

O *infraínfimo* em excesso, ou uma pluralização do espaço cotidiano. Três tentativas, três artistas japoneses: Yayoi Kusama, Chiharu Shiota e Masaharu Sato¹

Kenji Kitayama
Seijo University – Tokyo



Chiharu Shiota, *The Key in the Hand*, Bienal de Veneza, 2015

¹ Tradução de Marco Antônio Vieira

Resumo

Yayoi Kusama, Chiharu Shiota e Masaharu Sato descobrem uma diferença imperceptível em objetos minúsculos no meio do espaço cotidiano, aumentando tal diferença por meio de inúmeros exemplos para perseguir possibilidades que deixam o espaço modificado. Kusama, Chiota e Sato tentam oferecer essa ampliação por meio de percepções mescladas e cruzadas, afin de abrir mundos novos em um espaço do dia-a-dia: Kusama repete gotas d'água infinitamente; Shiota repete uma grande quantidade de objetos ligados por fios pretos ou vermelhos; Sato sobrepõe imagens às cenas de vida cotidiana. Nos perguntamos se as tentativas desses artistas pode ser considerada como um "inframínimo em excesso", devedora à arte de Duchamp.

Palavras-chave

Percepção. Inframínimo. Excesso.

Résumé

Yayoi Kusama, Chiharu Shiota et Masaharu Sato, qui découvrent une différence imperceptible dans de tout petits objets à travers l'espace ordinaire, augmentent une telle différence imperceptible avec énormément d'exemples pour poursuivre des possibilités de laisser apparaître l'espace ordinaire décalé. Kusama, Chiota e Sato essaient de donner des possibilités d'élargir plus de perceptions mélangées et croisées pour ouvrir de nouveaux mondes dans un espace ordinaire. Yayoi Kusama le fait, en répétant une infinité de gouttes d'eau, Chiharu Shiota, en répétant une grande quantité d'objets ordinaires noués avec des fils rouges ou noirs et Masaharu Sato, en superposant des images un tout petit peu décalées d'une scène de la vie quotidienne. Leur tentative comme un inframince en excès se montre-t-elle comme un exemple de l'art après-Duchamp?

Mots-clés

Perception. Inframince. Excès.

Introdução

Bem jovens, os artistas japoneses Yayoi Kusama (1929), Chiharu Shiota (1972) e Masaharu Sato (1973) foram para os Estados Unidos ou para a Alemanha, uma vez que não podiam exercer suas atividades artísticas no Japão. Instalados nos Estados Unidos ou na Alemanha, tentaram estabelecer seu próprio mundo contra o meio artístico já constituído. Ao distanciarem-se ou promoverem minúsculas alterações em certos fenômenos cotidianos, eles apresentam-nos um outro mundo

possível, oriundo de percepções que se apartam da realidade visual dada pela vivência do dia-a-dia. Uma arte constituída pela construção de percepções.

De acordo com a revista *Time*, a artista Yayoi Kusama encontra-se entre as personalidades mais influentes do mundo. Diz-se que é uma grande artista. Por que os espectadores, os curadores e os galeristas admiram-na tão profundamente? Desde o início de sua carreira, Yayoi Kusama desenha incontáveis gotas de água sobre telas ou inventa instalações com abóboras abertas, sobre as quais repousam uma infinidade de gotas d'água. Kusama diz que as gotas d'água simbolizam o sol, o universo, todas as coisas que há. Tudo que ela via cobria-se de uma infinidade de gotas d'água, as quais lhe davam vertigem. Se ela nada tivesse feito, ela se teria matado. Ao descrever todas as gotas que via, elas apaziguaram-se. Fazer, das pequenas gotas d'água, arte era, para a artista, a própria vida. Agora, tais gotas são bem pequenas, o que deixamos escapar com bastante frequência mas ela não as pode abandonar ainda, de vez que elas se apresentavam visual e auditivamente a um só tempo, poderíamos fechar as orelhas mas não os olhos. Elas são, portanto, tão auditivamente reais como visuais. As redes de gotas d'água constituem uma realidade que ela não pode mais ignorar. Esta realidade é tudo o que Marcel Duchamp indica com a palavra *infraínfimo* em suas *Notas póstumas*. Duchamp repudiava a repetição de uma obra de arte. Mas como exemplo de arte depois de Duchamp, Yayoi Kusama não para de reproduzir uma infinidade de gotas d'água. Elas constituem um mundo do *infraínfimo* em excesso. Duchamp descobre um fenômeno pluri-perceptivo que nos transportaria para um outro mundo. Assim, como a arte em excesso de

Yayoi Kusama nos transporta para um outro mundo como o faz o *infraínfimo* de Duchamp, ela atrairia muito mais admiradores?

Chiharu Shiota expõe uma extensão infinita de malhas de fios negros enquanto integrantes de um mundo exterior e malhas de fios vermelhos enquanto elementos de um mundo interior, ora instalando nas malhas de fios negros ou vermelhos, camas, vestidos; ora acumulando centenas de malas com ou sem ligações de fios; ora ligando com cada fio vermelho um sapato ou chave; ora construindo um grande tubo de janelas abandonadas ou usadas como filtros entre os mundos exterior e interior. Ela se interessa pelo fio como *infraínfimo* em excesso. Ela faz cordas ou malhas com os fios. Para ela, um minúsculo fio pode constituir um universo, multiplicando-se ao excesso. O universo constitui-se de um mundo visível, mundo exterior e de um mundo invisível, mundo interior. Todas as suas instalações são visíveis e táteis. Elas são igualmente tudo aquilo que Marcel Duchamp indica com a palavra *infraínfimo*. Duchamp repudiava a repetição de uma obra de arte. Mas como exemplo de arte depois de Duchamp, Chiharu Shiota não cansa de reproduzir, seja uma infinidade de fios que se conectam a camas, a vestidos, a sapatos ou a chaves, seja tubos de janelas com um número crescente de colaboradores ou de participantes gerais. Eles constituem um mundo do *infraínfimo* em excesso. Com efeito, Duchamp descobre um fenômeno pluri-perceptivo que nos transportaria para um outro mundo. E ele diz que uma participação dos espectadores completa uma obra de arte. Assim, a arte em excesso e a participação dos espectadores na completude de uma obra de arte de Chiharu Shiota nos transportam para um outro mundo assim como o *infraínfimo* de Duchamp, e seduz um grande número de espectadores? A arte de Duchamp conduz-nos às seguintes questões

conceituais: o que é arte? Como a arte apresenta um mundo distinto do nosso? Mas a arte de Chiharu Shiota conduz-nos às questões literárias: como a arte pode amarrar a presença de uma obra de arte à ausência de histórias esquecidas? Ela nos mostra a arte depois de Duchamp?

Masaharu Sato, após uma década de execuções experimentais de quadros e de instalações, começou a decalcar cenas reais filmadas por um *comescope* digital com um lápis digital, utilizando o *Photoshop* para mostrar um outro desenho animado muito mais detalhado e realista. Tendo tentado mostrar um outro desenho animado em um nível muito mais alto, munido de uma narrativa, ele sublinhou a diferença entre uma cena real filmada e um desenho animado decalcado deste, um desenho animado *à la* Masaharu. Uma sucessão de chamadas sonoras de celulares em desenho animado *à la* Masaharu em uma cena real fotografada indica a presença recente e a ausência atual do usuário deste celular. *Datemaki*, desenho animado *à la* Masaharu de uma fábrica de produção de alimentos japoneses de ovos, nos faz rir. A cena real filmada é algo entediante e mais séria com uma provocação contra a produção mecânica da alimentação cotidiana. Por sua vez, o *Datemaki* nos convida a tornarmo-nos ovos como se estes desejassem ser uma comida japonesa. Igualmente a *Tokyo Biko*, transcorrida em Tokyo, insere um desenho animado *à la* Masaharu contra uma cena real filmada dentro dela mesma. Ela é de fato real, mas a realidade dela é tão mais real pois uma parte dela representa-se com um desenho animado *à la* Masaharu. O distanciamento visível e tátil entre uma cena real filmada e um desenho *à la* Masaharu contra este pano de fundo é tão *inframínimo* quanto impossível de encontrar. A arte de Masaharu beneficia-se de um tal distanciamento por perguntar-se o que é

a arte e o que é a realidade. Indaga-nos ainda acerca do papel do suporte na arte. Compartilharia assim tal questão com a Arte Contemporânea?

Porque a arte de Kusama é em excesso?

Yayoi Kusama, nascida em 1929 como a quarta criança e a caçula em uma família que vendia sementes. Ela só gostava das flores ao desenhá-las. Enquanto seu pai e sua mãe brigavam, ela se entregava ao desenho para abstrair-se da confusão que a cercava. Como não se respeitava o ofício de pintor nessa época, sua mãe, que desprezava a pintura, lamentava a infantilidade de Yayoi, o que a afligia tão profundamente como as filhas mal amadas de suas mães e a incitava ao suicídio. Como que para salvar-se de uma tal confusão e de um tamanho medo da morte, ela entusiasma-se com a possibilidade de fazer dezenas ou centenas de desenhos todo dia. Ao mergulhar em uma infinidade de figuras de plantas, ela teve frequentes alucinações visuais e auditivas. Para ela, viver era desenhar com alucinações obsessivas.

Sem essas, ela não teria conseguido. Admitida no Liceu de Meninas de Matsumoto, ela “via auras ao redor das matérias ou ouvia animais e plantas falar”. “Um dia, tendo olhado longamente um guardanapo de motivos florais vermelhos sobre uma escrivaninha, eu descobri as mesmas flores vermelhas sobre o teto, sobre as janelas e também sobre todos os pilares. Eu acreditava então que desapareceria”. Sofrendo de esquizofrenia, ela consultou o psiquiatra Yomota Nishimaru (1910-2002) de quem pedia conselhos frequentemente. Ele detectou um talento pictórico “esquizofrênico” em Kusama ao visitar a exposição de pintores amadores na Casa Municipal de Cultura Daichi de Matsumoto. Para fugir de sua

mãe muito severa, ela frequentou o Departamento de Pintura Japonesa da Escola Municipal de Artes e Ofícios de Kyoto. A escola impôs-lhe imitar pinturas precedentes. Detestando seus dias escolares dedicados a esta imitação, ela retornou a Matsumoto. E ao evitar uma vida tão difícil quanto no passado, ela escreveu a Georgia O'Keeffe (1887-1986) de quem ela admirava a pintura de flores para pedir-lhe a obtenção de seu visto que lhe permitiria viver nos Estados Unidos. Felizmente, Georgia O'Keeffe ajudou-a, ainda que mal a conhecesse, e deu-lhe muitos conselhos e forneceu-lhe auxílio. Ela instalou-se em Nova York em 1957. Entretanto, ela não conhecia ninguém na cidade. Mesmo empobrecida e incapaz de continuar sua pintura, ela conseguiu abrir sua primeira exposição *Monochrome obsessionel, Infinity Net Paintings*, na Galeria Brata em 1959. Foi um enorme sucesso.

Os cinco quadros, cujo título característico é “Monochrome obsessionel,” apresentaram grandes questões aos pintores modernistas. Um quadro monocromático branco coberto de redes em gotas d'água, sem composição, pode ser como a pintura *all-over*? Mas ao admirá-lo Donald Clarence Judd (1928-1994), grande minimalista, adquiriu uma tela. Suas gotas d'água, cujo revestimento de redes desta época, balançam de maneira irregular, movem-se. As obras minimalistas figuram em uma repetição regular; elas são dotadas de um movimento diverso, interiorizando-se em uma vida própria. Seu monocromatismo branco de redes em gotas d'água, feitas à mão, mudam delicadamente, introduzindo-nos em um espaço vazio, mais uma infinidade de redes crescentemente visíveis transportam-nos para um mundo desconhecido, recolhendo daí todas as partes. Como nos circundaremos por completo de redes brancas, descoloraremos o corpo inteiro e também o espírito e não

mais seremos. A influência de “*Monochrome obsessionel*” foi enorme tanto artística quando corporalmente.

A exposição “Pintura Moderna” de Yayoi Kusama, em 1961, obteve grande acolhida com o quadro gigantesco *Infinitude de Redes* composto de redes brancas sobre uma superfície branca, pintadas a óleo com dez metros de comprimento. Não podemos mais ver o quadro de uma só perspectiva. Desconhecemos seu limite. Mergulhamos em uma infinidade de redes. E Frank Stella, seu companheiro, comprou o quadro *Redes Amarelas*. Um quadro inteiramente amarelo. Há nele, contudo, uma delicada gradação cromática em um movimento em espiral ondulada. Nós nos transportamos para um espaço do universo. Ao pintar redes incansavelmente para preparar esta exposição durante dez dias, ela adoeceu e foi hospitalizada. Ela autointoxicou-se. Ela não conseguiria reestabelecer o equilíbrio mental ao ver tão somente as infinitudes em seu ateliê e fora dele, sem poder distinguir a realidade do universo em rede. Ao cuidar dela assim doente, Georgia O’Keeffe foi até ela oferecer-lhe auxílio e apresentou-lhe um marchand que facilitou sua carreira. Com artistas Joseph Cornell, Jasper Johns, Yves Klein, Piero Manzoni, Claes Oldenburg e Andy Warhol que respeitavam sua arte original, ela expôs fotos e instalações.

Em 1964, ela apresentou *Exposição Mil Barcos* na Galeria Gertrude Stein. Ela começou as instalações que provocam obsessões sexuais e alimentares. Ela cobre uma cadeira, um sofá, um barquinho e projeta no chão em forma de falos. Tais projeções seriam gotas tridimensionais? Antes de *Exposição Mil Barcos*, ela expôs *Accumulations No.1*, em 1962, em que ela cola sachês à cadeira recolhida por Donald Clarence Judd, sachês que ela forma ao costurar à máquina sua roupa rasgada. As duas

instalações constituem esculturas moles, esculturas maleáveis. Teriam influenciado a execução da escultura mole de Claes Oldenburg? Ademais, a escultura mole evoca o *ready-made Pliant... de voyage* em 1916 de Marcel Duchamp. Yayoi Kusama não se interessou pelo contexto da Arte Contemporânea. Ela se divertia com o encontro entre os trapos cortados e costurados e os falos, em conflito com fantasmas inconscientes. Ela jamais abandona as gotas d'água em uma outra forma. Com sua instalação de gotas d'água em *Cubo Infinity Mirror Room — Phalli's Field*, em 1965, alongando-se por sobre um campo fálico, ela não luta contra falos mas se diverte com eles. A instalação satisfaz seu desejo recalcado infinitamente ou faz desaparecer tal conflito? Yayoi Kusama, obcecada pelas alucinações visuais e auditivas, executa sem descanso dia e noite uma infinidade de gotas d'água, até desvencilhar-se das alucinações. Sem conseguir delas livrar-se, exaurida, é frequentemente internada. O excesso era a regra. No espaço de *Infinity Net Paintings*, ela constrói um espaço descolorido e o cava oco como aquele favorável somente para admiradores do mundo de Yayoi Kusama, mas no espaço mais ou menos sorridente de *Infinity Mirror Room — Phalli's Field*, tudo é projetado e positivo, acessível ao grande público, que preferiria uma sociedade bem menos recalcada. Yayoi Kusama ingressaria no mundo dos Happenings. De fato, este mundo começou a acolher a arte de Yayoi Kusama de gotas d'água, seja no plano, seja no cubo, como um protesto artístico contra o mundo falocêntrico e recalcado de Nova York.

Por volta de 1962, um *marchand* apresentou-lhe Joseph Cornell (1903-1972), artista de montagens. Uma relação bastante íntima e guardada em segredo continuará até 1972. Durante este tempo, ao parar

de executar as obras de gotas d'água, tremendamente feliz, ela teve com frequência problemas psicológicos demandando uma internação.

A exposição *The driving image show*, em 1964, na Galeria Castellani é uma instalação de obsessões alimentares e sexuais. Vê-se nela uma sala de macarrões secos em forma de falos, comida italiana, uma sala composta do quadro *Infinity Net Paintings*, uma cadeira, uma cômoda, uma mesa, um vestido, um manequim, o assoalho, etc... No primeiro dia da exposição, uma performance teve lugar com um cão coberto de macarrões secos. Assim, se os objetos expostos são comestíveis, não os temeremos mais e os poderemos interiorizar. A arte de Yayoi Kusama não consiste então em um protesto contra o mundo falocêntrico e recalcado de Nova York, mas em um jogo entre o ocultar e o projetar, o homem e a mulher, o desejo e o recalque? Para melhor responder, analisemos alguns exemplos. Primeiramente, recorramos à arte de Yayoi Kusama. Durante os anos sessenta, a um só tempo artista e diretora japonesa, ela era muito conhecida como uma artista vanguardista americana ligada aos movimentos da psicodelia, do pop e apoiada por artistas como Donald Judd (1928-1994), Mark Rothko (1903-1970), Barnett Newman (1905-1970) ou Andy Warhol (1928-1987).

Em 1966, ela participa da 33ª Bienal de Veneza, ao obter de seu presidente a permissão de expor sua própria instalação sem ser convidada. Lucio Fontana (1899-1968) permitiu-lhe preparar sua instalação em um de seus ateliês em Milão, assumindo os custos de execução para derramar 1500 bolas cintilantes diante do Pavilhão italiano, com o apoio do presidente da Bienal. No meio da *performance*, Kusama, vestida com um quimono dourado, começou a vender uma bola por 1 200 liras (dois dólares americanos), em um trato com Herbert Read (1893-

1968), destinado a render-lhe homenagem. Esta performance compreendia a venda de 1500 bolas prateadas espelhadas e intitulava-se o *Jardim de Narciso*. Sua forte visibilidade atraiu muitos espectadores. Mas o secretariado da organização da Bienal pôs fim à sua empreitada. Kusama encolera-se e disse: “Isto é pop arte. Porque não se podem vender bolas como se vendem cachorro-quente ou sorvetes?” Caso houvesse vendido as 1500 bolas, teríamos melhor apreciado sua obra-performance-instalação. Diferentes versões de *Jardim de Narciso*, instalação vistosa, muito simples, mas obsessiva, figuraram na *Kunstverein Braunschweig* em 2003, no quadro da Bienal de Whitney no *Central Park* em Nova York em 2004, no *Centre Pompidou* em Paris em 2010. Seu malogro na 33ª Bienal de Veneza permite-lhe derramar *Jardim de Narciso* e as 1500 bolas pelo mundo todo para cruzar dois sistemas de representação?

Ou porque Kusama fez uma *performance* com a venda de 1500 bolas prateadas cintilantes, intitulada *Jardim de Narciso*? Para melhor compreendê-la, é preciso perguntar-se o que são estas bolas. Kusama diz: “Nada somos senão gotas d’água. Não devemos esquecer-nos de que nosso ser pode existir graças às gotas d’água”. Desde a infância, ela é obcecada noite e dia por uma infinidade de gotas d’água. E a pintura destas gotas d’água infinitas a protegerá da doença mental. Para Kusama, um círculo nada é senão um plano inativo, ao passo que uma gota d’água é sólida e infinita: trata-se de uma vida. A lua, o sol, e as estrelas são também gotas d’água. A paz assegurada pelas gotas d’água conforta a aspiração de Kusama em relação ao amor eterno. Esta eternidade é o objeto de sua aspiração e de sua gratidão necessária. Ora, no começo, as gotas d’água infinitamente pintadas, esses *infraínfimos* em excesso, constituem um universo, uma paz e uma eternidade, ao aumentar como

bolas prateadas cintilantes, forças virtuais estáveis que absorvem e emitem não importa o quê.

Yayoi Kusama organizou um *happening* público, *Quarto do Amor*, em 1967. É uma festa para o corpo em uma sala reluzente cheia de manequins e de paredes cobertas de gotas d'água, onde são os espectadores que se pintam com tinta fluorescente ou que se batem com bolas com tinta fluorescente com raquetes. Trata-se assim igualmente de uma *performance* na qual participam espectadores. Gotas d'água em demasia no plano e em cubo aumentam em excesso.

O Auto-Apagamento de Kusama em 1967 é um filme em que ela monta suas *performances* vanguardistas americanas nos movimentos de psicodelia e da arte pop. O filme obteve inúmeros prêmios em festivais cinematográficos. No filme, ela põe gotas d'água sobre um cavalo, um campo, um viveiro de peixes em Woodstock, sobre corpos nus em um ateliê cheio de gotas d'água. Enquanto os espectadores aí encontram movimentos anti-bélicos, criticando a política e os hippies, não aproveitaria Kusama para propagar sua ideia de gotas d'água? Ela declara então que sua ideia reflete bem tais movimentos?

Yayoi Kusama escreveu sua biografia e depois romances com os quais obterá prêmios literários. Após a morte de seu companheiro Joseph Cornell, ela é hospitalizada e retorna a Tóquio. Desde 1975, ela não mais cessa de descrever seus próprios motivos de gotas d'água em grande número. Ao escrever literariamente o que ela não pode representar no domínio da arte, ela é mais ativa com suas figuras de gotas d'água inundadas de júbilo vital, mesmo ao frequentar o hospital psiquiátrico.

Indo para o campo com os sapatos, de 1979, é uma serigrafia de sapatos de salto alto estampado de gotas d'água vermelhas, o cadarço sendo um

talo de uma planta que triunfa sobre um campo onde seu proprietário vai passear, o interior decorado de malhas. O fundo da serigrafia é de cor violeta e novas folhas espalhadas intensificam o sentimento de espera de um passeio. Eis aí a liberação da energia interna e uma ultrapassagem do júbilo vital. *De pé no campo visionário*, de 1979, é uma serigrafia de legumes e frutas colhidas, como quatro bananas, uma maçã, uma cenoura, uma cereja, uvas, um nabo onde há uma folha de raízes, o sol ao centro e uma outra folha de raízes leguminosas. Mas os lugares e os períodos da colheita dos legumes e das frutas divergem uns dos outros. Eles dançam no imaginário. Yayoi Kusama recorda-se de sua infância cuja família vendia sementes? As gotas d'água e as malhas apresentam-se sem escolher tempo ou espaço. *Abóbora* de 1982, é uma serigrafia de uma abóbora onde grandes pequenas gotas d'água são pintadas sobre um fundo amarelo e cujo segundo-plano é composto de malhas amarelas sobre fundo negro. Uma co-existência de ocultamentos e projeções, de homens e mulheres, desejos e recalques não se apresentam mais, mas harmonizam-se. *Sapatos* de 1984, é uma serigrafia de sapatos finíssimos de salto alto cuja estampa são gotas d'água brancas sobre fundo vermelho, a frente é atada com uma fita vermelha, a sola dos sapatos é de gotas d'água vermelhas sobre fundo branco. Ela não apresenta imagens de sapatos finíssimos de salto alto como existentes em algum lugar da realidade mas um design que sublinha uma vivacidade mais ligeiramente forte de meninas. *Bolsa de mão* de 1985, é uma serigrafia de uma bolsa de mão feminina cujo todo aparenta estar coberto de gotas d'água rosa escuro sobre fundo branco e cujas partes metálicas encontram-se cobertas de malhas brancas sobre rosa escuro. As gotas d'água assim como as malhas dialogam sem contrapor-se mutuamente.

Hi, Konnichiwa (Hello!) Pochi de 2004, é uma instalação de múltiplas mídias em que uma jovem menina gigante cujos cabelos são gotas d'água verde-claras sobre um fundo verde escuro, vestida cobertos de gotas d'água amarelas, os sapatos cobertos de gotas d'água pretas sobre fundo vermelho escuro, a menina está acompanhada de um cão cujo corpo está coberto de gotas d'água verde-claro sobre um fundo roxo escuro, o interior da boca e das orelhas estão cobertos de gotas d'água amarelas sobre fundo laranja. A instalação constitui uma espécie de resumo geral de suas obras.

Ora, o que é a arte de Yayoi Kusama? Ela executa inúmeras obras sem respiro. Caso contrário, ela não poderia viver. Entretanto, elas não se inserem em nenhum contexto da Arte Moderna. Antes da arte de Yayoi Kusama, nada havia de igual. A arte de Yayoi Kusama considera uma figura própria a si-mesma: as gotas d'água com as malhas, uma figura que lhe permitiria viver e assim evitar uma doença psiquiátrica e em seguida convida os espectadores a penetrar no mundo de Kusama para o compartilhar pois ela quer apagar-se para assegurar a eternidade do mundo tal como ele é, a paz, a calma. A arte de Yayoi Kusama é acessível ao público ao solicitar-lhe que cessem de a pré-julgar, alterando a um só tempo sua visão artística como sua opinião geral. Na verdade, sua arte pertence à Arte Moderna mas também à Arte Contemporânea, a qual nos pergunta o que é arte e o que é o mundo. É como se, ao conhecer uma mesma coisa em um fenômeno, pudéssemos aí perceber um outro mundo minúsculo algo alterado por meio de um fenômeno infraínfimo, por meio do olhar e do toque.

Por que a arte de Chiharu Shiota é em excesso?

Chiharu Shiota nasceu em 1972 em Osaka em uma família que fabricava caixas de peixes de madeira. Seu pai como um diretor egoísta, presunçoso e arrogante se ocupava da fábrica das 8 da manhã às 6 da tarde para fabricar mil caixas de peixe por dia. Se recebia uma encomenda abruptamente, ele trabalhava até às 11 h da noite. Ela cresceu ouvindo barulhos de máquinas. Suas instalações cobertas de fios, de janelas, de malas, de sapatos ou de chaves em excesso evocam sua infância em torno de milhares de caixas de peixe de madeira barulhenta. Criança um tanto quanto sensível, Chiharu Shiota detestava seus pais e barulhos e desejava levar uma vida que a satisfizesse moralmente. Ela decidiu ser artista aos doze anos de idade. Ingressa na universidade de Belas-Artes Kyoto Seika, onde ela executa com paixão para expor em um lugar pensado como uma sala de um templo. Para ela, a sala de exposição era tão importante quanto a execução. Mais tarde, no momento em que irá buscar um conceito para suas instalações, ela tentará dialogar com a sala como lugar de exibição para reencontrar qualquer memória dos vestígios e traços históricos aí existentes. A arte de silhueta de Ana Mendieta (1948-1985) a influenciou profundamente em sua concepção artística. Ana Mendieta serviu-lhe ainda como inspiração de grande vitalidade humana. Segundo ela, a artista deseja executar obras que compartilhassem um universo dentro dela e um outro universo fora dela. Ora, que fez ela depois de seus estudos na Universidade de Belas-Artes Kyoto Seika? Diferentemente de Yayoi Kusama que, detestando a situação artística e recusando-a, deixou o Japão, Chiharu Shiota foi para a Alemanha em 1996, mesmo amando sua terra natal, pois ela não conseguia se manter sozinha como artista logo

após seus estudos. Na verdade, Shiota vai estudar com Hans Haacke, artista conceitual (1936), com Anselm Kiefer, pintor (1945) e Gerhard Richter, pintor (1932) e mesmo empobrecida, ela podia procurar sua identidade ao viver entre artistas vindos de diferentes países. Durante este tempo, ela fez estudos sobre arte sob a tutela de Marina Abramović (1946), artista ligada à *body art* e professora na Escola de Artes Plásticas de Brunswick. Ao encontrar Marina Abramović, Shiota abandonou seu próprio complexo de inferioridade de ser mulher, de modo que ela não mais temeu viver como mulher artista-autora.

Quais são as características da arte de Chiharu Shiota? Fios das cores vermelho e preto. De acordo com o site oficial, suas primeiras obras *Objeto* e *Sem título* de 1993 são compostas por fios das cores vermelho e preto. A primeira obra intitulada *Objeto* configura-se como um vestido vermelho suspenso em um retângulo sólido e verticalmente longo em ferro negro, coberto por infindáveis fios brancos. E este retângulo deixa-se enquadrar por vidros? Se sim, os fios de cores e os vidros que constituem os meios elementares da arte de Chiharu Shiota aparecem todos juntos aos 21 anos de idade? A segunda configura-se como um vestido branco suspenso em uma esfera de ferro negro, coberto por incontáveis fios negros. A quinta intitulada *Sem Título* é um desenho em que inúmeras linhas estiradas são concentradas no centro da parte inferior como uma rede e uma mulher aquarelada flutua no ar no centro da parte superior. Como se as incontáveis linhas esticadas concentradas na parte inferior esperassem esta mulher em queda. Encontram-se aí um salvador e uma mulher salva. A primeira obra assim como a segunda propõem igualmente em uma mesma relação entre alguém que salva e alguém que é salvo (um vestido, uma mulher). Outrossim, este desenho nos mostra

que as linhas concentradas constituem planos e cubos que acolhem um cubo-mulher? A sétima constitui-se como um desenho aterrador ou uma mulher desenhada em aquarela que flutua no centro da parte superior, apunhalada no ventre por sete bastões finíssimos e perde uma enorme quantidade de sangue. O que são estes sete bastões finíssimos? Representam linhas estiradas? Porque uma mulher apunhalada no ventre a perder uma grande quantidade de sangue? Seria porque o artista-pintor se suicidou, apaixonado demais por sua arte? Ou o sangue vermelho simboliza uma intensa vivacidade; como diria Chiharu Shiota? a oitava obra materializa-se em um desenho igualmente assustador em que uma mulher prestes a sentar-se ou levantar-se é atacada por incontáveis linhas de bastões. Teria o artista pintor sido morto, demasiado enamorado da arte?

Segundo o site oficial, suas obras *Uma linha*, *Tornando-se tinta* e *Acumulação*, executadas durante um semestre de intercâmbio em Canberra em 1993-94 na Universidade Nacional Australiana, são compostas de linhas, de vestidos japoneses, quimonos, tintas rubras, fios em cadeia, amarrados a inúmeras pequenas bolas. Reencontram-se aí os fios vermelhos e pretos e os vestidos que serão os meios elementares da arte de Chiharu Shiota. A obra *Uma Linha* traduz-se em uma grande quantidade de quadros de desenhos encadeados de alto a baixo, à direita e à esquerda, em que se desenham incontáveis e grossas linhas. Poder-se-ia dizer que ela surge como *infraínfimos* em excesso. A obra *Tornando-se Tinta* é uma performance em que a artista Chiharu Shiota vestida de quimono e a sala de exposição são pintados de vermelho. A tinta vermelha aqui carrega uma intensa vivacidade e a encoraja a lançar-se na aventura artística? Tal como o *infraínfimo* duchampiano evoca percepções, a artista

invoca a visão, o toque e o olfato? Talvez. A obra *Acumulação* constitui uma instalação de fios negros em cadeia, fios amarrados a uma infinidade de pequenas bolas negras. Em Chiharu Shiota, a visão, o toque e o olfato apresentam-se todos ao mesmo tempo. Ora, a obra *Acumulação* anuncia instalações de fios em rede, fios atados a vestidos, a sapatos, a malas, a chaves que serão aqueles de Chiharu Chiota? Qual a relação entre *Uma linha*, *Tornando-se Tinta* e *Acumulação*, dito de outra forma as linhas, os vestidos, as redes? As linhas constituiriam assim planos e cubos? Entre 1995 e 1998, Chiharu Chiota expôs-se a tentativas e erros no terreno da *performance* e das instalações.

A seguir-se o site oficial, suas obras *Diálogo do DNA*, *Escravidão*, *Banheiro* (trabalho de vídeo em torno de uma *performance*) e *Depois Daquilo* de 1999 não se apresentam à visão, ao toque e ao olfato, um atado ao outro. Tais obras pertencem às lacunas pluri-perceptivas e repetitivas que constituem o *infraínfimo* em excesso. A obra *Diálogo do DNA* é uma instalação em que uma casa composta somente de uma quadro em ferro negro, coberto pela metade de fios, a parede de fundo cujo centro emite uma centena de fios vermelhos amarrados a uma centena de sapatos. Estes, bastante variados, teriam sido recolhidas por colaboradores desta instalação. A obra *Escravidão* é uma instalação em que miríades de grandes e pequenas bonecas enlameadas são fixadas à parede com fios negros. A obra *Banheiro* (vídeo em torno de *performance*) é uma *performance* onde a autora derrama lama sobre a cabeça dentro de uma banheira de lama. E a obra *Depois Daquilo* é uma instalação em que quarto gigantescos vestidos são enlameados. Por que sapatos usados, bonecas cobertas de lama, autora e vestidos enlameados? Cabe lembrar-se de que a obra da *performance* *Tornando-se Tinta* de 1995 em que Chiharu Shiota traja um quimono, que ,

assim como a sala de exposição, está pintado de vermelho. Por que estes desgastes, por que lama em vez da pintura? Chiharu Shiota deseja introduzir a realidade, a vida ou a memória em suas obras e rejeitar as fictícias?

Em seu site, as obras *Memória da Pele*, *Em Silêncio*, *Durante o Sono* aparentam exigir-nos algumas reações. A obra *Memória da Pele* é uma instalação em que imensos vestidos cobertos de lama são lavados com uma profusa quantidade de água. A lavagem, contudo, não se consuma. A instalação significa que a realidade, a vida ou a memória que se infiltram na lama sobre os vestidos não desaparece jamais? A obra *Em Silêncio* é uma performance-instalação em que um piano é queimado e coberto de fios negros. Por que atear fogo a um piano? Trata-se da audição? O piano incendiado é silenciado, como se o expressa pelo título *Em Silêncio*. Como nas obras *Diálogo do DNA*, *Escravidão*, *Banheiro* e *Depois Daquilo*, os sapatos, as bonecas, o corpo e os vestidos não desempenham seu papel mesmo, Chiharu Shiota ambiciona apresentar-nos uma versão do piano? A obra *Durante o Sono* é uma performance-instalação onde há cerca de vinte camas cobertas de fios negros sobre os quais pessoas dormem, uma pessoa sobre uma cama e sete camas cobertas por fios negros apoiados contra a parede de fundo de uma grande salão. A performance-instalação dá-nos uma impressão sombria. Ela nos mostra pessoas que não desempenham seu próprio papel? Elas dormem para poder então assumir seus próprios papéis?

As obras *Espera*, *Vida de Dia Incerto*, *Lugar Vazio* indagam acerca do que seriam papéis perdidos, vestígios e traços individuais e históricos. A obra *Espera* é uma performance-instalação em que trinta carteiras escolares são incendiadas e abandonadas. É inevitável a lembrança de uma vida

escolar intenso ao ver-se uma cadeira de escola. Por que queimar carteiras escolares? Normalmente, jogam-se partes delas secretamente. Mas ao ver queimarem-se as cadeiras escolares, os espectadores esboçam reações à visão, ao toque, ao olfato, à audição e rememoram suas próprias vidas escolares. Assim, a performance-instalação exige a colaboração do público. A obra *Vida de Dia Incerto* é uma instalação onde se vê uma velha cama enlameada abandonada em uma sala azulejada e coberta de lama enigmática. A instalação, que é um vestígio histórico pretende contar algo de difícil relato. A obra *Lugar Vazio* (Antigo Hospital Psiquiátrico) é uma instalação em que um quarto particular e um banheiro são parcialmente cobertos de fios negros e em desordem. Com a instalação *Vida de Dia Incerto*, a artista intenta mostrar-nos o que se encontra oculto. Por quê? Por que Chiharu Shiota estimula nossa curiosidade para deixar-nos introduzir em sua obra, revelando aquilo que se encontra escondido ou enigmático.

As obras *O caminho para o silêncio* e *studio, berlin* reconceituam suas instalações anteriores, uma amarrada a outra. A obra *O caminho para o silêncio* é uma instalação em que um piano branco queima, coberto por fios negros, cadeiras de auditório igualmente incendiadas cobertas por fios negros, uma porta provisória coberta por fios negros e a sala cujos fios negros cruzados são suspensos do teto. O silêncio adensa-se? A obra *studio, berlin* é uma instalação em que um pilar que emite trinta fios vermelho escuro atados a trinta sapatos, um sorvete destruído coberto por fios cinzas e uma cama coberta de fios negros apoiada contra um pilar, cama ao fundo do qual se vê o teto do sótão coberto de fios cinzas e uma janela. Suas instalações ocupam seu ateliê, desvencilhando-se do artista que a habita?

De acordo com o site oficial a obra *From-Into*, exibida na Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilha combina a instalação *Durante o Sono* é uma nova instalação de janelas, acumuladas com dez metros de altura. Porque a instalação de janelas? A janela constitui uma fronteira entre o interior e o exterior, o vidente e o que se vê, o vigilante e o vigiado. Ela possui bastante memórias particulares e públicas para divertir ou angustiar o público. A obra *Diálogo do DNA*, exposta em Manggha, Centro de Arte e Tecnologia do Japão, Cracóvia, carrega uma carta que conta um episódio do antigo usuário de um sapato instalado. Sua instalação é executada em colaboração com antigos usuários. Ela é apoiada por espectadores que desejam participar da criação de uma obra. A obra *Areia Caindo* (vídeo de uma performance) é uma performance em que uma cama apoiada contra um pilar encontra-se coberto de areia, leito ao fundo do qual vê-se o teto do sótão coberto de areia e uma janela. Os fios de *studio, berlin* são substituídos por uma enorme quantidade de areia a cair. Por que areia? O fio, item mais central do vocabulário de Chiharu Shiota, simboliza uma linha. Ela deseja por um ponto de areia diante da linha? Por quê? Ela deseja remeter-se ao ponto que se encontra na origem da linha.

As obras *Vestígio de Vida* e *A cadeira dele* reconceitualizam suas instalações anteriores, uma atada a outra. A obra *Vestígio de Vida*, exposta em Torstrasse 166-Das Haus der Vorstellung, Berlim, combina uma instalação sobre uma parede de um imóvel onde uma infinidade de sapatos são suspensos do alto do prédio com fios vermelhos, um sapato com um fio vermelho, um outro ou um vestido branco em cubo eleva-se em um quarto claro de fios negros suspensos do teto e colocados sobre o chão, um outro onde uma mesa e uma cadeira negros com papéis

espalhados sobre o assoalho são colocados em quarto escuro teso por meio de filetes de fios pretos, um outro em que uma máquina de costura de pedal e uma cadeira são colocados em um quarto teso por meio de filetes de fios pretos e iluminado. Ela apresenta-nos outras possibilidades de combinações de suas antigas instalações para abrir outras perspectivas a pluri-percepções. A obra *A cadeira dele*, exibida no MART-Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Trento e Rovereto, na Itália, é uma instalação em que uma cadeira é colocada dentro de um grande tubo de janelas abandonadas ou usadas. O usuário da cadeira sentado sobre esta vigia o tubo. A instalação lembra-nos da época da vigilância rigorosa da antiga Alemanha Ocidental ou de nossa sociedade em que todos observam-se mutuamente?

As obras *Água Corrente* e *Diálogo com Ausência* reconceitualizam suas instalações anteriores, uma atada a outra. A obra *Água Corrente*, no *Nizayama Forest Art Museum*, em Toyama, é uma instalação em que dois rosários de camas de ferro, vinte camas brancas, uma amarrada a outra, são obliquamente suspensas. Ela se indaga se podem-se substituir os fios por objetos para cobrir um espaço de objetos? Ora, que quer dizer o título “Água Corrente”? Ela considera uma série de camas como água que corre? A obra *Diálogo com Ausência*, exposta na Kenji Taki Gallery, em Tóquio, é uma instalação em que o vestido branco suspenso contra uma parede amarrado a centenas de fios vermelhos atados ao chão em uma sala da qual suspendem centenas de fios vermelhos. Porque a instalação carrega este título? Chiharu Shiota espera que um espectador tente dialogar com uma mulher ausente que usaria este vestido?

Memória Mais Distante e *Aonde Ir, O que existir* remetem-nos a memórias particulares, públicas ou compartilhadas. A obra *Memória Mais*

Distante, exposta no *Setouchi International Art Festival Teshima*, é uma instalação em que um grande tubo de janelas abandonadas ou usadas na ilha Teshima, reunidas, cai por terra, metade adentrando o centro comunitário da ilha, metade o ultrapassando. Teshima, cujo nome significa uma ilha rica estava repleta de dejetos, despovoada com 300 casas desabitadas. A maioria dos habitantes tem mais de 65 anos de idade. No início da preparação da instalação, mostravam-se pouco simpáticos quando Shiota lhes desejava bom dia. Aos poucos, entretanto, a artista ganha-lhes a simpatia. Após o *Setouchi International Art Festival Teshima*, mais artistas e público visitam a ilha munidos de instalações, mais jovens repovoam sua ilha, segundo Chiharu Shiota. A artista fica muito feliz de haver revisto sua própria instalação como tal e de haver encorajado pessoas mais idosas e jovens a voltar. A obra *Aonde Ir, O que existir*, exibida na *Kenji Taki Gallery, Nagoya*, é uma instalação de centenas de malas abandonadas ou usadas acumulam-se, uma a carregar um objeto de lembrança, faz-nos compartilhar memórias particulares e/ou públicas.

As obras *De onde viemos e o que somos* e *Memória de Livros*, nos repropõem uma questão de memória, ligando-a à imaginação. A obra *De onde viemos e o que somos*, exposta na *Maison Rouge, Paris*, é uma instalação em que quarenta malas constroem uma estrutura de carpintaria de uma casa com centenas de malas acumuladas ao longo das paredes. Com o título “De onde viemos e o que somos”, ela nos pergunta quem é o usuário de uma mala. A obra *Memória de Livros*, exposta na *Gervasuti Foundation*, em cooperação com *Haunch of Venison, Veneza*, é uma instalação em que cinquenta livros e catálogos acumulados sobre uma escrivaninha e ao lado deste com uma cadeira posicionam-se no centro do quarto coberto de filetes negros. Livros e catálogos substituem os vestidos

e as malas. Ora, que quer dizer *Memória de Livros*? O título versa sobre a memória que um espectador compartilha ao ver um livro ou um catálogo? Ou ainda, os livros e os catálogos evocam antigos leitores?

De acordo com o site oficial, as obras *Outro Lado* e *Cartas de Agradecimento* incitam-nos a tentar entrar em outros mundos. A obra *Outro Lado*, apresentada em Towner, Eastbourne / UK, é uma instalação em que ao abrir uma porta, o espectador entra em um outro mundo coberto de fios negros. A obra *Cartas de Agradecimento*, exibida no *Museum of Art*, Kochi, é uma instalação onde infinitas cartas enviadas a esta exposição por colaboradores são suspensas por fios negros, muitas das quais são lidas por um espectador, cartas endereçadas a membros da família ou amigos, cartas que eles não poderiam enviar, se o quisessem. A instalação incita o público a entrar em um outro mundo, acompanhados por uma narrativa que remonta a um passado.

A seguirmos o site de Chiota, a obra *A chave na mão*, exposta na *The 56th International Art Exhibition - la Biennale di Venezia*, Veneza, soterra-nos com uma imensidão de chaves suspensas do teto por um mesmo infinito de fios vermelhos, chaves que caem sobre dois barquinhos abandonados ou usados. Os fios ou filetes negros não representam o lugar “aqui”, mas um outro lugar ou um outro mundo em Chiharu Shiota. Ora, que representam fios ou filetes vermelhos? Elas indicam um mundo vivo ou um mundo a ser vivido? O vermelho conduz à simulação, a vivacidade, ao sangue. E 180 mil chaves doadas por colaboradores evocam tantas memórias. Elas são pois tão variadas a ponto de representar quase todas as memórias. Ora, que significam os barcos que as recebem? Eles transportam as memórias em questão para o mundo futuro com mais simulação, mais vivacidade?

O que é a arte de Chiharu Shiota? Ela executa muitas obras sem qualquer respiro num mesmo ano. Caso contrário, ela não poderia viver, assim como Yayoi Kusama. Mas por não ser expressionista, ela não se enquadra em nenhum contexto da arte moderna. Antes da arte de Chiharu Shiota, nada havia de parecido. A arte de Chiharu Shiota prefere os meios como fios negros e vermelhos, camas, vestidos, lama, água, janelas, pianos, cadeiras, portas, sapatos, malas, cartas, chaves etc. Por quê? Estas obras conduzem-nos a outros mundos como mundos mais vivos, mundos mais silenciosos, mundos mais felizes, mundos mais pretéritos, mundos mais sujos, mundos mais limpos, etc. A arte de Chiharu Shiota na participar da arte com um meio ou uma intenção de compartilhamento. Ao utilizar suportes já utilizados como aqueles próprios de sua arte, ela nos indaga acerca do que é a arte, do que é o mundo real e se ela pode constituir uma nova relação humana. E ela propõe uma possibilidade de abertura para um outro mundo. É como se, com um minúsculo fio, pudéssemos alterar a percepção do mundo com fenômenos *infraínfimos*.

Porque a arte de Masaharu Sato encontra-se no *infraínfimo* em excesso?

Masaharu Sato nasceu em 1973 em Oita. Ele apaixonou-se pela pintura ao frequentar o liceu. Depois de haver reprovado no processo seletivo da Universidade Nacional de Artes de Tóquio, ele fez sua inscrição no departamento de pintura a óleo. Ele preferia a escultura e a instalação como aquelas da Escola Mono-ha e da Escola Após Mono-ha. Como trabalho de conclusão do Master 2, ele produziu um autorretrato em escultura em cera sem o conceituar. Todavia, seu professor não o apreciou. Masaharu Sato frequentou como ouvinte o curso de escultura da

Academia de Artes de Düsseldorf durante dois anos. Devia-se debater conceitualmente a escultura. Após dois anos, seu professor diz-lhe que execute obras for a da Academia. Como ele trabalhou por 8 anos em um bistrô japonês, ele decalcou fotos da cidade a um desenho animado com um tablet com um estilete eletrônico, fotos que ele tirou com uma câmera fotográfica digital. Isto levou-lhe três anos. O desenho animado de dez minutos nos mostra um episódio em que, ao andar no bairro, um homem entra em um mundo estrangeiro. A produção do desenho animado exigiu-lhe um tempo enorme. Uma sociedade japonesa de produção de desenhos animados interessou-se fortemente por sua técnica refinada mas o recusou, uma vez que lhe faltava divertimento no desenvolvimento episódico. Ele participou de exposições de grupo com seus desenhos animados. Vários galeristas e organizadores os apreciam melhor que antes. Ele preferiu a execução mais artística e mais egocêntrica. Em 2007, ele fez o desenho animado *TRAUM, sonho* de 10,8 minutos cuja narrativa é bem montada para melhor agradar ao público. Ao refletir sobre a composição de seu desenho animado, ele começou a fazer um trabalho circular sem começo ou fim e onde qualquer narrativa pode irromper involuntariamente.

Um dos desenhos animados calcados em cenas reais filmadas constitui *Avatar 11* de 3, 11 minutos em 2009. *Avatar 11* é um desenho animado integral. 11 pessoas nada fazem senão virar a cabeça, primeira cena, um rapaz que se deita em um estacionamento subterrâneo e cujo corpo se esconde detrás de uma parede, olha-nos , vira a cabeça para a direita e em nossa direção; segunda cena , a cabeça de um rapaz que se encontra abaixo de uma velha parede coberta de grafite em um céu noturno onde se vê uma torre de ferro bastante alta à esquerda e pássaros

que volteiam, cujo corpo olha-nos, vira a cabeça para a direita e em nossa direção, terceira cena, uma moça que se encontra entre uma infinidade de flores alaranjadas, amarelo-escuras e claras cujo corpo se deixa esconder por entre as flores vira a cabeça para a esquerda e em nossa direção; quarta cena, a cabeça de uma jovem mulher que usa óculos reflete-se sobre a poça d'água de uma rua de tijolos, olha-nos, vira a cabeça para a esquerda e em nossa direção; quinta cena, uma mulher que se deita por detrás de um grande cotonete e cujo corpo se esconde olha-nos, vira a cabeça para a esquerda e em nossa direção; sexta cena, a cabeça de uma moça que se encontra em uma banheira e cujo corpo se esconde, cabeça cuja metade é translúcida, esconde-se atrás de uma cortina vermelho-clara, olha-nos, vira a cabeça para a esquerda e em nossa direção, sétima cena, a cabeça de uma jovem mulher que se reflete sobre um espelho sujo e cujo corpo não se reflete, olha-nos, vira a cabeça para a esquerda e em nossa direção, oitava cena, a cabeça de um homem sobre o assento do motorista em um automóvel, olha-nos, vira-se à esquerda e em nossa direção; nona cena, um skinhead que aparece sobre a tela de computador olha-nos, vira-se à esquerda e depois para nós; décima cena, um outro rapaz que se deita em um estacionamento subterrâneo em que pisca uma lâmpada fluorescente ao fundo e cujo corpo se esconde por detrás de uma parede, olha-nos, vira a cabeça para a direita e em nossa direção; decima-primeira cena, uma jovem mulher em uma cabine telefônica, olha-nos através do vidro, vira a cabeça à esquerda e em nossa direção.

Ora, por que eles se viram para um lado e para este lado? E para a direita e a esquerda? Que significa a mudança de sua virada? Trata-se de uma repetição em excesso para sublinhar algo importante? No momento da virada, qual é o contraste infrínfimo entre as partes de seus rostos

iluminados e sombreados? Trata-se ainda de uma oposição infraínfima entre a frente e o atrás de um rosto? Nunca se tem uma resposta persuasiva. Pelo menos, encontra-se o infraínfimo com o toque corporal. Ademais, Masaharu Sato elabora a cartilha do desenvolvimento de uma narrativa ou de um episódio. Ora, ele se pergunta evidentemente se a arte necessita de uma narrativa ou o que é arte.

Com *Chamada 1* de 7 minutos de 2009-2010, Masaharu Sato adiciona parcialmente desenhos animados em 12 fotos da vida cotidiana em que um telefone celular toca sem parar: primeira cena, um telefone celular toca, colocado sobre uma plataforma em uma estação barulhenta onde não há ninguém, o que nos surpreende com o telefone despercebido; segunda cena, um telefone celular toca, colocado sobre uma mesa onde se prepara um café da manhã comum, cujo morador vem de sair; terceira cena, um telefone celular, colocado sobre um arbusto onde se ouvem gritos de pássaros, toca, o que nos leva a perguntar o porquê de ele lá estar; quarta cena, um telefone de urgência toca ao lado de uma autoestrada onde nenhum veículo passa e ouvem-se os barulhos dos moinhos eólicos, o que nos faz perguntar a razão de ele tocar; quinta cena, um telefone celular, colocado sobre uma mesa em uma sala de aula vibra, o que nos leva a indagar-se do porquê um aluno o deixou pra trás; sexta cena, um telefone celular toca em algum lugar de um escritório, o que nos faz perguntar onde está o telefone; sétima cena, um telefone instalado em uma antiga cabine telefônica envidraçada onde pisca uma lâmpada fluorescente, o que nos faz perguntar o porquê de ele lá tocar; oitava cena, na bancada de um bar, ouvem-se música pop, vozes e sons de louças que se tocam e o som fraco de um telefone fixo ao fundo, o que nos faz perguntar quantos barulhos do bar são intensos; nona cena, sobre um assento vago de um

trem que uma mulher vem de abandonar, seus pertences lá estão e entre eles soa um celular, o que nos faz perguntar o porquê de ela não lá estar; cena dez, vê-se 5 novas pequenas cabines telefônicas diante de uma estação onde se ouvem trovões, quando um telefone toca de repente, o que nos leva a perguntar o quão forte é o toque sonoro do aparelho; décima-primeira cena, vê-se um velho telefone fixo perto da cama de um quarto de hotel, o que nos faz indagar de quão intenso é seu barulho; décima-segunda cena, vê-se um telefone de urgência ao lado de um caminho na bruma matinal, o qual toca, o que nos leva a perguntar o quão inútil é o toque de um telefone no meio do campo.

Por que o telefone toca onze vezes? Que significa o toque do telefone em uma cena cotidiana? Trata-se da cartilha de desenvolvimento de uma narrativa? Trata-se de um exemplo *infraínfimo* de uma presença de uma ausência para mostrar uma oposição entre a presença e a ausência? *Chamada 1* provoca outras percepções como o toque e o olfato com a visão e a audição. O que nos faz perguntar evidentemente o que são as percepções mescladas pelo som e o que é arte.

Com *Elegy serise* de 2011, ao acrescentar parcialmente desenhos animados a uma foto da vida cotidiana, Masaharu Sato deseja sublinhar um novo contraste de oposição entre uma cena imóvel e uma cena móvel como a que se vê entre os rostos iluminados e o sombreado de *Avatar*? ou ele aspira à pergunta acerca da relação entre o movimento e a imobilidade e como a arte opera tal oposição? Com *Herói* de 1 minuto, em torno dos rios e de suas margens, 5 homens trajando calções de banho cujas cores são o vermelho, o azul, o amarelo-esverdeado, o amarelo e vermelho, pedalam suavemente sem avançar em direção a um por de sol amarelo e vermelho. Por que são heróis? Para ser heroico, eles devem avançar rumo

a um claro futuro. Contudo, eles são menos heróis. Caímos nas gargalhada com uma cena tão paradoxal. Ademais, o autor acrescenta um desenho animado de 5 homens em uma foto de rios. Qual a relação entre movimento e imobilidade? Com *Janela de Trem* de 1,40 minute, o autor sublinha um contraste de oposição entre uma mesma cena imóvel, composta por um desenho animado, do interior de um trem e uma mesma cena móvel do exterior vista pela janela do trem , cena móvel em foto sob a forma de uma fivela. Quer ele dizer que nosso mundo compõe-se de imobilidade e de mobilidade ou que há uma outra dimensão *infraínfima* entre a imobilidade e a mobilidade? Com *Bilocation* de 2,45 minutos, na escuridão, dois automóveis se encontram face a face e projetam um feixe luminoso um em direção ao outro alternadamente. Dois motoristas praticamente idênticos estão em desenho animado. O feixe luminoso põe o carro em movimento? Ou como o título *Bilocation* o diz, trata-se de dois motoristas quase idênticos com dois carros praticamente idênticos? Ou ainda um feixe luminoso que põe dois carros em movimento produz um fenômeno *Bilocation*? O autor quer dizer que a arte produz o fenômeno *Bilocation* com uma composição fotográfica e de desenho animado? Seria um debate sobre as mídias da arte. Com *Sakura* de 3,11 minutos, vê-se à esquerda uma fila de cerejeiras em flor e à direita um homem que traja roupas azuis encontra-se em pé em um bairro residencial. Pétalas começam a cair em grande quantidade levadas pelo vento. Um movimento da mão provoca um outro movimento que é a queda lenta de pétalas de cerejeiras. O segundo plano imóvel de uma foto põe-se em movimento mesmo em oposição entre a imobilidade e a mobilidade? O autor busca uma possibilidade de alargar nossa percepção já constituída?

Com *Coffee & snow 01* de 23 segundos, uma imagem em preto e branco onde há um café, uma bandeja branca com uma caixa de vidro com cubos de açúcar sobre uma mesa preta e uma cortina, dá a impressão de uma imagem colorida. Na cena em que se põe um cubo de açúcar no café, somos surpreendidos ao ver o contraste entre o branco e o preto mudar de maneira dinâmica. Trata-se de alargar nossa percepção? Com *Coffee&snow 02* de 1,35 minute de 2012, vê-se um campo verde coberto de neve em que um dos lados é um campo plano e no outro há uma casa com um bosque negro. Da parte inferior esquerda, um homem a vestir roupas de proteção contra o frio anda obliquamente em direção à parte superior direita. Durante este tempo, a cai a neve. Ao deixar duas pegadas atrás de si, ele avança e desaparece. Ao cobrirem-se de neve as pegadas, somos tranquilizados quanto à visão oscilante do contraste entre o negro e o branco alterar-se suavemente. Trata-se de um fenômeno *infraínfimo* em que se assiste a uma presença da ausência.

Nove Buracos de 17,42 minutos de 2012-13 nos faz ver algo de narrativo. Na verdade, nenhum relato produz-se mas qualquer coisa de *infraínfimo* muda. Com *A televisão* de 3,4 minutos, um casal idoso em seu amado e velho quarto que se senta diante de uma mesa nos olha justamente. Vê-se uma toalha, duas xícaras de chá japonês, uma grande tigela de bombons, um cinzeiro, cigarros e um controle remoto sobre a mesa. Tudo em desenho animado. Vemos que o casal vê televisão. Vê-se um aparador, uma máquina de lavar, etc., atrás deles. Tudo em desenho animado. E também um telefone fixo em desenho animado, inúmeras cartas e documentos (em foto) à direita. Nada se ouve. Mas com o tempo, a cor das pares muda e passa do amarelo pálido, via o amarelo esverdeado, do azul pálido e o lilás ao roxo. A cor das roupas do casal

passa do escuro ao claro. O casal passa horas sem nada a fazer. Mas fez-se a experiência de uma alteração *infrainfima*. Com *O Leite* de 1 minuto e 15, ao ouvir cantos de cigarra que não se transmutam em verão, uma criança de 5 ou 6 anos recostada contra um degrau de pedra diante de uma residência bem japonesa, bebe leite e seu estômago emite ronco. O gramado, as janelas, o interior residencial, as nuvens, tudo em desenho animado. Nada de especial se produz. Um grande calor deixa todos imóveis, salvo a criança que bebe. Eis aí um outro contraste *infrínfimo* entre imobilidade e mobilidade. Poder-se-iam adicionar o canto das cigarras que não mudam e os roncões. Com *O papel higiênico* de 1 minuto, ao tirar o rolo de papel do suporte instalado nos banheiros, duas mãos masculinas destacam uma pequena quantidade. Enquanto a parede está em foto, os outros elementos estão em desenho animado. Como *Coffee&snow01*, *O papel higiênico* em preto e branco nos dá a impressão de ser colorido. Com *O Cordão* de 1 minuto, um homem de terno que enrola uma corda sobre o corpo um homem fica de pé acima da margem de um rio. Seu duplo reflete-se sobre a superfície do rio. Os dois homens brincam de puxar corda com a corda a uni-los. Os dois homens estão em desenho animado, as outras imagens imóveis estão em foto. Eis um contraste artificial entre imobilidade e imobilidade. Isto faz rir. Com *O secador* de 1,12 minuto, uma mulher seca seus cabelos contra o ar do secador de pé diante do lavabo. O som do secador é muito forte. Eles rodopiam ao dançar. A mulher, o secador, seus pertences, a ducha estão em desenho animado, as demais imagens estáticas, fotografadas. Trata-se ainda de um contraste dinâmico entre imobilidade e mobilidade. Com *O abrigo* de 1,07 minuto, vê-se uma pequena sala de vigilância onde há um grande fogão, três velas que repousam sobre um castiçal, o instrumento de medição,

macarrão instantâneo de onde sobe o vapor , uma lista e um telefone celular sobre a mesa, duas cadeiras, uma prateleira sobre a qual se vê uma lanterna de bolso , dois sacos de dormir, etc. De repente, toca o telefone na pequena sala de vigilância, o que nos leva a supor que o vigilante acaba de deixar a sala. Aconteceu algo? O relato começa a desenvolver-se? Mas trata-se acima de tudo de um contraste infraínfimo entre imobilidade e mobilidade. Lembramo-nos de um fenômeno que Duchamp indica a frase seguinte: “O calor de um assento (que acaba de ser abandonado) é infraínfimo”. Com *O elevador* de 1 minuto e 40, a porta do elevador abre automaticamente, quando um balão aparece à direita para entrar no elevador. Uma vez que o balão entra, o elevador fecha a porta e sobe. E ele desce quando a porta se abre e um balão vermelho em forma de coração sai. Qual é a mudança do balão de branco em vermelho? Trata-se de um episódio de amor? Sim, talvez. Mas nada passa de uma insinuação. O que é mais importante, é uma pequena alteração cromática, seria então um episódio de amor? Com *A escada* de 4 minutos, vê-se a escada de cimento e em diagonal de um banco à beira do rio. Começa a chover , quando a escada se umidifica pouco a pouco. Ouvem-se barulhos de circulação de automóveis e trovões ao longe. Não chove quando a escada seca pouco a pouco. A escada seca está em desenho animado, enquanto que , na foto, está húmida. É de fato um fenômeno *infraínfimo* entre uma escada seca e sua versão húmida. Espantamo-nos raramente com uma alteração tão mínima. Com *Sim, sim, sim, sim, não, não, não, não*, de 2,30 minutos, um homem que veste calções sobre todo o corpo cujas cores são vermelho e branco e voltando sobre uma estrada asfaltada diz : “Sim, sim, sim, sim” ultrapassando a cabeça, e “Não, não, não, não” virando a cabeça pra esquerda e pra direita. Que isso quer dizer? Trata-se de uma oposição?

Trata-se ainda de múltiplas percepções como a visão, o toque, a audição , o olfato e o paladar.

Com a série *Datemaki* (#1-#7), omelete enrolada *à la japonaise* (feita de ovos batidos acrescentados a peixes brancos e camarões triturados, temperados com mirin e açúcar e cozidos) de 2013, um desenho animado de uma fábrica de produção de *datemaki* nos mostra um processo de fabricação automática de *datemaki* como se os próprios desejassem ser já *datemaki*. Trata-se de uma oposição entre a mecanização desumanizada da fabricação de comida e a mecanização humanizante da fabricação de comida? Com *Datemaki#01* de 1 minuto, três talos cinzas e brilhantes de rotação viram para a esquerda e misturam os ovos amarelos líquidos em um grande barril redondo. O contraste entre as superfícies de amarelo claro e escuro dos ovos é sublinhada. Com *Datemaki#02* de 1 minuto, ovos amarelos líquidos saídos do fundo do tubo entram em estagnação em um recipiente quadrado. Sua estagnação é de alguma forma rítmica e como a tosse, o que faz rir um pouco. Um contraste entre o amarelo pálido, o amarelo ligeiramente escuro, o amarelo escuro é mais visível. Com *Datemaki#03* de 1 minuto, os ovos líquidos melhor misturados e mecanicamente introduzidos lá de cima de uma pequena bandeja de ferro negro. Uma bandeja seguida por uma outra desloca-se automaticamente de esquerda à direita. A superfície dos ovos na bandeja dançante apresenta-se como um rosto efeminado. Com *Datemaki#04* de 1 minuto, o balanço da superfície dos ovos na bandeja a deslocar-se automaticamente sobre uma correia transportadora é imobilizado por um pincel mecânico, o que faz desaparecer o rosto efeminado. Com *Datemaki#05* de 1 minuto, uma pequena bandeja a carregar ovos liquefeitos melhor misturados que se deslocaram do fundo esquerdo vira aqui à esquerda e avança para a

frente a balançar um pouco. Trata-se de um processo de homogeneização da mistura. A superfície dos ovos apresenta-se como um rosto sem expressão. Com *Datemaki#06* de 1 minuto, as pequenas bandejas transportadas em três filas e deslocam-se a balançar um pouco em um túnel quadrado. Um contraste entre o amarelo pálido, o amarelo ligeiramente escuro, o amarelo escuro é ainda mais visível. Com *Datemaki#07* de 1 minuto, a parte superior dos ovos mesclados sobre as pequenas bandejas em três filas é moderadamente queimado e os ovos misturados são revirados para que seu reverso seja queimado, enquanto se desloca sobre a correia transportadora. Com a série *Datemaki* (#1-#7), usufrui-se de variados processos divertidos de fabricação automática de comida, apartados da lógica econômica. A série *Datemaki* desempenha um papel de transformar uma sensibilidade já constituída. Trata-se ainda de percepções cruzadas como a visão, o toque, o olfato e a audição.

Masaharu Sato executou uma outra série *Calling* em 2014. Por que uma outra série *Calling*? De toda sorte, é *Calling 2*: primeiramente, ouvem-se gritos de pássaros e o anúncio sonoro para sinalizar a aproximação de um trem na aurora, quando o telefone em uma nova cabine telefônica toca de repente, o que nos deixa escutar um toque de telefone intervir em uma oposição entre os gritos matinais dos pássaros e o anúncio sonoro de uma barreira; vê-se o assento do motorista de um ônibus abandonado há muito tempo, ouve-se o vento a soprar violentamente, quando toca o telefone celular atrás do assento e ouve-se uma peça de Bach; o que nos deixa assistir a um encontro inesperado entre um vento forte e uma peça de Bach; vê-se objetos de uma bolsa feminina sobre o assento de um trem comercial, ouve-se o tocar de um celular de um computador pessoal, o que nos toma de assalto com o telefone escondido; vemos o interior de um

ginásio e igualmente o exterior da porta entreaberta, quando o telefone celular no chão vibra repentinamente, o que nos surpreende com o telefone despercebido; em um automóvel do interior do qual vemos uma paisagem campestre e do qual o para-brisa mexe, um celular toca, o que nos surpreende com o telefone despercebido; vemos o interior de um quarto de hotel de estilo japonês onde há almofadas deste lado e um ventilador que gira ao fundo, quando o telefone fixo toca, o que nos leva a esperar o corte do telefone; vê-se um florista cujas flores estão em desenho animado, quando um telefone celular sobre um papelão toca, o que nos surpreende com o telefone ignorado; vê-se um lavabo à esquerda, uma ducha da qual jorra água à direita, quando um telefone combinado sem fio que repousa sobre a plataforma defronte o espelho oca do nada, o que nos surpreende com o telefone despercebido, vê-se abrir a porta de um elevador descido automaticamente, quando toca um telefone celular no chão, o que nos surpreende com o telefone despercebido; vê-se a cena de *A televisão* sem o casal, quando um telefone fixo toca, o que nos faz esperar pelo corte do telefone; enfim, vê-se o interior de uma sala de karaokê onde há um copo de cerveja, aperitivos e uma lista de preços e também uma imagem do hino nacional ao final do programa de televisão NHK, quando toca um telefone ignorado.

Por que o autor recria 24 cenas de telefone a tocar em *Calling1* e *Calling2*? Ele aspira à execução de cenas de encontros variados de opostos, de rupturas *infraínfimas* entre o toque, o olfato ou a audição das imagens da visão? Ele não constrói narrativas. Por quê? Porque ele se classifica em um código já feito e se recupera de um mundo já conhecido. E ele sugere uma narrativa livre da qual um espectador possa criar um desdobramento.

A arte de Masaharu Sato problematiza um contraste de oposição delicada ou sublinhada entre imobilidade e mobilidade, o que está à frente e o que está detrás, a direita e a esquerda, a parte iluminada e a parte sombreada, o som mais alto e o mais baixo, o interior e o exterior, o toque de celular e o silêncio este lado e o outro, etc., através de variadas mídias. Sem prestar atenção, não se o pode apreciar com justeza. Mas uma vez dentro de um tal mundo mesclado de foto e desenho animado, deixamo-nos estimular por percepções como a visão, o toque, a audição, o olfato e o paladar. A arte de Masaharu Sato ambiciona alterar as percepções já constituídas para fazer-nos viver um outro mundo por meio de percepções renovadas e híbridas. Sem prestar atenção, não se o pode usufruir com justeza. O artista Masaharu Sato deve aumentar e repetir um tema variando-o pouquíssimo. Ele nos pergunta o que é a realidade e o que é a arte.

Conclusões

Yayoi Kusama, Chiharu Shiota e Masaharu Sato, ao descobrirem uma diferença imperceptível nas menores coisas ou nos menores fenômenos através do espaço ou vida comuns, exploram possibilidades no sentido de permitir que o espaço comum emerja como um outro espaço, ao aumentar e repetir a diferença imperceptível por meio de inúmeros exemplos. Eles tentam fornecer possibilidades de alargar percepções mescladas com vistas a abrir novos mundos no espaço comum. Yayoi Kusama o faz ao aumentar e repetir infinitamente gotas de água, Chiharu Shiota, ao aumentar e repetir uma enorme quantidade de objetos comuns ou do interior ou móveis amarrados com fios vermelhos ou pretos e

Masaharu Sato, ao sobrepor desenhos animados e fotos unidas de maneira variada e ao os repetir. Suas tentativas enquanto um *inframínimo* em excesso revelam-se como exemplos de arte pós-Duchamp? Duchamp repudia o excesso de repetições ou de reproduções. Na verdade, a arte contemporânea desenvolve-se segundo concepções duchampianas. Mas ela se perde em um labirinto. Que deve a arte fazer? A arte em excesso de Yakusama, Shiota e Sato indica um caminho para os artistas que permitem que a arte contemporânea saia do labirinto.

Referências

KUSAMA, Yayoi. *Infinity Net : The Autobiography of Yayoi Kusama*, 2011, English, Translated by Ralph McCarthy, University of Chicago Press, Chicago, Illinois, US.

_____. *Infinity Net : The Autobiography of Yayoi Kusama*, Tokyo, Shincho sha, 2011.

_____. *Le Curriculum vitae de gouttes d'eau*, Tokyo, Shueisha, 2013.

http://www.tagboat.com/contents/select/kusama_data/kusama_data.htm

ESCAMILLA SANDOVAL, Rodrigo – SEIDEL, Clarissa. *Chiharu Shiota, The Hand Lines*. New York: Menese Gras Balaguer, Publication Actar Publishers, 2014.

SHIOTA, Chiharu. "Me as Others": <http://artium.jp/exhibition/2012/12-06-shiota/>

_____. Entretien avec Chiharu Shiota «Un déclenchement pour une mémoire partagée»: http://www.art-it.asia/u/admin_ed_itv/i2vWjzhgHI7kLYVuxMA8/

SATO, Masaharu. *Le Catalogue de l'Exposition Every day Life / Off the Record*, Yokohama: Kanagawa prefectural Gallery, 2014.

_____. *Le Catalogue de l'Exposition the Earthly Paradise*, Tokyo: l'Université de l'art Musashino, 2014.

_____. *Le Catalogue de l'Exposition Fruitfulness – Contemporary Art in Toyokawa*, Toyokawa: Comité d'organisation Aichi Triennale, 2015.