

**PAISAGENS PROVISÓRIAS DA CHINA DE AI WEIWEI E JIA  
ZHANG-KE**

Camilo Lourenço Soares<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo pretende comparar a obra de dois artistas da China contemporânea, Jia Zhang-ke e Ai Weiwei, a partir das imagens que ambos fazem da nova paisagem desse país, retratando o aparecimento de zonas industriais em detrimento de importantes sítios históricos e culturais. Tanto nos filmes de Jia quanto nas fotografias de Ai, tais transformações são abordadas de maneira abertamente críticas, mas onde a estética se impõe como arma fundamental para o debate político e ideológico, resgatando, inclusive, conceitos da pintura tradicional chinesa como fonte inspiradora.

**Palavras-chave:** cinema, fotografia, China, paisagem, urbanismo

Articular uma visão crítica da atualidade a partir de obras artísticas sempre foi tarefa delicada, tanto do ponto de vista ético, onde lugares-comuns e insinceridades costumam aflorar, quanto em relação a questões ligadas diretamente à estética, muitas vezes colocada de segundo plano em detrimento de uma mensagem supostamente esclarecedora. E quando se considera que o país onde tais trabalhos são realizados é a China atual, envolvida numa complicada engrenagem estatal entre coação comunista e capitalismo desenfreado, essas relações entre arte e política se tornam ainda mais complexas e cheias de meandros. Essa é a seara por onde caminham dois artistas contemporâneos que, apesar de serem de gerações distintas, retratam um país em rápida e violenta transformação, onde o novo se impõe diante da história e de valores humanos tradicionais. Tais abordagens se tornam presentes nas fotografias de Ai Weiwei, sobretudo em sua série *Paisagens Provisórias*, e nos filmes do jovem cineasta Jia Zhang-ke. Ambos se preocupam em registrar ambientes em acelerada transformação em prol de um desenvolvimento econômico sem limites. Entretanto, até que ponto seus trabalhos são complementares e desdobram características conceituais e estéticas comuns e até onde dialogam com mesmas fontes de inspiração, internas ou estrangeiras.

---

<sup>1</sup> Professor de Cinematografia da UFPE. [photosonido@gmail.com](mailto:photosonido@gmail.com).



Ai Weiwei e Jia Zhang-ke são incontestavelmente personalidades bem diferentes. O primeiro, filho de célebre poeta, tem 54 anos e é uma espécie de andarilho boêmio, cidadão do mundo que viveu em Nova Iorque e conheceu a nata intelectual americana, como o poeta Allen Ginsberg; o segundo, 42 anos, é tímido, oriundo da classe média baixa de uma pequena e provinciana cidade chinesa e só se comunica em mandarim. É bem verdade que ambos cursaram a Acadêmica de Cinema de Pequim, em momentos distintos. Ai<sup>2</sup> foi colega da quinta geração<sup>3</sup> de cineastas (como Zhang Yimou e Chen Kaige), enquanto Jia faz parte de uma geração mais radical e contestatória, chamada de sexta geração ou, simplesmente, geração urbana. Além de serem hoje artistas de reconhecimento internacional, eles também dividem o ceticismo quanto aos caminhos e métodos do governo chinês e as consequências de políticas públicas desenvolvimentistas para o cidadão comum. Em ambos os casos, suas histórias pessoais contribuíam para tal posicionamento crítico. Com apenas dois anos, em 1959, Ai Weiwei seguiu seu pai, o poeta Ai Qing, exilado durante a Revolução Cultural na longínqua província de Xiajiang, no noroeste do país junto à fronteira soviética. Lá passou vinte anos, período em que viu o pai ser humilhado<sup>4</sup> constantemente. Jia, por sua vez, viveu na pele as dificuldades de migração do interior (de Fenyang, na província de Shanxi) para a capital, além de ser da geração da abertura, mas também do [Tiananmen](#)<sup>5</sup>, onde seus sonhos de emancipação e liberdade foram atropelados por tanques de guerra.

Personagens sensíveis a seu tempo, Ai e Jia compuseram um olhar livre em direção dessas transformações, céticos se tal desenfreado processos de desenvolvimento traria melhorias de vida para todos. Pelo contrário, testemunharam um perigoso processo desumanização de localidades.

Nos anos 90, grandes e pequenas cidades chinesas conheceram uma importante mudança tanto em suas dimensões sociais quanto de infraestrutura. Conjuntos de habitações vernaculares (o hutong em Pequim e o longtang em Xangai, por exemplo), vizinhanças e velhas comunidades de comercio e cultura foram demolidas para dar espaço a avenidas, estações de metrô, empresariais e shopping-centers – tudo em nome do avanço

---

<sup>2</sup> Na China, o sobrenome vem na frente do nome. Ai, então, é o nome da família do artista.

<sup>3</sup> Para o cinema chinês, os cineastas são identificados por gerações formadas na Academia de Cinema de Pequim.

<sup>4</sup> O poeta Ai Qing, pai de Weiwei, viveu durante anos com a família num buraco sem eletricidade, quando era obrigado a limpar latrinas públicas. Ai Qing tentou suicídio várias vezes.

<sup>5</sup> [Protesto na Praça da Paz Celestial](#) entre 15 de Abril a 4 de junho de 1989

implacável da economia de mercado e a implementação da economia de mercado.<sup>6</sup>

Os dois artistas sentiram na pele o preço desse desenvolvimento. Jia, por exemplo, viu sua pacata província se transformar num dos lugares mais poluídos do mundo durante os anos 2000. As consequências desses novos paradigmas econômicos não se limitava à qualidade do ar, mas também refletiriam na transformação física de antigos bairros e zonas rurais em espaços industrialmente funcionais, tornando-se com frequência ambientes insípidos, sem identidade, prontos para servirem à escoação de matéria prima e produtos manufaturados. Não por acaso tais *não-lugares*<sup>7</sup> se tornaram preponderantes em seus filmes, o que muito aproxima suas imagens da série *Paisagens Provisórias* de Ai feitas entre 2002 e 2008. Essas confluências temáticas já foram notadas pelo professor Francisco Foot Hardman, que aponta a série de Weiwei como um relato sobre “a destruição acelerada, em várias cidades, em nome do progresso como razão de Estado (e Partido). Só esse conjunto, a que se podem juntar fotos do canteiro de obras do terminal 2 do aeroporto de Pequim, valem como lição de crítica cultural e nos fazem lembrar, intensamente, da cinematografia afim de Jia Zhang-ke.”<sup>8</sup> Mas, finalmente, como essa “crítica cultural” é posta em prática e onde está a real proximidade do trabalho desses dois artistas, além da retratação de ambientes inóspitos criados pelas construções industriais chinesas? Que caminhos estéticos ligam as fotografias de Ai com as cenas de Jia?

Certo que, em ambos os trabalhos, saltam aos olhos imagens de desolação e abandono, zonas hostis ao convívio, ou seja, desligadas do apego afetivo de seus usuários. Antigos bairros residenciais ou zonas rurais se transformam rapidamente em áreas industriais ou comerciais, destruindo não só antigas e históricas construções, mas hábitos culturalmente estabelecidos naquelas localidades. O filme *Em busca da vida* (2006) talvez seja o exemplo mais evidente de Jia, ao retratar a histórica região da cidade de Fengjie antes de ser engolida pela barragem Três Gargantas na China. Da região, conhecida por seus pensadores e poetas, não sobrarão nem suas ruínas, colocadas abaixo para permitir a mobilidade naval na área a ser engolida pelas águas. O filme narra a volta de um trabalhador de minas de carvão à procura de sua esposa, que

---

<sup>6</sup> ZHANG Zhen (edit), *The Urban Generation – Chinese Cinema and a Society at the turn of the Twenty-first Century*. Duham and London: Duke University Press, 2007. 3 p.

<sup>7</sup> Segundo Marc Augé, um *não-lugar* é um espaço sem identidade e que não pode se definir como relacional nem histórico. Ver mais na obra do mesmo autor: *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du XXe siècle, Seuil, p. 100.

<sup>8</sup> HARDMAN F. F. A harmonia dos caranguejos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. J8, 26 fev. 2012.

não vê há 16 anos, e paralelamente a ida de uma enfermeira em busca do marido que veio trabalhar na região e não dava mais notícias há meses. Em meio a escombros materiais e sentimentais, as personagens perambulam pela região na última tentativa de achar algum reconforto em memórias e referências perdidas. Assim como Ai, Jia nos coloca em ambiente impositor e frio, retratando áreas de construções e destruições onde as pessoas se tornam pequenas e indefesas diante um movimento econômico devastador



*Em busca da vida, de Jia Zhang-ke*

levado a cabo pelo Estado que detém toda propriedade de terras do país, não sendo obrigado sequer a negociar para construir ou demolir o que entender necessário.<sup>9</sup> Ao percorrerem terrenos em destruição, eles só encontram mais desolação; percebem, enfim, que, assim como a região da barragem, suas vidas também foram engolidas por esse processo econômico, deixando-os sem norte, sem referências.

Assim, a solidão é formalmente reforçada pela distância física e dramática com que Jia os acompanha com suas composições abertas, o que evidencia o peso da paisagem sobre a vida dessas pessoas, além de evitar qualquer melodrama de reações faciais exageradas. Tal sensação de afastamento e frieza nos é apresentada, entretanto, junto ao sentimento de perda e vazio existencial, quando essas transformações não apenas apagam o passado de um local, como também estão longe de significar, em seus filmes, uma real possibilidade de melhorias para aqueles mais afetados. Pelo contrário, as imagens desses artistas revelam que essas novas paisagens arquitetam espaços que obstruem a circulação de sonhos possíveis:

“A cidade é um labirinto onde reina a separação da propriedade privada que deixa à rua apenas as trocas não-comerciais. [...] A rua não é mais o lugar da intercomunidade mas da autoestrada do mercado e dos trabalhadores que circulam entre sua solidão reclusa e seu lugar de trabalho. O espaço urbano é sedutor, brilhante, colorido de néons de

---

<sup>9</sup> Ai Weiwei, entrelacs: Dossier de Presse. Paris: Jeu de Paume, 2012, 9 p.

butiques e de publicidades, mas é ilusório e inacessível, ele é uma promessa que não será cumprida.”<sup>10</sup>

Para Ai, essas mudanças bruscas são também uma violência contra a história do lugar. Lá onde, pouco tempo antes, havia hutongs, pequenas ruelas típicas da China tradicional, agora só se vê entulhos e metralhas. Por vezes, vilarejos inteiros são destruídos para serem deslocados em outro lugar, constantemente sem verdadeira indenização para os moradores<sup>11</sup>. De uma hora para outra, séculos de história e de patrimônio cultural são assim destruídos para abrir espaço ao progresso mercantil e industrial. Ambos querem ser testemunhas desses abusos e documentar tais lugares em via de desaparecimento. Contudo, tais paisagens transitórias recebem deles um caráter específico de materialização de temporalidades, que transformam o registro objetivo em uma leitura íntima de subjetividades, a partir da vivência do tempo instalada inerentemente em cada lugar.

Sem dúvida, não é novidade para a fotografia nem para o cinema focalizar a transitoriedade inerente à paisagem, sobretudo urbana. Charles Marville já registrava as reformas do Barão de Hausmann na Paris do século XIX; no cinema, a devastada paisagem urbana pós-guerra foi captada pelas lentes do neorrealismo italiano, já com claro teor de crítica histórica e social. Também encontraremos paralelos estéticos com as fachadas fotografadas friamente pela nova objetividade alemã (como Thomas Struth, Thomas Ruff e Andreas Gursky). Na Ásia, outros tantos artistas também foram sensibilizados pelas mudanças dramáticas de urbanismo advindas da



*Paisagens provisórias, de Ai Weiwei*

<sup>10</sup> COPPOLA, Antoine. *Le cinéma asiatique*. Paris: L'Harmattan, Collection Images plurielles, 2004, 420 p.

<sup>11</sup> Ai Weiwei, *entrelacs: Dossier de Presse*. Paris: Jeu de Paume, 2012, 9 p.

implementação da concepção espacial ocidental a partir do Pós-Guerra, como o fotógrafo japonês Ryuji Miyamoto e os artistas visuais Zhang Wang e Yin Xiunzhen, todos esses fazendo uma releitura crítica das novas ruínas modernas: “A destruição e a ruína formam uma nova paisagem urbana ligada intimamente à memória, à revisão do passado, mas também à uma crítica questionadora do presente, de onde cabe um peculiar senso de ironia e disparate.”<sup>12</sup>

Essa relação do espaço com o tempo (ou melhor, espaço que contém tempo) é temática também [recorrente](#) nas reflexões entre urbanistas, que consideram hoje a paisagem urbana como uma imagem mental criada a partir de vínculos provisórios em um espaço singular, atravessada por ritmos diferenciados que favorece os desequilíbrios e os descentramentos. Assim como diz Olivier Mongin, a cidade não constitui mais um conjunto descritivo de lugares físicos, mas um fenômeno narrativo ideal:

“isso implica em que ela [a cidade] não seja jamais redutível a um passado, a um futuro ou a um presente idealizado, jamais assimilada a um centro ou a uma periferia, e que ela corresponda a uma rítmica temporal e espacial que, jogando com todas as possibilidades, torna possível, e isso em permanência, um duplo ‘descentramento’ [...] Esse duplo descentramento em relação ao tempo e ao espaço é a condição da libertação. Há memória, mas esta não tem outro sentido senão o de reavivar o espírito da fundação, de reatar os fios de uma história que não é unilateral, mas um enovelado de narrações. A cidade é toda estratificação, de tempos e de espaços acumulados, de ordens feitas e desfeitas. Ela é, entretanto, uma narrativa.”<sup>13</sup>

No entanto, mais do que contextualizar contos singulares, tais artistas contam a história do próprio tempo naquela localidade, do nascimento à uma iminente morte, da vivência do tempo e das sensações e crenças que dela suscitam. Assim, tais registros feitos por Ai Weiwei e Jia Zhang-ke não demonstram simplesmente a música incessante da grande cidade, como nas odes futuristas, mas a perda de leitura temporal daquele espaço pelos que a utilizam, constatando uma violência não apenas física contra o local, mas também uma brutalidade psíquica contra a imagem de cidade criada por seus agentes. “A cidade moderna inscreve toda uma história na ‘presença’ de um espaço que condensa os tempos precedentes”<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> OLMO, S. B. El cambio de paradigma del paisaje urbano. Lápiz, Madrid, n.176, out. 2001, 47 p.

<sup>13</sup> MONGIN, Olivier. *A condição urbana: a cidade na era da Globalização*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, 57 p.

<sup>14</sup> *ibidem*, 58 p.

Dentro desse contexto, Jia Zhang-ke desenvolve em *Cidade 24* (2008) uma ambiciosa narrativa sobre a Fábrica 420, na cidade de Chengdu, que está sendo destruída para dar lugar a um moderno complexo de edifícios. Apresentando entrevistas de várias gerações de ex-funcionários sobre a vida na fábrica, o filme costura não apenas dramas humanos pessoais, mais conta a história econômica e social da China a partir de relatos pessoais. Em outras palavras, a narrativa, a partir da palavra, constrói a temporalidade afetiva daquele lugar em vias de desaparecimento, composta de lembranças boas e ruins, o que dá vida àquelas paredes aparentemente impessoais. Os longos quadros fixos desses personagens, chapados pela imagem digital, entorno da fábrica reforça esse ar de intimidade e certa melancolia.

Finalmente, os terrenos terraplanados por tratores, os guindastes e os entulhos de construções não apenas enterram tal temporalidade imanente aos locais, ajudando a condensar tempos precedentes, mas também obstruem o olhar e a leitura da paisagem. Segundo a concepção de paisagem chinesa, ao impedir o fluxo do olhar, tais construções barram igualmente os sopros vitais responsáveis pelas mutações inerentes ao tempo e ao espaço, o que quebra a maniqueísta e falsa oposição entre renovação versus conservação. Enquanto no semantismo ocidental o termo paisagem se refere a um pedaço do mundo visto de uma só vez, a paisagem chinesa se preocupa mais com o dinamismo criado pelas reações de oposição e complementaridade criada por seus elementos. A tradição pictórica da *montanha-água* é o grande exemplo disso por simbolizar tais dualidades móveis, como a do tempo (eterno, efêmero), da matéria (rígido, maleável) e estética (transparente, opaco):

“Não é mais a iniciativa de um sujeito que promove a paisagem, determinando o horizonte a partir de sua posição, mas toda a consciência se descobre desde a abordagem implicada nesse grande jogo de oposição-complementaridade que o engloba; no lugar de paisagem se constitui em objeto de percepção, ‘montanha-água’ nos diz a imersão, instalando-se de uma só tacada, no que faz a animação por interação de componentes do mundo”.<sup>15</sup>

Em *Cidade 24*, essa impermanência é revelada sutilmente pelas imagens de vapores e fumaças da fábrica, que permeiam todo o filme, culminando na onda de poeira levantada pela destruição da fábrica. Tais elementos sem forma nos passam a ideia de efêmero diante de coisas que são aparentemente rígidas e resistentes ao tempo.

---

<sup>15</sup> JULLIEN François, *La grande image n’a pas de forme: ou du non-objet para la peinture*. Paris: Seuil, 2003, pp. 184-185.



No entanto, quando em *Prazeres Desconhecidos* (2001), Jia filma um dos protagonistas tentando subir com muita dificuldade um monte de um terreno baldio com sua moto para se encontrar com seu amigo e futuro comparsa de uma tentativa inocente e catastrófica de assalto a banco, temos aí uma paisagem onde elementos de definição temporal não existem mais. Não há mais uma relação dinâmica entre ambiente e temporalidade, mas uma obstrução de seus agentes modificadores. Tampouco há saída para o futuro desses jovens, fadados ao fracasso. O progresso os joga mais uma vez à margem de seus benefícios. Mais tarde, quando ele escapa dessa tentativa frustrada de crime, deixando o comparsa para trás, temos um longo plano na auto-estrada onde a chuva cai repentinamente e a moto quebra, deixando-o à deriva na via e na vida, em torno de um ambiente triste e desolador. A água vem impor, enfim, sua capacidade transformadora àquele ambiente funcional e insípido de estrada moderna condutora de mercadorias.

Na série *Paisagens Provisórias* de Ai Weiwei, o horizonte traçado no meio da imagem impõe uma simetria em um ambiente onde entulhos e construções fogem de qualquer ponto de descanso e equilíbrio. O artista cria um certo desconforto visual pela tensão criada por uma composição simétrica e ascética (uma estrutura industrial) em um lugar devastado, feio e hostil, o que é reforçado pelo clima nublado da maioria das fotos. Tal tensão visual é igualmente presente nos filmes de Jia. Tais zonas em transformação são lugares ilegíveis, obstruídos, de difícil mobilidade, que não dão possibilidade de equilíbrio a seus usuários. Para Ai Weiwei, suas imagens têm, antes de tudo, a função política de afirmar liberdades pessoais e contestar todo poder estabelecido. Sua série *Estudos de Perspectiva*, na qual ele apresenta o dedo médio em risco diante de um monumento turístico, ressalta a relação entre paisagem e poder. Não por acaso, ele começou essa série em plena Praça da Paz Celestial. Não por acaso, suas imagens não fazem rir o governo chinês, que o colocou em prisão secreta por mais de 80 dias em 2011, sem explicações convincentes.

Finalmente, tais recantos provisórios são apontados por Jia como lugares de perigo, sobretudo para aqueles que trabalham na área: tanto os que a destroem (em *Em busca da vida*, o amigo do mineiro, que trabalha na demolição de casas, é assassinado, meio a ruínas, por uma gangue envolvida com pequenos delitos), quanto para os que constroem (em *O mundo* [2004], o jovem primo vindo do campo é morto em um acidente de trabalho no canteiro de uma grande obra de engenharia). Curiosamente, Jia



nunca mostra a ação que culmina com a morte, como se o ambiente já carregasse intrinsecamente esse fardo. O fora de campo desdramatiza a morte, tornando-a menos episódica, descortinando com recuo um fenômeno comum nesse sistema para o qual o bem-estar humano não é levado em consideração. O não-mostrar torna o meio cinematográfico uma ferramenta privilegiada, pois indo além do registro factual, capta sensações e verdades dos momentos vazios, preponderantes em nossas vidas, afastando-nos do enredo cronológico e nos aproximando de uma paisagem urbana narrativa por suas temporalidades.

A distância das imagens de Ai Weiwei impõem também um ambiente de perigo e abandono. O que era para ser controlado e objetivo se torna um terreno fantasmagórico e temível, fora da escala humana, onde uma catástrofe pode acontecer a qualquer instante. Representa, assim, ambientes instáveis, conturbados e danosos a partir de uma imagem enganosamente objetiva. Costuma falar sobre o falho poder documental da fotografia e sua capacidade de gerar novas propostas de visão do mundo. Para ele, a imagem fotográfica rompe com sua função de origem, a de documentação, tornando-se um estado flutuante e uma realidade possível:

“Essa transformação faz da fotografia uma tipo de movimento que lhe dá uma importância particular: ela é um tipo de existência. A vida é somente um fato incontestável, e a produção de uma outra realidade é um tipo de verdade que não tem nenhuma relação autêntica com a realidade. As duas esperam que alguma coisa de milagrosa aconteça, a saber uma releitura da realidade. Como intermediário, a fotografia é uma mídia que não para de se encaminhar em direção dessa estranha contradição entre a vida ela-mesma e os atos que percebemos”<sup>16</sup>.

Assim, a constante releitura da realidade através das fotografias de Ai e ou dos filmes de Jia não apenas contesta diretamente um projeto político e econômico, em vias de deteriorizar o espaço e sua vivência, mas também problematiza esteticamente a leitura oficial da realidade e da História. A utilização de atrizes, como Joan Chen e Zhao Tao, para interpretar personagens relacionados com a Fábrica 420 em Cidade 24, sem a menor distinção entre esses e os “verdadeiros” depoimentos na montagem, acrescenta uma interessante ambiguidade no documentário de Jia, acirrando a complexidade da representação do outro e da construção da imagem de mundo já bastante ficcionalizado. Assim, tanto as fotografias de Ai e os vídeos de Jia não são usados por seus autores

---

<sup>16</sup> Postado no blog do artista em 16 de janeiro de 2010, escrito em 25 de julho de 2002. Ai Weiwei, entrelacs: Dossier de Presse. Paris: Jeu de Paume, 2012, 18 p.

como mídias capazes de revelar a realidade absoluta, mas como vetor que problematizam o discurso oficial sobre a verdade.

Tal cinismo não é apenas direcionado para a construção de imagens e sua capacidade de representar o mundo, mas a para a própria relação entre o homem e o meio onde vive. Deflagram, assim, uma crítica visual ao “mito moderno”<sup>17</sup> que, pela aura do avanço tecnológico e da ciência, afastou o ser humano da paisagem, desumanizando-a. Ai e Jia se afastam da objetividade que justifica toda transformação em nome do “progresso” ao inserir a subjetividade das personagens (e do espectador) na leitura da paisagem, retomando assim preceitos da paisagem oriental, onde observador e mundo se encontram na consciência da ligação existencial entre eles.<sup>18</sup> O que ligava, de princípio, estética e espiritualidade<sup>19</sup>, torna-se eminentemente político, pois contraria a visão tecnicista em prol de uma paisagem formada e transformada por uma relação orgânica entre corpo, mente, meio e tempo.

Assim, apesar de serem permeados por uma cultura em que a mutação e a impermanência são a base filosófica que aponta a fluidez da existência ao longo do tempo, tais artistas expressam, no entanto, uma visão bastante crítica em relação às transformações sofridas pela paisagem e pela sociedade chinesa. Justamente pelo desrespeito às diferentes temporalidades de um local, que é a base da pintura de *montanha-água*, essas novas paisagens chinesas obstruem a visão e impedem uma transformação positiva e natural do mundo. Através de uma releitura de princípios tradicionais de paisagem e de estética, tais artistas denunciam os caminhos desastrosos que tais reformas representam para a maioria da população, que perde suas referências, sua relação afetiva com o lugar em que vive e, sobretudo, não é abraçada pelo sonho de progresso mecanicista.

---

<sup>17</sup> Augustin Berque aponta as origens desse processo no dualismo cartesiano e no espaço idealizado newtoniano, âncoras do pensamento moderno. Sobre isso ver o texto de Berque *Cosmophonie et paysage moderne*, para o Colloque international Paysage & modernité(s), CNRS / Université Paris III, 10 - 12 mar 2005.

<sup>18</sup> Citando o pintor Shitao, François Jullien explicita que essa interação entre homem e paisagem não é mimética ou metafórica, mas expressiva: “é a paisagem que se exprime através de mim”. apud JULLIEN François, *La grande image n’a pas de forme: ou du non-objet par la peinture*. Paris: Seuil, 2003, 199 p.

<sup>19</sup> Desta vez, Jullien cita Zong Bing, que lançou o primeiro tratado conhecido na história sobre pintura de paisagem, escrito no século V: “A pintura de paisagem dá acesso ao tao”, op. cit., 193 p.

## Bibliografia

BERQUE, Augustin. Cosmophonie et paysage moderne, para o Colloque international

Paysage & modernité(s), CNRS / Université Paris III, 10 - 12 mar 2005.

COPPOLA, Antoine. *Le cinéma asiatique*. Paris: L'Harmattan, Collection Images

plurielles, 2004.

HARDMAN, F. F. A harmonia dos caranguejos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p.

J8, 26 fev. 2012.

JULIEN François, *La grande image n'a pas de forme*: ou du non-objet para la peinture.

Paris: Seuil, 2003.

MONGIN, Olivier. *A condição urbana: a cidade na era da Globalização*. São Paulo:

Estação Liberdade, 2009.

OLMO, S. B. El cambio de paradigma del paisaje urbano. *Lapiz*, Madrid, n.176, out.

2001.

ZHANG Zhen (edit), *The Urban Generation – Chinese Cinema and Society at the turn*

*of the Twenty-first Century*. Durham and London: Duke University Press, 2007.

## Catálogos de exposição

AI Weiwei, entrelacs: Dossier de Presse. Paris: Jeu de Paume, 2012.