proprietários de arte ocidentais estão cada vez mais vendendo arte na China, e as principais casas de leilão estão se mudando para a Ásia, especialmente para Hong Kong.

A consolidação da arte contemporânea no mercado de leilões foi responsável, também, pela transformação do setor em evento de mídia, já que o segmento opera em ligação à publicidade e à mídia de massa. Se no início dos anos 1980 apareceram as primeiras produções filmicas com enfoque na arte contemporânea, foi nos anos 2000 que artistas contemporâneos chineses famosos no ocidente, como Ai Weiwei e Cai Guo-Qiang, tiveram sua vida e produção documentadas. O papel assumido pela mídia contribui, de forma direta, na dinâmica do sistema da arte contemporânea, diluindo as fronteiras entre a cultura de massa e a própria arte.

Independentemente do sucesso como dois dos mais conhecidos artistas contemporâneos chineses, com estratégias culturais distintas, a desenvoltura e o empreendedorismo de Ai Weiwei e Cai Guo-Qiang, ao navegar no intrincado labirinto de poder, ainda são frequentemente citados. Enfrentando desafios com o governo autoritário chinês e com um mercado de arte internacional ávido por consumir o exotismo e atacar o estado comunista, é difícil ignorar o aspecto performativo das identidades culturais e de suas práticas artísticas e, além disso, sua ambivalência em se alinhar tanto com o global quanto com o nacional em suas negociações estéticas e políticas, com demandas e interesses do Estado chinês e do mundo da arte internacional.

O artista contemporâneo, como aponta Hans Belting, participa também da desterritorialização da arte, ao “questionar o conceito reconhecido de arte e ao liberar ‘a arte’, tal como uma imagem, da moldura que a isolava do seu ambiente” (BELTING, 2006, p. 173). Suas obras passam a se inserir para além da estética: “os interesses antropológicos suplantam os interesses pura e simplesmente inerentes à arte” (BELTING, 2006, p. 173). Belting parte da percepção de que uma história da arte autônoma – como se fizera até então – não tem lugar de atuação dentro do escopo da produção contemporânea, uma vez que os trabalhos artísticos passam a ser cada vez mais incorporados na dimensão cotidiana. Dessa forma, o autor revê todo o itinerário da História da arte para afirmar que foi a própria produção de arte que também redefiniu, ao longo de toda história da disciplina, o modo como aplicava seus métodos.

De fato, a globalização pode ser definida como um processo social capaz de estabelecer uma nova situação. “Um processo não é nunca homogêneo, tampouco harmonioso, isento de conflitos, nele se inserem interesses e instituições” (ORTIZ, 2009, p. 248). As linhas de força, como caracterizado por Renato Ortiz (2009), produzem e reproduzem as práticas globalizantes e, a partir delas, faz-se possível o esclarecimento de seus traços hegemônicos. A tensão entre o velho e o novo, entre o passado e presente, não são – como muitos ainda creem – uma oposição ou ruptura: a contemporaneidade é tensionada por fluxos contínuos que a atravessa, pelo novo e também pela tradição. Como aponta Moacir dos Anjos (2005):

A gradual percepção das transformações que a globalização provoca altera as formas de representação visual de identidades e culturas, questionando normas discursivas eurocêntricas e permitindo, a despeito dos conflitos que tais mudanças geram, a exposição de diferenças (ANJOS, 2005, p. 10)

Com o apoio do Estado e do capital privado, a arte contemporânea passa a ampliar sua inserção e a se conectar com o grande público. Quando transformada em mercado, mídia e fenômeno de comunicação, converte-se em produto cultural e econômico em uma esfera ampliada (MOULIN, 2000). Em consonância com o movimento global, as instituições museológicas que comportam a arte contemporânea passam a abrir espaço para as produções marginalizadas pelo circuito: as culturas heterogêneas passam a se cruzar e novos nomes alcançam novos locais no sistema das artes, cada vez mais globalizado. No caso dos artistas chineses, as exposições *China's New Art: Post 1989*, na galeria Hanart TZ, em Hong Kong e no Centro de Artes de Hong Kong (1993); a *Bienal de Veneza* (1993); *China!*, em Bonn (Viena)/Singapura (1997/98) e *Inside/Out*, no Museu de Arte Moderna de São Francisco (1998), são exemplos de incorporação da arte contemporânea chinesa pelas instituições.

A arte contemporânea chinesa atravessou, ao longo dos anos, intensas modificações, redirecionando-se a partir de tendências globais, mas com particularidades próprias de sua realidade econômica, cultural e política. Tais transformações engendraram-se no decorrer do século XXI, consolidando “novos papéis para antigos atores, mas também promovendo a ascensão de novas figuras neste cenário” (BULHÕES; ROSA; RUPP; FETTER, 2014, p. 9).

4.3 O IMPACTO DA INTERNET NAS ARTES

O surgimento das tecnologias de informação e comunicação acarretou grandes mudanças econômicas, tecnológicas e socioculturais na atualidade. As novas tecnologias se disseminaram e influenciaram diversos campos; a arte não foi uma exceção: aceleraram o consumo nos mercados de arte, pois as tecnologias da internet facilitam as operações globais e novos modelos de negócios reforçam ou complementam o ecossistema de arte estabelecido; as instituições de arte passam a adotar cada vez mais as novas mídias para a exibição, promoção e conservação de suas coleções com o objetivo de criar uma experiência única para seus visitantes; os artistas se envolvem com as mídias sociais à medida que o *branding* cultural se intensifica na era digital, enquanto os experimentos com novas mídias dão origem a formas de arte que ultrapassam os limites da arte contemporânea e coleções de museus (SAM DANIS, 2016).

Desde 1989, a arte contemporânea se desenvolve em um ambiente global, neoliberal e em rápida mudança. A internet proporcionou a comunicação instantânea e a entrega de informações, conectando usuários de diferentes partes do mundo. A globalização dos mercados de arte alterou a relação entre artistas, compradores, público e o local como contexto da produção artística. Mercados de arte fora do centro hegemônico, como Brasil, Índia, África ou Sudeste Asiático, ganharam impulso e exposição por estarem interconectados com os principais centros de arte de Londres, Paris e Nova York. Através da internet e de plataformas *online*, os artistas podem expor o seu trabalho em todo o mundo e ter acesso a mercados que antes eram impossíveis de alcançar.

As inúmeras possibilidades das práticas artísticas no ciberespaço estabeleceram “novas dinâmicas no sistema das artes, alterando a aura da obra de arte na sua circulação” (BULHÕES, 2015, p. 2589). Ao romper a dicotomia entre valor de culto e valor de troca, a legitimação contemporânea passou a ser realizada no próprio circuito de difusão, onde mercado e instituições se relacionam:

Os novos processos produtivos e receptivos da arte passam a questionar os significados propostos pelos artistas e sendo recriados pelos usuários. Tornam-se muito mais complexos os processos, pois são perpassados por diferentes instâncias de fruição e legitimação (BULHÕES, 2015, p. 2589)

De acordo com McAndrew (2015), o desenvolvimento da ecologia do mercado de arte *online* evoluiu a partir de três estágios: o primeiro coincidiu com o início da disseminação das tecnologias da internet em meados dos anos 1990, quando algumas galerias *online*, como art.com, surgiram vendendo seu próprio estoque; o segundo começou em meados da década de 2000, quando agentes participantes do mercado, como Sotheby's e Christie's, a galeria Saatchi e a Gagosian entraram no mercado de arte *online*; o terceiro ocorreu a partir de 2010, quando a ecologia do mercado de arte online foi enriquecida com a entrada de operadores intermediários, como Artsy, Saatchi Online ou Etsy.

Os empreendedores de arte *online* criam valor por meio de redes digitais que perpassam os agentes intermediários responsáveis por conectar os produtores aos consumidores, um processo conhecido como desintermediação (SAM DANIS, 2016). Hoje em dia, os empreendedores de arte *online* tentam criar valor em diferentes partes do sistema da arte. Os negócios de arte na internet reduzem os custos de informação e transação, ligando a oferta e a procura de arte de forma eficiente. No entanto, eles não substituem as atividades tradicionais de arte, que ainda são importantes na introdução de novos artistas ao mercado e na gestão da reputação dos artistas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões que atravessaram essa pesquisa inscrevem-se no debate que configura um novo mapa das artes, supostamente mais descentralizado e democrático, constituído por discursos, práticas e agentes integrantes cada vez mais de regiões “periféricas”, fora do eixo Europa Ocidental–Estados Unidos.

A produção de arte contemporânea chinesa passa a conquistar visibilidade internacional crescente, especialmente a partir dos anos 2000, e seu processo de reconhecimento amplo e regular ainda se encontra em fase de consolidação. Essa incorporação internacional da arte contemporânea chinesa desperta o interesse acerca dos fatores que originam esse movimento de acesso ao restrito circuito internacional, bem como dos agentes, mercado e instituições presentes e atuantes na nova geopolítica internacional das artes.

Segundo Ana Leticia Fialho (2012), até meados da década de 1980, o mundo internacional das artes se caracterizava pela concentração em um “centro” da produção, consumo e validação da arte contemporânea: um número limitado de agentes e instituições era responsável por definir os valores simbólicos e econômicos da arte contemporânea.

O que acontece no ‘centro’ tem alcance internacional, enquanto os sistemas das artes localizados nas zonas de silêncio, embora funcionem em articulação com o sistema internacional, (...) não logram participar ativamente e em pé de igualdade do debate internacional (FIALHO, 2012, p. 143)

No final da década de 1980, esse sistema “internacional” passa por um aumento considerável na demanda de novas e diferentes produções no âmbito do mercado, da academia e das instituições. A apresentação dessas novas produções “fora do centro” oscila entre o apreço da diferença – que tocam o aspecto da exotização – e a negação dessa mesma diferença – com base em parâmetros universais.

Ao mesmo tempo em que existe uma nítida tendência à internacionalização dos sistemas de arte contemporânea, cujos agentes se inter-relacionam frequentemente, independentemente de sua origem, há ainda uma hierarquia determinada na organização da cena artística internacional, em que um número limitado de agentes e plataformas definem os valores simbólicos e econômicos da arte contemporânea (QUEMIN, 2014).

Hoje, fala-se de uma arte contemporânea global, mas guarda-se uma postura crítica frente a tal categoria e suas limitações. De fato, existem artistas globais de origens bastante diversas, assim como existem alguns curadores e agentes do mercado atuando em escala global, mas o movimento de expansão,

descentralização e diversificação do mapa internacional das artes ainda está em processo. Ele não acarreta o surgimento de um sistema global das artes, nem mesmo traz a ampla internacionalização dos sistemas artísticos nacionais, mas sim a possibilidade de uma internacionalização parcial destes. Em outras palavras, hoje os sistemas das artes continuam a ter dinâmicas locais/regionais/nacionais, mas neles passam a existir cada vez mais espaços e tempos de dimensão internacional (FIALHO, 2012, p. 147)

Enquanto o âmbito internacional se caracteriza por possuir um “centro” que implica “na aproximação e integração de indivíduos e culturas a partir de universais, num processo de transformação de diferenças em similaridades” (BUENO, 1999, p. 111), o global é desterritorializado, transnacional, plural.

Embora o mundo da arte contemporânea seja transnacional, convivem com esta esfera redutos locais da arte que, apesar de operarem a partir da dinâmica e dos procedimentos do circuito mundial, não se efetivam neste âmbito. A maior parte da arte contemporânea produzida no mundo opera economicamente a partir dos circuitos locais, propagando-se no circuito global, mas não se globalizando (BUENO, 2012). Este é o caso da arte contemporânea chinesa: alguns de seus atores – como o caso de certos artistas – estão inseridos no circuito global, mas tal integração não implica, necessariamente, no processo de globalização da arte chinesa. Arte chinesa não é, portanto, uma referência estética – e, sim, um parâmetro territorial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Nelson Alfredo. Texto distribuído aos membros do Corpo Diplomático que assistiram à preleção do Curador da 22ª Bienal de São Paulo, em dezembro de 1992. In: PILLAR, Analice Dutra *et al.* **Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 1993, pp.101-108.
- ANJOS, Moacir dos. **Local/global: Arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.
- ART INTERNATIONAL. **International Galleries in the Chinese Market**. 6 Jun. 2009. Disponível em: <<http://art.china.cn/market/>>. Acesso em: 16 fev. 2021.
- ARTNEWS. Top 200 collectors – 2020. **Página online**. 2020. Disponível em: <http://www.artnews.com/artcollectors/top-200-profiles/?filter_top200year=2020>. Acesso em: 14 dez. 2020.
- ARTPRICE. **Characteristics of The Chinese Art Market in 2017** (Art Market Monitor of Artron, AMMA). 2017. Disponível em: <<https://www.artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2017/characteristics-of-the-chinese-art-market-in-2017-art-market-monitor-of-artron-amma>>. Acesso em: 16 fev. 2021.
- ARTPRICE. **The Contemporary Art Market Report 2015**. 2015. Disponível em: <<https://www.artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2015/>>. Acesso em: 16 fev. 2021.
- ARTPRICE. **The Best Auction Houses**. 2019. Disponível em: <<https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2019/the-best-auction-houses>>. Acesso em: 16 fev. 2021.
- ARTPRICE. **Artprice Report: 20 Years of Contemporary Art Auction History (2000–2020)**. 2020. Disponível em: <<https://imgpublic.artprice.com/pdf/the-contemporary-art-market-report-2020.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2021.
- ARTTACTIC. **China Art Market Report**. July, 2015. Disponível em: <<https://arttactic.com/product/china-art-market-report-july-2015/>>. Acesso em: 17 fev. 2021.
- ARTTATIC; DELOITTE. **Art&Finance Report 2016**. 4ª edição. 2016. Disponível em: <<https://www2.deloitte.com/lu/en/pages/art-finance/articles/art-finance-report.html>>. Acesso em: 8 set. 2018.
- ASSIS, Naira Cristina Rodrigues de. **As regras do mercado: dinâmicas e construção do valor no mercado de arte contemporânea**. 2017. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, USP, São Paulo, 2017.
- BARBOZA, David. In China’s New Revolution, Art Greets Capitalism. **The New York Times**, January 2, 2007. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2007/01/04/arts/design/04arti.html?pagewanted=1&n=Top/News/World/Countries%20and%20Territories/China&_r=0>. Acesso em: 5 dez. 2020.

BELTING, Hans. Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais, *Arte e Ensaio*, n. 9, . Rio de Janeiro, Editora UFRJ, p. 166-175, 2002.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BING, Xu. **Book from the sky**. 1987–91. Encadernação e impressão tradicionais chinesas. Disponível em: < <https://blantonmuseum.org/exhibition/xu-bing-book-from-the-sky/>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

BUENO, Maria Lucia. **Artes plásticas no século XX**: modernidade e globalização. Campinas, SP: Unicamp, 1999.

BUENO, Maria Lucia. O mercado de arte no Brasil em meados do século XX. In: BUENO, Maria Lucia (Org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: Senac, 2012, p. 75-96.

BUENO, Maria Lucia. Coleções e arquivos como agentes da mundialização. O caso da arte brasileira nas coleções latino-americanas nos Estados Unidos. In: BULHÕES, Maria Amélia; VARGAS, Nei; FETTER, Bruna (Orgs.). **Arte além da Arte**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2020.

BULHÕES, Maria Amélia. **Considerações sobre o sistema das Artes Plásticas**. Porto Alegre, v. 2, n. 3, maio 1991. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artereflecoes/site/1991/05/28/consideracoes-sobre-o-sistema-das-artes-plasticas/>>. Acesso em: 21 de agosto de 2020.

BULHÕES, Maria Amélia. Experiências artísticas na rede internet no Brasil. 24 ENCONTRO DA ANPAP, Rio Grande do Sul, **Anais [...]**. Porto Alegre: UFPR, p. 2587-2595, 26 set. 2015. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s3/maria_amelia_bulhoes.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2021.

BULHOES. M. A. (Org.); ROSA. N. V. D.; RUPP. B.; FETTER. B. **As novas regras do jogo**: o sistema da arte no Brasil. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

CHEN, Andrea. Artist Zheng Xiaogang on the Cultural Revolution and how Chinese Artists are Perceived in the West, **South China Morning Post**, February 26, 2012. Disponível em: <<http://www.scmp.com/news/china/article/1413901/artist-zhang-xiaogang-culturalrevolution-and-how-chinese-artists-are>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

CHIU, Melissa. **Breakout**: Chinese Art Outside China. Milan: Charta, 2007.

CHIU, Melissa. **Chinese Contemporary Art**: 7 Things You should Know. New York: AW Asia, 2008.

CHUNG, Gladys. Zeng Fanzhi: The Early Years. **Gagosian Quarterly**, Fall 2017. Disponível em: <<https://gagosian.com/quarterly/2017/09/01/zeng-fanzhi-early-years/>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

DANHUI, Li. Chinese Diplomacy during the Cultural Revolution, **Research of CPC History**, January, 1977.

DING, Yiran. **The changing status of artists influenced by politics in China: three generations from 1966 to the present**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes e Mercado da arte) – SUNY, Fashion Institute of Technology, New York, 2016.

FANZHI, Zeng. **Mask Series No. 6**. 1996. Óleo sobre tela, 200 x 360 cm. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/zeng-fanzhi/mask-series-no-6-dptych-GFYqaQMg8IfqajjH5EihTQ2>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

FANZHI, Zeng. **Tiananmen**. 2004. Óleo sobre tela, 215 x 330 cm. Disponível em: <<https://publicdelivery.org/zeng-fanzhi-last-supper/>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

FELDENS, Fernanda. **Quando a arte contemporânea se torna um escândalo**. TCC (Curso de Artes Visuais) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

FERRAZ, Tatiana Sampaio. Quanto vale a arte contemporânea?. **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n. 101, p. 117-132, mar. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000100117&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 29 ago. 2020. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002015000100006>.

FETTER, Bruna. Arte contemporânea, vale o quanto custa?. In: 22 ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 22, Belém. Anais [...]. Belém: Universidade Federal do Pará, 2013. p. 265-278. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/htca/Bruna%20Fetter.pdf>>. Acesso em: 22 dez. 2020.

FETTER, Bruna. Um bom negócio: as recentes movimentações do mercado de arte contemporânea no Brasil. In: BULHÕES, Maria Amélia *et al.* (Orgs.). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**, p. 105-134, 2014.

FETTER, Bruna. O artista enquanto marca, ou como o atual ‘Espírito do Tempo’ reconfigura antigas crenças. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 5, n. 9, p. 113-125, jul. 2015.

FETTER, Bruna. O poder das narrativas na legitimação e valoração da arte contemporânea. **ouvirOUver**, v. 13, n. 2, p. 402-417, 31 out. 2017.

FETTER, Bruna. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. **MODOS revista de história da arte**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 103-119, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663230/25133>>. Acesso em: 14 jan. 2021.

FIALHO, Ana Letícia. O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes. In: BUENO, Maria Lucia (Org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: Senac, 2012, pp. 141-160.

FIALHO, Ana Letícia. **Pesquisa Setorial Latitude**. O mercado de arte contemporânea no Brasil. 4ª edição. São Paulo: Latitude, 2015. Disponível em: <<http://latitudebrasil.org/pesquisasetorial/>>. Acesso em: 14 dez. 2020.

FIALHO, Ana Letícia. **O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. ouvirOuver**, v. 13, n. 2, p. 378-390, 2017. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/39334>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2020.

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. **Entre padrões de estetização e tipologias econômicas: a economia estética na moda contemporânea a partir da passarela de Alexander McQueen (1992-2010)**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

GAO, M. **Inside Out: New Chinese Art**. Berkeley: University of California Press, 1998.

GUANGYI, Wang. **Mao Zedong No. 1**. 1988. Óleo sobre tela. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2011-1-page-99.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

GUANGYI, Wang. **Great Castigation Series: Coca-Cola**. 1993. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm. Disponível em: <http://sites.asiasociety.org/arts/insideout/work_22.html>. Acesso em: 16 fev. 2021.

GUOQIANG, Cai. **Rent Collection Courtyard**. 1999. Esculturas em argila, madeira e arame. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/cai-guoqiang-cai-guo-qiang-venices-rent-collection-courtyard>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

HANS, Van Dijk. Painting in China after the Cultural Revolution: Style, Developments and Theoretical Debates. **China Information** 6, n. 4, p. 1-18, 1992.

HAO, Hong. **Mr. Hong Please come in**. 1998. Impressão cromogênica. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2011-1-page-99.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

HAO, Hong. **Mr Gnoh**. 1998. Impressão cromogênica. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2011-1-page-99.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

HEINICH, Nathalie. **Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico**. Rio de Janeiro, 2014.

HUNG, Wu. **Contemporary Chinese Art: Primary Documents**. New York: Museum of Modern Art, 2010.

HUNG, Wu. From “Modern” to “Contemporary”: A Case in Post-Cultural Revolutionary Art. **Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture**, n. 1, p. 35-40, 2011. Disponível em: <<https://contemporaneity.pitt.edu/ojs/contemporaneity/article/view/36>>. Acesso em: 18 fev. 2021. doi: <https://doi.org/10.5195/contemp.2011.36>

IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

JIAN, Hang; XIAO’OU, Cao. A brief account of China/Avant-Garde. In: HUNG, Wu. (Org.) **Contemporary Chinese Art: primary documents**. Nova York: The Museum of Modern Art, 2014.

JINGDAILY. The World’s Top Chinese Art Collectors: What (and Why) They Really Buy, **Jing Daily**, Maio, 2015. Disponível em: <<https://jingdaily.com/the-worlds-top-chinese-art-collectors-what-and-why-they-really-buy/>>. Acesso em 18 fev. 2021.

JEFFERI, J. Managing Uncertainty: The Visual Art Market for Contemporary Art in the United States. In: ROBERTSON, I. & CHONG, D. (Eds.). **The Art Business**. New York: Routledge, 2008, p. 115-138.

JOY, A.; SHERRY JR, J.F. Framing Considerations in the PRC: Creating Value in the Contemporary Chinese Art Market. **Consumption, Markets and Culture**, v. 7, n. 4, 2004, p. 307-348.

JIANHUA, Liu. **Play**. 2003. Série em cerâmica colorida. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2011-1-page-99.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

KOCH, Franziska. China on Display for European Audiences? The making of an early travelling exhibition of contemporary Chinese art – China/Avant-Garde (Berlin/1993). **The Journal of Transcultural Studies**, v.2, No 2, 2011. Disponível em: <<https://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/9129/3117>>. Acesso em: 30 nov. 2020.

LIEDTKE, Mimi. **Contemporary Artists from Emerging Art Markets in Blue-Chip Galleries: A Look at Artists from China and India and the Development of The Market for their Work**. 2015. Dissertação (Master’s Degree in Art Business) – Sotheby’s Institute of Art, London, 2015.

LIND, Maria; VELTHIUS, Olav (Orgs.). **Contemporary Art and Its Commercial Markets: A Report on Current Conditions and Future Scenarios**. Berlin: Sternberg Press, Tensta Konsthall, 2012, p. 270.

LINCOT, Emmanuel. Contemporary Chinese Art under Deng Xiaoping. **China Perspectives** [online], n. 53, may-june 2004. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/chinaperspectives/2952>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

LIU, Ye. **The online art market in China: Recent developments and future prospects**. Dissertação (Mestrado em Artes e Mercado de arte) – SUNY, Fashion Institute of Technology, Nova York, 2017.

LU, Yinghua. **China's Experience**. New World Order; Contemporary Installation Art and Photography from China. Rotterdam: Groninger Museum, Nai Publishers, 2008.

LU, Xiao. **Dialogue**. Impressão cromogênica, 81 x 119,7 cm. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/114901>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

MA, Li. **WeChat Impact Report**. China: Tencent Penguin Intelligence and China Academy of Information and Communication Technology, 2016.

MA, Yao. **From Deng to the Bird's Nest: A Generation of Chinese Collectors Finds its voice**. Dissertação (Master's Degree in Art Business), New York, Sotheby's Institute of Art, 2017.

MCANDREW, Clare. **Introduction**: Global Chinese Art Auction Market Report 2014. Artnet: New York, 2015.

MCANDREW, C. **TEFAF Maastricht Art Market Report 2015**. European Fine Art Foundation, 2015.

MELLO, Cecília. De *Terra amarela* a *Em busca da vida*: pintura, filosofia e a China pós-socialista. **Revista Nava**, Juiz de Fora, v. 1, ed. 1, p. 84-107, 2015. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistanava/files/2015/11/09-ARTIGO-01.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2020.

MOULIN, Raymonde. **Le marché de la peinture en France**. Paris: Éditions de Minuit, 1967.

MOULIN, Raymonde. **Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies**. Paris: Flammarion, 2000.

MOULIN, Raymonde. **O mercado de arte**. Mundialização e novas tecnologias. Porto alegre: Zouk, 2007.

MOULIN, Raymonde. Evolução do mercado de arte: internacionalização crescente e desenvolvimento da arte contemporânea. In: QUEMIN, Alain (Org.). **O valor da obra de arte**. São Paulo: Metalivros, 2014, p. 12.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

ORTIZ, Renato. **O próximo e o distante: Japão e modernidade mundo**. São Paulo: Brasiliense: 2000.

ORTIZ, Renato. Globalização: notas sobre um debate. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 24, n. 1, p. 231-254, jan./abr. 2009.

ORTIZ, Renato. **O universo do luxo**. São Paulo: Alameda, 2019.

PEILI, Zhang. **X Series**: No. 4. 1987. Óleo sobre tela. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2011-1-page-99.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

PIZA, Daniel. Filha de Xiaoping virá à Bienal de SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 mar. 1994. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/29/ilustrada/3.html>>. Acesso em: 21 mar. 2020.

QUEMIN, Alain. **Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain**. Rapport au Ministère des Affaires Étrangères, jun. 2001.

QUEMIN, Alain. Globalization and mixing in the visual arts: an empirical survey of "high culture" and globalization. **International sociology**, v. 21, n. 4, p. 522 - 550, jul. 2006.

QUEMIN, Alain. **L'art contemporain international: entre les institutions et le marché**. Édition Jacqueline Chambon, 2012.

QUEMIN, Alain. L'évolution du marché de l'art: internationalisation croissante et développement de l'art contemporain. In: COUTO, R.(org.). **O valor da arte**. São Paulo: Metalivros, 2014.

QUEMIN, Alain. The impact of nationality on the contemporary art market. **Sociol. Antropol.** [online], v. 5, n. 3, 2015, p. 825-856. doi: <https://doi.org/10.1590/2238-38752015v538>.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Magiciens de la Terre*, vinte e cinco anos depois "Intense Proximité. 25 ENCONTRO DA ANPAP, 2016, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: UFPR, 2016, p. 2284-2299. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s2/celia_maria_antonacci_amos.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2020.

RUI, Li Rui. The Development of Art Market and Management. **Culture Development**, April 29, 2005. Disponível em: <http://www.ccmedu.com/bbs9_263.html>. Acesso em: 18 fev. 2021.

RUSSELL, Heather. Artist Q&A with Zhang Xiaogang. **Art World**, April 5, 2013. Disponível em: <<https://news.artnet.com/art-world/artist-q-amp-a-with-zhang-xiaogang-50359>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

SAMDANIS, M. The impact of new technology on art. In: HACKFORTH-JONES, J.; ROBERTSON, I. (Eds.). **Art Business Today: 20 Key Topics**, London: Lund Humphries, 2016, p. 164-172.

SHANZHUAN, Wu. **Painted Over Rocks**. 1988. Instalação. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2011-1-page-99.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

STOUT, Kristie Lu. Interview with Chinese Artist Zeng Fanzhi. **CNN**, 12 out. 2011. Disponível em: <<http://edition.cnn.com/TRANSCRIPTS/1110/12/ta.01.html>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

SULLIVAN, Michael. Art in China since 1949. **The China Quarterly**, n. 159, p. 712-722, 1999.

TANG, Ling-Yun. **Commodifying Culture in the Global City: Spatial Practices and Symbolic Boundaries of Contemporary Art in Beijing**. Tese (PhD) – Yale University: Philosophy Institute, 2008.

THOMPSON, D. **The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art**. London: Palgrave Macmillan, 2008.

VELTHUIS, Olav. Damien's Dangerous Idea: Valuing Contemporary Art at Auction. In: BECKERT, Jens (Org.). **The Worth of Goods, Valuation and Pricing in the Economy**. New York: Oxford University Press, 2011.

VINE, R. **New China New Art**. Munich: Prestel Press, 2008.

XI, Li. **Chinese Gallery Overview**. Essays of Shanghai 2010: World Chinese Collectors Convention. Shanghai, 379, 79. Shanghai: Xinhua Publishing, 2010.

XIANTING, Li. Confessions of a China/Avant-Garde curator. In: HUNG, Wu. (Org.). **Contemporary Chinese Art: primary documents**. Nova York: The Museum of Modern Art, 2014.

XIAOGANG, Zhang. **Bloodline -- Family No. 1**. 1993. Óleo sobre tela, 110 x 130 cm. Disponível em: <<https://www.sothebys.com/en/articles/bloodline-big-family-no-2-from-zhang-xiaogangs-era-defining-series>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

WANG, Meiqin. Officializing the Unofficial: Presenting New Chinese Art to the World. **Modern Chinese Literature and Culture**, v. 21, n.1, p. 102-140, 2009.

WANG, Xuan. **Gallery's Role in Contemporary Chinese Art Market**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Graduate School of The Ohio State University, The Ohio State University, Columbus, 2009.

WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**. São Paulo: Boitempo, 2006.

WU, Chin-Tao. Bienais sem Fronteiras?. **Novos Estudos**, n. 94, São Paulo, p. 109-116, nov. 2012.

WU, Hung. Reinventing Exhibition Spaces in China. **Museum International**, v. 53, n. 3, p. 19-25, 2001.

YAN, Zhou. Background material on the China/Avant-Garde exhibition. In: HUNG, Wu. (Org.). **Contemporary Chinese Art: primary documents**. Nova York: The Museum of Modern Art, 2014.

YOUHAN, Yu. **Chairman Mao in Discussion with the Peasants of Shaoshan**. 1999. Óleo sobre tela, 200 x 150 cm. Disponível em: <<https://collections.mplus.org.hk/en/objects/chairman-mao-in-discussion-with-the-peasants-of-shaoshan-20121309>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

ZAGO, R. C. O. M. História da Arte como história das exposições: as Bienais de São Paulo (2006-2016). In.: BULHÕES, Maria Amélia Bulhões; FETTER, Bruna; ROSA, Nei Vargas da (Org.). *Arte além da arte*, 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte, 2018, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: UFRGS, 2018. p. 308.

ZHANG, Julia Chi. **Tastes and Gains: A Study of Art Collecting and Art Investment in Contemporary China**. Dissertação (Mestrado em Arte e Mercado de arte) – Sotheby's Institute of Art, New York, 2012.

ZHANGYU, Deng. Beijing Culture Free Port Poised for Art Market. **China Daily**, 24 set. 2014. Disponível em: <http://www.chinadaily.com.cn/beijing/2014-09/24/content_18651539.htm>. Acesso em: 18 fev. 2021.

ZHAO, L. **Zhongguo Yishu Pin Shichang Yanjiu Baogao 2006/2007** (China Art Market Research Report 2006/2007). Art Market Research Center (AMRC), China Central Academy Of Fine Arts, Beijing (CAFA). Hunan Fine Arts Publishing House, 2007.

ZHAO, Z. G. **Development and administration of internet in China**. 2008. Disponível em: <http://www.china.org.cn/china/internetForum/2008-11/06/content_16719106.htm>. Acesso em: 18 fev. 2021.

ZHENG, Haiping. Regulating the Internet: China's Law and Practice. **Beijing Law Review**, v. 4, n. 1, p. 37-41, 5 abr. 2013.

ZORLONI, A. **The economics of contemporary art: markets, strategy and stardom**. Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2013