

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

ESTHER CORRÊA CRUZ

**“ESTAMOS TODOS CONECTADOS”:
MEDITAÇÕES SOBRE A OBRA DE MARIKO MORI**

RIO DE JANEIRO, UFRJ
2019

Esther Corrêa Cruz

“ESTAMOS TODOS CONECTADOS”:
meditações sobre a obra de Mariko Mori

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio
de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Rosana Pereira de Freitas

Rio de Janeiro
2019

ESTHER CORRÊA CRUZ

**“ESTAMOS TODOS CONECTADOS”:
MEDITAÇÕES SOBRE A OBRA DE MARIKO MORI**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio
de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Aprovada em: 06 de dezembro de 2019

Prof.^a Rosana Pereira de Freitas
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Patrícia Leal Azevedo Corrêa
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Rubens de Andrade
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RIO DE JANEIRO

Dezembro de 2019

Aos meus pais, aos meus ancestrais, e a Eiichi e Elza Sago

Aos meus pais, pelo estímulo constante ao voo livre da mente, da imaginação e da curiosidade.

Aos meus amigos queridos, pelo apoio e solidariedade irrestritos. Pode ser clichê, mas só vocês sabem o quão literal é a frase: “sem vocês, eu não teria conseguido”.

À Rosana, pelo mantra “tem que poder tudo!”.

À Escola de Belas Artes da UFRJ, aos estudantes e professores de História da Arte, por fazerem esse curso existir (e resistir).

Ao Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB-RJ) e especialmente à equipe do Arquivo Histórico, por terem sido sempre muito atenciosos durante minhas consultas ao material sobre a exposição.

Meus sinceros agradecimentos. どうもありがとうございます。

"Se pudessem medir o tempo, mediriam o incontável e o imensurável.

Mudariam seu comportamento e até guiariam o rumo de seu espírito de acordo com as estações e as horas.

Fariam do tempo um rio em cuja margem se sentariam para observar a correnteza.

No entanto, o atemporal em vocês conhece o atemporal da vida.

E sabe que o ontem é tão somente a memória do hoje, e o amanhã é o sonho do hoje.

E que aquilo que em vocês canta e contempla ainda reside naquele primeiro momento que espalhou as estrelas pelo espaço."

Kalil Gibran

"Quando a mente é estreita e severa, colidimos com as coisas, e rompemos em conflito. Quando a mente é ampla e boa, nem um cabelo se fere.

O homem tem o espírito do universo. O universo não tem limites. Como pode a natureza do homem ser diferente? Quando ela é grande, aberta e infinita, alegria e raiva não se tocam, nem ela sofre nas mãos da circunstância."

Yoshida Kenkō

"A terra, nossa mãe, está cheia de grande amor por nós. Quando sofrermos, ela nos protegerá, alimentando-nos com suas belas árvores, ervas e flores."

Thich Nhat Hanh

RESUMO

CRUZ, Esther Corrêa. “**Estamos todos conectados**”: meditações sobre a obra de Mariko Mori. Rio de Janeiro, 2019. Monografia (Graduação em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O presente trabalho tem como objetivo analisar a obra da artista contemporânea japonesa Mariko Mori, traçando um paralelo entre três momentos de sua produção e os três pilares da metodologia da Educação para a Paz: as Ecologias Pessoal, Social e Ambiental. Por meio da análise de obras, da pesquisa de referências bibliográficas e visuais e do resgate de memórias afetivas, procurou-se acompanhar as transformações ocorridas no processo de criação da artista e associá-las ao amadurecimento dos ideais que o guiam. Partindo de uma autorreferenciação “niponizada”, passa-se por uma crescente espiritualização, rumo a projetos ultra tecnológicos que fazem menção ao transcendental e à conexão entre o ser humano e o universo.

Buscou-se então, a partir dos pontos apresentados, abordar e destacar a relevância da poética de Mariko Mori para o nosso contexto atual. Por seu constante lembrete: “estamos todos conectados”, ela propõe possíveis direcionamentos para a arte, no sentido da construção de realidades mais inclusivas e que promovam o equilíbrio entre todos os seres e a natureza. Aos historiadores da arte, por sua vez, é proposto por este trabalho que construam múltiplas narrativas neste mesmo sentido.

Há ainda a questão da presença da artista no Brasil. Ela se deu em dois momentos: com a exposição individual “*Oneness*”, realizada em 2011 no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro – assim como em São Paulo e Brasília; e com a instalação da obra *site-specific* “*Ring: One with Nature*” em uma cachoeira do estado do Rio de Janeiro em 2016. Apesar de não ter sido o foco da pesquisa nesta etapa de monografia, foi um fator de aproximação do tema e pode ser melhor estudado no futuro.

Palavras-chave: Mariko Mori; arte contemporânea; arte japonesa; budismo; arte e tecnologia; arte e natureza.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Tea Ceremony I, 1994</i>	16
FARANI, Donatella Natili. Mariko Mori: oneness/ Donatella Natili Farani, Nicola Goretti e Eckhard Schneider – Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2011, p. 65.	
Figura 2 - <i>Play With Me, 1994</i>	18
Idem, p. 71.	
Figura 3 - <i>Birth of a Star, 1995</i>	19
Idem, p. 73.	
Figura 4 - <i>Subway, 1994</i>	20
Idem, p. 63.	
Figura 5 - <i>Empty Dream, 1995</i>	21
Idem, p.75.	
Figura 6 - <i>Last Departure, 1996</i>	23
Idem, p. 77	
Figura 7 - <i>Last Departure (detalhe)</i>	24
Idem, p. 77	
Figura 8 - <i>Buda Amida com dois auxiliares, 1148</i>	24
SANZEN-IN Temple Pamphlet. Disponível em: < http://www.sanzenin.or.jp/en/ >.	
Figura 9 - <i>Esoteric Cosmos, Pure Land, 1996-1998</i>	27
FARANI, Donatella Natili. Mariko Mori: oneness/ Donatella Natili Farani, Nicola Goretti e Eckhard Schneider – Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2011, p. 103.	
Figura 10 - <i>Pure Land (detalhe)</i>	28
Idem, p. 103.	
Figura 11 - <i>Kichijōten, período Nara (710-794)</i>	28
WIKIMEDIA Commons. Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kichij%C5%8Dten.jpg >.	
Figura 12 - <i>Beginning of the End, Giza, 2000 (Série Past)</i>	31
FARANI, Donatella Natili. Mariko Mori: oneness/ Donatella Natili Farani, Nicola Goretti e Eckhard Schneider – Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2011, p. 81.	
Figura 13 - <i>Beginning of the End, Shibuya, 1995 (Série Present)</i>	31
Idem, p. 83.	
Figura 14 - <i>Beginning of the End, Brasília, 2006 (Série Future)</i>	32
Idem, p. 87.	

Figura 15 - <i>Enlightenment Capsule, 1998</i>	33
Idem, p. 117.	
Figura 16 - <i>Kumano, 1997-1998</i>	34
Idem, p. 111.	
Figura 17 - <i>Dream Temple, 1997-1999</i>	35
Idem, p. 109.	
Figura 18 - <i>Oneness, 2003</i>	37
Fotografia da autora.	
Figura 19 - <i>Wave UFO, 1999-2002</i>	39
Fotografia da autora.	
Figura 20 - <i>Wave UFO, 1999-2002 (visão do interior)</i>	39
FARANI, Donatella Natili. Mariko Mori: oneness/ Donatella Natili Farani, Nicola Goretti e Eckhard Schneider – Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2011, p. 173.	
Figura 21 - <i>Tom Na H-iu, 2006</i>	43
BENESSE Art Site Naoshima. Disponível em: < http://benesse-artsite.jp/en/art/tom-na-h-iu.html >.	
Figura 22 - <i>Transcircle 1.1 meter, 2004</i>	44
FARANI, Donatella Natili. Mariko Mori: oneness/ Donatella Natili Farani, Nicola Goretti e Eckhard Schneider – Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2011, p. 143.	
Figura 23 - <i>Sun Pillar, 2011</i>	46
FAOU Foundation. Disponível em: < http://www.faoufoundation.org/primal_rhythm >.	
Figura 24 - <i>Primal Rhythm (projeto)</i>	46
Idem.	
Figura 25 - <i>Ring: One with Nature, 2016</i>	47
FAOU Foundation. Disponível em: < http://www.faoufoundation.org/ring >.	
Figura 26 - <i>Ring: One with Nature, 2016 (outro ângulo)</i>	47
Idem.	
Figura 27 - <i>Ring: One with Nature, 2016</i>	48
Idem.	
Figura 28 - <i>Utagawa Hiroshige, “Lua vista através das folhas”, c. 1832</i>	48
MFA – Museum of Fine Arts Boston. Disponível em: < https://collections.mfa.org/objects/234455 >.	
Figura 29 - <i>Utagawa Hiroshige, “A lua refletida nos charcos de Sarashima”, c. 1853</i>	48
MFA – Museum of Fine Arts Boston. Disponível em: < https://collections.mfa.org/objects/209139 >.	

SUMÁRIO

Preâmbulo Breve justificativa autobiográfica.....	11
1. Introdução O retorno à Unidade e o contexto atual.....	11
2. “Eu comigo mesma”	14
2.1. Autoimagem, fetiche e identidade	14
2.2. A espiritualização como via para o autoconhecimento	23
2.3. A arquitetura como metáfora e a desmaterialização do corpo	30
3. “Eu com o Outro”: o elemento alienígena.....	37
4. “Eu com a Natureza”: o cosmos que habita em nós.....	43
5. Conclusão Conexões possíveis.....	52
Referências	55

Preâmbulo Breve justificativa autobiográfica

Este trabalho surgiu de um reencontro. Meu reencontro com Mariko Mori. O Japão me fascina há mais de duas décadas. Os desenhos animados e quadrinhos de que mais gostava, o primeiro idioma estrangeiro que quis aprender... de uma forma ou de outra, a cultura japonesa passou a fazer parte do meu cotidiano. Até hoje amigos e familiares enviam mensagens sobre coisas e eventos relacionados ao Japão dizendo: “lembrei de você”. Isso me aquece o coração. Então fiquei muito animada quando minha mãe, em algum dia de 2011, disse: “Tem uma exposição de uma artista japonesa no CCBB. Vamos?”. E fomos.

Lembro de ter ficado encantada com as formas e cores, com a espiritualidade transmitida por algumas das obras, com a identificação que senti com aquele universo. Na época, nem sonhava em estudar arte. Por isso, foi particularmente especial o momento em que Mariko Mori ressurgiu durante as reuniões de orientação. Foi o toque de afetividade que faltava na escolha do tema de pesquisa. E fico muito grata e feliz por ter agora, com a graduação em História da Arte, as ferramentas metodológicas adequadas para transformar essa experiência em conhecimento a ser compartilhado.

1. Introdução O retorno à Unidade e o contexto atual

Já faz algum tempo que as coisas andam estranhas. Como se algo estivesse fora do eixo, não funcionando como deveria. Claramente em algum ponto, nos desviamos do que realmente importa e, mais uma vez, o ser humano se encontra encarando consequências desfavoráveis à sua felicidade. Muito se fala de diversas opressões conectadas, porque elas nos são visíveis a cada instante, sentidas na pele e no coração. Seja o capitalismo, o patriarcado, ou o racismo, o fato é que as origens dessas opressões têm muito em comum. Por trás de todo o seu suposto rigor científico, esses sistemas ignoram uma das teorias mais básicas e elementares: a de que tudo o que existe veio de um único ponto, que deu origem a todo o universo no momento do *big bang*.

Stephen Hawking e Carl Sagan popularizaram os complexos conceitos por trás desse fenômeno, mas o que todas as avançadas pesquisas ocidentais descobriram foi apenas uma verdade que já era velha conhecida de muitos saberes espiritualistas e religiosos: a origem única de todas as coisas. Os mitos cosmogônicos de diferentes culturas espalhadas pela Terra mencionam a ideia do Uno, da Unidade. Desde as rochas e minerais, passando por todas as

minúsculas formas de vida, até os grandes animais e mesmo os corpos celestes, estivemos todos reunidos em um único ponto nesse momento primordial. E essa conexão é perene, como aprendemos com Lavoisier: “Na Natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. A sensibilidade para estar atento a isto é uma das mais admiráveis capacidades humanas.

A obra da artista contemporânea Mariko Mori – analisada ao longo deste trabalho – é evidência de que um equilíbrio entre o resgate de saberes tradicionais, a valorização da natureza e a utilização das mais avançadas tecnologias não só é possível, como pode se configurar num caminho alternativo à desarmonia que temos vivenciado. O presente trabalho teve como metodologia, além de extensa pesquisa bibliográfica e audiovisual, a análise direta das obras¹ – algumas vistas pessoalmente na exposição individual de Mori, “*Oneness*”, realizada no CCBB-RJ em 2011, outras por imagens do catálogo ou encontradas na internet – e a inclusão de acervo pessoal, além de uma proposta de abordagem relacionada à memória afetiva.

Sua obra será analisada a partir de três eixos, que fazem um paralelo com a metodologia de Pierre Weil² para uma Cultura de Paz, as Ecologias Pessoal, Social e Ambiental. Ao expandir esses conceitos, serão propostas reflexões específicas a partir dos trabalhos de Mori. Essas categorias não se mostrarão estáticas, no entanto, mas sim dinâmicas, se atravessando mutuamente em diversos pontos ao longo das análises realizadas.

No primeiro eixo, “Eu comigo mesma” – dividido em três partes – serão analisadas obras da primeira fase da produção de Mariko Mori, nas quais é patente a presença do corpo em performances que envolvem reflexões sobre fetiche e a identidade da mulher japonesa, e passam depois a incorporar explicitamente as raízes filosóficas que permeiam seu trabalho. Em um processo de autoconhecimento, Mariko Mori identifica seus incômodos, medita sobre eles e encontra a paz dentro de si.

No segundo eixo, “Eu com o Outro”, será explorada a questão da alteridade e o estranhamento causado pelo encontro com o diferente. A reflexão é colocada a partir da metáfora do alienígena, ou de um personagem que parece destacado da realidade circundante, mas que propõe uma interação e a abertura a novas experiências conjuntas. A artista nos mostra que, no mundo que quer ajudar a construir, não há mais lugar para o preconceito e que “A Paz

¹ A única exceção foi *Proud to be British*, à qual não tive acesso.

² Conforme exposto em WEIL, Pierre. **A arte de viver em paz: por uma nova consciência, por uma nova educação**. Tradução: Helena Roriz Taveira e Hélio Macedo da Silva. São Paulo: Editora Gente, 1993. Copyright UNESCO.

na sociedade é obtida através do espírito de cooperação e de sinergia a serviço de propósitos superiores.” (UNIPAZ, 2019).

Por fim, no terceiro eixo – “Eu com a Natureza” –, entrarão as obras com referências claras à ideia da origem única da vida e da conexão entre todos os seres e o universo, que abordam o resgate de uma espiritualidade universal e “primitiva”/antiga e a utilização de alta tecnologia para ilustrar sensorialmente essa conexão. Em consonância com a terceira Ecologia, dita Ambiental ou Planetária, Mori encoraja a harmonização com a natureza e o respeito à vida em todas as suas formas.

Busca-se assim analisar a obra da artista a partir de uma perspectiva contemporânea e destacar a importância de sua poética dentro do contexto atual, além de propor uma reflexão sobre possíveis direcionamentos dos nossos esforços enquanto artistas e historiadores da arte para construir uma nova realidade menos opressiva e mais pautada na igualdade entre todos os seres. Cada ser humano é um universo. Ao mesmo tempo, somos todos um único universo. Assim como no pensamento filosófico asiático³, os opostos não se anulam, mas convivem em perfeito equilíbrio dinâmico, como numa dança, coexistindo em harmonia. Colocar as coisas sob esse espectro amplo nos dá mais clareza e firmeza para agir segundo os nossos princípios. Quando temos consciência do Todo, nos sentimos livres de algumas amarras impostas pelas relações de poder inerentes ao nosso modelo de vida atual.

Tanto no campo das ciências biológicas quanto no das humanas e das artes, já há pesquisas diversas que indicam um caminho evolutivo através da cooperação e não mais da competição. Isso adquire caráter subversivo quando faz cair por terra os princípios de “cada um por si” e “sobrevivência do mais forte” – difundidos a partir da Teoria da Evolução de Darwin –, que nos foram vendidos como discursos estabelecidos cientificamente e que representariam o avanço da humanidade.

Nisso, muita coisa ficou para trás. Inclusive uma parte de nossa humanidade. Pois se somos todos um, não existe avanço real a não ser que todos avancemos juntos. Ubuntu: eu sou porque nós somos. Aparece em Humberto Maturana, no feminismo e nas tentativas de resgate das sociedades matriarcais, no trabalho sensível e potente de Rosana Paulino, na defesa dos povos originários que garantem a sobrevivência de nossas florestas, e em Mariko Mori. Esse resgate é essencial em diversos níveis – social, psicológico, ambiental – e o presente trabalho se coloca como uma investigação a respeito de como artistas e historiadores da arte podem colaborar na criação de novas e múltiplas narrativas, mais inclusivas e afetivas.

³ Utilizo esses termos de forma abrangente, e a despeito da resistência do Ocidente em reconhecer sua propriedade em tal contexto.

2. “Eu comigo mesma”

2.1. *Autoimagem, fetiche e identidade*

Mariko Mori é uma artista multimídia contemporânea, nascida no Japão em 1967. Lá, trabalhou como modelo e estudou moda na Bunka Fashion College. Muda-se em 1989 para Londres para estudar artes na Chelsea College of Art and Design. Sua vivência em uma cidade cosmopolita ocidental teve grande influência na produção do início de sua carreira como artista, assim como sua participação no Independent Study Program, do Whitney Museum of American Art, que a levou para Nova York em 1992.

Seu período como estudante em Londres coincidiu com a política “*Britishness*” de Elizabeth Thatcher. Tratava-se do processo histórico já conhecido de construção de uma narrativa identitária, com o objetivo de criar uma ilusão de homogeneidade nacional, inclusive no aspecto étnico, tendo como referência principalmente a Coroa Britânica. Políticas como essa geralmente vêm carregadas da justificativa de fortalecer o sentimento patriótico e a soberania, mas historicamente excluem aqueles que não correspondem ao padrão determinado, colocando-os à margem da sociedade em diferentes níveis. Por mais que seja necessário fazer um recorte de gênero e classe para problematizar essas questões, no que diz respeito ao debate racial, Mori demonstra sua inquietação. Em *Proud to be British*⁴ (1992), trabalho da época de estudante, ela apareceria vestida de acordo com o ideal estético britânico – *tailleur* de abotoamento duplo, luvas, colar de pérolas e uma coroa. Em inglês e em japonês, escreve “*U. K. street elegance*” e “*Queen of United Kingdom*” (HOLLAND, 2009).

A ironia e a crítica estariam contidas visualmente nos elementos que estabelecem o contraste entre a imagem inegável de Mori como imigrante japonesa e o ideal britânico de beleza caucasiana. Utilizando como acessório a coroa – nesse caso um item da coleção de outono/inverno de 1987-1988 da designer Vivienne Westwood, batizada de *Harris Tweed* –, Mori remete à própria Coroa Britânica⁵. O conceito por trás desta coleção havia sido a obsessão

⁴ Optou-se por não traduzir os nomes das obras em inglês ao longo do trabalho, considerando que Mariko Mori os apresenta originalmente neste idioma.

⁵ A menção à Coroa Britânica também aparece no trabalho da artista indiana Reena Kallat, que a coloca junto a outros símbolos da opulência e sofisticação na instalação “*Colostrum*” (2008-2011), inserindo em detalhes das peças imagens que denunciam a violência sofrida pelo povo indiano no período colonial imperialista – durante o qual a Índia era referida como a “gema mais esplêndida da coroa imperial” (HOBSBAWN, 1988, p.66). Esta obra foi exposta no CCBB Rio de Janeiro como parte da exposição “Índia!/Índia! Lado a lado”, ocorrida em 2011-2012.

da designer pela realeza, e as modelos espelhavam a imagem da mulher inglesa por excelência, difundida em massa pela mídia na figura da princesa Diana (HOLLAND, 2009). Mori se coloca então como o extremo oposto desse ideal, apenas travestida pelos elementos que o representariam, se afirmando parte da realeza. Como residente da cidade de Londres, ela escancara a fragilidade e mesmo falsidade existente na “*Britishness*” da própria população britânica⁶.

O questionamento do poder hegemônico da Coroa inglesa vai além quando lembramos que a Casa Imperial japonesa caminha lado-a-lado em termos de antiguidade como instituição de poder. Mesmo após o episódio da rendição na Segunda Guerra Mundial, no qual o então imperador Hirohito desmentiu por meio de decreto⁷ ser um descendente direto da principal divindade japonesa (Amaterasu, a Deusa do Sol) – legitimação utilizada desde meados do século VII (WALKER, 2017) –, a família ainda mantém simbolicamente o trono e é respeitada pela população e por governantes de todo o mundo. Considerando fatores como este, é marcante também a importância do contexto no qual a artista se encontrava, cercada por um ambiente de pensamento crítico e constante questionamento e enfrentamento das políticas de exclusão – a universidade – onde ela pôde acessar os meios e ferramentas (materiais ou epistemológicas), para se colocar e expressar artisticamente sobre o seu desconforto.

Em sua série *Tokyo Photographs*, feita logo após sua participação no programa do Whitney Museum, ela continua a desenvolver as dimensões crítica e estética de suas obras por meio de autorretratos. É evidente neste momento a influência dos trabalhos de Cindy Sherman (1954-). Mori se apropria do visual das revistas de moda e dos elementos da cultura pop para criar personagens e cenários que incitam reflexões acerca dos padrões de beleza feminina e da situação da mulher na sociedade japonesa. Algumas das fotografias denotam, além disso, certo desconforto pessoal em relação ao *status* da artista como japonesa vivendo no estrangeiro. Múltiplas camadas de significado e possibilidades de interpretação emergem dessa primeira série, conforme será analisado adiante.

Em *Tea Ceremony* (1994), uma jovem (a própria Mariko) vestida com traje futurista, serve chá a pedestres numa rua movimentada de Tóquio. Misturando tradição e modernidade,

⁶ Mesmo que não seja possível estabelecer uma influência direta da obra de Mariko Mori sobre a juventude japonesa de então, é curioso notar que ao longo dos anos 1990, a moda de ares britânicos se popularizou enormemente na *street fashion* nipônica e isso fica patente em elementos muito conhecidos, como o mangá *Nana*, de Ai Yazawa, uma das mais aclamadas autoras de quadrinhos japoneses (*mangaka*). Serializado entre 2000 e 2009, alguns dos personagens principais utilizam roupas e acessórios semelhantes aos da grife de Vivienne Westwood.

⁷ COLLCUTT et al, 2008, p. 206.

ela estabelece um contraste e desafia a sacralidade do rito⁸, definindo para ele uma forma não-usual. Parece fazer uma crítica ao oferecer algo que seria mais adequado a um momento de contemplação, no meio do corre-corre urbano. Nada tem a ver com o que se tem em mente quando se fala em cerimônia do chá no Japão. Mas ao mesmo tempo, numa cidade que não dorme e onde há casos de trabalhadores morrendo de exaustão (fenômeno *karōshi*⁹), é no mínimo irônico oferecer uma bebida cuja lenda remonta a um monge (Daruma) que arrancou as próprias pálpebras para não dormir durante suas orações, arremessando-as à terra para que ali acabasse crescendo a *Camellia sinensis*, planta que dá origem ao tradicional chá verde japonês, fonte de energia e cafeína (de MORAES, 2008). Se a cerimônia do chá e as práticas filosóficas que a compõem (*Chadō*¹⁰) se misturam com os ensinamentos do Zen-budismo, no sistema capitalista, a “religião” é o trabalho.



Figura 1 - Tea Ceremony I, 1994
Impressão Fuji Supergloss, madeira, alumínio, moldura cromada esfumada
121,9 x 152,4 x 5,1 cm

⁸ A cerimônia do chá, em si mesma, é de caráter civil. No entanto, sua associação com a mentalidade zen foi tão difundida, que acaba sendo entendida muitas vezes como uma prática espiritualizada. A artista estava a par disso ao realizar a performance.

⁹ Fenômeno debatido pela grande mídia, *karōshi* (過勞死) se traduz literalmente como “morte por exaustão”. Também é assunto de artigos científicos como, por exemplo: NISHIYAMA, K.; JOHNSON, J. V. Karoshi – Death from Overwork: Occupational Health Consequences of Japanese Product Management. **International Journal of Health Services**, vol. 27, no. 4, Out. 1997, pp. 625–641.

¹⁰ Traduzido literalmente como “caminho do chá”, *Chadō* (茶道). Os “caminhos” eram formas de um indivíduo treinar seu espírito seguindo práticas específicas, com o objetivo de obter o domínio da vida, atingindo maior clareza sobre a existência ou mesmo a iluminação. Existem diversos outros “dō”, como o *Shodō* (書道, a arte da caligrafia), o *Bushidō* (武士道, código de ética dos samurais), entre outros.

Pode-se mesmo considerar, até certo ponto, que a performance de Mariko Mori seja um comentário a respeito de uma importante questão historiográfica da estética japonesa, a saber, a publicação do Livro do Chá, de Okakura Kakuzō, outro responsável por “apresentar” certos princípios filosóficos fundamentais do pensamento japonês ao Ocidente. Traçando algumas distinções entre a mente “ocidental” e a “oriental”, o autor faz uma apologia à preservação das tradições asiáticas, ilustradas a partir da cultura do chá, denominada de “Chaísmo” e definida da seguinte maneira

O Chaísmo é um culto fundamentado na adoração do belo em meio aos acontecimentos sórdidos da existência cotidiana. Salienta a pureza e a harmonia, o mistério da caridade mútua, o romantismo de caráter social. É, em essência, o culto do Imperfeito, enquanto tentativa de realizar algo nesta coisa impossível que conhecemos como vida. (OKAKURA, 2009, p.39)

Okakura intenciona pintar uma espécie de retrato literário da personalidade japonesa para mostrar ao Ocidente. Portanto, quando Mori coloca seu corpo como interrupção do fluxo automático e acelerado dos transeuntes, evidencia a contradição entre o que se conhece como tipicamente japonês e a realidade. Ao mesmo tempo, em cada um dos trabalhos dessa série, ela “responde” ao Japão pelas oportunidades que perdeu de perseguir suas ambições como artista por conta da posição das mulheres na sociedade – apenas servindo chá mesmo sendo extremamente qualificadas. Encontrando essas oportunidades no Ocidente, ela volta ao Japão para visibilizar esse incômodo através da arte (WALLIS, 2008).

Em *Play with me* (1994) e *Birth of a Star* (1995), a caracterização de Mori tem influência da cultura pop japonesa. No primeiro trabalho, sua personagem aparece com longas maria-chiquinhas azuis, vestindo uma mini-saia, luvas e corpete prateados sobre uma roupa de vinil. Seu gestual¹¹ demonstra ingenuidade e seu posicionamento em frente a um fliperama, ao lado de uma máquina de jogos a coloca no patamar de produto trazido de uma realidade alternativa virtual e colocada à disposição dos consumidores. Sua maquiagem, com uma estrela desenhada no rosto e sua postura propositalmente passiva e vulnerável de autômato aguardando um comando condizem com a crescente infantilização da figura feminina sensual frente ao olhar masculino dominante no mercado consumidor, ao qual se dirige a provocação do título. Conforme destacado por Jonathan Wallis (2008), o público que aparece na fotografia é majoritariamente – senão completamente – composto por homens.

¹¹ Um aspecto de extrema importância na sociedade japonesa, principalmente no que tange às mulheres, a gestualidade é um meio expressivo fundamental nas relações e podem muitas vezes dizer mais do que palavras.



Figura 2 - *Play With Me*, 1994
 Impressão Fuji Supergloss, madeira, moldura de peltre
 304,8 x 365,8 x 7,6 cm

Em *Birth of a Star*, um *backlight* acompanhado de áudio, é mostrada em cores vivas a figura de uma jovem mulher com todas as características estereotipadas de celebridade pop japonesa. Cabelos e olhos coloridos, saia quadriculada, roupa com acabamento vinílico. Com gestual afetado, ela segura um microfone enquanto parece performar uma coreografia. Desta vez, a impressão de artificialidade é acentuada pelo desaparecimento de referências reais no cenário. Bolas coloridas flutuam sobre um fundo branco, projetando no chão sombras que dão a impressão de tridimensionalidade. O resultado é perturbadoramente parecido com a visão de uma boneca numa caixa. Não é à toa que Mori produz bonecas que replicam essa obra, as *Star Dolls* (1998)¹². É uma ousadia adicional.

¹² Uma delas faz parte da coleção do MoMA.



Figura 3 - Birth of a Star, 1995
Impressões Duratrans em 3-D, acrílico, caixa com iluminação, CD de áudio
183 x 122 cm

Na vivacidade das cores e elementos *kawaii*¹³ há a sensação de artificialidade, de uma casca vazia que representa apenas um objeto de consumo. A aparência de desenho “animado” nesse caso explicita a ideia da mulher apresentada como produto, justamente algo inanimado, passivo, ficcional, artificial. Denuncia uma estratégia comum e misógina de desumanização, que impede a empatia e transforma a mulher em uma coisa com a qual se pode fazer o que quiser, uma fonte de prazer e entretenimento. Trabalhando consigo mesma, incorporando essas personagens, ela aponta essa questão. Por trás de todos os truques gráficos e fantasias, permanece a artista. Reforçando imageticamente esses estereótipos, ela os torna visíveis, dá a eles uma forma. Passa do plano sutil das interações coletivas para o plano sensível, materializando o desconforto e trabalhando com ele. Como afirma Djamila Ribeiro, é preciso dar nome – ou nesse caso, uma simbologia visual – à opressão¹⁴. A arte é uma estratégia para combatê-la.

¹³ *Kawaii* (かわいい), expressão japonesa que designa algo fofo, “bonitinho” ou adorável. Acabou se agigantando em um fenômeno cultural, definindo uma estética que ficou conhecida no mundo todo, principalmente por meio de personagens animados e mascotes, como a Hello Kitty.

¹⁴ Citação original: “Não dá pra lutar contra o que não se pode dar nome.” RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Em *Subway* (1994) e *Empty Dream* (1995), Mori produz um estranhamento em relação ao diferente. Também por meio de indumentária elaborada, ela se coloca em lugares públicos (o metrô e uma praia artificial) e registra a reação das pessoas ao redor. Mesmo o Japão tendo uma conhecida cultura urbana de excentricidades, no dia-a-dia isso fica restrito a alguns nichos, alguns bairros. Na prática, ela é tratada como um conjunto de sub-culturas. Em locais mais “comuns”, essa performance pode ser vista negativamente. O curioso em *Subway* é o fato visível de as pessoas mais próximas evitarem encará-la, optarem por ignorá-la completamente, como se ela não estivesse ali; no entanto, as pessoas na plataforma, já a uma certa distância, a olham atentamente. Isso produz a sensação de constrangimento e ao mesmo tempo de falsa indiferença. A negação também pode ser uma forma de opressão, na medida em que sequer reconhece a existência do outro. É demonstrado o embaraço por simplesmente estar na presença do estranho; a “vergonha alheia”, em última instância. Há uma inabilidade de lidar com isso. Mascarada pela polidez da decência, está a rejeição condicionada de encontrar o olhar do outro. Essa ambiguidade fica evidente pelas pessoas da plataforma, que a uma distância “segura”, não mais se constrangem de encarar aquela personagem exótica, que parece ter vindo de uma realidade virtual, fantasiosa.



Figura 4 - *Subway, 1994*
Impressão Fuji Supergloss, madeira, moldura de alumínio
68,6 x 102 x 5 cm

Em *Empty Dream*, isso é colocado de outra maneira. Desta vez, Mori é uma sereia no *Ocean Dome* de Miyazaki, uma praia artificial. Com os cabelos e a cauda azuis e brilhantes, ela aparece simultaneamente deitada na areia, nadando no mar e sobre uma rocha. Tudo ali é

cenográfico. Com seu firme controle técnico sobre a “realidade fantástica” que cria, ela escancara a ilusão. Os banhistas, já completamente imersos em uma ficção (de estarem em uma praia real), parecem encarar com certa naturalidade a presença de uma sereia; apenas olham para a câmera e agem como turistas normais.



Figura 5 - Empty Dream, 1995
Cibachrome, plexiglass, alumínio
304,8 x 640,1 x 7,6 cm

Mais do que meras fotografias, esse conjunto é o registro da interação das obras performáticas com as paisagens nas quais elas se deram, da tensão entre artista e ambiente, da recepção da proposta a nível de fenômeno. O fato de nessa primeira série de trabalhos Mariko Mori realizar ela mesma as performances, acrescenta à crítica social uma camada autobiográfica. Como aponta Holland (2009), “Mori apela à transformação física para comentar sobre construções étnicas e de gênero, e ainda assim, sua nacionalidade e seu gênero estão sempre aparentes”¹⁵. Ou seja, por mais lúdico e exagerado que seja o grau de caracterização, a artista nunca deforma sua própria imagem a ponto de não ser mais reconhecida como mulher e como japonesa¹⁶.

Alison Holland (2009) afirma ainda que a imersão de Mori na sociedade japonesa e sua familiaridade com as culturas britânica e norte-americana a colocaram numa posição de observadora relativamente distanciada e, por isso, potencialmente mais crítica em relação tanto à sociedade japonesa quanto ao discurso feminista ocidental. As *Tokyo Photographs* se

¹⁵ Todas as traduções livres – como é o caso – ao longo do trabalho foram feitas pela autora diretamente do inglês.

¹⁶ Algo também visível nos trabalhos de Cindy Sherman. Em vários autorretratos da fotógrafa estadunidense, mesmo com todo o *mise en scène*, falhas propositais eram colocadas. Era como se a artista dissesse: “Ainda sou eu”.

tornaram assinatura da artista nos mercados de arte europeu e norte-americano, mais do que no japonês. Isto pode ser analisado de diversas formas. Poderia indicar uma contínua “orientalização” do “outro” asiático pelo Ocidente, assim como poderia apenas demonstrar um conhecimento sagaz do mercado de arte pela artista.

Holland insinua, por meio da citação de Kuroda Raiji, que essa segunda possibilidade seria um movimento comum de artistas não-ocidentais. Ao se apropriarem de sua própria fetichização para capturar o público e disseminar seus trabalhos, produzem uma crítica a essa imagem estereotipada – crítica esta que estaria inerente ao próprio processo criativo.

Artistas familiarizados com as ideias do Pós-modernismo no Ocidente estão conscientes de que é impossível existir um “eu verdadeiro” sem a intervenção da “imagem” ou representação, mesmo que se tente escapar de preconceitos e estereótipos raciais. Se alguém deseja mostrar seu eu verdadeiro... o faz citando as representações existentes de asiáticos produzidas pelas sociedades europeia e [norte]americana, e transformando-as e subvertendo-as¹⁷. (KURODA, Raiji *apud* HOLLAND, Alison, 2009, p.4)

Esse processo talvez se aproxime em alguns aspectos com a Antropofagia do modernismo brasileiro. Nesse caso, no entanto, o material a ser devorado e digerido é aquele produzido pelo orientalismo¹⁸ ocidental, que exotiza a etnia e cultura dos artistas que então se propõem a regurgitá-los como algo novo surgido a partir de sua própria voz, mas que ainda manterá características “orientais” suficientes para cativar o mercado, fascinando-o novamente com suas peculiaridades. Independentemente de haver ou não essa intenção consciente, esses trabalhos iniciais contribuíram no desenvolvimento da linguagem de Mori como artista e permitiram que o domínio de certas técnicas fosse levado a outros níveis em obras posteriores.

¹⁷ “Artists who are familiar with Postmodernism ideas in the West are aware that it is impossible for a ‘true’ self to exist without the intervention of the ‘image’ or representation even if one tries to escape from racial prejudices and stereotypes. If one desires to show his or her true self... it is done by quoting the existing representations of Asians produced by Euro-American Society and transforming and subverting them.”

¹⁸ Sendo esse orientalismo a estratégia de dominação ideológica descrita em SAID, E. W. **Orientalismo - o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

2.2. A espiritualização como via para o autoconhecimento

Em determinado momento, a crítica social contida nos autorretratos de Mori é amenizada e dá lugar a outras associações. Em *Last Departure* e *Miko no Inori*¹⁹ (1996), o trabalho performático se desenvolve, e ela passa de personagem objetificado a xamã, revelando o papel da artista de ligar nosso mundo com o outro. Desta vez com trajes majoritariamente brancos, ela segura uma bola de cristal, que movimenta, acaricia e observa, como num transe. Seu papel místico também é simbolicamente declarado pelo crescente espelhado que enfeita sua cabeça. Usa lentes de contato reflexivas que dão um aspecto mágico ao seu olhar, como o de alguém capaz de enxergar além do ordinário.

Miko (巫女) é a palavra japonesa para se referir a uma sacerdotisa xintoísta com habilidades proféticas, uma espécie de xamã; uma entidade que vê simultaneamente presente, passado e futuro. O aeroporto de Kansai confere uma ambientação futurista e ao mesmo tempo etérea, de suspensão da realidade material. Estabelece uma relação metafórica entre a arquitetura e o corpo que será retomada mais adiante. *Inori* (祈り) poderia ser traduzido como “prece”. No vídeo da performance, uma melodia repetitiva como um mantra é ouvida, cantada pela própria Mori.



Figura 6 - *Last Departure*, 1996
Cibachrome, madeira, alumínio, moldura cromada esfumada
213 x 366 x 7.6 cm

¹⁹ No original japonês, 巫女の祈り. “Inori” (祈り) poderia ser traduzido como prece ou oração, enquanto “no” (の) é uma partícula que indica posse. Portanto, a tradução de *Miko no Inori* seria algo como “a prece da sacerdotisa”.

No trabalho fotográfico, a figura central é ladeada por duas cópias translúcidas, como fantasmas de uma televisão de tubo, ou duplicatas holográficas. Simbolicamente suas duas “sombras” podem representar os três “tempos” alcançados pela sua percepção especial: presente, passado e futuro. Ou podem ser interpretadas como os três “corpos” búdicos – o *nirmanakaya*, corpo físico sujeito aos efeitos do espaço-tempo; o *sambhogakaya*, manifestação celestial sublime do Buda e o *dharmakaya*, o Buda originário que incorpora os princípios da Iluminação –, de acordo com a doutrina Trikaya do budismo Mahayana (HOLLAND, 2009). Trata-se de um tema comum na tradição escultórica budista. Novamente, há a união da tradição filosófica/religiosa com uma estética futurista/atemporal do aeroporto internacional de Kansai, ambiente em que a performance se desenrola. *Last Departure* é uma fotografia derivada da performance *Miko no Inori*.

As tríades se apresentam em diversas formas na arte budista e adquirem um sentido especial para a artista, para quem o número três remete à perfeição e ao equilíbrio. Aparecem frequentemente na forma do Buda acompanhado por duas divindades ou “auxiliares”. No templo Sanzen-in, localizado em Kyoto, esses acompanhantes são os bodisatvas²⁰ Kannon e Seishi. Kannon é uma divindade extremamente popular entre os japoneses, associada ao culto da suprema compaixão. Algumas observações mais detalhadas a seu respeito serão feitas mais adiante neste capítulo. Seishi, por sua vez, é um bodisatva associado ao caminho da iluminação pela via do conhecimento.



Figura 7 – *Last Departure* (detalhe)



Figura 8 – *Buda Amida com dois auxiliares, 1148*
 Madeira, folha de ouro sobre laca
 233.0 cm (Amida), 131.8 cm (Kannon)
 e 130.9 cm (Seishi)
 Sanzen-in, Kyoto, Japão

²⁰ Termo – que em japonês pode aparecer também como “*bosatsu*” – usado para se referir a seres iluminados, de compaixão e sabedoria transcendentais que, prestes a alcançar a condição de budas, postergavam este passo a fim de trabalhar na Terra pela salvação de outros seres. Muitas vezes são venerados como divindades em si. (COLLCUTT et al, 2008).

É particularmente interessante notar nesta obra, conforme aponta Holland (2009), como “deste modo, Mori mistura elementos xintoístas e budistas através das lentes da arte contemporânea e da cultura popular, negando qualquer leitura ou interpretação única”. A fusão das duas principais tradições religiosas japonesas, no entanto, não é uma novidade trazida pela artista, considerando que o processo de sincretismo entre o que hoje é chamado de xintoísmo e o budismo se deu de maneira muito profunda no Japão ao longo dos séculos. Atualmente existem determinados ritos e costumes cuja origem é praticamente impossível de rastrear a apenas uma dessas “religiões”.

O xintoísmo é considerado a religião nativa, essencialmente japonesa, se constituindo como o Caminho dos *Kami* (*Xintō*)²¹. A teoria mais aceita é a de que ele derive das práticas animistas do período antigo. Sua mitologia foi esquematizada nas crônicas *Kojiki* e *Nihon shoki* e está relacionada à própria origem do povo japonês e de sua Casa Imperial. O budismo, por sua vez, chega por volta de 552²² via China e Coreia (na ocasião denominada reino de Paekche). Seu advento causa um cisma entre algumas das famílias de proeminência política e militar. Havia um grupo conservador, que rejeitava o chamado “*kami* estrangeiro” (Buda), e outro grupo que o incorporou com mais naturalidade. Desta rivalidade acabaram triunfantes os simpáticos à nova doutrina, entre outros motivos porque o budismo traz consigo também uma tradição cultural e filosófica muito sofisticada e apoiada em literatura, e acaba por suprir certas funções sociais que o xintoísmo até então não havia podido satisfazer plenamente. A própria definição das práticas xinto como uma “religião” só foi possível a partir da comparação estrutural com as influências filosóficas e religiosas vindas de fora, primeiro com o budismo²³ e mais intensamente depois com o cristianismo.

A série *Esoteric Cosmos* demonstra a influência das ideias budistas – assim como a ampliação das capacidades expressivas das técnicas utilizadas pela artista – através da

²¹ *Xintō* ou *Shintō* (神道), cujos caracteres são lidos separadamente como “*kami*” (神) e “*dō*” (道). *Dō* tem o mesmo sentido de “caminho”, conforme explicado anteriormente e *kami* é um termo de tradução complexa, geralmente se referindo à ideia de “divindade” ou “entidade venerável”. Cabe ressaltar que se trata de uma categoria muito mais flexível do que as que estamos acostumados no “Ocidente”. Por ser uma “religião da natureza” (expressão utilizada por John Nelson, especialista em xintoísmo do Departamento de Estudos Asiáticos da Universidade do Texas, EUA), *kami* poderia se referir tanto a um espírito associado a elementos do ecossistema – uma árvore ou um riacho, por exemplo – quanto a pessoas de grande importância (inclusive vivas), como o Imperador. Os sacerdote e xamãs tinham o dom de interpretar os seus desígnios (COLLCUTT et al, 2008).

²² Segundo o *Nihon shoki*. Segundo algumas outras fontes, teria sido em 538 (COLLCUTT et al, 2008).

²³ Quanto à questão das referências budistas, é importante ressaltar que, apesar das variadas vertentes que surgiram ao longo dos séculos, o ponto comum a todas elas sempre foi a iconografia – com exceção de raros momentos anicônicos. Então não é necessário entrar em detalhes sobre os “tipos de budismo” para interpretar a obra de Mori por esse viés.

construção de cenários oníricos e místicos cada vez mais sofisticados. Abarca quatro trabalhos: *Entropy of Love* (1996), *Burning Desire* (1996-1998), *Mirror of Water* (1996-1998) e *Pure Land* (1996-1998) que representam, respectivamente: vento, fogo, água e o Nirvana. Segundo Mori, há um encadeamento entre eles, simbolizando a circulação dos elementos que levam à iluminação (CCBB, 2011). Do vazio primordial surgiria o vento, que alimenta o fogo, que condensa a água, cuja pureza cristalina e símbolo da reflexão levaria ao Nirvana, à Terra Pura²⁴, que em si representa um retorno ao vazio primordial, reiniciando o ciclo.

Os três primeiros apresentam elementos e paisagens que remetem a seus respectivos simbolismos. Mori aparece caracterizada em diferentes personas. Em *Entropy of Love*, duas figuras humanoides flutuam dentro de uma espécie de bolha-cápsula alongada e o cenário é uma usina eólica. Em *Burning Desire*, cinco figuras com trajes que remetem a vestimentas monásticas tibetanas levitam num árido *canyon*. Quatro delas estão envoltas em chamas, representando o fogo dos desejos terrenos. A quinta figura, mais elevada, possui uma aura de arco-íris, simbolizando a iluminação alcançada pela extinção do fogo dos desejos. Em *Mirror of Water*, a figura principal aparece multiplicada no interior de uma caverna, cujo teto repleto de estalactites se reflete num lago de águas plácidas, referência à clareza mental associada à Iluminação. Ao centro, uma estrutura translúcida incorpora vários dos elementos visuais que aparecem em outras obras, como o formato da cabeça de alienígena que será retomado em *Pure Land* e *Oeness* e formas elípticas, ovaladas e esféricas muito presentes nos desenhos de Mori.

O aprofundamento individual em cada uma destas obras tornaria este capítulo muito extenso. Optou-se então por analisar mais detidamente apenas uma delas, *Pure Land*. Ela se constitui como o último movimento e é bastante rica em referências iconográficas. Nela, Mori aparece caracterizada como Kichijōten, divindade japonesa que encarna os ideais da beleza, da prosperidade e da felicidade. Flutua sobre um mar calmo e traz em uma das mãos seu atributo, a *nyoi hōju*, uma joia que realiza desejos e é capaz de expulsar o mal e trazer purificação – metáfora da mente universal do Buda. Orbitando ao seu redor estão pequenos e coloridos alienígenas, sentados em nuvens e tocando instrumentos musicais.

²⁴ Terra Pura também se refere a uma determinada vertente do budismo Mahayana que venera o Buda Amida, o Buda da Luz e da Vida infinitas.



Figura 9 - Esoteric Cosmos, Pure Land, 1996-1998
 Vidro com camada interna de foto
 305 x 610 x 30,5 cm

Kichijōten ou Kisshōten algumas vezes é interpretada como a equivalente japonesa da deusa hindu Lakshmi. Figura na mitologia xintoísta como parte dos Sete Deuses da Fortuna (*Fukujin*). No entanto, a joia que carrega também a aproxima da iconografia budista, já que pode ser comparada à Cintamani – também uma joia ou pedra que realiza desejos e aparece como atributo do bodisatva Avalokitesvara. Este último percorre um longo caminho de transformações. Em sua passagem pela China, se metamorfoseia na deusa Guanyin e chega ao Japão como Kannon, bodisatva da compaixão. Kannon é uma das divindades mais adoradas do Japão e, como foi dito antes, é frequentemente uma das acompanhantes do Buda na estatuária dos templos. No profundo sincretismo ocorrido no Japão entre diversas filosofias e ideias religiosas, algumas figuras e iconografias se mesclam e pulverizam sob formas variadas que, em última instância se referem aos mesmos ideais de devoção.



Figura 10 – Pure Land (detalhe)



Figura 11 – Kichijōten, período Nara (710-794)

Cores sobre linho
53 cm × 31.7 cm
Yakushi-ji, Nara, Japão

Outro exemplo, no qual a animação vem em nosso auxílio como boa referência visual é a ligação de Kichijōten com “O Conto do Cortador de Bambu” (*Taketori monogatari*). Reinterpretado recentemente pelo Studio Ghibli como “O Conto da Princesa Kaguya” (*Kaguya-hime no monogatari*), longa-metragem de 2013, conta a estória de uma menina que é encontrada no interior de um bambu e criada como filha pelo cortador de bambu e sua esposa, até o momento em que é convocada de volta para seu verdadeiro lar, a Lua. Para buscá-la, é enviada de lá uma procissão de seres celestiais – liderada pelo próprio Buda – que tocam instrumentos e carregam o Manto de Plumas Celestial, que quando colocado sobre seus ombros a faz esquecer sua experiência terrena. Em outras versões do conto, um dos seres a faz beber o Elixir da Imortalidade, com o objetivo de “limpá-la” das impurezas da Terra (ABREU, 2016).

A princesa Kaguya deve retornar no dia de lua cheia que corresponde ao décimo quinto dia do oitavo mês lunar (ABREU, 2016). Essa é a data em que é comemorado o Festival da Lua, também conhecido como o Festival do Meio do Outono. Derivado de uma celebração semelhante da China, se consolidou no Japão durante o período Heian (794-1185), o que coincide com a popularização de Kichijōten. Nessa ocasião, eram preparados doces especiais, servidos com saquê, e deveria ser uma noite dedicada à contemplação da lua e ao sentimento

de gratidão pela colheita do verão e do outono, expressos por meio de *waka*²⁵, a poesia japonesa por excelência.

Na China, esse festival é dedicado também à Chang'e, deusa da lua. Ela tem como acompanhante um coelho, que em um pilão prepara o elixir da vida (YANG et al, 2005). A presença do coelho na lua aparece igualmente numa fábula budista, na qual após uma prova de autossacrifício para fazer o bem, o coelho é imortalizado com seu formato nas crateras lunares, batendo um pilão²⁶. Independentemente de todas as versões que relacionam diferentes elementos iconográficos, a lua cheia é associada à própria vida do Buda, pois é simbolicamente considerado segundo a tradição que tanto seu nascimento quanto sua iluminação e morte tenham ocorrido em dias de lua cheia (TURPIE, 2001). Até hoje é comemorado pelos budistas do mundo todo o Festival de Wesak na primeira lua cheia do quinto mês lunar, homenageando a trajetória de Siddhartha Gautama, o Buda histórico. Todos esses conteúdos se encontram materializados nos signos visuais que Mori utiliza na construção dessa obra.

A mistura da iconografia tradicional com a estética inovadora e tecnológica desses trabalhos vão compondo juntas a linguagem própria da artista, que cria uma iconografia particular para dar forma a suas ideias e metáforas. Suas personas virtuais de ares *sci-fi*²⁷ se constituem simultaneamente como divindades e ícones parte de uma tradição, e tornam evidente o esforço de Mori para reconciliar esses dois aspectos – científico e espiritual. O corpo humano da artista é transformado pela tecnologia em uma variedade de seres transcendentais, que não são meramente de robôs ou andróides sem sentimentos ou propósito. Seriam mais apropriadamente vistos como avatares ou receptáculos. Canalizam uma energia metafísica e intangível que os anima e faz um paralelo com a “natureza de Buda”, que se revela em cada ser vivo.

A escolha dos espaços simbólicos, por sua vez, também não é aleatória. Estabelecem em cada um dos trabalhos uma dinâmica de circulação entre o homem e o universo. Nas palavras de Nicola Goretti, “os lugares são aqueles da espiritualidade, atentos às temáticas ecológicas e da natureza, e a procura é a da identidade, para recompor a harmonia entre corpo

²⁵ Waka (和歌), poesia japonesa, era um termo utilizado em oposição a kanshi (漢詩), poesia escrita em chinês clássico, também muito comum entre a aristocracia japonesa do período Heian.

²⁶ Em algumas versões, o coelho é levado para morar na lua, como em SAKADE, F.; KUROSAKI, Y. **As Histórias Preferidas das Crianças Japonesas** – Livro 1. São Paulo: JBC, 2005.

²⁷ O caráter sci-fi da obra de Mariko Mori neste ponto, talvez compartilhe com o gênero literário do qual o termo se deriva (ficção científica - science fiction) a tentativa de visualizar o futuro. Neste caso, um futuro no qual ciência e espiritualidade se fundem, expressando ideias semelhantes.

e espírito” (FARANI, 2011). No diálogo estabelecido entre o micro e o macrocosmo, o processo de criação desses ambientes e personagens pode ser encarado como a construção de um mapa mental do caminho para o autoconhecimento e a iluminação, uma mandala. De certa maneira, foi a estratégia que Mori criou, com a arte, para trabalhar a paz dentro de si, realizando a Ecologia Pessoal.

2.3. A arquitetura como metáfora e a desmaterialização do corpo

A procura desse corpo transcendental e a investigação do seu lugar no mundo ainda comparece em *Beginning of the End* (1995-2006). Neste trabalho, Mori cria sua primeira escultura – apesar de não apresentá-la como uma obra autônoma –, a *Body Capsule* (1995). Dentro da cápsula, através da parede transparente de acrílico, o corpo da artista repousa num traje colante de acabamento holográfico, dando-a a aparência de um ser interdimensional. O desenho da cápsula, com uma camada intermediária também transparente que acolhe figura em seu interior, dá a ilusão de que ela flutua, lembrando os tanques de suspensão dos filmes de ficção científica. Em performances realizadas em diversas cidades do mundo, a cápsula surge inserida numa paisagem, que era então fotografada em 360°. A escolha desses locais foi feita a partir da associação de ideias da artista com elementos e atmosferas que representariam o presente, o passado e o futuro, se dividindo assim em três séries.

As fotografias foram feitas ao longo de mais de dez anos e não houve uma sequência cronológica entre ou dentro de cada série, o que colabora para enfatizar a impressão de que a cápsula viaja independentemente do espaço e do tempo. O corpo se descola do tecido da realidade, flutuando livremente na existência. Alcança-se uma consciência mais profunda, na qual só a mente existe e o corpo físico torna-se algo quase desnecessário. Nesse momento, segundo Mori, a arquitetura se coloca como metáfora do corpo, atitude renunciada em *Last Departure* (FARANI, 2011), transferindo ao ambiente e às construções a marca da vida do ser humano e suas realizações ao longo dos milênios. Isso se apresenta na diferença de escala, na pequena parte da imagem ocupada pela cápsula transparente, mas que ainda retém em si um ponto focal como local do silêncio e da quietude, como o espaço que une todos os espaços²⁸.

Na série *Past*, foram selecionados locais que remetem às grandes civilizações do passado e suas construções monumentais, as pirâmides ou templos. Foram eles Gizé (Egito),

²⁸ Em uma interpretação alternativa, que não será explorada a fundo neste trabalho, a *Body Capsule* poderia ser encarada como um caixão ou esquife, representando a morte do corpo físico, que se dissolve na paisagem.

Teotihuacán (México), Tiahuanaco (Bolívia) e Angkor Wat (Camboja). Na série *Present*, os ambientes carregam – além de serem um retrato representativo da vida atual nas grandes metrópoles – certa carga afetiva, pois em três deles a artista morou (ou mora, no caso de Nova York): Shibuya (Tóquio, Japão), Times Square (Nova York, EUA), Picadilly Circus (Londres, Inglaterra) e Hong Kong (território autônomo na China). Na série *Future*, Mori buscou retratar paisagens com elementos futuristas²⁹ e artificiais, selecionando La Défense (Paris, França), as Docklands (Londres, Inglaterra), Xangai (China), Dubai (Emirados Árabes Unidos) e Brasília (Brasil).

Em algumas montagens, cada uma das séries foi exposta no interior de um anel, o que criou circulação e unidade entre os locais, simulando uma ponte entre o “Oriente” e o “Ocidente”, derrubando barreiras espaciais e culturais, todas atravessadas igualmente pela cápsula viajante. Homenageando o espírito de cada lugar, Mori fala ao mesmo tempo do espírito universal, presente em todos eles. A dimensão das construções e movimentos que essas paisagens contêm ditam um ritmo distinto em cada agrupamento. A solenidade dos sítios antigos, o corre-corre das metrópoles e a assepsia quase irreal das vistas artificiais são atravessados em sua simultaneidade de existência.



Figura 12 - Beginning of the End, Giza, 2000 (Série Past)
Impressão cibachrome, madeira, alumínio
100 x 500 x 7,5 cm

²⁹ No contexto deste trabalho, o termo é utilizado em sua concepção geral, de algo que se imagina como parte de um cenário futuro, como numa ficção científica. Não se refere ao movimento artístico conhecido como Futurismo.



Figura 13 - *Beginning of the End, Shibuya, 1995* (Série Present)
Impressão cibachrome, madeira, alumínio
100 x 500 x 7,5 cm



Figura 14 - *Beginning of the End, Brasília, 2006* (Série Future)
Impressão cibachrome, madeira, alumínio
100 x 500 x 7,5 cm

Particularmente nas cidades do futuro, fica evidente a desproporção entre os corpos humanos e a paisagem. A transcendência sugerida por Mori em alguns momentos desta última série deixa uma sensação incômoda. A diminuição da importância do corpo pode ser vista e sentida também como uma forma de apagamento. Brasília serve bem como exemplo. Projetada para ser a capital do futuro conforme o estilo de Oscar Niemeyer e sua leveza imaterial, provoca ao mesmo tempo fascínio e desconforto, na medida em que evidencia o descolamento da realidade do corpo. Possui dimensões e distâncias “não-corpóreas”, que não levam em consideração a realidade física de um ser humano contemporâneo, no sentido de suas limitações e comodidade frente às demandas do ritmo urbano dos séculos XX e XXI. O indivíduo perde sua autonomia frente à grandiosidade aterradora da paisagem, pensada para representar um poder teoricamente público, mas com o qual o indivíduo não se identifica. Apesar dessa possibilidade de leitura, Mariko Mori persiste em sua visão otimista da evanescência corpórea.

Isso fica visível em *Dream Temple* (1997-1999), obra que marca a efetiva passagem dos autorretratos às instalações, sendo a primeira obra de caráter arquitetônico concebida pela artista. Foi pensada em conjunto com outros dois ambientes para a Fondazione Prada, em

Milão³⁰. Esses ambientes atuam como antecâmaras, nas quais o visitante se prepara gradualmente, rumo a uma jornada de autoconhecimento e espiritualização. Acabam assim por representar literalmente a transição definitiva da artista em relação ao conteúdo de seus trabalhos, pois no caminho ainda encontramos de relance a Mori sacerdotisa, que desaparece ao alcançarmos a instalação propriamente dita.

Na primeira antecâmara, *Garden of Purification* (1999), o espectador é recebido pela escultura *Enlightenment Capsule* (1998), a primeira feita pela artista e apresentada como tal. Produzida em acrílico transparente, possui no ápice um sistema que capta a luz solar e a retransmite por fibra óptica ao seu interior, iluminando uma flor de lótus translúcida de pétalas multicoloridas. O sistema foi desenvolvido pelo pai de Mariko Mori, economista, professor de engenharia e inventor. O espaço vazio dentro da obra novamente faz referência ao vazio primordial alcançado pela iluminação. A recorrente menção ao vazio também pode ser considerada sob a ótica da influência do Zen-budismo, que se pulverizou e manifestou de forma bastante generalizada na estética japonesa, como mencionado também por Okakura (2009). Como o “espaço-entre”, a pura possibilidade e a essência do devir, esse vazio é essencial para o fluxo criativo e cósmico e pode, até certo ponto, ser expresso pelo intraduzível conceito japonês do *ma*³¹. Sua importância é sintetizada na máxima do *Hannya Haramita Shingyo*, a “Peça Central do Grande Sutra da Sabedoria”: “A forma nada mais é que o vazio; o vazio nada mais é do que a forma.” (BRINKER, 1995).

³⁰ Imagens complementares e breve texto sobre a obra podem ser acessados no site da instituição (em inglês), conforme consta nas referências.

³¹ De ampla significação e subjetividade, esse conceito é estudado em maiores detalhes em OKANO, Michiko. **Ma: entre-espaço da comunicação no Japão um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. 2007. Ver também, em outra abordagem: SINZATO, Alice Yumi. Ma, o vazio intervalar. **Revista Ciclos**, Florianópolis, V. 2, N. 4, Ano 2, Fevereiro de 2015.



Figura 15 - Enlightenment Capsule, 1998
 Plexiglass, sistema Himawari (fibra óptica, transmissor solar)
 229 x 168 cm

Mais adiante no espaço, o percurso a ser seguido é traçado por placas de pedra arredondadas dispostas como num jardim Zen estilizado sobre uma camada de sal marinho, conhecido por sua propriedade de purificação. No meio do trajeto, encontra-se a fotografia *Kumano* (1997-1998), montagem digital feita a partir da video-instalação de mesmo nome. Nela, Mori é vista em cenas simultâneas caracterizada como sacerdotisa xintoísta, novamente transcendendo o tempo-espaço e em estreito contato com a natureza e seu caráter sagrado.



Figura 16 - Kumano, 1997-1998
 Vidro com camada interna de foto
 305 x 610 x 2,2 cm

No segundo ambiente, *Space of Meditation*, é apresentada a video-instalação *Kumano* (1997-1998). A sacerdotisa de Mori ganha vida e performa danças rituais de homenagem à natureza. Uma delas é realizada em frente a uma cachoeira, um dos elementos em destaque no trabalho fotográfico. Durante a dança, Mori segura um espelho circular, atributo muito comum para as práticas proféticas do xintoísmo, já que era utilizado como um receptáculo através do qual um *kami* poderia penetrar num recinto sagrado (COLLCUTT et al, 2008). Na mitologia, um espelho semelhante é utilizado para refletir a luz da lua e atrair a deusa do Sol Amaterasu para fora de uma caverna, onde permanecia escondida após sofrer uma ofensa, o que havia deixado o mundo na escuridão. A relação sagrada da lua – representada pelo espelho – com a cachoeira também se constitui como uma tópica do fenômeno estético conhecido como *meisho-e*³², sendo encontrado nos trabalhos de alguns dos nomes mais famosos da arte japonesa no Ocidente, entre eles Utagawa Hiroshige (1797-1858) e Katsushika Hokusai (1760-1849).

Finalmente, chega-se a *Dream Temple*, uma estrutura arquitetônica inspirada no Yumedono, o Templo ou Palácio dos Sonhos, pavilhão que compõe o complexo de monumentos budistas Hōryū-ji, em Nara, um dos mais antigos do Japão. A releitura de Mori se vale da tecnologia de diversos materiais para forjar uma estrutura que funde transparência, clareza e coloração diáfana e reflexiva. O Yumedono foi construído em homenagem a Shōtoku Taishi (574-622), príncipe-regente que governou o Japão durante parte do período Asuka (538-710) juntamente com a imperatriz Suiko (554-628). Sua figura tornou-se lendária devido à sua devoção às práticas budistas e à influência dos ideais religiosos nas reformas políticas por ele promovidas, que causaram profundas transformações na sociedade japonesa. O Yumedono foi, durante a vida de Shōtoku, um ambiente de uso individual para estudo dos sutras e meditação. Assim também, o *Dream Temple* foi concebido como uma instalação na qual apenas uma pessoa entra de cada vez, vivenciando individualmente a experiência transcendental proposta.

³² *Meisho-e* (名所絵) pode ser traduzido literalmente como “imagens de lugares famosos”.



*Figura 17 - Dream Temple, 1997-1999
Metal, vidro, acrílico, fibra óptica, tecido, cúpula de visão (mostrador hemisférico 3D), áudio
500 x diâmetro de 1100 cm*

Para adentrar o espaço sagrado do templo octogonal, o visitante precisa galgar oito degraus de vidro dicróico com cores que se transformam dependendo do ponto de vista, assim como “nossa mente está mudando, a cada instante”, afirma Mori (In FARANI, 2011). A repetição do número oito faz menção a diferentes níveis de consciência que se somam aos sentidos. Seriam eles: a visão, a audição, o olfato, o paladar, o tato, o pensamento, a consciência do ego (*mana-vijnana*) e a consciência cósmica (*alaya-vijnana*) (KOIZUMI, 1993). No interior da estrutura, um display hemisférico 3-D projeta *4’44”*, uma computação gráfica imersiva baseada em trinta desenhos da artista, vinculada a um áudio de música relaxante. Segundo Holland (2009), a natureza abstrata de *4’44”* o posiciona além do linguístico e do simbólico, ativando e engajando a audiência num nível subconsciente. Ela cita Mori, que afirma que a obra pretende “abrir o observador ao universo e levá-lo de volta a antes de seu nascimento”.

“...É uma comunicação. Você provavelmente não a vê. Você provavelmente não a sente, mas ela já ocorreu inconscientemente. É uma questão de sincronização. É como quando você tem um copo de vidro vazio em uma mesa e se há uma vibração o copo começa a vibrar mesmo que ninguém o tenha tocado” (MORI apud HOLLAND, 2009, p.7).

Ainda segundo Holland (2009), trata-se também de uma referência a uma performance de John Cage que durou quatro minutos e trinta e três segundos. John Cage é um artista que teve reconhecida influência do budismo, principalmente do Zen, expressando-o em suas obras mais famosas pela relação transformadora com o silêncio e o vazio. Mori faz então de *Dream*

Temple uma obra que, no lugar da auto-expressão do artista, proporciona uma auto-transformação ao visitante. Assim como o príncipe Shōtoku, o espectador usufrui de um espaço individual, no qual vivenciará uma experiência que apenas poderá ser sentida e interpretada segundo sua própria subjetividade. Aos poucos, esse caminho individual vai se consolidando numa proposta, e Mariko Mori inicia um movimento de exteriorizar esses princípios, se desligando definitivamente de sua própria imagem como intermediária e criando elementos que materializam a força que move seu processo criativo.

3. “Eu com o Outro”: o elemento alienígena

A substituição do corpo da artista pelo do espectador, iniciada com *Dream Temple*, abre uma nova fase da investigação conceitual de Mori. A interatividade torna-se o foco e as possibilidades oferecidas pela tecnologia de ponta são exploradas de maneiras diversas. Os alienígenas que apareceram anteriormente como personagens secundários são retomados como protagonistas, ganhando três dimensões e habilidades especiais em *Oness* (2003). Nesta instalação interativa – que deu nome à exposição realizada no CCBB –, seis desses pequeninos seres encontram-se dispostos em círculo de mãos dadas, olhando para fora, à espera. Reagem ao toque do público, se iluminando nos olhos, na região do peito ou na base, dependendo do número de pessoas que interagem simultaneamente.



Figura 18 - *Oness*, 2003

Technogel, acrílico, fibra de carbono, alumínio fundido, magnésio.
Cada figura: 135 x 75,6 x 37,4 cm. Diâmetro da base: 333 cm.

Mori cria com esta obra uma metáfora da conexão com o outro. Os lugares que se acendem remetem ao nível afetivo, sensível de tal conexão. Estabelece-se uma situação na qual nos é apresentado um ser não humano que, por sua forma e características, deveria ser completamente diferente de nós, mas que, por suas reações, mostra-se igual a nível de essência. No entanto, a conexão só ocorre por meio do toque. Caso não haja uma atitude ativa de aproximação, os pequenos alienígenas de Technogel permanecem azuis e frios, distantes. Se criamos uma barreira em relação ao que é diferente, a magia não acontece. Ao colocar o outro na forma de alienígena, Mariko Mori materializa também o desconhecido, tudo aquilo que nem consideramos que existe até vermos na nossa frente, naquela forma. Cabe a nós a escolha de dar o primeiro passo e, por meio do toque, estabelecer a conexão.

Houve a intenção de colocar esses personagens na mesma altura de crianças (CCBB-RJ, 2011). Isso nos encoraja a, assim como elas, nos aproximarmos desse outro com pureza de coração e sem julgamentos, sem as barreiras criadas às vezes pela cultura. Independentemente da origem de cada um, ali todos se colocam em círculo – como os alienígenas de mãos dadas – numa distribuição que remete à igualdade e à ausência de hierarquia. Dentro deste círculo, todos são semelhantes. Ao serem abraçados, os corações dos ETs começam a bater e seus olhos se iluminam. Eles ganham vida a partir do reconhecimento. Quando todos os seis são simultaneamente tocados, os círculos das bases acendem, unificando o espaço de interação.

Cada alienígena é capaz de reagir individualmente, mas faz parte de um todo, assim como cada um de nós existe como um indivíduo, mas faz parte de um todo. Essa obra pode ser encarada como uma alegoria da união e da igualdade entre os seres. Nesse aspecto, é bastante influenciada pelo Budismo Zen. Seus conceitos, profundamente enraizados na mentalidade japonesa aparecem até mesmo em músicas infantis a respeito de todos os seres vivos serem iguais³³. Se apresentam do mesmo modo nos fundamentos da pintura Zen, como aponta Helmut Brinker em seu livro “O Zen na arte da pintura”:

“O olho aberto do “verdadeiro Dharma” do Zen-budismo reconhece cada criatura e cada coisa – seja ela tão insignificante e “profana” – como idêntica ao absoluto, única em si e, ainda assim, como manifestação da essência búdica, abrangendo o universo inteiro.” (BRINKER, 1995, p. 42)

Holland (2009) levanta dois diferentes aspectos em *Oneness*. Numa interpretação menos idealizada, pode-se enxergar na figura do alien uma metáfora para a própria questão da artista

³³ Observação feita por Mariko Mori em entrevista a Mary Jane Jacob em BAAS, J.; JACOB, M. J. **Buddha Mind in Contemporary Art**. London: University of California Press, 2004.

descolada de seu lugar de origem e, portanto, alienada tanto em relação a ele quanto em relação ao ambiente ocidental no qual se inseriu. Essa vontade de criar empatia com um elemento vindo de fora não seria derivado apenas de um abstrato ideal de união, mas da própria inquietação sentida em primeira mão pelos artistas que se deslocam de sua “cultura original” e necessitam reconstruir a sensação de pertencimento. Ao mesmo tempo, o uso da figura do alienígena

encoraja a compreensão do que significa ser um humano, dado o atual direcionamento da humanidade rumo a uma existência mais tecnologicamente integrada e socialmente desapegada. Isso é, o ‘outro’ alienígena serve para unificar a própria construção do conceito de humanidade como espécie. (HOLLAND, 2009, p.8-9)

Já para Eckhard Schneider (In FARANI, 2011, p. 42), de visão decididamente otimista, Mori “cria seus objetos esculturais como símbolos positivos e visionários para um mundo melhor, em que a existência individual é compreendida, mesmo em contextos culturais desconhecidos, como parte de um ser maior conectado”.

Independentemente de terem ou não origem em questões inconscientes, *Oneness* representa, em relação ao ato de se conectar, uma espécie de introdução a outra obra desenvolvida dentro da mesma ideia: a grandiosa instalação *Wave UFO* (1999-2002). Quando foi montada no Rio de Janeiro, parecia que uma nave espacial havia aterrissado na rotunda do CCBB. O formato de gota e a superfície holográfica, a escada de acesso composta de degraus translúcidos, a pequena porta deslizante, todos os elementos contribuem na construção desse objeto que parece saído de um filme de ficção científica. A ciência teve, nesse caso, um papel realmente crucial, pois possibilitou tanto o desenvolvimento da estrutura física da obra quanto o funcionamento do sistema que produz a experiência vivenciada em seu interior.



Figura 19 - Wave UFO, 1999-2002
 Interface Brainwave, cúpula de visão, projetor, sistema de computador, fibra de vidro,
 Technogel, acrílico, fibra de carbono, alumínio, magnésio
 493 x 1134 x 528 cm

As pessoas entram de três em três. A tríade reaparece como símbolo de diversos aspectos, tanto no Budismo quanto em outras religiões (Santíssima Trindade cristã), (Ísis, Osíris, Hórus). Para a artista, “o número três é um símbolo de unidade (...). Duas pessoas seria apenas um encontro e quatro, você poderia separar em dois grupos.” (In FARANI, 2011). Reclinadas em poltronas, eletrodos detectavam a atividade cerebral dos participantes, que eram traduzidas em fluidas imagens coloridas, resultantes da soma das 3 leituras simultâneas. Projetadas no “teto” da nave, hemisférico, davam a impressão de um grande céu, enaltecendo a impressão cósmica, de conexão universal e ao mesmo tempo local (com as outras 2 pessoas).



Figura 20 – Wave UFO, 1999-2002 (visão do interior)

Juntas, as pessoas dentro da “nave” vivenciam a experiência do sublime. As imagens projetadas remetem à origem do universo, da vida e de todas as coisas. Dependendo do estado de espírito de cada um, as formas circulares flutuantes adquirem colocações diferenciadas: “vermelho representam as ondas Beta, que indicam estado de consciência normal, desperto e alerta; azul são as ondas Alfa, com o indivíduo relaxado, em estado de meditação; e o amarelo, as ondas Teta, um estado semiconsciente, de devaneio” (dos SANTOS, 2011). Segundo Farani (2011, p.34), *Wave UFO* promove uma “profunda compreensão de que os indivíduos não representam unidades autônomas, mas são interligados por meio de suas vidas e pensamentos. Ao contrário da dualista concepção ocidental do cosmo, aqui se tem a ideia de que os seres humanos, a natureza e toda a criação são hipóstases de uma imensa circulação cósmica.”

Antes disso, no entanto, o caminho até o interior da obra possui seu próprio significado. Mori se inspirou no ritual da cerimônia do chá. A entrada das tradicionais casas de chá japonesas é pequena – de maneira que, ao entrar, qualquer pessoa deve se curvar. É um sinal de humildade, onde *status*, coisas materiais e pré-concepções da vida cotidiana devem ser deixadas para trás. “Subir os degraus é uma iniciação antes de ser apresentado a uma nova ideia”, afirma Mori (In FARANI, 2011). Faz parte de um processo de preparação, de se colocar no estado mental apropriado. Adentrar a espaçonave é adentrar um templo – o que coloca esta obra em diálogo com *Dream Temple* –, é se conectar a outro nível vibracional, a outros planos de existência. Carrega a ideia de desdobramento, êxtase³⁴, de adentrar o espaço sagrado e defrontar-se com

³⁴ Aqui é interessante observar que tal experiência do sublime se manifesta de diversas formas e usualmente há a necessidade de uma preparação psíquica, que pode ser crucial para diferenciar a iluminação da loucura. A psiquiatra Nise da Silveira coloca de maneira bastante ilustrativa esta questão no seguinte trecho:

“Carlos há vários anos vinha sendo dilacerado por conflitos pessoais. Esses conflitos sugavam sua energia do ego que ia se enfraquecendo e já começava a vacilar. Certa manhã, raios de sol incidiram sobre o pequeno espelho de seu quarto. Brilho extraordinário deslumbrou-o e surgiu diante dos seus olhos uma visão cósmica, o “planetário de Deus”, segundo suas palavras. Gritou, chamou a família, queria que todos vissem também aquela maravilha que ele estava vendo. Foi internado no mesmo dia no velho hospital da Praia Vermelha. Isso aconteceu em setembro de 1939. Carlos tinha então 29 anos de idade.

Diferente foi a sorte de Jacob Boehme (1575-1624), sapateiro de profissão como também o era Carlos. Boehme vivia pobremente com sua mulher e muitos filhos, trabalhando para mantê-los. Um dia estava na sua modesta oficina quando por acaso seus olhos fixaram-se num prato de estanho brunido que refletia a luz do sol com grande brilho. Boehme caiu em êxtase, estado no qual “pareceu-lhe que havia penetrado nas origens e na mais profunda e básica estrutura das coisas”(…). Depois desse êxtase, e de outros semelhantes, Boehme escrevia suas experiências, desenhava suas visões e... voltava a remendar sapatos. Era respeitado por seus contemporâneos como um homem religioso e um filósofo.

(...) As experiências imediatas que tocam o arquétipo da divindade representam impacto tão violento que o ego corre sempre o perigo de desintegrar-se.

(...) Seria necessário ter a psique fortemente estruturada para aguentar tão intenso encontro. Arjuna, exercitado na prática da ioga sob orientação do próprio Vixnu, possuía condições para resistir intacto à vivência máxima: ‘É tal a luz deste corpo de Deus, que parece que milhões de sóis levantaram-se ao mesmo tempo no céu [...]. Arjuna vê Deus magnífico e belo e terrível [...] e, de deslumbramento e de alegria e de medo, ele se prosterna e adora, de mãos juntas, com palavras de terror sagrado, a visão formidável’ (Bhagavad Ghita, cap. XI).” (SILVEIRA, Nise da. **Imagens do Inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. P. 307-8.).

uma verdade cósmica. Não há um *torii*³⁵ anunciando essa transição, mas ele não precisa estar materializado para se fazer presente. Então na verdade, há. Ao nos prepararmos subindo os degraus e nos colocarmos num estado reverente quando nos curvamos, estamos cruzando mentalmente esse limite entre o mundo exterior e o mundo interior. Essas impressões exercem grande fascínio, e não é à toa que o cônsul do Japão Hajime Kimura, ao sair da nave comentou “Adorei. Parece o mundo após a morte.” (dos SANTOS, 2011).

Eckhard Schneider chega a colocar a *Wave UFO* da seguinte maneira:

O interior e o exterior, a natureza e os seres humanos, as novas tecnologias e a consciência desenvolvida, um objeto físico e a transcendência, enfim, tudo na *Gesamtkunstwerk* de Mori está interconectado. Como todas as *Gesamtkunstwerke* em sua ambiciosa ideia de criar algo ímpar sem quaisquer fronteiras entre a ciência, a vida, a arte e a espiritualidade, Mori está criando um meio de exprimir para o público sua visão de um mundo “melhor” e “mais novo”, no qual o homem parece ter superado todas as barreiras culturais. (SCHNEIDER In FARANI, 2011)

Ou seja, refere-se a ela como um exemplo de obra de arte total, que mistura praticamente todos os meios disponíveis das artes numa mesma experiência.

Segundo Farani (2011), nessas duas obras as concepções de Mori “se ampliam até envolver todo o universo, visionando uma utopia otimista de união planetária”. De maneiras distintas, elas convidam o público se conectar. Sem as pessoas, essas obras não se realizam. Os princípios que guiam as propostas são os mesmos, mas a forma não mais revela explicitamente referências visuais de ícones e divindades antigas. Torna-se espacial, futurista, ampliando seu alcance ao apelar para um público mais internacional, de backgrounds artísticos e culturais diversos. Pode-se talvez até, com prudência e contextualização, falar em uma arte mais “universal”, como a própria artista se refere. São imagens que, por não se enquadrarem dentro do escopo material conhecido, podem pertencer a qualquer lugar do universo – termo encarado literalmente, como o espaço sideral, ou metaforicamente, como o cosmos infinito.

O que ocorre nesta etapa (que não necessariamente acompanha a cronologia de sua carreira, pois assim como os movimentos artísticos as transições não são estáticas e sim dinâmicas) é a materialização desses ideais de união entre os seres em outros suportes. Olhando

Claro que a obra de Mariko Mori não apresentava tamanho risco, mas é possível conjecturar que simbolicamente a experiência proposta dialoga com o arquétipo da divindade mencionado por Nise.

³⁵ *Torii* (鳥居) é um tipo de portal japonês ligado à tradição xintoísta que marca o limite entre o sagrado e o profano, sendo colocado na entrada de lugares considerados como santuários. Sua forma mais conhecida é a de dois pilares unidos no topo por uma trave que se prolonga nas laterais, geralmente em madeira pintada de vermelho. Aparecem também em pedra, como as toranas de templos indianos, de morfologia semelhante.

para fora de si mesma, Mariko Mori descobre que a Ecologia Social só é possível ao olharmos o outro com compreensão e afeto. Somente através da colaboração se conseguirá a mudança a nível de sociedade e em escala global. É necessário reconhecer a existência do diferente e abraçá-la em sua diversidade, produzindo conexão.

Oneness e *Wave UFO* – especialmente este último – podem ser considerados dois dos trabalhos mais relevantes da trajetória de Mori, pois reúnem em si os três dos aspectos que mais se destacam no conjunto de suas obras: a Natureza em sua origem transcendental e sagrada, o humanismo idealista que crê em uma ligação entre todas as pessoas e demais seres vivos e o uso de alta tecnologia para trazer todo esse conteúdo ao plano sensível e visível. A conectividade estabelecida entre aqueles que experienciam esta instalação, entretanto, é um fenômeno pontual, que se manifesta pela presença da obra e das pessoas participantes nos momentos em que ela está montada. Há a dependência da mobilização dos meios institucionais no sentido de promover uma exposição na qual se tenha os meios logísticos e financeiros de transportar e manter temporariamente a obra. Tal realidade impede que essa experiência se produza de maneira contínua e acessível ao maior número possível de pessoas. A longo do tempo, Mariko Mori soluciona essa questão ao direcionar suas obras para o espaço público.

4. “Eu com a Natureza”: o cosmos que habita em nós

Neste terceiro eixo, serão analisadas algumas obras da artista que se voltam a questões de mais estreito contato com a natureza – em toda a flexibilidade do termo. A presença da tecnologia é marcadamente importante nesses casos, pois por meio de mecanismos intrincados, a artista cria espaços de conexão e de uma percepção particular dos fenômenos naturais. A maioria delas também se caracteriza pela localização em espaços abertos ao público, onde adquirem caráter permanente e podem ser vistas e compreendidas por muitas pessoas.

A primeira obra desse tipo, *Plant Opal* (2009), foi inaugurada em Roppongi Hills, bairro de Tóquio, no Japão. Trata-se de uma escultura de forma curvilínea e achatada como uma pedra polida, que lembra as formas orgânicas dos projetos de Burle Marx. Um sistema instalado no interior do material translúcido emite uma luminosidade que reage às condições climáticas. Ela se intensifica de acordo com a velocidade e direção do vento, e sua colocação muda conforme a temperatura, variando do vermelho quando está mais quente ao azul quando está mais frio. Outra obra instalada em 2010³⁶ no Japão, *Tom Na H-iu* (2006) faz referência à mitologia celta,

³⁶ A obra é de 2006, tendo sido exibida em outros lugares antes de ser instalada definitivamente a céu aberto, em Kagawa, no Japão.

se referindo a um sítio de transmigração espiritual – uma espécie de “céu”, onde as almas deveriam permanecer por um longo tempo até sua próxima encarnação. Construída como uma única forma de vidro verticalizada, lembra os dólmens e menires da antiguidade, porém é dotada de uma interface complexa. O vidro translúcido abriga – assim como *Plant Opal* – um sistema de iluminação em cores brilhantes. Neste caso, ele responde à detecção de neutrinos – “a alma do universo” – que chegam à Terra vindos do espaço, produzidos pela explosão de supernovas. A quantidade de neutrinos é medida pelo Observatório Kamioka (Super-Kamiokande) – em Hida, Japão –, e os dados são transmitidos à obra, que os traduz em cores. Assim, ela se ilumina interativamente em resposta aos ciclos da vida dos corpos celestes luminosos do espaço. Mori enfatiza, entretanto, que o tema da obra não é apenas algo como a “morte de estrelas”, mas fala essencialmente de renascimento, já que cada uma dessas explosões pode gerar novas condições potenciais para a criação e manutenção da vida no universo, como foi o nosso caso há milhões e milhões de anos. Nada mais são do que a prova da dinâmica de um universo pulsante e em constante mutação. É uma morte que encarna a própria continuação da vida (CCBB, 2011).



Figura 21 - Tom Na H-iu, 2006
 Vidro, aço inoxidável, LED, sistema de controle
 327,4 x 115,3 x 39,6 cm

A ligação do formato dessa obra com as origens da humanidade espelha o conteúdo de seu funcionamento, que fala das origens da vida no cosmos. Mori buscou referências em sítios arqueológicos na tentativa de compreender e resgatar a forte associação com a natureza que tinham os primeiros humanos, e o respeito que parecem ter tido por suas leis, sua força e

mistérios. Os agrupamentos de pedras em formas organizadas – arquetipicamente em círculo – é uma marca dos povos antigos ao redor do mundo. Podem ser vistos no “Ocidente” – como é o caso bem conhecido de Stonehenge – ou no “Oriente”, em sítios japoneses com monolitos que datam do período Jōmon (10.000?-300 AEC).

A arrumação em círculo é adotada por Mori na instalação *Transcircle 1.1 meter* (2004), que não se encontra em espaço público, mas se relaciona às questões levantadas e esteve na exposição do CCBB. Nela, nove pedras artificiais posicionadas verticalmente e equidistantes do centro se iluminam em variadas cores. Cada cor representa um planeta do sistema solar. As cores se movem e transitam entre as rochas num ritmo proporcional ao tempo que aquele determinado planeta leva em sua jornada ao redor do Sol. Em nove minutos, podemos presenciar a dança dos astros que ocorre ao longo de um ano. A percepção da passagem do tempo por meio de formas e cores produz a impressão de sintonia com os ritmos cósmicos – algo que provavelmente estava entre os objetivos dos povos antigos quando criavam ritos e homenagens à natureza e seus ciclos, com os quais almejavam se harmonizar.



Figura 22 - Transcircle 1.1 meter, 2004
 Pedra, Corian, LED, sistema de controle em tempo real
 Cada estátua Corian: 110 x 56 x 34 cm (x 9 estátuas)
 Diâmetro do círculo de pedras: 336 cm

A obra de Mori aguça nossa percepção para o sutil movimento inexorável das transformações da vida, com o qual muitas vezes nos sentimos desconectados na correria do cotidiano em grandes cidades. Mas não estamos realmente, pois essa conexão faz parte da

essência de nosso ser e é perene. Também é, segundo a artista, uma homenagem a Galileu relembrando a descoberta de que nós não somos o centro do universo, mas fazemos parte da dinâmica planetária assim como todos os outros sistemas (CCBB, 2011). Tal consciência faz também parte da filosofia budista, conforme colocado por Mori no seguinte trecho de uma entrevista:

Entre 1996 e 1999 eu apresentei a iconografia budista no meu trabalho. Acho que foi, para mim, um processo de aprendizagem sobre a cultura da qual eu vim. (...) A ideia era a de que eu olhava para o mundo em geral e via alguns elementos do budismo, Zen-budismo, que poderiam ajudar a abrimos nossas mentes, para que não nos olhássemos como o centro. Em outras palavras, na atual cultura global – incluindo o Oriente – penso que nossa sociedade capitalista é baseada num mundo centrado no ser humano. Compare com aquela dos indígenas americanos: eles têm a ideia de serem os cuidadores da natureza; não veem os humanos como o centro do universo. Mas na cultura ocidental ou global, nós tiramos proveito da natureza para construir a nossa sociedade. Então para a situação em que estamos hoje, pensei que alguns elementos do budismo e do xintoísmo, ou de uma cultura como a dos aborígenes australianos ou indígenas americanos, poderiam ajudar a mudar a situação. Penso que a ideia de uma “mente aberta”, e de olhar o universo como se fôssemos somente uma parte dele, pode nos ajudar a não contaminar a natureza e matar desnecessariamente a vida. (MORI In BAAS; JACOB, 2004, p.260).

Este trecho sintetiza também a trajetória de Mori até aqui. As referências iconográficas de trabalhos anteriores já continham os princípios que ela expressaria de maneira cada vez mais essencial nas esculturas abordadas neste capítulo. É possível perceber a ampliação do horizonte de alcance dos seus projetos. Talvez pudéssemos falar de uma gradual “desniponização” de sua arte, em direção a formas mais globalizadas de apresentação. Trata-se de um movimento intencional de Mori, que enxerga nisso a potencialidade da arte e da ciência como conexões universais entre as pessoas em sua capacidade de transcender a linguagem³⁷.

A celebração da natureza e a ambição artística de Mori por conexão em escala global se consolidam finalmente no seu projeto mais ambicioso até agora. Em 2010, ela cria uma fundação – a Faou Foundation – que tem como objetivo viabilizar a realização de seis monumentais obras *site-specific*. Espalhadas pelos continentes, cada uma delas foi ou será idealizada como um marco da ligação com o mundo natural expresso em um determinado ecossistema e apresentada à comunidade local, que é convidada a tomar parte ativa no processo, com palestras e propostas de ação. Por enquanto, uma das obras está encaminhada e uma foi concluída. “Faou” se refere tanto à ideia de uma luz invisível quanto à de força criativa (FAOU, 2019). Portanto, reúne em si conceitos essenciais para a artista.

³⁷ BLOOMBERG, 2019.

A primeira dessas obras, *Primal Rhythm*, concebida em 2007, ocupará a Seven Light Bay, localizada na cidade de Miyako, em Okinawa, Japão. Trata-se de uma obra em duas partes, das quais somente uma já foi instalada. O *Sun Pillar* (2011) é uma estrutura vertical de quatro metros de altura, translúcida, em formato parecido com aquele visto em obras anteriores, como *Tom Na H-iu*. Ele foi colocado sobre uma rocha localizada quase no centro da baía, envolvida pela água. Seu posicionamento, assim como a escolha do local, teve seus critérios estabelecidos por meio de um estudo detalhado das características geográficas que possibilitariam o efeito desejado por Mori, assim como sua identificação como um *utaki* (termo okinawano para “lugar sagrado”). Feito de um acrílico em camadas alternadas com pigmentos especiais³⁸, sua coloração parece mudar dependendo da incidência da luz do sol. A segunda parte da obra, a *Moon Stone*, foi projetada como uma escultura arredondada que flutuará na baía seguindo o balanço das ondas. Sua coloração se alterará conforme a maré, indo de tons de azul a tons de vermelho dependendo da maré alta ou baixa.



Figura 23 – *Sun Pillar*, 2011
Acrílico em camadas alternadas com pigmento
Altura: 4 m

³⁸ Assim como em outras obras, os materiais utilizados por Mariko Mori são muitas vezes desenvolvidos por sua própria equipe de pesquisadores e engenheiros. Há, portanto, certo hermetismo da técnica no que diz respeito a sua produção. Algumas vezes o processo é mencionado pela artista, mas na maioria das vezes é omitido.



Figura 24 – *Primal Rhythm* (projeto)

Os dois elementos juntos serão uma homenagem à beleza natural e ao caráter sagrado da baía e da relação do ecossistema com a movimentação dos astros. E uma vez por ano, as duas partes se unirão simbolicamente por meio da luminosidade transmitida pelo disco solar. A partir do estudo realizado e da futura instalação da *Moon Stone*, ocorrerá este evento muito especial: no dia do solstício de inverno, durante alguns momentos, o sol incidirá sobre o *Sun Pillar*, de forma com que sua sombra se projete sobre a *Moon Stone*, que flutua alinhada com ele, mais no interior da baía. O solstício de inverno é celebrado desde o período Jōmon e marca um momento de diminuição de atividade da natureza devido aos dias mais curtos, ao mesmo tempo em que anuncia a esperança da aproximação da primavera e ao retorno da vida. Por meio de tal interação com a luz solar, a obra *Primal Rhythm* também se coloca simbolicamente como a união de opostos complementares: o sol e a lua, a terra e o mar, o masculino e o feminino, celebrando também lendas da população nativa referentes ao casamento do sol com a lua.

A segunda obra, *Ring: One with Nature*, foi concebida em 2009 após Mori ter um sonho no qual um anel celestial aparecia sobre uma cachoeira. Seu sonho foi concretizado na monumental instalação – um anel luminoso de três metros de diâmetro, que paira sobre uma queda d’água de cinquenta e oito metros de altura – inaugurada em 2016 na cachoeira Véu da Noiva em Muriqui, Mangaratiba, Rio de Janeiro. O Brasil foi escolhido por ser um símbolo de riqueza e diversidade natural na América do Sul, segundo a artista – que em 2011 já pensava no país como possível local para receber seu próximo projeto (CCBB, 2011). Mas a simbologia do anel também foi aproveitada para se referir os anéis olímpicos, já que sua inauguração se

transformou, por meio de parcerias, num marco comemorativo associado ao grande evento do esporte e da solidariedade mundial, as Olimpíadas de 2016, realizadas no Rio de Janeiro.



Figura 25 – Ring: One with Nature, 2016
Acrílico em camadas alternadas com pigmento, aço inoxidável
3 m de diâmetro (anel). Altura total: 6,18 m



Figura 26 – Ring: One with Nature, 2016 (outro ângulo)

Ring incorpora a prática artística e intelectual de Mariko Mori de combinar ciência, tecnologia e natureza, além de conteúdos mitológicos e esotéricos. O anel é feito em um acrílico similar ao do *Sun Pillar*, que muda de cor de acordo com o ângulo de incidência da luz, variando do azul ao dourado. O efeito holográfico que resulta dessa técnica reveste tais obras de uma aura mística e a ilusão óptica produzida remete às teorias budistas de estarmos cercados neste plano terreno por véus de ilusão. A intenção de transcendência é atravessar esses véus e nos conectarmos diretamente à verdade universal do Nirvana. Assim como em *Primal Rhythm*, *Ring* está ligada ao movimento dos astros, de forma que no solstício de inverno, o sol se alinha ao anel, visualmente passando por dentro dele e permanecendo por alguns instantes em seu interior. Tal acontecimento produz um halo de luz que realmente confere um aspecto sagrado ao local.

Retoma-se também o tema da união do sol com a lua, assim como à tópica da contemplação de determinadas vistas, mencionadas anteriormente como parte da tradição do *meisho-e* (Figuras 28-29). Dentre as mais apreciadas, está a da lua vista sobre uma cascata. Sob essa perspectiva, *Ring* incorporaria em si a dualidade de simbolismos dos corpos celestes. Por seu formato e cores, poderia representar a lua e/ou os portais usados pelas divindades para atravessar do outro mundo para o nosso e assim se manifestar, receptáculos muitas vezes representados como espelhos circulares – como visto em *Kumano*. Poderia representar o próprio sol como entidade divina que possibilita a vida na terra por meio de sua luz e calor. Ou poderia representar tudo isso simultaneamente, pois – como nos relembra Helmut Brinker (1995, p.50): “o Zen-budismo desconhece um ‘isso-ou-aquilo’, e só sabe um ‘assim-como-também’.”



Figura 27 – Ring: *One with Nature*, 2016



Figura 28 – Utagawa Hiroshige, “*Lua vista através das folhas*”, c. 1832 – xilogravura em cores sobre papel, 38 x 17 cm



Figura 29 – Utagawa Hiroshige “*A lua refletida nos charcos de Sarashima*”, c. 1853 – xilogravura em cores sobre papel 35.7 x 24.7 cm

Mariko Mori reforça essa ideia da possibilidade de múltiplas interpretações de acordo com a mentalidade budista:

No Zen-budismo, há o risco de não se chegar ao fundo disso [dos conceitos], porque é fácil permanecer na superfície. O que você vê não é o que é: poderia ser um ‘sim’ e poderia ser um ‘não’ ao mesmo tempo – é ambíguo, a resposta pode aparecer no intermediário. Não há resposta fixa como ‘sim’ ou ‘não’. Mas na cultura ocidental há sempre essas respostas: sim ou não. E esse conceito [do Zen] não é tão fácil de assimilar.” (MORI In BAAS; JACOB, 2004, p. 259; grifo no original, observações entre chaves da autora).

Dessa forma, se insere dentro de uma tradição estética e filosófica que faz parte de suas origens, e segue na prática de mesclá-las com formas “universais”, com a mensagem ambientalista e com o uso da tecnologia.

O próprio *timing* de desenvolvimento e instalação dessas obras está relacionado a um trabalho meditativo interior, que passa por aceitar as limitações da tecnologia e trabalhar com todos os recursos disponíveis, confiando que a intenção de criar algo que ainda não pode existir materialmente retroalimentará o sistema criativo do universo, no sentido de que a tecnologia se desenvolva até que uma determinada visão possa ser construída. Mori reconhece nisso a enorme importância de todo o esforço feito por uma equipe de profissionais de diversas áreas que trabalham constantemente pesquisando tecnologia de materiais e interfaces que possibilitem,

por meio da colaboração – algumas vezes internacional – e dos princípios compartilhados, trazer à luz as ideias que permeiam o imaginário da artista (BAAS; JACOB, 2004).

A articulação para a concretização desses projetos passa também por um trabalho próximo à comunidade que reside nesses lugares. Junto a assembleias populares ou órgãos governamentais, são feitas atividades de conscientização ambiental e valorização da natureza e das pessoas (FAOU, 2019). Mori busca resgatar, por meio de sua peregrinação a sítios arqueológicos, a sabedoria de culturas nativas tradicionais e espalhar essas ideias. No caso do Brasil, somos muito privilegiados por termos representantes e descendentes dos nossos povos originários que ainda mantém uma relação harmoniosa com a natureza, constituindo um forte movimento de resistência contra o avanço dos interesses que danificam de maneira aguda o ambiente natural, causando a situação de desequilíbrio que hoje presenciamos. Mariko Mori completa assim sua passagem pelo terceiro eixo, a Ecologia Ambiental ou Planetária, que visa a reincorporação e ressignificação do ser humano frente aos ecossistemas terrestres e a conscientização de que, destruindo-os, destruiremos a nós mesmos.

5. Conclusão Conexões possíveis

A partir dos paralelos traçados e dos aspectos discutidos ao longo deste trabalho, conclui-se que a obra de Mariko Mori possui, pela utilização das técnicas e pelos conteúdos simbólicos, muita relevância dentro do atual cenário da arte contemporânea. “Estamos todos conectados” foi a frase escolhida como título por ser uma declaração recorrente da artista ao falar sobre sua obra e a intenção que coloca no seu fazer artístico.

Se no início de sua carreira Mori se enquadrava como uma artista de referências pop, parte da estética do *Superflat*³⁹ (ao lado de Takashi Murakami e Yoshitomo Nara), ela foi ao longo do tempo amadurecendo seus conceitos em um sentido diferente do desse grupo de artistas. Com sua crença na ciência e na arte como linguagens universais, seus trabalhos ficaram cada vez mais espiritualizados. Isso a afastou da superficialidade atribuída por alguns críticos à sua obra⁴⁰.

³⁹ Cunhado por Takashi Murakami, o termo se refere ao movimento que ficou conhecido como o “Pop Art japonês”. Fazendo menção à pintura tradicional japonesa e sua bidimensionalidade e agregando elementos da cultura pop, a intenção era ainda fazer uma crítica à superficialidade da cultura de consumo. Às vezes é visto com maus olhos por ter flexibilizado os limites entre a dita Arte e a arte comercial, principalmente por ser muito “vendável”.

⁴⁰ É o caso, por exemplo, de Adrian Favell em seu livro **Before and After Superflat: A Short History of Japanese Contemporary Art: 1990-2011**. Hong Kong: Blue KingFisher, 2011.

É importante mencionar que – à parte das inquietações manifestas relacionadas a gênero e etnia – Mori teve acesso a alguns espaços de privilégio que permitiram, por certas conexões (inclusive familiares), que ela obtivesse os meios para produzir seus trabalhos e a liberdade de desenvolver e aprofundar criticamente seus conceitos. Isso não deve ser esquecido por qualquer pessoa que queira se debruçar sobre este tema. Ainda assim, essa visão não deslegitima seus esforços no sentido de fazer com que sua produção cumpra o papel de trazer consciência às pessoas. Ela pensa, por meio da arte, em como as ideias vindas das mais recentes descobertas da ciência – como a teoria das cordas e a física de sub-partículas – podem convergir com uma abordagem mais holística e que contribua para a formação de algo que se aproxima notavelmente da Cultura de Paz de Pierre Weil.

Seus projetos muitas vezes desafiam as barreiras da tecnologia e o ato de saber aceitar as limitações existentes, trabalhar com isso e confiar que os meios apropriados aparecerão no devido tempo faz parte de sua postura existencial perante a arte e perante a vida. O que não quer dizer que Mori estabeleça qualquer limite à sua própria imaginação ou ambição. A capacidade essencialmente infinita da mente humana – conectada ao cosmos/universo e todas as suas possibilidades – deve ser estimulada e canalizada para os devidos fins. Tais fins, para Mariko Mori, continuam sendo os mesmos que atravessam toda a sua obra: resgatar a visão do ser humano como parte do todo, da Unidade. Tal consciência se manifesta no respeito a si mesmo, aos outros e à Natureza, valorizando a rede na qual todos esses elementos estão inseridos.

Com o fenômeno da globalização, surgiu a ideia de uma conexão maior entre as pessoas de todas as partes. Idealisticamente falando, era se como todos os seres humanos fossem compartilhar suas experiências e aprender com muito mais facilidade sobre o mundo. Mas a tecnologia, assim como a maioria das ferramentas, tem seus efeitos ligados diretamente ao uso que se faz delas. O que a obra de Mariko Mori traz é um caminho, uma oportunidade de retornarmos ao pensamento positivo sobre a globalização, utilizando a tecnologia para criar e enriquecer conexões entre as pessoas e das pessoas com a natureza. Um caminho criativo e afetivo, mesmo agora com a mais avançada das tecnologias. Afinal, é preciso manter a variável humana do processo.

Por fim, é interessante apontar que o pensamento budista, muito presente na obra de Mori, é um aspecto recorrente na obra de diversos artistas contemporâneos. Por sua difusão e popularidade, ele acaba por representar um intercâmbio de ideias entre “Oriente” e “Ocidente” que vem derrubando barreiras intelectuais. No Brasil, temos como exemplo Nelson Felix, mas há muitos outros que incorporam as ideias filosóficas budistas em sua produção. Entre eles

estão Marina Abramovic, Ernesto Pujol, Kimsooja e Zhang Huan⁴¹ – para citar apenas alguns. Aqui se optou por analisar a obra de Mariko Mori sob a perspectiva holística, mas pode-se definir uma série de outras abordagens, assim como se pode analisar diversas dessas questões a partir do trabalho de outros artistas – como a sua relação com o pensamento budista, o diálogo com a prática da meditação, entre outros. Também foram consideradas relevantes para este estudo as ligações da artista com o Brasil, o que permitiu uma análise mais próxima de algumas das obras que estiveram aqui – ou da obra que está aqui, no caso de *Ring*. A presença de Mori no país, assim com sua sua recepção e os frutos surgidos a partir disso ainda estão por serem estudados em maior profundidade.

⁴¹ Estes artistas, entre outros, participaram de um programa chamado “*Awake: Art, Buddhism, and the Dimensions of Consciousness*”, organizado por Jacquelyn Baas e Mary Jane Jacob. “De abril de 2001 a fevereiro de 2003, esta empreitada uniu profissionais da arte, artistas e pessoas afins para investigar as relações entre as mentes meditativa, criativa e perceptiva, além das implicações das perspectivas budistas para as práticas artísticas e museais nos Estados Unidos. Levou a mais de cinquenta exposições, performances e programas públicos entre 2002 e 2004”. Também culminou na publicação do catálogo “*Buddha Mind in Contemporary Art*”, do qual foi retirada esta breve descrição e que consta nas referências deste trabalho.

Referências

Livros

BRINKER, Helmut. **O Zen na Arte da Pintura**. Tradução: Alayde Mutzenbecher. São Paulo: Pensamento, 1995.

COLLCUTT, Martin; KUMAKURA, Isao; JANSEN, Marius B. **Japão**. Barcelona: folio, 2008 (Coleção Grandes Civilizações do Passado).

FAVELL, Adrian. **Before and After Superflat: A Short History of Japanese Contemporary Art: 1990-2011**. Hong Kong: Blue KingFisher, 2011. Disponível em: <adrianfavell.com/BASF%20MS.pdf>. Acesso em nov. 2019.

GIBRAN, Kahlil. **O profeta**. Tradução: Ana Guadalupe. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019. (Epígrafe: p.88)

HANH, Thich Naht. **Meditação andando: guia para a paz interior**. Tradução: Edgar Orth. Petrópolis: Vozes, 3ª edição, 2001. (Epígrafe: p.19).

HOBBSAWM, Eric J. **A era dos impérios: 1875-1914**. Tradução: Sieni Maria Campos e Yolanda Staidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. Versão digital. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4018951/mod_resource/content/1/A%20Era%20dos%20Impérios%201875-1914%20-%20Eric%20J.%20Hobsbawm.pdf>. Acesso em nov/2019.

KAWAI, Hayao. **A psique japonesa: grandes temas dos contos de fadas japoneses**. Tradução: Gustavo Gerheim. São Paulo: Paulus, 2007. (Coleção amor e psique).

KOIZUMI, Tetsunori. **Interdependence and change in the global system**. Maryland: University Press of America, 1993. Parcialmente disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=uKo3IHx7Cb4C&pg=PA32&lpg=PA32&dq=mana+alaya&source=bl&ots=Ko9NnfE4De&sig=ACfU3U0IH8ZG1wYJ1XGtDAEPUmOYCfcpgv&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwjw0vTu2fblAhXdGbkGHYWzBKsQ6AEwAnoECAYQAQ#v=onepage&q=mana%20alaya&f=false>>. Acesso em nov. 2019.

OKAKURA, Kakuzo. **O livro do chá**. Tradução: Claudio Giordano. São Paulo: Pensamento, 2009.

SAID, E. W. **Orientalismo - o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAKADE, F.; KUROSAKI, Y. **As Histórias Preferidas das Crianças Japonesas – Livro 1**. São Paulo: JBC, 2005.

WALKER, Brett L. **História Concisa do Japão**. Tradução: Daniel Moreira Miranda. São Paulo: EDIPRO, 2017 (Série História das Nações).

WEIL, Pierre. **A arte de viver em paz**. São Paulo: Gente, 1993. Copyright UNESCO.

YANG, Lihui; AN, Deming; TURNER, Jessica Anderson. **Handbook of Chinese Mythology**. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2005, pp. 86-91. (Handbooks of World Mythology Series). Disponível em:
<<https://books.google.com.br/books?id=Wf40ofEMGzIC&lpg=PR1&ots=VapOLV45p4&dq=%22chinese%20mythology%22%20%22chang'e%22&lr&hl=pt-BR&pg=PR4#v=onepage&q=%22chinese%20mythology%22%20%22chang'e%22&f=false>>
Acesso em nov. 2019.

YOSHIDA, Kenkō. **A arte de transformar tempo fútil em tempo útil: coletânea de pensamentos para viver melhor no dia-a-dia**. Tradução: Paulo Castanheira. São Paulo: Landy, 2001. Título original: Tsurezuregusa. (Epígrafe: p.124)

Artigos e trabalhos acadêmicos

de ABREU, Thiago Cosme. **Taketori monogatari: a obra e o discurso (pretensamente) amoroso**. São Paulo, 2016. Dissertação (Mestrado em Letras – língua, literatura e cultura japonesa). Universidade de São Paulo, 2016.

FREITAS, Rosana Pereira de. Rumo a um novo ancoradouro: Ásia como método. **Arte & Ensaio** n. 31. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, junho 2016 (pp. 40-49).

HOLLAND, Alice. Mori Mariko and the Art of Global Connectedness. **Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific**. Issue 23, November 2009. Disponível em:
<<http://intersections.anu.edu.au/issue23/holland.htm>>. Acesso em ago. 2019.

LAMBERTSON, Kristen. **Mariko Mori and Takashi Murakami and the crisis of Japanese identity**. University of British Columbia, 2008. Disponível em:
<<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0066483>>. Acesso em set. 2019.

de MORAES, Wenceslau. **O Culto do Chá**. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

NISHIYAMA, K.; JOHNSON, J. V. Karoshi – Death from Overwork: Occupational Health Consequences of Japanese Product Management. **International Journal of Health Services**, vol. 27, no. 4, Out. 1997, pp. 625–641. Disponível em: <journals.sagepub.com/doi/abs/10.2190/1JPC-679V-DYNT-HJ6G#articleCitationDownloadContainer>. Acesso em nov. 2019.

OKANO, Michiko. **Ma: entre-espaço da comunicação no Japão um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. 2007. 195 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4968>>. Acesso em jul. 2019.

SCHREIBER, Rachel. Cyborgs, Avatars, Laa-Laa and Po: Exhibitions of Mariko Mori. **Afterimage**, March/April 1999. Disponível em: <<http://www.rachelschreiber.com/pdfs/CyborgsAvatarsLaaLaaPo.pdf>>. Acesso em ago. 2019.

SINZATO, Alice Yumi. Ma, o vazio intervalar. **Revista Ciclos**, Florianópolis, V. 2, N. 4, Ano 2, Fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/4979>>. Acesso em ago. 2019.

TURPIE, David. **Wesak and the Re-creation of Buddhist Tradition**. 2001. Tese de Doutorado. McGill University Libraries. Disponível em: <<http://mrsp.mcgill.ca/reports/pdfs/Wesak.pdf>>. Acesso em nov. 2019.

WALLIS, Jonathan. The Paradox of Mariko Mori's Women in Post-Bubble Japan: Office Ladies, Schoolgirls, and Video-Vixens. **Woman's Art Journal**, Vol. 29, No. 1 (Spring - Summer, 2008), pp. 3-12. Disponível em: <<https://www.questia.com/library/journal/1G1-214895667/the-paradox-of-mariko-mori-s-women-in-post-bubble>>. Acesso em: set. 2019.

Catálogos

BAAS, J.; JACOB, M. J. **Buddha Mind in Contemporary Art**. London: University of California Press, 2004.

FARANI, Donatella Natili. **Mariko Mori: oneness**/ Donatella Natili Farani, Nicola Goretti e Eckhard Schneider – Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

TJABBES, Pieter; MILLS, Tânia; KLINGER, Sandra (coord.). **Índia: lado a lado: arte contemporânea indiana**. Tradução: Armando Olivetti, Isabel Murat Burbridge, John Norman. São Paulo: Art Unlimited, 2012, 2v.

Artigo de jornal

Dos SANTOS, Joaquim Ferreira. 'Tudo muito doido'. **O Globo – RJ**, 11 mai. 2011. Segundo Caderno, p. 5.

Websites

BENESSE ART SITE NAOSHIMA. **Tom Na H-iu**. Website da instituição. Disponível em: <<http://benesse-artsite.jp/en/art/tom-na-h-iu.html>>. Acesso em nov. 2019.

FAOU FOUNDATION. Website da fundação criada por Mariko Mori. Disponível em: <<http://www.faoufoundation.org/>>. Acesso em ago. 2019.

FONDAZIONE PRADA. **Mariko Mori: Dream Temple**. Website. Disponível em: <<http://www.fondazioneprada.org/project/mariko-mori-dream-temple/?lang=en>>. Acesso em nov. 2019.

SCAI THE BATHHOUSE. Website da galeria. Disponível em: <https://www.scaithebathhouse.com/en/exhibitions/2009/09/mariko_mori_flat_stone/>. Acesso em: out. 2019.

UNIPAZ – Universidade Internacional da Paz. **Teoria fundamental da UNIPAZ – Cartilha da Paz**. Disponível em: <http://www.unipazrj.org.br/unipaz_teor.html>. Acesso em set. 2019.

Material audiovisual

BLOOMBERG. **Mariko Mori's Fusion of Tech, Spirituality and Nature | Brilliant Ideas Ep. 5**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SpeErOB0QI0>>. Acesso em out. 2019.

CCBB-RJ. Registro audiovisual da **Palestra com Mariko Mori e o curador Nicola Goretti** na abertura da exposição Oneness, em 09/05/2011. Disponível em DVD no Arquivo Histórico do CCBB-RJ. Visualizado em 04/11/2019.

CONTO da Princesa Kaguya, O. Direção de Isao Takahata. Tokyo, Japão: Studio Ghibli, 2013. Cor, 137 min.

FAOU FOUNDATION. **Seven Light Bay Video**. Disponível em:
<<https://vimeo.com/102757131>>. Acesso em: set. 2019.

LALA, Kisa. **Interview: Mariko Mori: Winter Solstice Performance**. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=cKYte94ss0w>>. Acesso em nov. 2019.