HONG BIAO SHEN

Em Paris, entre China e Mongólia, mutação da escultura

Tradução: Blanca Brites

RESUMO

Em Paris eu havia esculpido uma cabeça que evocava a paisagem do interior Mongólia chinesa. Mas esta paisagem estava invisível, fora do campo, no interior da escultura como no interior de minha própria cabeça. Veremos como, entre Paris e Pequim, a mutação de minha prática escultórica revelou uma paisagem interior que ninguém podia ver. Somente em Paris eu podia sentir a parte chinesa ou mongol do meu trabalho. O que importa na arte chinesa, não é representar algo, mas evocá-lo, assim como o *punctum,* do qual trata Barthes, é este algo indizível, situado fora do campo, que encontra a via chinesa do Tao. Seguir esta via me permitiu esculpir os habitantes da Mongólia, tal como uma estepe ondulante sob o vento, para tentar salvar o que resta desta mesma estepe, ameaçada de desertificação e tentar também salvar o que resta dos Mongóis.

PALAVRAS-CHAVE

Paisagem; China; Mongólia; arte chinesa; Tao.

EM PARIS, ENTRE CHINA E MONGÓLIA, MUTAÇÃO DA ESCULTURA

Em Paris, eu havia esculpido uma cabeça que lembrava a paisagem mongol. Mas esta paisagem encontrava-se invisível, fora do campo, no interior da escultura como no interior de minha própria cabeça. Desde minha vinda à Pequim, tenho sempre comigo minha paisagem: ela se entranhou em minha criação artística como uma braçada de flores selvagens. Veremos de que maneira, entre Paris e Pequim, a mudança de minha prática em escultura revelou esta paisagem interior que ninguém podia ver.

Tudo começou quando, no início de 1999, passei seis meses em Paris a convite do professor Pinças, para fazer um estagio na Escola Superior de Belas Artes de Paris. Durante este período de solidão, não era a lembrança de minha vida em Pequim, onde sou professor na Escola de Belas Artes, nem de Shenyang, cidade onde nasci e cresci, de que mais senti falta; mas era a lembrança da imensidão da estepe mongol. Então me lancei a esculpir uma cabeça em pedra que chamei *Retrato da Mongólia*, era tão pesada que três pessoas não podiam levantá-la. Esta cabeça foi criada graças às lembranças dos corpos viris e dos rostos vigorosos dos guardadores de cavalos e dos lutadores mongols. Veremos que esta escultura, cuja temática me acompanha desde a infância, representa a primeira etapa de uma lenta e decisiva mudança em minha prática artística. As diferentes estadias em Paris, não somente me abriram a "porta" da Mongólia interior, mas elas me permitiram exprimir uma técnica e uma busca muito pessoal, estruturada pelos lugares por onde passei.

A escultura como fora do campo

Minha primeira paisagem é a da minha cidade natal, Shenyang, capital industrial. Desde a infância, já havia escolhido como minha prática artística realizar esculturas de cabeças em argila onde o corpo estava *de facto* fora do campo. Uma lembrança explica meu tema de predileção artística, minha paixão pelas cabeças esculpidas: para comemorar meus cinco anos, meu pai me deu duas bonecas de argila que ele mesmo havia feito. Eu as adorava de tal forma que procurei reproduzi-las. Somente

a realização da cabeça me interessava. Comecei a compreender que era necessário deixar um espaço no interior da forma para obter um resultado satisfatório. A questão não era somente fazer uma bola de argila sobre a qual se acrescenta olhos, nariz e boca, se tratava de conseguir elaborar uma cabeça. Eu já tinha em mãos, todos os elementos: o vazio e o retrato. Mas isso não era suficiente para exprimir, minha paisagem interior. Passei então a observar, em fotografias, as esculturas de Rodin. Elas me fascinavam porque descreviam personagens de formas sensuais e também porque delas emanavam uma extraordinária sensação de espaço. Esses modelos me permitiram realizar bustos de meus amigos, que tiveram um relativo sucesso. Senti-me com forças e incentivado a aprender escultura de maneira mais assídua. Graças a amigos de meus pais, encontrei um professor no Departamento de Escultura do Instituto Central de Belas Artes de Pequim, que me aconselhou a explorar mais a estrutura formal abstrata do que a anatômica, para não fazer somente "ocos". Assim, de tanto questionar a forma, pude preparar o concurso para entrar na universidade de minha cidade natal. Comecei meus estudos em Luxun Academy of Beaux-Arts de Shenyang[1]. Meus professores trabalhavam a partir dos escultores chineses contemporâneos e das formas que eles tinham sob seus olhos (saco de batatas) na falta de imagens ou obras ocidentais. Tratava-se, por exemplo, de saber por que o Monumento aos heróis do povo na Praça Tian'anmen[2] parecia tão forte. Os diferentes monumentos e esculturas, criadas na China no século XX, eram todos orientados politicamente. Foi necessário tempo, entre a "abertura" da China às ideias ocidentais mais amplas e o surgimento de uma arte contemporânea chinesa, a fim de introduzir novas possibilidades de leitura da realidade e interrogar sua relação com a tradição. De fato a abertura da China às correntes do pensamento ocidental remonta a mais longe ainda. Por exemplo, os camponeses chineses que, para sobreviver, migraram para a costa oeste da América em torno de 1850, levaram com eles sua cidade (Chinatown). Todo o século XX foi para a China um período de migração de certos métodos econômicos e culturais ocidentais. Foi necessário esperar o final deste século para que a mutação se operasse… Mas isso não era suficiente para exprimir minha paisagem interior.

A prática artística na China e a encomenda

Somente a escola de pintura de paisagem parece não ter sido muito utilizada para fins políticos. Talvez por se tratar de uma antiga tradição que soube perdurar: as obras e os quadros de Shi Tao[3] sempre tiveram grande influência. Huang Binhóng[4] sempre pode exercer seu talento na China, da mesma forma que Qi Baishi[5]. Mas numerosos foram os pintores chineses que deixaram o país. O grande Mestre Zhang

1 Shenyang foi uma das cidades mais destacadas da indústria chinesa pesada. Era a capital da província de Liaoning (Manchúria) que fornecia nos anos cinquenta, 45% do aço da República Popular da China. Atualmente, Shenyang está em descompasso, com a China aberta à economia de mercado. Sua indústria passa ainda pela transição de empresas do Estado para empresas de mercado privado. As Usinas são revendidas ou liquidadas levando a um desemprego recorde sem precedentes. Da glória do passado, só restou uma cidade poluída de quatro milhões de habitantes, dedicada ao sistema de unidades de trabalho sem trabalho. cf Shenyang no coração da Manchúria, por Xavier páginas, HTTP:// www.asile.org/errances/numero15/shenyang/shenyang.htm (consultado em 15/06/2007)

2 Em 1952, Liu Kaiqu se associou à construção do Memorial do Herói da Praça Tiananmen, ele era o chefe da equipe de escultores. HTTP://www.chinagendiao.com.cn/ywb/ikq06.asp

3 Shi Tao (1641-1720) escritor (Citação da pintura) e pintor (Dez mil pontos de tinta maus).

4 Huáng Binhóng (1865-1955) viveu até 90 anos. Foi sobretudo a partir dos oitenta anos que seu estilo ganha sentimentos vivos e calorosos revelando toda sua força.

5 Qi Baishi (1864-1957) tem inclusive a estampa de seu rosto em um selo soviético.

Daqian,[6] deixou a China em 1949, sendo redescoberto e admirado pelos chineses a partir de 1989, a ponto de ser nomeado "pessoa número 1 da China, desde 500 anos" sendo que ele nunca mais havia colocado os pés no continente.

No domínio da escultura, a situação é difícil. A estatuária está a serviço da doutrina política. Liu Kaiqu[7] foi para Paris na condição de secretário do Consulado da Embaixada, em 1928, graças ao apoio de Cai Yuanpei[8]. Em 1929, foi admitido no Departamento de Escultura da Escola de Belas Artes de Paris. Com a invasão da China pelo Japão, Liu Kaiqu se engajou na resistência e, para tanto, retornou à China em torno de 1933. Cai ao recebê-lo lhe disse: "você retornou com o ofício de escultor. É muito bom. Mas para a escultura tudo é diferente na China. Assim, espero que você possa se engajar na educação para formar os mais jovens". A partir de então Liu Kaiqu se dedicou à Educação e fez grande progresso na arte da escultura política, (o que ele não havia aprendido em Paris). Depois da fundação da República Popular da China em 1949, foram criados departamentos de escultura nos melhores institutos de arte na China, e os estudantes eram enviados, para se aperfeiçoarem, na antiga União Soviética.

Até hoje na China, a concepção artística mais representativa situa-se na linha da tradição de Yan'an[9], e não ultrapassou o realismo acadêmico europeu dos séculos XVIII e XIX. Considera-se, geralmente no ocidente, que a arte moderna começa em 1907 com a Demoiselles d'Avignon de Picasso e que a arte contemporânea inicia em torno de 1960 com o Fluxos e a Pop art. A arte chinesa contemporânea começa no final dos anos 70[10] com uma dupla missão: digerir as relações ao mesmo tempo dos modernos e contemporâneos da arte ocidental…

Em cinco de fevereiro de 1989, foi aberta a grande exposição de arte moderna chinesa no Museu Nacional de Belas Artes de Beijing. Na China a arte contemporânea não é acessível ao grande público. A arte de vanguarda é uma arte "desconhecida" pois ela não aparece nas mídias. Esta exposição tratava da "renovação das formas artísticas, em comparação com as tradições (novas e antigas)". O comitê que, desde 1987, tentava organizar esta exposição, lhe havia inicialmente intitulado "exposição das trocas acadêmicas dos jovens artistas de todo o país"[11]. Era uma exposição estritamente "retrospectiva" e muito tradicional: ela enterrava a arte moderna dos anos 80: "os dois tiros de revolver[12] soaram a morte[13] de uma bem sucedida apropriação das ideias ocidentais.

A prática artística na China e a política

Entretanto, o ano de 1989 foi decisivo para a história da Arte contemporânea chinesa. A linguagem artística mudou bruscamente, marcando o início da nova cultura dos anos 1990. Os pintores da nova geração possuíam um espaço mais amplo. Um

6 Zhang Daqian (1899-1983) deixou a China em 1949 e se instalou em Taipei, Taiwan.

7 Liu Kaiqu, (data de nascimento desconhecida – 1987), escultor.

8 Cai Yuanpei (1868-1940) foi um educador chinês e presidente da Universidade de Pequim (1917), conhecido por sua crítica a cultura chinesa que levou ao movimento de quatro de maio de 1919.

9 Yan'an era a base política e militar do partido comunista chinês depois da Longa Marcha de 1935 a 1948.

10 Cf. Exposição *Estrela* na Belas Artes.

11 Esta deveria ocorrer no Pálacio Agrícola de Exposições de Beijing.

12 Referência à performance *Cabine* de Xiao Lu e Tang Song (atirar com um revolver sobre uma cabine telefônica)

13 Li Xianting, *retirado de Li Xianting*, Tianjin, Maison d'édition de la littérature et des arts Baihua, 1999, p.61.

fenômeno chamado "corrida em Mao Zedong" surgiu na rua (sob forma de botom; de estatuetas; de poemas e citações, relativas a Mao Zedong, gravados em fita cassete). Os artistas se apossaram dessa ebulição e se inspirando na linguagem da pop ocidental, combinavam signos comerciais com imagens políticas de países socialistas, salientando os aspectos humorísticos, absurdos, sarcásticos e irônicos. A pop política é o produto de circunstâncias políticas e sociais específicas à China e uma reação à cultura contemporânea.

Se entre 1985 (ano da "renovação dos pensamentos" e da visita Rauschenberg, que nos fez descobrir que a arte não se reduzia à pintura de cavalete) e 1989, a arte tinha uma ponta anti-racional, com a pop política nós atingíamos uma dimensão racional descompassada. A arte não precisava mais recorrer à mitologia, ao heroísmo, ao idealismo e ao esteticismo. Como uma corrente de ar, a pop política emergia silenciosamente, sem gongo, sem tambor, nem palavra de ordem, como uma mutação que se exprime, de maneira invisível.

Se Andy Warhol tratou a cultura americana através de imagens de garrafas de Coca-Cola e da artista sensual Marilyn Monroe, e se Joseph Beuys tratou a cultura alemã em uma série denominada "esculturas sociais", podemos dizer que a pop política chinesa revelou a cultura contemporânea chinesa. Mas a diferença da pop americana que diviniza a imagem popular, a pop política a vulgariza ou a torna humorística. E enquanto a pop americana trabalha imagens contemporâneas, a pop chinesa regurgita o passado: a pop política sugere que há afinidades entre os signos utilizados pelo capitalismo e aqueles utilizados pelo comunismo, para promover certa visão social. Ambos utilizam imagens populares e palavras chave para criar uma comunidade – que seja uma comunidade de consumidores ou de cidadãos. Hoje não há mais, grande diferença entre um consumidor e um cidadão. Mas saber disso não era suficiente para exprimir minha paisagem interior.

Paisagem mongol e chinesa

Minha prática escultórica não é política: ela refere-se ao caráter hierático da estatuaria política, mas também da escultura mongol. Quando descobri a estepe mongol, não podia imaginar como isso poderia influir na minha prática. A cultura mongol é uma fonte de inspiração que se embasa minha prática, mas que no início era invisível. Descobri que minha avó materna era de origem mongol, (quando no terceiro ano da faculdade de arte), fiz um estágio no interior da Mongólia, para "estudar e experimentar a natureza". Desde o início senti uma grande admiração pela esplendida vista da estepe de Ximrng, em seguida me senti como em um sonho, pois descobria, em cada coisa a impressão de que já a conhecia, de que me era familiar. Os pastores e os autóctones tinham traços que me lembravam os da minha mãe e de seu

irmão. Voltando a Shengyang, de imediato fui ver minha mãe para lhe contar minhas impressões, e ela informou que minha avó era Mongol. Decidi então percorrer o país, a China e suas treze regiões autônomas, e naturalmente toda Mongólia. A estepe de Wuzhumuxin tornou-se minha "verdadeira terra". Descobri, assim, toda a cultura tradicional mongol. A rudeza do clima forjou, não somente fortes personalidades, mas também uma cultura singular. Nômade, o povo mongol não pode se complicar com telas pintadas, em revanche, as esculturas se erguem majestosas. Apesar de sua massa, suas linhas são ligeiras, leves e amplas. Talhadas em pedra, parecem ter sido germinadas, saídas da terra. Depois de haver sofrido no inverno com o vento, a chuva, o frio rigoroso e, no verão com um calor infernal, durante milhares de anos, estas esculturas de pedra se reforçaram. A natureza continuou o trabalho de erosão das bordas, curvando as linhas, adensando as formas.

Minha prática escultural, no entanto não é somente mongol, mas é também chinesa. Foi quando retornei a Paris que pude perceber melhor os aspectos mongóis e chineses de meu trabalho. Cheguei a Paris três meses depois de meu estágio; e de haver feito a escultura *Retrato da Mongólia*[14], da qual só restava uma fotografia, pois ela havia sido roubada, apesar de seu peso. Encontrei a professora Éliane Chiron e lhe mostrei a referida foto. A professora me disse ver neste retrato, sobretudo o corpo que, no entanto, estava ausente, fora do campo. Este corpo ausente parecia, para ela, ser o que mais importava na imagem: uma paisagem fora do campo. Senti-me perdido. Não compreendia que Éliane Chiron pudesse ver o que não estava na foto. Inscrevi-me em seu curso de DEA* na Universidade Paris I, no Departamento de Artes Plásticas e Ciências da Arte. Subitamente, me lembrei de uma história referente à teoria da pintura tradicional chinesa. Um mestre de pintura pede a seus três alunos, para fazerem uma pintura a partir do seguinte tema: um templo antigo escondido nas longínquas montanhas. Aquele que teve a melhor nota foi o que desenhou os passos que conduziam ao templo através das altas montanhas e não os que representaram um templo. O que importa na arte chinesa, não é representar alguma coisa fielmente, mas evocá-la. O *punctum*[15] do qual trata Barthes (a propósito da fotografia, meio que joga com a representação do real) é esse algo indizível que escapa a toda análise, mas que é sentida, situada fora do campo, e que poderia encontrar o caminho chinês do Tao.

Na tradição chinesa, todas as atividades artísticas têm como fim encarnar ou transmitir o Tao. Mas o Tao é invisível, ele é o elam que conduz ao visível. É a imagem da água perfeitamente tranqüila: "*nada que não leve ao equilíbrio, ao repouso e à limpidez, a ponto de refletir até os pelos da barba e das sobrancelhas de quem se olha*"[16]. O espírito deve estar vazio e calmo a fim de ser controlado e reforçado pelo Tao místico. O espírito ultrapassa a estreiteza de espírito pessoal e se torna o espírito transcendente que reflete o essencial da vida e do universo. O sábio "para viver no mundo real, move seguidamente seu corpo para fora do mundo e medita no interior, involuntário e

14 Hong Biao Shen. *Retrato da Mongolia*, escultura em pedra, 55x45x45cm, Paris, 1999. * DEA. Diploma de Estudos Aprofundados. Diploma necessário para realização do curso de doutorado na França

15 R.Barthes. *La chambre claire*, Paris, Édition de l'étoile, Gallimard, Le seuil, 1980, p.71.

16 Liu Jianguo. *Tradução e notas de Zhuang Zi*, Changchun, Maison d'édition de la littérature et de l'histoire de Jilin, 1993,p.251.

vazio. Ele move seu corpo sem mudar de ar, ele enfrenta milhares de acontecimentos e fica indiferente e imperturbável"[17]. Na arte, o espírito essencial se une ao espírito subjetivo. Os sons, as cores, as formas, as figuras adquirem uma profundidade: Xi Yi (incolor e áfono), Hun Mang (estado infinito), Xu ling (flexível e não previsível). Os cursos do DEA em Paris me permitiram descobrir que minhas obras estavam irrigadas por duas diferentes fontes: meus cursos de estética tradicional chinesa e minhas reminiscências mongóis; uma racional e outra sensível. Para compreender isso, para sentir este pensamento racional, foi necessário que me afastasse fisicamente de minhas origens. Foi em Paris que pude perceber e sentir a parte chinesa ou mongol de meu trabalho. Ao mesmo tempo, o interesse de minha professora me incitava a imergir completamente na vida mongol. Foi assim que, ao voltar de Paris em setembro de 1999, assisti pela primeira vez a uma cerimônia de luta mongol em Xi Wuzhumuxin. Começava então a exprimir minha paisagem interior.

O obo e a paisagem

Hong Biao Shen, *Feng jing,* série constituída por 18 peças, bronzes e trigo, 50x50x100cm.

Este episódio da festa tradicional do Nadaam foi para mim um grande impacto. Eu via os *Boke* ("homens fortes") como uma multidão de ursos se mantendo em pé em um campo de trigo. Eu mesmo me inscrevi como lutador. Em 2004, minha escultura começava a refletir minha paisagem invisível: construí uma primeira escultura na estepe. Coloquei-me, como faziam os "construtores" de antigamente, no alto de uma montanha, para celebrar a captura de uma grande presa, o que era ocasião de manifestação de alegria coletiva. Em mongol, *obo* significa "monte". São os montes de pedra facilmente localizados. As estepes mongóis são muito extensas e a população

17 Guo Xiang. Ciel et terre, Chengdu, Maison d'édition de Sichuan, 2001, p.141.

pouco densa: os nômades circulam constantemente de uma pastagem a outra, mas se reencontram pouco. Dois momentos durante o ano são propícios à concentração da população: no fim do inverno quando os cavalos são engordados e no fim da primavera, quando há o degelo das águas. Os *obos* tornam-se lugares onde são organizados os grandes encontros de *Nadaam*[18]. É o *obo* de Timur da Bannière Wushen, da liga do Ikezhao que mais me fascinava: a lenda diz que sob este *obo* está enterrado o general Gengis Khan, Tuogong Timur. Todo o *obo* possui uma parte subterrânea no interior da qual se enterra muita coisa, sobretudo coroas, vestimentas, ouro, prata, armas e outros objetos sagrados. Eu reencontrava assim, enterrada, a ideia do fora do campo, que me fascinava. Construi um *obo* em resina (de maneira a obter um efeito "de laca rochosa") sobre uma estrutura metálica. Minha escultura mede quatro metros de altura e representa uma cabeça estilizada. Ela não é verdadeiramente um *obo*, no qual as pessoas que o vêem, depositam em sua base um bloco de pedra e entoam um canto tradicional *Hoomi*. Desde de meu retorno de Paris, me inscrevi no curso de canto *Hoomi,* do grande mestre Battar Adsuren. Sentia a necessidade de imergir completamente na cultura mongol, pelo canto *Hoomi* mas também pela arte eqüestre. No entanto, não senti necessidade de seguir um curso de montaria, pois assim que montei um cavalo mongol, fui invadido por um sentimento intenso de bem estar: eu estava à vontade com minha montaria. Acostumei-me, quando galopávamos eu e meu pequeno cavalo azul, a ficar de pé sobre seu dorso e abrir os braços em direção ao imenso céu, imitando uma águia que voa. Brincava com o vento. A altitude média do planalto mongol sendo superior a 1000 metros, a pressão atmosférica é mais fraca[19] e o impacto do vento é mais sensível. O canto *Hoomi* requer um aprendizado da técnica de divisão vocal, observada por ocasião de um fenômeno natural: quando o vento dos rios atravessa uma gruta circular nas montanhas Ala Shan, se produz um som harmonioso. O movimento de convecção do sopro ou do vento é condição indispensável ao nascimento do *Hoomi*. O ritual mongol foi respeitado. Mas este *obo* que eu havia construído, em Xilingele na Mongólia, era na verdade a representação de uma cabeça como aquelas que eu havia criado na minha infância em Shenyang, graças a meu pai, e mais tarde em Pequin. Depois de minha estada em Paris, eu podia retornar a trabalhar em meu ateliê em Pequim. Minha paisagem interior me acompanharia em qualquer lugar.

As paisagens

Desde minha infância sempre trabalhei com argila e sempre viajei. Em meu ateliê em Pequim, local ideal para experimentar técnicas, realizei esculturas em ferro fundido e ervas selvagens (capim), assim como esculturas com ossos de boi e resina. Sentia-me mais livre tecnicamente para trabalhar com materiais, ao mesmo

18 *Nadaam*, "distração", feira ou lugar onde ocorrem lutas, corridas de cavalo, danças e trocas comerciais.

19 Á 1000 metros de altitude, a pressão é de 900 hPa (hecto Pascal) ou seja 200 hPa menos que ao nível do mar.

tempo tradicionais e os mais modernos: o ferro fundido, um material tradicional do escultor é também um material industrial. Utilizo-o como um simples suporte para colocar um material que não tem nada de escultural, mas que é tradicional, as ervas selvagens. De fato, desejo arrumar um espaço onde a força da natureza e a força humana pareçam se enfrentar. Na série *Feng hua* "Erosão eólica", o corpo do atleta mongol, em ferro, está como erodido pelo vento. Na série *Feng gu* "força de caráter", são os pequenos pedaços de esqueletos de animais que têm o poder de criar um homem. A série *Feng jing* "paisagens", constituída de 18 peças, é uma série de retratos dos maiores campeões de luta mongol. Poderia ter feito várias cópias com o mesmo protótipo, segundo o princípio industrial. Mas preferi que cada cabeça fosse particular, para tratar melhor a diversidade humana. Isso me fez pensar na teoria pictural de Shi Tao,[20] grande mestre das dinastias Ming e Qing, na comparação contínua entre as especificidades formais e espirituais da paisagem natural e do ser humano, e de sua expressão. "A água abundante, se assemelha a essas pessoas nobres e virtuosas dotadas de generosidade: ela escorre verticalmente, como as pessoas fieis que podem aceitar voltar sobre seus passos…"[21]. Essas comparações de Shi Tao mostram que a pintura não deve se contentar em descrever a paisagem natural: é necessário aprofundar a analogia entre a natureza e o homem. O que era válido no período Ming e que influenciou os Impressionistas (que pintavam por sucessivas pinceladas rápidas), continuava a irrigar minha produção escultórica. "Foi observando o Tao dos tempos antigos que se pode governar as existências de hoje. Se o homem pode conhecer a origem das coisas antigas, se diz que ele mantém o fio do Tao"[22]. A arte moderna e contemporânea ocidental me nutria porque havia encontrado através dela as forças emergentes mais antigas. Saber disso era suficiente para deixar fluir minha paisagem interior de maneira involuntária.

Mutações

Entretanto, diferentemente de Shi Tao, meu trabalho não está baseado na analogia entre a natureza e o homem. Minha paisagem interior procura se exprimir através da representação humana, pois não há separação entre a paisagem e aquele que a olha, mas uma estreita interação. A natureza sempre foi inapreensível ao homem, mas o povo mongol é sem dúvida aquele que melhor compreendeu e integrou esta parte, ao mesmo tempo impiedosa e benéfica da natureza. Ao me interessar pelo povo Mongol, me interessava aos estreitos laços que podem ser tecidos entre duas forças antagônicas. O que é importante para mim, é descrever o homem da Mongólia tal qual uma estepe ondulante sob o vento, para tentar salvar o que resta da estepe ameaçada de desertificação (as tempestades de vento e areia tornam-se cada vez mais freqüentes e violentas, chegando quase a Pequim) e tentar salvar o que resta dos Mongóis, que por

20 Shi Tao, *Yang Chengyang*, Pékin, Maison d'édition de l'Université du people, 2003.

21 Ibid.,p.34.

22 *Lao Zi*, traduzido e comentado por Liang Haiming, Wuhan, Maison d' édition de Wuhan, 1997, p.24.

seu modo de vida estão perfeitamente adaptados ao biótipo da estepe, estando eles também ameaçados. Por enquanto o deserto resiste. E, a cada vez que o visito, posso ainda me maravilhar diante das extensas estepes verdes. Graças à altitude do planalto, as ervas, os capins são mais altos. As diferentes variações de temperatura são mais marcantes. As ervas são muito sensíveis às condições climáticas: ao meio dia em julho, o sol bate sem piedade sobre o verdejante planalto, enfraquecendo sua vitalidade. A maior parte dessas herbáceas, toma uma tonalidade de algodão e se curva em direção a terra e a noite voltam a se levantar. Seu perfume é mais intenso: na primavera, o frescor de seu odor me embriaga. A maneira com que elas se ondulam sob o vento me faz pensar em uma superfície de água: as ervas pareciam escorrer como ondas em direção ao céu. Nas canções tradicionais, as ervas estão sempre presentes: "O céu sem limite, e a estepe a perder de vista. Quando o vento sopra, elas se curvam, revelando os bois e carneiros". Como as ervas, os nômades têm características físicas particulares, determinadas pela vida na altitude: têm uma pressão arterial mais fraca, uma concentração de glóbulos vermelhos mais forte[23]; a concentração de oxigênio é mais fraca, mas o corpo o fixa melhor e consome menos. Esta análise racional me permite compreender esta terra e a maneira como as linhas são esculpidas, ao mesmo tempo ternas e fluidas e no entanto, comprimindo fortemente as formas, ao mesmo tempo pela mão do homem e pelo trabalho da natureza. É assim que a minha paisagem interior quer se exprimir: através da representação humana, mas como um trabalho natural.

O pensamento imaginário, que se pode nutrir explorando as reflexões inatas ou medulares[24], me guiou em direção a um espaço incomum de meu pensamento racional: a Mongólia interior. Excitado pelos órgãos captadores (a pele e os sentidos) meus músculos reagiram e realizei performances e objetos. Todas essas ações me conduziram a uma reflexão sobre as interferências entre o universo e os lugares heteróclitos do qual eu era o ponto sensível, reagindo de maneira involuntária e experimental, natural. Percebi que minha paisagem interior procurava se exprimir ao mesmo tempo através da representação humana e como um trabalho da natureza, pois não há separação entre a paisagem e aquele que a olha, mas uma construção de espaços que destaca, graças aos vazios dispostos de maneira particular, pontos de vista essenciais sobre o invisível. Pude conduzir esta busca imaginária através do filtro do pensamento racional. Esta busca me permitiu compreender melhor como, na descontinuidade dos espaços, minha continuidade interior se criava: esta prática escultural mudando de maneira imprevisível e subterrânea, tornando visível a paisagem interior que veio de muito longe e que não me abandona jamais.

A paisagem mongol que inconscientemente me obcecava, conseguiu, ao longo dos meus deslocamentos, se exprimir e mudar minha prática de escultura. A paisagem e a escultura se encontraram em um instante preciso de minha vida…

23 Graças ao hormônio do crescimento dos precursores dos glóbulos vermelhos EPO.

24 Esses reflexos fazem intervir a medula espinhal e tem um caráter hereditário.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. La chambre claire. *Paris: Édition de l'étoile, Gallimard, Le seuil, 1980.*

JIANGUO, Liu. Traduction et notes de Zhuang Zi. *Changchun: Maison d'édition de la littérature et de l'histoire de Jilin, 1993.*

Lao Zi. *Traduit et commenté par Liang Haiming. Wuhan, Maison d'édition de Wuhan, 1997.*

PAGES, Xavier. Shenyang au coeur de la Manchourie, par Xavier Pages, http://www.asile.org/errances/numero15/shenyang/shenyang.htm (consulté le 15/06/2007).

TAO, Shi. Yang Chengyang. *Pékin: Maison d'édition de l'Université du peuple, 2003*

XIANG, Guo. Ciel et terre. *Chengdu: Maison d'édition de Sichuan, 2001.*

XIANTING, Li. Recueil de Li Xianting. *Tianjin: Maison d'édition de la littérature et des arts Baihua, 1999.*

HONG BIAO SHEN

Escultor, doutor em Artes Plásticas da Universidade Paris 1, Professor Titular no Instituto Superior de Belas-Artes de Pequim. Museus e coleções: principalmente China e Austrália.