Iconicidade e indexicalidade: O corpo na arte chinesa

David Clarke

Neste ensaio, faço uma reflexão sobre o lugar do corpo na arte chinesa[1]. Começo por identificar de forma um tanto esquemática várias características que definem a pintura e a caligrafia dos literatos, a arte da elite social na China pré-moderna. Em seguida, considero - com um maior enfoque histórico - o momento em que uma cultura visual nitidamente moderna, inspirada em fontes ocidentais, aparece na China. Entendo essa arte como moderna na medida em que levo em conta especificamente o contexto cultural chinês - ela opõe-se diretamente a certas qualidades-chave da tradição dominante herdada, em particular por meio da ênfase que dá ao corpo feminino representado, e desse modo não pode ser vista simplesmente como uma imitação do modernismo europeu. Meu instrumento básico para fazer o contraste entre aspectos da pintura e da caligrafia dos literatos e certas tendências no modernismo artístico chinês é um instrumento semiótico. Fio-me particularmente na distinção que Charles Sanders Peirce faz entre os modos icônico e indexical de significação, isto é, entre signos que referem por intermédio de uma suposta similaridade com seu referente e signos que referem por meio de uma aparente contigüidade com ele. Demonstrarei que embora a evocação do corpo fosse importante na cultura visual dos literatos, ela era realizada basicamente por meio de mo-

dos indexicais de significação ao passo no início do século XX, os modos icônicos de representação da cultura visual se tornariam dominantes.

1. Indexicalidade e escultura do espaço social: pintura e caligrafia dos literatos chineses

A pintura européia pré-moderna pode ser caracterizada, num sentido mais amplo, por privilegiar os signos icônicos devido à sua preocupação em tornar o espaço representado e seus ocupantes tão imediatamente presentes ao espectador quanto possível. A pintura européia feita entre a Renascença e o início do Modernismo tentou de um modo geral dissolver a superfície pintada e revelar a ilusão de um mundo tridimensional como se ele existisse antes que os olhos o vissem, abolindo a distância espacial e temporal. Conseguiu-se alcançar essa negação da lacuna entre o momento da origem e o momento da recepção eliminando qualquer coisa que desviasse a atenção para o corpo do espectador, o espaço e o tempo de contemplação. O espectador deveria ser construído como um olho desencarnado capaz de comprender a imagem toda como que instantaneamente.

A consciência do corpo do artista e o tempo e o espaço da produção devem também ser inibidos por esta arte mimética para que esse truque mágico de presença seja bem sucedido. O artista, assim como o espectador, precisa ser reduzido a um olho, e o ato de pintar deve ser construído como se acontecesse fora de seu tempo de duração. Em termos práticos, esse objetivo requer uma ênfase naquilo a que Norman Bryson (Bryson, 1983: 92) se refere como um estilo 'apagativo', isto é um estilo de pintar que não chama a atenção para a superfície da pintura nem alimenta a possibilidade de ser lido como um traço da mão do artista. Podemos caracterizar esse modo de o artista colocar a tinta sobre a tela como uma tentativa de servir apenas a uma função icônica, procurando evitar que isso seja lido de forma indexical. Na pintura mimética, os signos indexicais destroem a ilusão de presença: um traço do movimento da mão de um artista cruzando a tela é capaz de trazer a consciência do artista como um ser corporificado, do processo (duração) do pintar, e do espaço de produção da obra (isto é, o espaço em frente à tela em oposição ao seu espaço 'interno').

Enquanto os signos indexicais devem ser suprimidos ou dissimulados na pintura mimética européia, a pintura e a caligrafia dos literatos chineses, ao contrário, os coloca em primeiro plano. Pinceladas são reveladas como pinceladas, como traços da mão do artista, e na pintura há preferência por motivos tais como o bambú, que permitem a legibilidade de pinceladas individuais.

Além disso, há na teoria da pintura dos literatos um contexto estético elaborado no qual essas marcas indexicais são sujeitos da interpretação ***enquanto*** marcas.

Na caligrafia, uma forma de arte fundamental para os valores dos literatos, a legibilidade das marcas encontra-se em seu nível mais elevado. Aí somos capazes de ler não apenas as pinceladas individuais e a direção em que elas são feitas, mas também a seqüência de sua execução ao longo do tempo. Isto é possível não apenas devido à organização linear da escrita, mas também por causa da ordem convencional em que as pinceladas dos caracteres chineses são feitas quando alguém escreve. Essa insistência no plano das formas é paralela ao plano das técnicas e materiais, tornando possível para um literato ter empatia com uma peça de caligrafia produzida ainda que muitos séculos atrás. De acordo com Lothar Ledderose (Ledderose, 1986) esta é, na verdade, a verdadeira função da caligrafia: permitir que a elite culta (que foi tanto apreciadora quanto produtora de arte) sinta que desfruta de uma coesão que ultrapassa o espaço e o tempo - apesar das rivalidades faccionais e das descontinuidades históricas.

Enquanto na pintura mimética européia a intromissão de signos indexicais prejudica a habilidade da arte de evocar a ilusão de presença, na caligrafia chinesa é a mera existência de tais signos que torna isso possível. Somente porque o estilo de pintura dos literatos chineses permite que seus espectadores tenham empatia com o artista encarando-o como um ser corporificado é que eles podem sentir que as barreiras espaciais e temporais entre o apreciador e o autor do quadro são abolidas. A pintura mimética européia busca esconder da consciência o tempo gasto durante a produção, mas a pintura e a caligrafia dos literatos colocam em primeiro plano a duração do fazer, que é como que retraçada pelo espectador durante o processo temporal de contemplação da obra. Cria-se uma sensação de proximidade: no momento da contemplação é como se alguém estivesse olhando por sobre os ombros do artista enquanto ele produz o quadro, recapturando seus movimentos a partir dos traços que eles deixaram.

Assim como na ênfase dada ao tempo de produção, a pintura e a caligrafia dos literatos também diferem da arte mimética européia na ênfase dada ao *espaço* de produção. Até o espaço paradigmático para a contemplação da pintura dos literatos é análogo ao espaço de produção, encorajando ainda mais a empatia durante a atividade de apreciação da obra. Enquanto a arte européia incentivou por um longo tempo de forma característica a existência de um espaço ritualisticamente separado para a arte (e espaços separados diferentes - o estúdio e a galeria - um para a produção e outro para a contemplação), um manuscrito de um literato chinês visto no espaço (privado) do estúdio de um erudito não está longe do tipo de ambiente no qual foi feito.

Não apenas a pintura ocidental é contemplada de forma particular em um espaço ritualisticamente separado (e público) mas a etiqueta requer que um ritual de distância da imagem seja observado. À distância preferida para a apreciação, o 'apagamento' da forma com que o pintor coloca a tinta na tela acentua-se e a ilusão do espaço representado fica mais convincente. Em contraste, um rolo de manuscrito chinês é feito - como sugere o termo - para ser manuseado: a pessoa que o aprecia pode alcançar a proximidade corporal desfrutada por quem o produziu, desenrolando-o para acompanhar a jornada do artista por sobre sua superfície. A disposição horizontal própria do rolo de manuscrito ao ser contemplado poderia também ser vista como colaboradora para o abalo da ilusão do espaço representado: pelo menos neste gênero de arte dos literatos em particular, não está em ação nenhuma analogia entre quadros e janelas como há tão freqüentemente no caso das pinturas ocidentais penduradas nas paredes.

Embora haja, é claro, um espaço representado numa pintura de paisagem ao estilo dos literatos produzida sobre um rolo, por várias razões esse trabalho geralmente carece de prioridade sobre o espaço da produção desfrutado pelo espaço representado na arte mimética ocidental. Em p arte isto tem a ver com nossa falta de habilidade - ler o rolo parte por parte - de compreender aquele espaço de uma só vez, e em parte isto está relacionado com a ausência de um ponto de vista unificado. No caso de uma peça de caligrafia chinesa, ao contrário de um quadro, não há nenhum espaço tridimensional representado que ofereça um possível contra-peso à ênfase dada ao espaço de produção. Ele é tão ausente quanto o espaço de produção na arte mimética ocidental. Caracteres, como letras, não têm volume, nem 'corpo' e portando sugerem que não haja nenhum espaço ao redor deles. Não se pode imaginar ângulos laterais de visão nem aspectos alternativos sobre formas abstratas.

Uma vez que freqüentemente aparece caligrafia nos quadros dos literatos, ela faz com que por outros meios o espaço representado por essas pinturas seja desvalorizado em sua importância. As pinceladas que formam as imagens são desenhadas, como se fossem, no espaço bidimencional da escrita, consideradas como signos caligráficos, como marcas em uma superfície. É claro que o fato de ambas as marcas escrita e pintada serem feitas com o mesmo material (tinta) e com a mesma ferramenta (o pincel chinês) auxilia o processo de assimilação de um pelo outro. A teoria estética dos literatos chineses afirma repetitivamente a similaridade da escrita e da pintura, o que ressalta ainda mais o que a técnica já parece declarar. A caligrafia que aparece em quadros dos literatos tende a ser colocada em uma área da superfície que não esteja ocupada pelas pinceladas da própria pintura. Esta prática pode ser parcialmente explicada pelo desejo óbvio de maximizar a clareza tanto da escrita quanto da pin-

tura. Entretanto, uma vez que as áreas vazias de um quadro tendem a ser com freqüência aquelas mais distantes no espaço representacional da imagem (em geral o céu, no caso de uma paisagem), a caligrafia nessas áreas mostra-se eficaz em especial no cancelamento ou inibição da leitura do espaço profundo.

Esta relação entre áreas pintadas e áreas escritas tem sua forma mais completamente desenvolvida na dinastia Qing, como demonstra o **hanging scroll** *Ink Bamboo* de Li Shan (1729, coleção do *Metropolitan Museum of Art*, emprestada por John M. Crawford Jr.). Um trabalho feito por Zeng Yandong, reproduzido como *Platé 1* em Chiang 1938 (onde o nome de Zeng é romanizado como Tseng Yen-Tung) contém escritos que circundam uma figura humana por completo. Este é um caso extremo, mas por esta razão oferece um exemplo particularmente notável de como a caligrafia pode condicionar nossa leitura do espaço na pintura chinesa.

Pode-se notar que a caligrafia nos quadros dos literatos não é sempre do autor ou foi adicionada no momento em que a pintura foi feita. Eu não considero, entretanto, que este fato comprometa meu raciocínio, uma vez que há exemplos suficientes nos quais o pintor *é* o calígrafo, o que sustenta minha idéia, e porque quando isso não acontece, esses casos evidenciam a recepção de tais obras de arte, o que também corrobora minha interpretação. Eles demonstram quão fácil foi para o espectador tratar a superfície da pintura *como* uma superfície. Aqueles espectadores que escrevem nos quadros ou colocam suas marcas neles, vão ainda mais além da empatia com o espaço da produção: na verdade, em certo sentido, eles visitam ou habitam esses espaços.

Um exemplo muito claro da adição de marcas e inscrições a um trabalho pré-existente é o *Fengju Tie*, um **handscroll** de três letras de Wang Xizhi, que está na coleção do *National Palace Museum - Taipei*, embora trate-se de uma caligrafia e não de uma pintura. Ledderose (Ledderose, 1986) ressalta como as marcas e inscrições de vários proprietários e especialistas, incluindo imperadores de ambas as dinastias Song e Qing, têm se acumulado com o passar do tempo sobre o **handscroll**. Essas inscrições não apenas atestam a facilidade com que aqueles que as fizeram se sentiram capazes de comungar com o passado; elas também fizeram com que o próprio trabalho se tornasse uma reivindicação física da continuidade cultural para a qual seria difícil encontrar paralelos na arte européia.

Para dar um exemplo de inscrição sobre pintura, podemos também considerar as marcas colocadas sobre uma *Landscape (coleção National Palace - Taipei)*, do pintor da dinastia Yuan, Ni Zan. Algumas marcas foram colocadas por especialistas em arte, outras por vários colecionadores a quem a obra pertenceu ao longo de sua história. Proeminente dentre estes está a enorme marca do imperador Qianlong da dinastia Qing, colocada no topo, ao centro. A

relativa brutalidade dessa adição em particular ao trabalho talvez denuncie de forma mais clara do que o habitual um pouco das relações de poder que estão sempre envolvidas nessas comunhões com o passado. Do ponto de vista do presente, uma peça como essa pode servir como portadora de um mito de continuidade cultural "sem costuras", mas do ponto de vista da produção individual, a marca do pincel ou do selo que age sobre a superfície do quadro é uma tentativa de reclamar legitimidade, produzir (à guisa talvez de homenagem) a impressão de tradição como que se conduzisse a uma mesma pessoa[2].

É claro que um processo semelhante pode também estar acontecendo nas próprias imagens pintadas. O pintor mesmo pode estar em comunhão e/ou render homenagens ao estilo de um artista do passado. De acordo com Norman Bryson (Bryson, 1984), tal como o artista europeu conscientemente clássico, o artista literato deve evitar ser simplesmente engolido pela tradição; deve contestá-la e apropriar-se de seus poderes embora pareça respeitá-la, ou até mesmo submeter-se a ela. A ruptura deve ser apresentada como um retorno; o mover-se para frente tomado sob a bandeira protetora do passado (em sua versão escolhida pelo artista).

Embora haja paralelos, minha compreensão do estilo literato difere da compreensão que Bryson tem do neo-classicismo europeu, porque não vejo a questão envolvida como simplesmente uma questão de poder *artístico*. Que um imperador possa também ser participante na prática já torna esse ponto claro, mas o fato de que colecionadores, e não apenas artistas, façam parte do jogo, não tem tanta importância quanto o fato de que no estilo literato as posições de quem produz o quadro e de quem o contempla (ou é dele proprietário) não sejam nem de longe tão distintas quanto o são tipicamente na arte européia. Uma fluidez entre essas diferentes posições (ambas genuínas e empáticas) é uma qualidade diferenciadora da prática em si, permitindo que ela cumpra plenamente seu papel de ajudar a unir a elite social, ou (para colocar a questão de forma mais marcada) ajudando a constituir essa elite, a esculpir um espaço social 'privado' (tanto literal quanto metaforicamente).

2. Iconicidade e modernidade visual: o nu na pintura visual chinesa no início do século XX

Dadas as características específicas da pintura e caligrafia dos literatos chinesas e da pintura mimética européia que tentei esclarecer (embora de uma forma um tanto esquemática) por meio de uma taxonomia de espaços, tempos e corpos, e dada (seguindo Leddrose) a função social que suas qualidades peculiares ajudam o estilo dos literatos a cumprir, poder-se-ia supor que

haveria certas resistências quanto a uma incorporação de aspectos da pintura mimética européia dentro da pintura chinesa dos literatos. Resistências em um nível sistêmico, isto é, que poderiam inibir a adoção de certos traços da pintura européia mais do que outros. Características significativas da pintura européia não teriam lugar dentro da cultura visual dos literatos, não encontrariam nenhum ponto de aderência dentro dela - mas além disso, se essas características fossem adotadas por uma prática que desejasse desafiar os valores culturais dos literatos, elas proveriam um recurso que se oporia àqueles valores em quase todos os pontos significativos.

Para citar um exemplo: era de se esperar que fosse particularmente difícil a assimilação do foco num corpo representado (tão comum na arte mimética européia) nas tradições dos literatos, uma vez que este serviria de contra-peso ao foco no corpo do artista. Desta perspectiva não é tão importante que a prática da pintura chinesa influenciada pela pintura européia estivesse introduzindo um foco sobre o corpo, foco este ausente na pintura dos literatos, mas estaria propondo um desafio à pintura dos literatos ao focalizar uma categoria de corpo alternativa àquela da qual essa prática já se ocupava intensamente.

Para restringir o foco ainda mais, poderíamos considerar o caso das imagens de mulheres nuas. Talvez esse tipo de corpo representado tenha sido o mais difícil de ser assimilado na pintura chinesa à tinta, não apenas porque os significados simbólicos dos quais ele desfruta no contexto europeu não estivessem presentes no contexto chinês (o que da mesma forma seria verdade no caso de outros contextos de arte não-ocidentais) mas por causa dos efeitos particularmente disruptivos que acompanhariam a intromissão de uma imagem feminina no processo patriarcal de comunhão com os traços produzidos pelas mãos dos mestres.

Em minha opinião, o interesse pelo tema da mulher nua demonstrado por tantos pintores chineses do início do século XX comprometidos em explorar as possibilidades dos meios e dos estilos artísticos europeus deve ter sido fruto de sua intuição de que este seria, em algum sentido, um tema 'radical' ou 'moderno' no contexto chinês, por razões outras que sua mera novidade intrínseca. Rotular de 'retrógrados' esses artistas chineses que se interessaram por um tema que é problemático na arte ocidental, pelo menos desde o tempo do *Olympia de Manet*, seria subestimar a importância do que estava acontecendo ali naquele momento.

Tal estratagema consistiria numa interpretação errônea de diferenças culturais, consideradas como estágios de desenvolvimento em um modelo linear concebido de modo etnocêntrico. É claro que dizer isto não significa reivindicar nada que diga respeito à qualidade das imagens envolvidas (que variam imensamente), nem significa exatamente apresentá-las como arte "feminista",

embora talvez haja algo que o feminismo ocidental deva aprender da análise de uma cultura visual que tem sustentado estruturas patriarcais sem recorrer significativamente à representação icônica do corpo feminino.

Um levantamento de periódicos e livros publicados na China durante as décadas de 1920 e 1930 demonstra a popularidade do nu feminino como tema nessa época. Reproduções de imagens de nu feminino feitas por pintores chineses cujo estilo era claramente influenciado pela arte européia são encontrados com facilidade. Nus femininos feitos por pintores europeus, e (em menor quantidade) por pintores japoneses também são reproduzidos com freqüência. Fazendo-se um exame da categoria de nus femininos pintados por artistas chineses nos deparamos com uma tendência geral de representar o nu de um modo que atraia a atenção para a massa ou para o volume da figura que ocupa espaço. Isto significa que a ênfase no corpo representado que o tema da nudez introduz é ainda mais acentuada.

Ela é também realçada pela insistência da maioria das imagens do corpo nu como tema por si só, em vez de apresentá-lo como um portador de esquemas de significação mitológicos ou alegóricos complexos. Tanto quanto pelo tratamento prosaico do nu nas próprias imagens, essa ênfase é transmitida também pela escolha dos títulos: não encontramos tipicamente (digamos) *The Birth of Venus mas Corpo Humano (Renti)*[3] - por exemplo, em trabalhos realizados por He Tingyao[4] - e Zhu Shijie. Uma variedade de poses estáticas predomina o que auxilia ainda mais a focar a atenção no corpo em si. O movimento teria o efeito de atrair a atenção do corpo do ator para a ação, possivelmente inserindo o interesse narrativo e a oportunidade de seu personagem ser exposto. Uma atividade que pode ser atribuída a uma figura nua estática tende a ser ou a atividade de devaneio ou a atividade de posar. A atividade de devaneio, vista por exemplo no *Daydreaming (Xia si)* de Yang Jianhou, enfatiza o corpo uma vez que apresenta a mente como algum outro lugar.

Há muitos trabalhos que retratam figuras posando (quer dizer, que fazem uma referência consciente ao contexto em que essas imagens nuas foram produzidas). Pinturas feitas por Chen Shiwen, Lu Sibai, Gu Rucheng e Zhou Xijie podem servir de exemplos. Usar um modelo (*moter* é o termo equivalente no chinês moderno) para fazer uma imagem de um modelo (em oposição à utilização de um modelo para fazer uma imagem - digamos - de um banhista, como parece ter ocorrido no *Woman by the Riverside* de Hu Yimen, por exemplo) é introduzir uma referência ao espaço da produção. Mas a referência a esse espaço dentro do espaço representado é muito diferente do estímulo à identificação empática com o espaço da produção que, como tenho defendido, a pintura dos literatos oferece. De fato, a referência a um tipo particular de espaço de produção de arte nitidamente diferente daquele empregado na práti-

ca dos literatos explicitamente expõe para exame o desvio do paradigma dos literatos.

O novo tipo de local de produção de arte é o estúdio. Sendo este o espaço privado da sala de trabalho do artista profissional ou o espaço mais público da sala de aula, ele difere do gabinete dos eruditos literatos. Esse espaço é ritualisticamente separado dedicado somente à produção de arte visual, onde não ocorre nem mesmo sua contemplação por espectadores. A representação de um modelo nu não apenas invoca esse espaço autônomo de produção de arte, mas também alude a um processo específico de fazer arte que acontece nesse espaço - isto é, trabalhar a partir de um modelo vivo - e a um método particular (conscientemente inovador) de educação artística que envolve tal processo.

Para mostrar em que medida o gênero do nu se opõe a todos os aspectos da prática de arte dos literatos, poder-se-ia fazer uma comparação com o caso da caligrafia. Se o nu é o gênero que mais requer a utilização de um modelo vivo, isto talvez seja o que mais o afaste da caligrafia, um gênero no qual copiar os mestres é a única via possível para o treinamento. Com respeito a esse gênero, não é nem mesmo possível conceber o trabalho a partir da vida em vez da tradição, de trabalhar a partir de um modelo feminino em vez de modelar-se a partir de um modelo masculino precedente. Há a mesma mesma orientação em direção ao passado, não importando se alguém trabalha a partir de um caderno (*tie*) que contém reproduções de estudos feitos por grandes mestres, ou a partir da caligrafia gravada numa estela antiga; se alguém está fazendo uma cópia à mão-livre (*lin*) ou produzindo auto-conscientemente um trabalho no estilo de um determinado mestre (*fanggu*).

Se voltamos nossa atenção para a evidência histórica disponível relativa à recepção da arte chinesa influenciada pelo ocidente, descobrimos que a nudez era de fato o principal foco de debate e atrito que essa arte conscientemente modernista evocava. Ataques foram feitos a quadros de nudez, ao uso de modelos nus no processo educacional e aos próprios modelos. Uma exposição realizada em 1915 pela *Shangai Art Academy*, que incluiu desenhos de modelos cujos corpos eram recobertos frouxamente por tecidos, recebeu duras criticas do diretor de uma escola. Em 1926, o diretor da Academia, Liu Haisu também foi o centro de uma briga com o déspota Sun Chuanfang por causa dos modelos nus. Sun tinha proibido sua utilização, e Liu optou por debater essa questão com ele nas páginas da imprensa. Lin Fengmian teve uma briga pública semelhante com Liu Zhe, o Ministro da Educação (Kao, 1992: 11).

Maiores evidências de que o nu era particularmente problemático no contexto chinês podem ser obtidas em várias fontes. Uma charge de 1927 dos *Annals of Shangai (Shangai Chunqiu)* comenta sobre a incompreensão públi-

ca da prática do uso de modelos nus mostrando uma multidão olhando fixamente para dentro de um estúdio de arte onde um modelo nu feminino estava fumando um cigarro de forma indiferente. Uma charge de 1935[5] mostra uma multidão de pessoas - algumas vestidas no estilo ocidental, outras de maneira mais conservadora - discutindo diante de um quadro de nu feminino exposto. Uma foto de um modelo nu em um estúdio na *Shangai Academy of Art* em uma outra publicação contemporânea (Chou, 1993) leva o título 'Victims to Art'; um filme do mesmo ano feito pela *Great Wall Motion Picture Company*, intitulado *Resurrection (Zainsheng)*, parece ter sido sobre um pintor de nus. A preocupação das autoridades é demonstrada não apenas nas tentativas de controlar o uso de modelos nus na *Shangai Academy of Art*, mas também na proibição do uso de quadros de nus como ilustrações em capas de livros.

Em periódicos chineses das décadas de 1920 e 1930 sempre se discutia sobre o nu e a representação do corpo humano de um modo geral. Os artigos (escritos por Ni Yide, Zhang Jingsheng, Yu Jofan, e outros) nos quais essas discussões podem ser encontradas devem ser interpretados levando-se em conta um debate mais amplo a respeito do valor do estudo feito a partir de um modelo vivo. É comum que o estudo da natureza e a cópia sejam apresentados como métodos diametralmente opostos, como ocorre nos artigos de Wang Yachen, Yu Jianhua, Jing Youlin e Lin Fengmian[6]. Considera-se este último como a norma na pintura chinesa, sendo visto como um inibidor da criatividade. Jing Youlin leva essa questão mais a fundo, afirmando que até mesmo o trabalho de alguém que tenha feito uma cópia magistral é comparável à exposição de um defunto.

Enquanto a prática da pintura e da caligrafia dos literatos ocupavam largamente os espaços sociais privados da elite pré-moderna, a prática da arte modernista às quais as pinturas de nus pertencem ocorriam em um domínio mais público. Maiores mudanças sócio-econômicas foram, é claro, ajudando a trazer com que esse domínio público mais amplo tomasse forma, mas deve-se dar um crédito aos artistas modernistas por responderem ativamente à mudança de situação e por utilizarem o espaço público disponível para contestar concepções de valores estéticos herdadas.

Como demonstra a evidência apresentada acima, o debate se deu não apenas dentro dos limites mais restritos das revistas de arte especializadas, mas também no espaço social mais amplo da imprensa pública. Talvez a razão pela qual o nu tenha se tornado um elemento chave no debate foi o fato de que essa era uma questão que poderia ser foco de discussão tanto nos ataques mais limitados feitos aos valores artísticos dos literatos quanto nas disputas mais organizadas (e pré-existentes) relativas a valores 'ocidentais' ou 'modernos' por um lado e valores 'chineses' ou 'confucionistas' por outro.

É claro que o nu estava sujeito a se tornar um emblema de controvérsias mais amplas, embora fossem seus opositores, e não os próprios artistas, aqueles que com mais freqüência ligavam o nu a questões sociais e políticas em sentido mais amplo. Por exemplo, acusa-se de anti-confucionista o uso que Liu Haisu fez de modelos nus, mas (pelo menos no contexto confessadamente controlado de seu debate no jornal com as autoridades) ele nega a acusação. Em suas cartas publicadas ele também é cuidadoso em negar uma ligação entre o modernismo artístico e o ativismo político (presumivelmente porque ele pensava que fosse provável que tais alegações pudessem ser feitas): ele assevera que seus estudantes da Academia nunca se envolveram em atividades do movimento estudantil. A acusação que Liu parece temer seria feita no caso de Lin Fengmian, um outro pioneiro no uso do nu na educação artística, cerca de um ano depois. Lin, que teve alguns de seus estudantes presos, seria acusado de encorajar atividades comunistas. (Chang, 1992: 32).

Havendo uma maior preocupação em estabelecer o próprio status e autonomia artística (em disputa com os valores dos literatos), seria um erro enfatizar demais até que ponto os artistas envolvidos com o nu desejavam colocar sua arte a serviço de objetivos políticos e sociais mais amplos, particularmente os esquerdistas. No caso de Lin Fengmian, por exemplo, há evidências que documentam uma relação entre sua prática artística e uma posição mais abrangente, voltada para uma reforma educacional ou cultural em vez de posições políticas explícitas do modo como elas são comumente entendidas. Lin desempenhou um importante papel na reforma da educação artística na China, sendo inspirado pela filosofia de Cai Yuanpei, a quem ele conheceu pessoalmente. Como muitos intelectuais chineses durante o período seguinte ao Movimento de 4 de Maio, Lin depositou grande esperança nos meios culturais e educacionais de revitalização da sociedade chinesa, e lançou um olhar para o Oeste em busca de recursos. A arte, assumindo um pouco do antigo papel social da religião, seria um meio de revitalização cultural em si mesma, não um instrumento para outros meios de atingir esse objetivo.

Embora seu conteúdo específico permaneça de alguma forma difícil de ser decifrado nas reproduções em preto e branco de baixa qualidade que são tudo o que restou disso, o *Suffering (Tongku)* de Lin, de 1929 merece consideração como uma das pinturas mais complexas produzidas na China durante as décadas de 1920 e 1930 que fazem uso do nu feminino. *Suffering* faz mais do que apresentar o nu em um contexto estático sem narrativa. Essa obra relativamente em grande escala tenta ir um estágio além e mobilizar o corpo nu feminino como um portador de significados elaborados relevantes para o contexto chinês. Um conteúdo humanístico que a pintura dos literatos não podia comunicar é dirigido a uma audiência mais ampla do que aquela que a pintu-

ra dos literatos tinha tentado interpelar. O nu se torna um portador de significados públicos de natureza nacional, e (para ir mais fundo nessa questão) envolve-se na tentativa de chamar um público nacionalmente concebido à existência.

Tradução de Fátima Regina Machado

Referencias bibliográficas

CHOU, S.S. (1933) *Shanghai Shi Daguan.* Shanghai: Wen Hua Fine Arts Press.
MAYCHING, K. (1992) *"Lin Fengmian: A Butterfly Broken Free from its Cocoon" en The Art of Lin Fengmian.* Hong Kong: Hong Kong Arts Centre, 11-16.
LEDDEROSE, L. (1986) *"Chinese Calligraphy: Its Aesthetic Dimension and Social Function"* en Orientations, XVII:10, 35-50

Notas

[1]Sobre o corpo na arte e cultura chinesa, ver Tales of Shen and Xin, de Mark Elvin, em Body-Person and Heart-Mind in China during the Last 150 Years, Michael Feher et al. (eds.), Fragments for a History of the Human Body. Zone, 4, New York, Zone Books, 1989, 267-349; Roger T. Ames, 'The Meaning of Body in Classical Chinese Thought', International Philosophical Quarterly, Vol. XXIV, No. 1, March 1984, 39-53; and John Hay, 'The Body Invisible in Chinese Art?', in Angela Zito and Tani E. Barlow (eds.), Body, Subject & Power in China, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994, 42-77. Nesse texto, termos chineses são geralmente dados em romanização Pinyin.

[2]Quando uma inscrição de alguém diferente do artista era feita logo depois da finalização da pintura, como era freqüentemente o caso, o sentido de abolição da distância do passado não estaria presente. No entanto, pode-se ainda falar da facilidade com que ocorria a entrada no espaço do fazer, do papel da empatia. Questões de poder podem ainda estar presentes em tal instância, embora diferentemente equilibradas: um calígrafo prestigioso poderia ser convidado a escrever sobre uma imagem, de modo a aumentar sua reputação de artista.

[3]Esse termo renti não conota especificamente a nudez no seu sentido mais usual, mas seria hoje entendido como se referindo ao nu em um contexto artístico.

[4]Referência ao local das ilustrações das imagens pelos artistas chineses mencionadas nesta secção do texto são dadas aqui: He Tingyao, Human Body (Renti), Yi Feng, Feb. 1935, 89. Zhu Shijie, Human Body (Renti), Yi Feng, May 1935, 135. Yang Jianhou, Daydreaming (Xia Si), Ibid, 134. Chen Shiwen, Oil paint study (Youhua fanzuo), Yi Feng, April 1933, 93. Lu Sibai, title not known, Yi Feng, Sept. 1934, 12. Gu Rucheng, Human Body (Renti), Yi Feng, Oct. 1934, 48. Zhou Xijie, Study (Fanzuo), Yi Feng, May 1935, 138. Hu Yiwen, Women by the Riverside (Hepan nu), ibid.Muita arte desse período, influenciada pelo Ocidente ficou conhecida apenas através de ilustrações em revistas contemporâneas, e todos os trabalhos mencionados acima devem presumivelmente estar perdidos. Sou grato a Billy Kwan, Eve Tam, Chan Kuen-on e Feng Huanian por sua ajuda em juntar e traduzir alguns dos materiais usados neste ensaio.

[5]Yi Feng, Shangai, Vol. 3, No. 5, 1 May 1935, 75. A discussão pública e o espaço que lhe permite acontecer, são, certamente, tão novos quanto a pintura do nu em si mesma. O Sheying Huabao (Vol IX, 44, 1933, 8) também tem um cartoon de dois homens em frente de uma pintura de um nu, e o Xianggang Gongshang Ribao (25 nov. 1934) tem um de um homem em roupa tradicional que está representado como estando de pé em frente de uma pintura de um nu por um longo tempo.

[6]Wang Yachen, 'Moxie Zirande Linghui', Yifeng (Shanghai), Vol. 2, No. 1, 1 Jan. 1934, 41-2; Yu Jianhua, 'Chuangzuo Yu Linmo', Meizhan (Shanghai), No. 4, April 1929, 7; Jing Youlin, 'You Mofang Dao Chuangzao, Yifengshe Meizhan Guangan', Yifeng, Vol. 3, No. 7, 1 July 1935, 44; Lin Fengmian, 'Women Suo Xiwangde Guohua Qiantu', Qiantu, No. 1, Jan. 1933.

David Clark é professor associado do Department of Fine Arts da Universidade de Hong Kong. Obteve seu Ph.D no Courtauld Institute da Universidade de Londres em 1983. Dentre seus livros mais recentes estão: Modern Chinese Art (Hong Kong, Oxford University Press, 2000) e Hong Kong Art: Culture and Decolonization (London, Reaktion Books, 2001; North Carolina, Duke University Press, 2002)
E-mail: *dclarke@hkucc.hku.hk*