



A EMERGENCIA DA ARTE ASIÁTICA NO OCIDENTE: ENTRE-LUGARES E REDES DE CRIAÇÃO

Christine Greiner. COS/PUC SP

RESUMO: Desde que o mundo artístico internacional passou a espelhar mudanças geopolíticas, a Arte Contemporânea Asiática tornou-se um campo acadêmico emergente. No entanto, apesar da globalização, as experiências artísticas asiáticas continuam em um “entre-lugar”, como o pesquisador indiano Homi Bhabha afirmou. Para iniciar uma discussão sobre a recente história da arte asiática, proponho um breve panorama de exposições e publicações e algumas das principais questões que emergiram quando a arte asiática tornou-se parte do circuito de arte global. Eu começarei discutindo a experiência japonesa.

Palavras-chave: arte asiática, política cultural, pensamento crítico.

ABSTRAT: *Since the international art world started mirroring geopolitical changes, the Contemporary Asian Art became an emerging scholarly field. However, despite globalization, the Asiatic artistic experiences are still “in-between” as Indian scholar Homi Bhabha has pointed out. To start a discussion on the making of recent Asiatic Art, I propose a brief overview of exhibitions and publications and some of the main questions that emerged as Asian Art history become part of the global art circuit. I will start by discussing the Japanese experience.*

Key-words: *asian art, cultural policy, critical thinking.*

A partir do final dos anos 1980, a cultura japonesa começou a ter uma presença cada vez mais marcante na cultura mundial, estimulando tanto pesquisas acadêmicas como um grande interesse das mídias. Em 1903, Okakura Kakuzô já havia intuído que a estética japonesa seria sempre uma ponte entre ocidente e oriente; e um século depois, em 2003, a curadora alemã Margrit Brehm, considerou a experiência japonesa inevitável para o mundo contemporâneo.

No entanto, o amplo interesse na cultura japonesa nunca pareceu restrito a produção artística, envolvendo além das discussões estéticas, questões econômicas e sociais. Um bom exemplo é o do método que repercutiu fortemente em vários países, conhecido como *toyotismo* (por ter sido criado na fábrica Toyota). Ele passou a atrair atenção, representando um sistema de produção mais flexível que o *fordismo*, uma vez que não era massificado, não produzia uma grande quantidade

de estoques e concentrava-se em uma produção menor (conforme a demanda) e mais diversificada.

Outro acontecimento fundamental foi a decisão das empresas Sony e Matsushita de comprar estúdios em Hollywood. Foi quando a animação *Akira* tornou-se um grande sucesso nos países ocidentais. Na época, além do efeito comercial, surgiram muitos livros e artigos, discutindo a importância do Japão, sobretudo no que dizia respeito ao J-pop¹, aos poucos ampliado para muito setores sociais e de comportamento, além da veiculação das animações e jogos de computador. O primeiro grande exemplo de produto da cultural global *made in Japan* foi o famoso *walkman* da Sony.

Iwabuchi Koichi (2002 e 2004) é um dos autores que tem analisado, desde então, o que identifica como “japanização do mundo”. Segundo Iwabuchi, não se trata de buscar um fenômeno substituto da “americanização”, mas de detectar o começo de um processo de descentralização do poder transcultural.

Além do *walkman*, o impacto do Japão começou a ser sentido ainda mais fortemente, quando se tornou o maior exportador de máquinas de karaokê, videogames e animações. A indústria eletrônica substituiu a ênfase na pesquisa militar que caracterizava o Japão pré-guerra, lançando a cultura japonesa para a liderança do consumo de eletrônicos no mundo. Com a privatização das televisões, a disseminação da internet e o florescimento de tecnologias privadas, surge o que Kogawa (1984) cunhou de “individualismo eletrônico”. Este seria um fenômeno ambíguo, através do qual parecia que os indivíduos tinham mais autonomia mas, ao mesmo tempo, passavam a ser controlados de outras formas. No Japão, os efeitos do reconhecimento mundial foi bastante positivo em vários sentidos. Mas começaram a surgir mudanças nos modos de vida. O individualismo eletrônico suscitou comportamentos como a ‘autonomia autista’, identificada justamente a partir da criação do famoso *walkman*. O pesquisador chinês Chow (1993) concluiu que o *walkman* pode ser considerado uma sabotagem silenciosa da tecnologia da coletivização. Nesse sentido, é provável que alguns dos fenômenos sociais que emergiram após a crise financeira japonesa, encontrem antecedentes já nessa época de florescimento da tecnologia. Com a instabilidade social e econômica, alguns comportamentos são ressignificados.

Há, portanto, vários aspectos a serem levados em conta no decorrer da entrada da cultura japonesa em uma escala globalizada. O que esses autores estão diagnosticando é que embora a língua japonesa não fosse amplamente falada e conhecida, a cultura japonesa passou a afetar de maneira significativa outras culturas, tanto ocidentais como asiáticas. Alguns dos setores mais afetados foram a moda, a gastronomia, o cinema, tudo que se referia à cultura *otaku* (animes, mangás, bandas musicais, programas de televisão etc) e as artes visuais. Para se ter uma idéia, de acordo com uma pesquisa realizada pelo jornal *Los Angeles Times*, em 1996, Super Mario Bros, Sonic e Pokémon eram mais conhecidos entre as crianças estadunidenses do que o lendário Mickey Mouse. Em junho de 2000, os jogos de Pokémon venderam 65 milhões de cópias, sendo que 22 milhões foram vendidos fora do Japão. As séries de animação foram veiculadas em pelo menos 51 países. Pokémon tornou-se rapidamente mais um artefato globalizado *made in Japan* e não cessaram de surgir outros exemplos.

Por outro lado, essa presença transnacional japonesa, prioritariamente comercial, foi interpretada por autores como Ôtsuka Eiji (apud Iwabuchi 2004) como uma onda “inodora” (*odorless*), que no jargão comum brasileiro poderia ser traduzida como uma tendência que “não cheira nem fede”. Isso porque, a euforia em relação à popularidade global da cultura japonesa, especialmente da cultura pop, não pode ser vista como um interesse específico pela cultura japonesa. A maioria dos produtos exportados não representavam, de fato, nenhum signo da cultura japonesa, mas correspondiam a uma versão virtual do Japão, asséptica, apolítica e inofensiva. O pesquisador de Singapura, Wee Wan-ling (2008) confirma este diagnóstico, explicando que no caso da chegada da cultura japonesa em Singapura, não se deve confundir o consumo de produtos com uma influência significativa de idéias e modos de vida. A seu ver, assim como observaram outros pesquisadores como o professor japonês Igarashi (2011), tratava-se principalmente de uma rede de consumo de produtos, a exemplo do que já havia ocorrido em relação à cultura estadunidense após a II Grande Guerra. Ou seja, para identificar uma importação de subjetividades ou um interesse voltado a algum aspecto da cultura japonesa a ser percebido através do consumo desses produtos, seria preciso dar um novo passo além da “americanização da japanização”. É importante notar que não há unanimidade a respeito desta análise. O estudo acerca do *Asian Student Survey* de 2008,

Katsumata Hiro e Iida Takeshi concluiu que a circulação de produtos pops pela Ásia tem conferido aos usuários um sentimento de identidade e de pertencimento. Os entrevistados admitiram que passaram a se sentir “mais asiáticos” ao experimentar e valorizar a nova produção asiática, deslocando seu interesse das culturas ocidentais.

Não é uma tarefa simples explicar do que se trata este processo. O professor Yoshimi (2007), que tem estudado a suposta *americanização* do Japão desde o pós-guerra, confere uma ênfase particular a Disneylândia de Tóquio, e observa que, a partir de 1980, os Estados Unidos passaram do status de símbolo para uma espécie de sistema invisível, mas nem por isso, menos presente. Assim, ao mesmo tempo em que o *American way of life* perdeu força no Japão (comparativamente ao período pós-guerra), a cena cultural japonesa não deixou de ser impregnada por uma lógica de consumo capitalista, tipicamente americana. Yoshimi considera que a queda da hegemonia da cultura americana revelou, de fato, uma mudança na natureza do poder e não a sua extinção. É como se ela continuasse exercendo algum tipo de poder “por inércia”, ou seja, um movimento que segue mesmo quando a “causa” (o poder político e econômico dos Estados Unidos) já se diluiu.

Reconhecer esses dispositivos de poder pode ajudar a compreender os modos como se constituem as novas singularidades na arte asiática, para além das categorizações referentes a identidades nacionais. O transnacionalismo japonês constituiu-se, segundo os autores citados, a partir de uma lógica capitalista apreendida da cultura estadunidense, mas que na versão do imperialismo japonês encontrou muitas especificidades.²

Assim como, nos últimos dez anos, a hegemonia americana foi desestabilizada; o imperialismo japonês também enfraqueceu, tendo em vista as mudanças da economia global. Outras culturas asiáticas tem reconfigurado as redes comerciais, assim como, o impacto cultural, tanto no ocidente como na Ásia. No entanto, o processo evolutivo dessas relações continua acontecendo em rede. Se a movimentação estadunidense segue em inércia e, de certa forma, continua bastante influente mesmo no cenário diversificado; a presença japonesa também persiste, transitando por novas redes. As grandes exposições de arte que começaram a despontar na década de 1990 e ocuparam grandes museus ocidentais e leilões a

partir de 2000, acabam sendo consideradas os exemplos emblemáticos da nova geopolítica da arte contemporânea.

A explosão da Arte Asiática no Mercado Ocidental

Alem da crise financeira de 2008 que acometeu os Estados Unidos, esse mesmo ano foi marcado por um motivo absolutamente distinto. 2008 foi o ano que inaugurou a chegada de artistas asiáticos ao circuito das grandes exposições de arte contemporânea do país.

Durante séculos, a arte asiática circulou pelo mundo (especialmente por alguns países europeus), mas os museus estadunidenses, especialmente os mais importantes de Nova York, mantiveram-se fora desse circuito. Por isso, críticos de arte, colecionadores e público estranharam o fato de dois grandes museus novaiorquinos fazerem retrospectivas simultâneas de dois artistas contemporâneos asiáticos. Refiro-me ao Museu Guggenheim que abrigou a obra de Cai Guo-Qiang e ao Museu do Brooklyn que fez uma das exposições mais completas da obra de Takashi Murakami.

Pode-se afirmar, sem muita polêmica, que as duas últimas décadas já haviam sido marcadas por uma ascendência da arte asiática no circuito internacional. Como mencionei anteriormente, este fenômeno não está apartado da ascensão econômica dessas culturas. A japonesa foi a primeira a merecer destaque, seguida pela produção artística de Taiwan, Coréia, Singapura e Hong Kong.

Na China, a abertura política começou em 1978, quando a China comunista começou a se abrir ao capitalismo com Deng Xiaoping. Os responsáveis por essas reformas econômicas e políticas não podiam imaginar, naquele momento, que a Ásia entraria de maneira tão significativa no mercado global, especialmente nos mercados de arte. O processo não foi imediato, mas ocorreu aos poucos e de maneira simultânea em todos os mercados emergentes, ou seja: a Ásia, a África e a América Latina.³

Em todas essas culturas, a convivência entre tradição, arte popular e experiências contemporâneas mostrou-se significativa. Além do interesse conceitual,

as especulações de mercado tiveram um papel fundamental. No caso chinês, o fato das olimpíadas terem acontecido em Beijin em 2008, colaborou de maneira significativa. Há muito tempo a China não era alvo das mídias e não contava com tanta visibilidade. Índia e Paquistão também começaram a chamar a atenção nesse período, instigando especulações de colecionadores, leiloeiros e comerciantes.

O processo já havia começado há alguns anos. Em 2005, a Christie's incorporou arte asiática ao seu catalogo de vendas de artes tradicionais. Em 2006, a Sotheby fez um primeiro saldão de arte contemporânea asiática em Nova York, chegando a uma receita de treze milhões de dólares. No mesmo ano, a Christie's South Asia fez uma venda de 17.8 milhões de dólares, o que significou um verdadeiro recorde para a firma. A conclusão era bastante evidente: arte asiática contemporânea havia se tornado um ótimo negocio.

Neste momento, muito curadores e críticos começaram a indagar se no mercado global a arte asiática ainda precisava do reconhecimento do mercado ocidental. A resposta foi afirmativa, mas com ressalvas. Alguns autores, como o professor e critico de arte japonês Inaga Shigemi (apud Greiner e Souza, 2011) consideraram que a arte asiática deveria ser sempre definida e julgada em seus próprios termos. O curador tailandês Apinan Poshyananda, em 1996 organizou na Sociedade Asiática de Nova York, a exposição "Arte Contemporânea na Ásia: tradições e tensões" e no catalogo, evocou Homi Bhabha para explicar como os processos de aculturação e hibridação na Ásia não devem ser vistos como uma ameaça ou diluição das culturas asiáticas. Depois dessa grande exposição, surgiram outras em Viena ("Cities on the move") Bordeaux, Copenhagen, Londres e Bangkok. Em um período de dois anos, entre 1997 e 1999, os debates se desdobraram. Os curadores de "Cities on the Move", Hou Hanru e Hans Ulrich Obrist, argumentaram que as mudanças na arte asiática contemporânea refletiam uma íntima relação com as mudanças das cidades que estavam cada vez mais abertas, híbridas e complexas.

É importante notar que, antes de 1990, praticamente nenhuma exposição ou catalogo de arte asiática havia sido publicado em inglês. A quantidade de artigos críticos em revistas, também mostrava-se insipiente. O museu de arte de Fukuoka no Japão, começou somente a partir de 1990 a fazer exposições voltadas

exclusivamente para artistas asiáticos, acompanhadas de catálogos bilingues. É a partir desta época que alguns museus começaram a organizar coleções no Japão, em Singapura e na Austrália. O livro de John Clark *Modernity in Asian Art* (1993) foi pioneiro no sentido de suprir uma grande lacuna que existia na época. Em contextos específicos, as publicações também se ampliaram. Poshyananda (1992) escreveu sobre arte moderna na Tailândia, Jim Supangkat (1997) sobre arte moderna na Indonésia e Michael Sullivan (1996) sobre arte e artistas do século 20 na China. Para todos esses curadores e pesquisadores, duas perguntas marcavam a pesquisa: como definir a arte contemporânea asiática e quais seriam os interesses mais relevantes?

Melissa Chiu e Benjamin Genocchio publicaram respectivamente em 2010 e 2011, dois livros fundamentais para pontuar algumas discussões. O primeiro, *Asian Art Now* aborda tópicos como: a relação com as tradições, os desdobramentos políticos das experiências, a chamada Ásia pop, consumo e a proliferação de estereótipos, assim como perspectivas futuras. Ao final, apresentam uma extensa lista de biografias de artistas que vem se destacando no cenário da arte contemporânea Asiática. O segundo livro, em formato de coletânea, reúne ensaios de pesquisadores, artistas e curadores asiáticos, tendo em vista apresentar um debate sobre a representação da Ásia através da curadoria e da crítica, a expansão da noção de história da arte e os chamados modernismos asiáticos. Os debates são norteados por autores asiáticos como Gao Minglu, Reiko Tomii, Wu Hung, Young Min Moon, Chaitanya Sambrani e Vishakha N.Desai; e curadores e pesquisadores ocidentais como Hans-Ulrich Obrist, Patrick de Flores e Gennifer Weisenfeld, entre outros.

A exposição *Thermocline of Art, New Asian Waves*, concebida por Wonil Rhee, Peter Weibel e Gregor Jansen para o Museum of Contemporary Art Karlsruhe em 2007, também apresentou obras e artistas de vinte países asiáticos indagando questões como por exemplo: Como a arte contemporânea é entendida por instituições sediadas em diferentes culturas? Na Ásia, o chamado modernismo é considerado sinônimo de hegemonia ocidental e ideologia? Como a arte contemporânea é concebida em locais onde não existe uma tradição de história da arte? Fora do Ocidente, a noção de arte contemporânea tem de fato algum significado?

Alem disso, há discussões que transitam por culturas específicas, como por exemplo *Contemporary Chinese Art, primary documents*, organizado por Hung Wu em 2010, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA); e *Korean Eye, Contemporary Korean Art*, organizado por Serenella Ciclitira em 2009, na Saatchi Gallery de Londres. Gayatri Sinha tem se destacado ao dar visibilidade para arte contemporânea indiana, reuniu alguns dos autores mais atuantes para discutir os principais tópicos que mobilizam artistas indianos, como por exemplo, na coletânea *Indian Art an overview*, editada em 2003.

A bibliografia cresce a cada dia e torna-se cada vez mais políticas, no sentido de questionar o papel da arte contemporânea asiática, tanto em seus contextos locais, como em redes internacionais. A dependência da aprovação dos grandes curadores, galerias, leilões e museus ocidentais é cada vez mais questionada. Não se trata de desprezar o mercado internacional, mas de afirmar singularidades durante todo o processo: da criação à comercialização dos produtos. Busca-se compreender de maneira cada vez mais clara que, ao circular uma obra, circulam também idéias, desejos e conhecimentos. É dessa produção de subjetividades que tem se alimentado o mercado contemporâneo. Neste sentido, os entre-lugares das artes asiáticas contemporâneas (juntamente com os outros mercados supostamente emergentes, onde também estamos nós latinoamericanos) tendem a se tornar agenciadores de novas redes de criação, tanto no oriente como no ocidente.

NOTAS

¹ O termo *Japan Pop*, encurtado para J-pop sugere uma distancia em relação ao termo *Nihon*, que equivaleria a Japão em japonês.

² Mark Driscoll (2010) nomeou o capitalismo asiático de “capitalismo gangster”, argumentando que no caso específico do Japão, esta estratégia se desenvolveu na passagem entre o século 19 e 20, alimentando-se do jogo de poder organizado pelas periferias asiáticas.

³ Evidentemente, esse dado refere-se à arte contemporânea. No que diz respeito às artes tradicionais, cerâmicas, peças de laca, gravuras e tapeçarias asiáticas, estas já haviam sido expostas e comercializadas no ocidente desde os primórdios do orientalismo.

REFERÊNCIAS

ADAJANIA, Nancy. **Thermocline of Art: New Asian Waves**. Berlim: Hatje Cantz, 2007.

BARRAL, Étienne. **Otaku, les enfants du virtuel**. Paris: Denoel Impacts, 1999.

BREHM, Margrit. **The Japanese Experience Inevitable**. Berlim: Hatje Cantz, 2003.

CICLITIRA, Serenella. **Korean Eye, Contemporary Korean Art**. Milano: Skira, 2010.

CHIU, Melissa. **Contemporary Art in Asia: a Critical Reader**. Cambridge: MIT Press, 2011.
 _____, Melissa. **Asian Art Now**. Nova York: Monacelli Press, 2010.

CHOW, R. **Writing diaspora: tactics of intervention in contemporary cultural studies**.
 Bloomington: Indiana University Press, 1993.

CHUA, Beg Huat. **Pop Culture China**. In *Singapore Journal of Tropical Geography* 22,
 2001.

CLARK, John. **Modernity in Asian Art**. Sidney: Wild Peony, 1993.

DESAI, Vishakha N. **Asian Art History in the Twenty-First Century**. Massachussets:
 Sterling and Francine Clark Art Institute, 2007.

DRISCOLL, Mark. **Absolute Erotic, Absolute Grotesque: the living, dead, and undead in
 Japan's Imperialism, 1895-1945**. Duke University Press, 2010.

FURUICHI, Yasuko. **Asian Contemporary Art Reconsidered**. Tokyo: Japan Foundation
 Asia Center, 1998.

IGARASHI, Yoshikuni. **Corpos da Memória: narrativas do pós-guerra na cultura japonesa
 (1945-1970)**, trad. Marco Souza. São Paulo: Ed Annablume, 2011.

INAGA, Shigemi. **A História da Arte é Globalizável?**. In: *Imagens do Japão*, Christine
 Greiner e Marco Souza (orgs). São Paulo: Ed. Annablume, 2011.

HUNG, Wu. **Contemporary Chinese Art: primary documents**. New York: MoMA, 2009.

IWABUCHI, Koichi. **Feeling Asian Modernities: Transnational consumption of Japanese TV dramas**.
 Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004.

IWABUCHI, Koichi. **From Western gaze to global gaze: Japanese cultural presence in Asia'** in Diane

CRANE, Diane; KAWASHIMA, Nobuko; KAWASAKI, Kenichi. **Global Culture: media, arts, policy and
 globalization** New York: Routledge, 2002.

KOGAWA, Tetsuo. **Japan as a Manipulated Society**. *Telos*, no. 49. Fall 1981, pp. 138- 140.

KAKUZÔ, Okakura. **The Ideals of the East: with special reference to the art of Japan**. IBC
 Publishing, 2009.

POSHYANANDA, Apinan. **Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries**.
 Singapore: Oxford University Press, 1992.

SINHA, Gayatri. **Indian Art an overview**. New Delhi: Rupa & Co, 2003.

SULLIVAN, Michael. **Art and Artists of Twentieth-Century China**. Berkeley: University of
 California Press, 1996.

SUPANGKAT, Jim. **Indonesian Modern Art and Beyond**. Jakarta: Indonesian Fine Arts
 Foundation, 1997.

WEE, Wang-Ling. **The Asian Modern: Culture, Capitalist Development**. Singapore: Hong Kong University Press, 2008.

YOSHIMI, Shunya. **Pro-America, Anti-America: Political Unconsciousness in Postwar Japan** Tóquio: Iwanami Shoten, 2007.

Christine Greiner

Graduação em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (1981) , mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (1991) , doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (1997) , pós-doutorado pela Universidade de Tóquio (2003) , pós-doutorado pela International Research Center for Japanese Studies (2006) e pós-doutorado pela New York University (2007) . Atualmente é assistente-doutor da PUC/SP, atuando principalmente nos seguintes temas: arte cultura semiótica.