

## Natureza, Nature, Shizen... até quando deixaremos de traduzi-la

\* Artista e pesquisadora. Atualmente vive em Tóquio e é pesquisadora visitante no GSICCS da Universidade Waseda. Doutoranda no PPGAV/USP, justapõe estudos transculturais, animismo, mitologias e ciência, criando especulações entre organicidades e artificialidades. Mestre em Arte e Cultura Contemporânea pelo PPGArtes-UERJ, se formou em Artes Visuais pela mesma instituição. Expôs em diversas instituições no Brasil e no exterior.

*Anais-Karenin\**

**Resumo:** O artigo discorre sobre a “natureza” como terminologia, criando um paralelo com a versão japonesa da palavra, “shizen”. A partir de análises sobre Satoyama e os artistas Kishio Suga, integrante do Mono-ha, e Takesada Matsutani, integrante do Gutai Bijutsu Kyokai, indica possibilidades de leituras não duais sobre a “natureza”.

**Palavras-chave:** Natureza; Shizen; Satoyama.

**Abstract:** The article discusses "nature" as a terminology, creating a parallel with the Japanese version of the word, "shizen". Based on analyzes of Satoyama and the artists Kishio Suga, a member of Mono-ha, and Takesada Matsutani, a member of Gutai Bijutsu Kyokai, it indicates possibilities for non-dual approaches about "nature".

**Key-words:** Nature; Shizen; Satoyama.

O que é “natureza”? Quando falamos em “natureza”, convocamos algo ao mesmo tempo concreto e abstrato, material e conceitual, físico e metafísico. “Natureza” pode remeter a uma paisagem paradisíaca e tropical, a um lugar intocado e reservado tomado por florestas densas. Por fim, ela engloba tanto os elementos que povoam essas paisagens quanto as forças invisíveis que as movem, a essência, a conotação da eternidade que torna as coisas o que são. A “natureza” é de fato uma palavra de muita força, talvez uma das mais complexas e difíceis de definir. “Posso chamar de ‘natureza’ o ambiente que me rodeia, os impulsos incontroláveis dentro de mim, as leis que sustentam a realidade física, tudo o que existe em um sentido metafísico, a essência interna das coisas, o Ser, Deus e tudo acima ao mesmo tempo” (MARCON, 2017, p. 99).

Uma das múltiplas perspectivas sobre o que é “natureza” está contida na palavra *Shizen* 自然, que expressa uma ampla cosmovisão oriental incutida de paradigmas, que foram se modificando ao longo do tempo. Na China, onde a palavra surgiu, *shizen* (ou *jinen*) começou a ser utilizado pelo filósofo Lao Tse Tung, tendo seu significado, tanto no Confucionismo quanto no Taoísmo, associado a “aquilo que é como é por si mesmo”, “não produzido”. Na Era Meiji, estimulados pelo contato com a cultura ocidental, os japoneses passaram a utilizar a palavra *shizen* como uma tradução da palavra *nature*. Entretanto, *Nature* seria definido como *みずから* (*mizukara*), uma

1 *Kami* é um termo abrangente, que define espíritos da natureza, protetores ancestrais ou divindades em geral. O termo é muito utilizado no Xintoísmo para definir as divindades cultuadas.

2. O Xintoísmo pode ser compreendido sob duas perspectivas: o chamado *folk* xintoísmo e o xintoísmo institucional. Embora nele se concentrem muitas cosmologias originárias, a institucionalização dessa prática como religião ofuscou diversas concepções de mundo, passando a ter um conotação que em muitos casos serve ao interesse do governo, devido as diversas modelagens às quais foi submetida em seu processo de institucionalização (BOYD; WILLIAMS, 2005).

3. *Kojiki* é considerado um dos livros mais antigos que reúne mitologias sobre a história do Japão. Embora reúna narrativas originalmente folclóricas, essa compilação revela também os interesses imperiais no processo de formação da nação japonesa, uma vez que diversas narrativas e visões de mundo foram deixadas de lado. No entanto, o ponto que o texto pretende ressaltar, é que mesmo no livro que narra a história do Japão, pouco se fala da ideia de origem, especialmente a origem da natureza, apontando para uma constituição temporal onde não há uma demarcação explícita de início (KATO, 2011)

força pensada, em que você mesmo decide fazer sozinho; enquanto *shizen* seria definido como *おのずから* (*onozukara*), uma força não pensada, sem força nenhuma, que acontece de acordo com o curso das coisas. Reside aí a diferença primordial da compreensão de natureza pela concepção de *shizen*.

Mas essa diferença é pouco conhecida até mesmo no Japão e, em geral, o termo *Shizen* é muitas vezes utilizado, tanto no oriente como no ocidente, como uma tradução literal da palavra *nature*. Esta operação expressa o modo como a cultura japonesa ofuscou suas visões de mundo acerca da natureza. O *shizen* moderno, entendido como *nature*, segue uma lógica de relações binárias, que está ausente das constelações de termos abrangentes. Antes, significava uma série de relações macro-microcósmicas em *shizen*, onde não se excluía nem separavam claramente a esfera humana, o reino das ideias, ou mesmo o reino dos seres sobrenaturais, da matéria, do material, do ambiente. Diferentemente disso, a palavra *nature* forma uma série de relações dialéticas: “natureza” versus “criação”, versus “cultura”, versus “história”; “natural” versus “artificial”. Essas relações separam um reino (de coisas, processos, forças, imagens, conceitos) de outro, que é a província dos seres humanos.

A partir dos anos 70, os acidentes naturais, que antes eram associados aos *kami* 神<sup>1</sup>, começaram a ser explicados cientificamente no Japão. A partir disso, os japoneses tentaram assimilar o termo *shizen* a um contexto de poder espiritual, com o intuito de reter de alguma forma o significado de uma força de ação invisível. Na visão do Xintoísmo, espiritualidade tradicional do Japão<sup>2</sup>, os *kami* não estão acima do mundo natural, mas dentro dele, fazendo parte da natureza e da expressão de suas forças, sendo eles mesmos a manifestação dos fenômenos naturais. O texto mais antigo que descreve os mitos do Japão, *Kojiki* 記事, fala de um grande número de *kami*, mas não associa nenhum deles à criação do mundo natural<sup>3</sup>. Eles são entendidos como existências que habitam todas as coisas, formando miríades de entidades que podem estar em qualquer lugar e fazer parte de qualquer coisa.

Essa compreensão definiu a arquitetura dos santuários xintoístas, que foi constituída a partir de um espaço vazio formado entre quatro pilastras, criando um lugar de encontro com o mundo invisível. Nesse vazio, há a *possibilidade* de existência das divindades. Essa possibilidade captura a imaginação das pessoas e torna esse um espaço sagrado onde tudo pode acontecer, inclusive as coisas impossíveis e sobrenaturais. De certo modo, esse pensamento influenciou também a compreensão sobre a natureza, entendida a partir dessa forma indefinida, do espaço vazio onde tudo pode ocorrer e do qual tudo faz parte. Portanto, a aproximação com a natureza no Japão estaria imbricada na aproximação com o mundo espiritual.

O antropólogo Bruno Latour, em “Politics of nature: East and West perspectives”, discute o crescente interesse nos últimos anos pelas questões ecológicas entre diversos pensadores e pela política que se volta ao reino natural – o que muitas vezes se dá como se a natureza e a geopolítica tivessem sido confundidas. Quem imagina-

ria, nos últimos 20 anos, “que nenhum cientista político poderia ignorar o sistema climático da Terra e suas incertezas?” (LATOURE, 2011, p. 4). É evidente que a preocupação humana com a natureza, o clima da terra etc., tem sido uma crescente questão, onde o humano é visto como vilão ou herói que precisa salvar o meio-ambiente. Nunca, no entanto, como parte integrante desse sistema.

O autor discorre sobre o uso do termo *cosmopolítica* ou *política do cosmos*, empregado por Isabelle Stengers, em busca do equilíbrio entre os termos “cosmos”, “que garante que a política nunca será apenas para os benefícios de humanos isolados” (Ibid, p. 3 et seq.), e “política”, “que assegura que o cosmos não é naturalizado e mantido totalmente à parte do que os humanos fazem a ele”. O que mais importa aqui é que os seres humanos não sejam definidos sem os cosmos do qual provém a manutenção de sua existência, e que a natureza não seja definida sem os humanos que colaboraram com não-humanos. “Falar de cosmopolítica é dizer que o mundo tem que ser composto. Ser composto e não ser desvelado, possuído, dominado ou abandonado por algum outro mundo”. A composição seria uma alternativa à modernização.

Similarly, today, we constantly and more than ever look out for the state of the weather, for the fragility of our ecosystems, for the coming of monsoons, for the pollution of our air, for the very stability of our soils, for the height of our seas, for the quality of our vegetables, for the safety of our soft drinks. To be sure, the scale of the territory has expanded, the size of our dwellings, the distance between the plot of lands, and our hands and our mouths, but it would be a great mistake to believe that we by moving from the countryside to the huge metropolis in fact had migrated from a land to nowhere (LATOURE, 2011, p. 4).<sup>4</sup>

4. “Da mesma forma, hoje, estamos constantemente e mais do que nunca a olhar para o estado do tempo, para a fragilidade dos nossos ecossistemas, para a vinda de monções, para a poluição do nosso ar, para a própria estabilidade dos nossos solos, para a altura dos nossos mares, pela qualidade dos nossos vegetais, pela segurança dos nossos refrigerantes. Para ter certeza, a escala do território se expandiu, o tamanho de nossas moradias, a distância entre o terreno, nossas mãos e nossas bocas, mas seria um grande erro acreditar que, ao nos mudarmos do campo para a enorme metrópole, que de fato tivéssemos migrado de uma terra para lugar nenhum.” Tradução livre.

Ou seja, a modernização não anulou as preocupações com a Terra, pois agora as civilizações urbanizadas precisam mais do que nunca pensar em escala expandida, considerando todo o planeta. Torna-se necessário voltar a olhar às muitas visões de mundo que rejeitaram a ideia do ser humano afastado de seus modos de existência, imersos em uma atmosfera artificial que não os aparta, no entanto, de seu suporte vital. Isso tendo em vista ainda que as cidades dependem cotidianamente de um sistema de subsistência, que é utilizado no campo e produz longas cadeias de causa e efeito, não prontamente percebidas. No entanto, desconectada de sua realidade integrada ao cosmos, a civilização se surpreende com a crise ecológica, que aparece como ‘obstáculo escandaloso’ no caminho do desenvolvimento. “Por que nos surpreendemos com o que deveria ser óbvio: nós vivemos na Terra, onde mais poderíamos residir?”, questiona Latour. Com o que mais nos preocuparíamos se não com o ambiente no qual sempre vivemos? Como seria possível buscar viver à parte disso?

Em uma busca utópica por não precisar mais se preocupar com o espaço, não precisar mais pensar a natureza e a integração do corpo com o cosmos, a modernização pavimentou um caminho em direção a um distanciamento impossível da integração dos humanos com todos os outros seres. Para não precisar mais lidar com a imprevisibilidade, a modernização criou sistemas complexos para progressão da cul-

tura material. Gerou, no entanto, um paradigma que ressalta uma fuga do passado no qual os humanos estão na realidade totalmente fixados, alimentando o terror que têm do arcaísmo.

Latour conclui que “o estado de confusão dos modernos em enfrentar a crise ecológica, a falta de qualquer política plena da natureza, prova que eles têm sido os menos centrados no futuro de todas as pessoas” (LATOUR, 2011, p. 6), pois criaram um sistema em que os indivíduos estão completamente à parte das relações de causa e efeito. O que é possível compreender, portanto, mediante tanto alarde sobre o impacto da modernização e das tecnologias no ambiente natural é que o que está sob real ameaça não é especificamente a natureza física. Sim o pensamento limitado sobre o que é a natureza que cerceia a expressão e a percepção do meio-ambiente pelos seres humanos. O que coloca a “natureza” em risco é a compreensão de que seres humanos não são parte dela. Ou seja, talvez o universo e o cosmos não estejam sob verdadeira ameaça, mas sim a humanidade e especialmente seu progresso existencial, cósmico e espiritual. Esta não caminha na direção da compreensão de um eu-maior no sentido da integração dos seres, mas na direção de um eu-maior superior a todos os seres e apartado, fora da natureza. O desenvolvimento da ética cósmica, de uma política cósmica, da composição apontada por Latour, seriam estratégias que se ancoram em uma percepção extremamente básica de que os seres humanos são parte de um todo regulado por essa misteriosa e complexa natureza animada.

No animismo, a visão de mundo compreende que as entidades não-humanas possuem espírito, e que as forças espirituais têm poder sobre os assuntos humanos e que aquelas determinam o futuro destes, passando pela relação com seres inanimados, objetos e fenômenos naturais, esses últimos especialmente regulando um poder sobrenatural e mágico. Para a perspectiva animista, parte da cosmovisão de muitas etnias indígenas e de algumas religiões como o Xintoísmo, o mundo espiritual controla todos os acontecimentos.

Na exposição “Sensing Nature: Rethinking Japanese Perception of Nature” (2010), que ocorreu no Mori Art Museum, em Tóquio, os artistas exploram como as visões animistas do mundo afetam as atitudes em relação ao meio-ambiente e à tecnologia. Sugere que o ressurgimento de ideias tradicionais sobre a interconectividade, que há na visão anímica, poderia ajudar no enfrentamento de problemas ambientais. Mas será necessário mais do que empatia com a natureza: é preciso notar as fronteiras que foram estabelecidas entre humanos, natureza e objetos, para enfim transpô-las.

O que o ambientalismo japonês propõe com urgência para lidar com as grandes destruições ambientais é a Iniciativa Satoyama. O projeto visa proteger as paisagens socioecológicas, como aldeias, terras agrícolas e suas florestas adjacentes, além dos campos que foram formados e mantidos por meio de influência humana no longo prazo<sup>5</sup>. *Satoyama* é um termo aplicado para a área de fronteira entre o início das montanhas e a terra plana arável. *Sato* significa aldeia e *Yama* significa montanha, e foi

5. Embora a Iniciativa Satoyama se apresente como uma perspectiva de preservação e retomada de modos anteriores de relação com o meio ambiente, e embora haja cada vez mais estudos sendo realizados sobre esse tema no Japão, é importante ressaltar que ela não representa o modo japonês de interação com a natureza. Essa afirmação se faz relevante uma vez que muitas generalizações são construídas acerca do Japão, criando-se ideais romantizados e orientalistas. Esse texto não pretende afirmar essa idealização, mas apenas apresentar ações e perspectivas pontuais que ocorrem no Japão e se mostram como interessantes parâmetros que estão em processo de elaboração fora do ocidente, e possibilitam refletir sobre amplos modos de interação com a chamada natureza.

desenvolvida durante séculos como uma região de uso agrícola e florestal em pequena escala. Essa área simbolizaria o espaço *entre* as florestas preservadas, de onde a matéria-prima é retirada com cuidado, e as áreas de vilarejos e de plantações. Baseia-se no princípio de que tais paisagens, quando administradas adequadamente, podem beneficiar tanto a biodiversidade quanto a subsistência humana, em vez de estarem em um estado de oposição. Tal representação de equilíbrio e integração entre a natureza e a cultura humana expressa um importante ponto de partida para refletir sobre as mudanças na concepção humano *versus* natureza.

Essa aproximação suscita o ideal de *shizen*, entendido como um ambiente que tenha sua origem em um contexto antigo e arcaico, que seja preservado e conservado, e onde seja possível sentir a espiritualidade em sua máxima amplitude integrativa dos seres, o cosmos e as divindades. De acordo com as filosofias taoístas que ancoram a medicina chinesa – e a primeira definição de *shizen*, a partir do termo *jinen* – o mundo manifesto se iniciou quando o Um e o Dois surgiram, na separação do Yin e o Yang, que deu origem aos Dez Mil Seres. Antes desse momento, havia apenas o mundo da *não-manifestação*, mas com o Yin e Yang separados se inicia o mundo da *manifestação*. A vida humana é parte dessa *manifestação*, onde o corpo se desconecta de seu entendimento de natureza, o que deturpa o conceito de *shizen*. No entanto, o corpo não deixa de ser natureza, tudo é natureza, mas o verdadeiro entendimento de *shizen* está no *não-manifesto*.

Entendo que nesse limiar da experiência real ou irreal da vida, enquanto *shizen*, esteja a chave que desconecta o corpo de si e do entorno, do passado e da memória, e também o fio que mantém essa conexão e que permite que o corpo seja capaz de acessar em alguns instantes o estado *não-manifesto*. Assim a memória social do passado pode ser reestabelecida em gestos do agora e o estado de *shizen* (que existia antes do mundo da *manifestação*) pode ser re-acessado a partir de experiências que tocam na profundidade do ser e na compreensão de sua integração com outras coisas, outros elementos, tempos e culturas.

A tangibilidade entre espiritualidade e natureza, partindo de uma visão animista, constitui também um meio de levar a percepção humana aos estados da imaterialidade, ou seja, à presença do mundo espiritual em uma realidade palpável. Por intermédio do animismo, é possível apreender uma visão de mundo em que a interioridade humana é generalizada a todos os seres, incluindo os não-humanos. Mesmo que existam diferentes corporalidades e modos de habitar o mundo, há uma conexão interna intrínseca que compõe o universo.

Imagens elaboradas pela perspectiva animista aplicam características e indícios de humanidade em corpos com formas de animais afim de assinalar que esses corpos possuem uma interioridade que “lhes torna capazes de uma vida social e cultural” (DESCOLA, 2016, p. 131). Na contracorrente da representação anímica, o naturalismo aparece na pintura flamenga do início do século XV diferenciando os humanos dos outros animais por meio do espírito, da interioridade e da prática cultu-

ral que diferenciaria inclusive os próprios humanos entre si. Enquanto o naturalismo se atém especificamente em representar os corpos humanos, o animismo dedicou-se à representação da interioridade dos corpos não-humanos, objetivando subjetividades e “revelando como elas são incorporadas” (Ibid, p. 135).

Embora a imaginação criativa seja o nosso extra-campo – que permite transpor a matéria, compreender estados sensíveis da existência e recriar a realidade (simbólica e materialmente) –, ao mesmo tempo ela tem também limites que são estabelecidos pelo cotidiano e as formas sociais. O encontro entre as imaginações que compõem o universo cultural de diferentes realidades permite extrapolarmos barreiras criativas e, conseqüentemente, transformar o corpo cotidiano. Por isso, observar o modo como é construído o mito do Japão tradicional é um estratagema para ressaltar os atravessamentos culturais que estão incutidos em todas as sociedades. No analogismo da estética chinesa, os componentes de uma imagem são multiplicados, desindividualizando o sujeito e propondo uma meta-relação que engloba e condensa relações diversas. O ideal é de recriar um microcosmo total onde seja visível a ação unificadora à qual se atribui os sopros vitais no macrocosmo.

Na arte japonesa dos anos 60 houveram manifestações que buscaram transpor essas fronteiras modernas que diferenciam e hierarquizam o ser-humano mediante os elementos tidos como pertencentes à natureza<sup>6</sup>. Takesada Matsutani, artista japonês componente da segunda geração do grupo de arte pós-guerra Gutai Bijutsu Kyokai, trabalha com os materiais de forma colaborativa, seguindo um importante aspecto do grupo Gutai: a união do espírito do artista com o do material, deixando que este fale. No “Gutai Art Manifest”, a seguinte frase explica essa relação: “a arte gutai não muda o material, mas o traz à vida. Gutai art não falsifica o material. Na arte Gutai, o espírito humano e o material estendem as mãos uns aos outros”.

Na superfície de suas telas, utilizando vinil e cola, Matsutani traz vida e suavidade para formas que surgem organicamente, equilibrando controle e acaso. O material não deve servir aos desejos do artista, mas este deve o fazer falar como uma matéria respirável, gesto no qual pode ser acessado um pensamento anímico. Através do preto e do branco, o artista busca comunicar sentimentos e silêncios, expressar relações com o mundo, os seres humanos e o seu eu interior. Em suas performances são feitas alusões à cerimônia e ao ritual. “Este compromisso com a arte como prática espiritual tem suas raízes não apenas na ênfase de Gutai na ação (matéria e ação sendo o célebre “binômio Gutai”), mas também na educação tradicional do artista no Japão” (RONIGER, 2013, p. 3 et seq.), onde Matsutani viveu intensamente a tradição do Budismo Shingon dentro de sua família e nas práticas rituais cotidianas.

No Shingon, a sabedoria é alcançada através do ritual, do movimento concentrado e repetitivo do corpo, da fala e da mente. Essa repetição Matsutani vivenciou também devido ao seu envolvimento precoce com a caligrafia, que praticava tanto na escola quanto em casa quando se reunia com a família para raspar blocos de tinta contra uma pedra, o que servia tanto para dissolver a tinta utilizada na caligrafia

6. Não significa afirmar que artistas japoneses conseguiram idealmente criar um modo harmônico de produzir essas relações com a natureza. Mas que essa intenção existiu em alguns grupos de artistas e as produções que resultam dessa busca nos possibilitam vislumbrar e refletir criticamente sobre modos-outros de interação.

quanto para concentrar a mente, destilar os pensamentos e chegar a um estado de vazio interno. “Durante esses anos de formação, Matsutani desenvolveu seu amor pela tinta, pela simplicidade e pelos materiais orgânicos”.

Na performance *Stream New York*, realizada na Galeria Richard, em 2013, Takesada Matsutani faz furos em um saco de plástico coberto com pano que fica suspenso sobre um tecido branco, no qual há uma pedra. Do saco, começa a escorrer água acima da pedra, na qual o artista começa a raspar um bloco de tinta sumi com gestos simples e medidos. “Riachos de tinta escoam para fora da pedra em fluxos irregulares, semelhantes a capilares, saturando a trama da tela e reunindo-se em piscinas que incham a cada momento que passa”. O trabalho tem uma natureza prevista e imprevista e finaliza com a assinatura do artista que delimita a presença de uma tela no chão.

7. “No final da noite, o fluxo mais pesado de fluido saturado de tinta atravessou a tela, atravessou as bordas e se acomodou em uma piscina considerável no piso de concreto bruto da galeria. Mais tarde, o artista chamará esse gesto imprevisto de uma expressão do infinito (...) O respeito pela passagem do tempo figura proeminentemente na obra de Matsutani e, no *Stream New York*, torna-se palpável. Ver a criação ao vivo desta pintura de tinta sobre tela é em si uma atividade meditativa, e em um certo ponto o espectador começa a alcançar a quietude da mente, como o próprio artista. À medida que os movimentos do corpo do artista, a água gotejando e a tinta fluente se acomodam em um padrão rítmico, a consciência de conceitos convencionais como minutos e horas - do ‘tempo do relógio’ - começa a desaparecer e se entra em outra experiência do tempo. Aqui, a passagem do tempo é medida pela qualidade e não pela quantidade, pela profundidade da consciência de estar imerso na imensa extensão de tempo que excede em muito os nossos eus finitos.” Tradução livre.

By the end of the evening, the heaviest stream of ink-saturated fluid has made its way across the canvas, seeped over the latter’s edges, and settled into a sizeable pool on the gallery’s raw concrete floor. Later, the artist will call this unanticipated gesture an expression of infinity. (...) Respect for the passage of time figures prominently in Matsutani’s oeuvre, and in *Stream New York* it is rendered palpable. Beholding the live creation of this ink-on-canvas painting is itself a meditative activity, and at a certain point the viewer begins to achieve the same stillness of mind as the artist himself. As the movements of the artist’s body, the dripping water, and the flowing ink settle into a rhythmic pattern, awareness of conventional concepts such as minutes and hours – of “clock time” – starts to disappear, and one enters into another experience of time. Here, time’s passage is measured by quality rather than quantity, by the depth of one’s awareness of being immersed in the unfathomable expanse of time that far exceeds our finite selves.<sup>7</sup> (RONIGER, 2013, p. 2-3)

Outras performances de Takesada seguem a mesma linha de criação, em que o artista intervém pessoalmente no espaço ou em uma instalação criada por ele para fazer o material ressoar e dele surgir uma pintura. No trabalho *Relation* há um um saco de plástico coberto de pano preenchido com tinta preta, que é suspenso acima de uma folha de lona esticada sobre uma moldura retangular, que também pende do teto. Por baixo, há uma panela de metal rasa e cheia de água do mesmo tamanho e formato da tela. Já no trabalho *Venice Stream*, o artista utiliza uma esfera, fazendo da circularidade do material um lembrete do passado, que também instiga a novidade.

A abstração dos gestos no trabalho de Matsutani relembram também a estética de confrontação do grupo de arte japonesa dos anos 1960, Mono-Ha. No entanto, na opinião do artista, os trabalhos de Mono-Ha são constituídos de uma frieza que ele deseja recobrir com sensualidade, perturbando a aparente serenidade e trazendo à mente a sensação de uma pele fina.

Integrante do grupo Mono-Ha, o artista Kishio Suga baseia também suas criações nas filosofias do Budismo japonês, mantendo a conexão entre diferentes elementos através da interdependência mútua que eles estabelecem. A existência de cada coisa no mundo já é, para Suga, algo único e original e o seu desejo é deslocar essas coisas para seu estado mais extremo de existência, deixando de ser algo comum para estabelecer sua relação com as coisas ao redor, sua posição no mundo. Ultrapassa,

assim, a ideia de que os seres humanos que criam os objetos, mas que os objetos em si têm sua potência existencial própria e relacionam-se com os seres humanos como intermediários.

Suas instalações são responsivas e estabelecem encontros visuais e físicos entre coisas comuns e completamente distintas, entre objetos naturais e industriais, deixando que as coisas falem por elas mesmas, rejeitando uma interpretação prévia ou enquadramento da subjetividade do objeto dentro de um conceito pré-existente. Os encontros materiais dos trabalhos de Suga criam pontos de sinergia que ativam experiências próprias dos objetos e suas relações com o universo, ativando uma espécie de dimensão anímica.

Kishio Suga buscou retirar o ser humano de uma posição central em relação ao mundo, apreendendo o universo tal como ele é sem opô-lo à condição humana. No entanto, é interessante perceber como a formalização de suas obras expressam ainda vividamente certas oposições entre materialidades industriais ou retiradas do ambiente. Também é evidente uma tensão que se cria entre uma suposta ausência humana e, ao mesmo tempo, a completa mediação das obras no espaço em relação ao pensamento humano. A evidência desse contraste expressa também as limitações que surgem na busca apontada pelo Mono-Ha. Reduzir as fronteiras entre o gesto artístico e a presença da matéria tal como ela é, é uma proposição desafiadora, e os paradoxos desse percurso ficam evidentes nas obras. A não camuflagem dessas tensões são pontos essenciais na obra que nos permitem avaliar mais de perto a questão e repensar modos de afirmar de fato a agência de um objeto dentro de uma sociedade moderna excessivamente humana.

Ainda assim, nesses trabalhos a ação humana e a ação da natureza se imbricam e os objetos fabricados ressoam junto das coisas encontradas ou preexistentes. Esses pontos de encontro são como uma experiência de *satoyama*, em que a atividade humana coexiste com os elementos da floresta. Mesmo com a concepção ideal contida em *shizen*, onde todos os elementos constituem corpos únicos, mas conduzidos por uma mesma força de ação invisível e totalizadora, em que nenhum elemento se isola do outro no universo e nenhuma realidade existe previamente à existência única de cada ser. O artista está interessado em modificar o entendimento da ação criadora. Por fim, não entender o ser humano como “o criador”, mas apenas como mais um elemento que atua em seu entorno e tem a capacidade de evidenciar fragmentos despercebidos. Deixar um tronco em pé ou na diagonal não significa criar o tronco, mas apenas evidenciar sua capacidade de estar em pé ou em diagonal, evidenciar a capacidade subjetiva das ‘coisas’ (*mono*).

Suga explorou “a interseção entre o eixo vertical da arquitetura feita pelo homem e o plano horizontal do mundo natural” (SUGA, 2017, p. 2). Em um caderno da década de 1970, ele escreve sobre querer tornar ‘paredes e pisos aparentes’, ressaltando a construção espacial feita pelo humano em oposição à natureza. Assim como as coisas não são meros materiais no trabalho de Suga, também o espaço não é neu-



tro dentro da constituição das instalações. Há sempre uma relação prévia que irá determinar a montagem, possibilitando que o público se torne consciente do espaço junto das coisas que são inerentes a ele e que ali foram incutidas, observando os pontos de conexão presentes e as novas liminaridades que são estabelecidas, como se houvesse uma gestualidade *site-specific* mesmo em projetos previamente existentes.

A curadora Miwon Kwon entende que os trabalhos de *site-specific* foram radicalmente deslocados pela materialidade da paisagem natural e se tornaram parte do lugar, reestruturando uma organização conceitual e perceptiva do espaço. No entanto, muitos trabalhos *site-specific*, com o passar do tempo, foram deixando de se situar em relação ao espaço para se localizar em relação ao discurso do espaço. Esse processo de transformação está imbricado também no desenvolvimento técnico que ganhou dimensões territoriais e, por fim, dimensões informacionais, fazendo com que os lugares se tornassem informação.

Isso significa endereçar-se às diferenças das adjacências e distâncias entre uma coisa, uma pessoa, um lugar, um pensamento, um fragmento ao lado do outro, mais do que evocar as equivalências via uma coisa após a outra. Só essas práticas culturais que têm essa sensibilidade relacional podem transformar encontros locais em compromissos de longa duração e intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e indelévels – para que a seqüência de lugares que habitamos durante a vida não se torne generalizada em serialização indiferenciada, um lugar após o outro (KWON, 2009, p. 184).

Nesse mesmo caminho de raciocínio, Kishio Suga discutiu o uso das *coisas naturais* nas produções em arte como algo que se localiza entre ideias e coisas que os humanos conceitualmente reconhecem. Desse modo, o objeto exibido fica pendurado entre a ideia e o conceito desse objeto e não pertence mais a um ou a outro. Esse espaço *entre* deflagra as arestas de diferentes campos e possibilita uma possível união entre eles, desde o universo dos conceitos e das ideias, passando pela condição do espaço como localização física ou campo do pensamento, e permeando o próprio entendimento da natureza, que constitui ou não o universo humano. Essas “distâncias entre uma coisa e outra”, como afirma Kwon, criam um potencial relacional em que nem tudo é definido e a experiência permite ultrapassar fronteiras definidas, em que a ação humana não tem o poder de controlar tudo mas, no caso desse tipo de criação artística, vem a descontrolar. Esses *gaps*, vácuos, são espaços vazios que constituem todas as coisas materiais ou imateriais e que permitem que nem tudo esteja milimetricamente definido.

De acordo com o geógrafo Milton Santos, o espaço se difere da paisagem justamente por ter suas significações alteradas em função da significação social. A paisagem se dá como conjunto de formas concretas, ela é transtemporal e visível. “Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico” (SANTOS, 2006, p. 67 et seq.) e se dá como um sistema de valores em constante transformação. O espaço está em função “do valor que a sociedade, em

um dado momento, atribui a cada pedaço de matéria, isto é, cada fração da paisagem”.

Esse sistema de significações tanto limita experiências amplas como pode servir para abranger outras significações espaciais e constituir infinitas possibilidades alteradas pela atribuição de significados. Nesse sentido, o espaço pode ser significado também como vazio ou vácuo, representando os *gaps* simbólicos dos quais a natureza é constituída. Retomando aqui a perspectiva de *Satoyama* para pensar sobre a condição de espaço e paisagem, é possível propor uma relação com o espaço (levando em consideração a definição de Milton Santos) em que a intrusão da ação humana não produza estritamente uma noção de anti-naturalidade. Se considerarmos a paisagem transtemporal por essa perspectiva, é possível rever também o seu significado. Enquanto a paisagem seria esse campo visto de fora, a externalização a qual está submetida também representaria um modo idealizado de pensamento humano aplicado sobre o ambiente natural, o qual seria observado e representado como algo externo, separado da existência humana.

Sendo assim, podemos potencialmente assumir a condição de espaço (alterado) mediado pela ideia de que a manutenção da existência da natureza não requer a ausência humana. Seria necessário fazer uma virada na chave, não apenas conceitualmente como também de modo prático, alterando a ideia de separação entre humano e natureza, entendendo *Satoyama* como uma metodologia concreta e simbólica que pode inferir em práticas, elaborações artísticas, criações de mundo, e mesmo constituição de sistemas no qual se viver, em que a ideia de humano e natureza coexistam. Talvez até chegar a um limite em que essas definições deixem de existir separadamente, até o ponto em que não há externalização suficiente da natureza para precisarmos nomeá-la, ou não há externalização suficiente dos humanos para precisarmos nos nomear. A intrusão, nesse sentido, levando a um estado de fusão.

### Referências:

BOYD, James W; WILLIAMS, Ron G. Japanese Shintō: An Interpretation of a Priestly Perspective. In: *Philosophy East and West*, University of Hawai'i Press, 2005, Vol. 55, No. 1, pp. 33-63.

DESCOLA, Philippe. O avesso do visível: ontologia e iconologia. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 31, 2016.

KATAOKA, Mami. *Sensing nature: perception of nature in Japan*. Tóquio: Mori Museum, 2010.

KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Editora Liberdade, 2011.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.17, 2009.

LATOUR, Bruno. Politics of nature: East and West perspectives. *Ethics & Global Politics*, Paris, v. 4, n. 1, 2011.

MARCON, Federico. Without nature: thinking about the environment in Tokugawa Japan. In: *Rethinking Nature in Japan: from tradition to modernity*. Veneza: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2017.

RONIGER, Taney. Stream New York: a performance by Takesada Matsutani. Nova York: Galeria Richard, 2013.

SANTOS, Milton. *Metamorfose do espaço habitado*. São Paulo: Hucite, 1988.

\_\_\_\_\_. *A natureza do espaço*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SITTON, David. The Basics of Animism: Spiritual Warfare in Tribal Contexts. *International Journal of Frontier Missions*, California, v. 15, n. 2, 1998.

SUGA, Kishio. Kishio Suga. *Brochure Kishio Suga*. Nova York, v. 1, p 2, 2017.

TOLLINI, Aldo. Japanese Buddhism and Nature: Man and Natural Phenomena in the Quest for Enlightenment. In: *Rethinking Nature in Japan: from tradition to modernity*. Veneza: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2017.