

ARTE EM TEMPOS DE CRISE

Christine Greiner

Professora livre-docente da PUC-SP. Ensina no curso de Comunicação das Artes do Corpo e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, onde coordena o Centro de Estudos Orientais. É autora de Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas (2015) e Fabulações do corpo Japonês e seus microativismos (2017), entre outros livros e artigos publicados no Brasil e no exterior. Foi bolsista da Fundação Japão, do Centro Nichibunken e da Universidade Rikkyo, tendo realizado diversos estágios de pesquisa no Japão, desde 1995.

E-mail: christinegreiner3@gmail.com

Resumo

Como lidar com o risco da contaminação frente à Covid-19, quando se trabalha com artes presenciais como a dança, o teatro e a performance? Esta é a questão que vem sendo indagada por artistas de diferentes contextos culturais, cujas criações se alimentam da presença do outro - seja este o público ou os próprios participantes do coletivo que concebe a obra. A proposta deste artigo não é elencar respostas para este dilema, mas sim, ampliar o debate. Ao observar como artistas japoneses têm lidado com sucessivas crises no decorrer dos séculos XX e XXI, evidencia-se como algumas catástrofes acabam agenciando movimentos artísticos surpreendentes, que desafiam os estados de extrema vulnerabilidade para reinventar a vida.

Palavras-chave

artes do corpo, crise, ativismo

No Japão, as comunidades artísticas sempre se mobilizaram, intensamente, frente às grandes catástrofes, fossem estas decorrentes de acidentes naturais ou de instabilidades políticas. O período pós II Grande Guerra, por exemplo, tornou-se um dos momentos mais profícuos para a criação das artes radicais no Japão¹. O terremoto de 1995, que destruiu boa parte da cidade de Kobe ao mesmo tempo em que foram conduzidos ataques terroristas pelo grupo religioso Aum Shinrikyo; e o trágico acidente de Fukushima, em 2011, quando uma usina nuclear foi atingida por um tsunami de grande magnitude, também suscitaram reações muito potentes no âmbito artístico e entre ativistas.²

No entanto, é importante notar que a maioria desses artistas e coletivos não se manifestou apenas no exato momento em que ocorreram essas grandes tragédias, mas também nos anos que se seguiram.³

Neste sentido, nota-se que algumas experiências não foram propriamente determinadas pelas catástrofes, mas começaram a formular questões fundamentais a partir delas, instaurando novos modos para pensar corpo, arte, modos de vida e a ambígua relação entre catástrofe e criação.

Um grande exemplo é o butô. Takashi Morishita, que organizou o arquivo digital da obra do principal mentor deste movimento, Tatsumi Hijikata (1928-1986), sempre fez questão de afirmar que não é adequado considerar butô “uma dança do pós-guerra”, como aparece em várias bibliografias, embora tenha sido um movimento artístico que começou a ser gestado neste período. Evidentemente, o contexto de precariedade da cidade de Tóquio, nos anos que se seguiram à guerra, impactou o modo como este artista discutiu corpo e arte. No entanto, outros aspectos também se mostraram fundamentais como a sua história pessoal, as dificuldades da região rural onde nasceu (nordeste do Japão) e a empatia com outros artistas e filósofos que, mesmo sem viver no Japão, também estavam mobilizados pela questão do esgotamento do corpo e da vida.⁴

Por isso, mais do que propor eventos específicos relativos a cada catástrofe, interessa-me perceber o atravessamento de experiências que confronta o tempo todo, as compartimentações entre passado, presente e futuro. Há uma genealogia de acontecimentos, mobilizada por estados de extrema precariedade, que ativa reflexões muito potentes entre as comunidades artísticas japonesas, ativando escalas temporais e ocorrências que se cruzam e se alimentam incessantemente.

Entre os grupos contemporâneos mais ativos, desde o acidente de Fukushima, destaca-se, por exemplo, o Chim ↑ Pom - um coletivo criado em 2005, quando os seis integrantes se encontraram, ainda como jovens estudantes de arte.⁵

Uma das inúmeras ações propostas por este grupo, após o acidente, foi ocupar a estação Shibuya em Tóquio, no local onde encontra-se exposto o mural Mito do Amanhã

¹ Ver: Havens, R. H. *Radicals and Realists in Japanese Nonverbal Arts, the Avant-Garde Rejection of Modernism*. Honolulu: Hawaii University Press, 2006; Igarashi, Yoshikuni *Corpos da Memória, Narrativas do Pós-Guerra na Cultura Japonesa (1945-1970)*, trad. Marco Souza e Marcela Canizo. São Paulo: ed. Annablume, 2011; Eckersall, Peter *Performativity and Event in 1960s Japan, City, Body, Memory*. New York: ed. AIAA, 2013; and Eckersall, Peter *Theorizing the Angura Space: Avant-Garde, Performance and Politics in Japan, 1960-2000*. New York: Brill, 2006.

² Acerca dos movimentos artísticos que marcaram a segunda metade dos anos 1990 ver: Favell, Adrian *Before and After Superflat: a short history of Japanese Contemporary Art: 1990-2011*. Hong Kong: Bluekingfisher, 2012. E sobre o ativismo pós-Fukushima, ver Kohso, Sabu et al. *Fukushima & ses Invisibles*. Paris: Les éditions des mondes à faire, 2018.

³ Em 2018, o Mori Museum em Tóquio, apresentou a exposição *Catastrophe and the Power of Art* reunindo mais de 40 artistas e coletivos que criaram obras visuais a partir de grandes desastres. Ver <https://www.mori.art.museum/en/exhibitions/catastrophe/> acesso em maio 2020.

⁴ Ver: Uno, Kuniichi *Hijikata Tatsumi; pensar o corpo esgotado*, trad. Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: edições n-1, 2018.

⁵ O grupo é composto por Yasutaka Hayashi, Masataka Okada, Motomu Inaoka, Ellie (a única mulher), Ryuta Ushiro e Toshinori Mizuno.

de 1960, pintado pelo grande artista Tarô Okamoto (1911-1996) para representar as tragédias de Hiroshima e Nagasaki. Chim ↑ Pom adicionou, sem autorização oficial, a instalação Level 7, no canto do mural para lembrar a recente catástrofe nuclear.⁶

Ainda em 2011, Kota Takeuchi, voluntariou-se logo após o acidente, para fazer a limpeza em Fukushima e lá postou um auto-retrato vestido com roupas protetoras e apontando o dedo para a câmera. A imagem viralizou internacionalmente como “Finger Pointer Worker” (o trabalhador que aponta o dedo). Entre 2019 e 2020, Takeuchi criou outras obras, entre as quais destaca-se a videoarte Blind Bombing, Filmed by Bat para questionar a consciência de corpos e objetos na sociedade contemporânea; e o projeto Body is not Antibody, que dava prosseguimento às séries fotográficas realizadas nas zonas de exclusão em Fukushima, onde vive, para indagar sobre os significados do corpo, mais recentemente, também impactados pela pandemia de Covid-19.⁷

Os fotógrafos Naoya Hatakeyama (que perdeu a mãe no acidente) e Nobuyoshi Araki também criaram obras a partir de Fukushima. Araki, internacionalmente conhecido pelas fotografias eróticas, prestou homenagem às vítimas, riscando os negativos de suas fotos com cenas urbanas, sugerindo uma chuva negra sobre as imagens.

Nos anos seguintes, artistas japoneses residentes nos Estados Unidos e na Europa também criaram obras inspiradas por esta catástrofe, como foi o caso de Koki Tanaka, na Bienal de Veneza; e os irmãos Ei & Tomoo Arakawa, que serviram uma sopa para o público da Feira de Arte Frieze, em Londres. O caldo era preparado com vegetais cultivados em Fukushima, criando uma situação ambivalente de hospitalidade e risco.

No caso específico da atual pandemia, o crítico de teatro e professor da Universidade Gakushuin Tadashi Uchino, me explicou em entrevista por email que, mesmo quando os índices de contaminação estavam mais baixos, a população continuava sentindo um temor semelhante ao que ocorreu em Fukushima. Na ocasião, começou-se a discutir o que seria o “risco zero” de contaminação. A maioria absoluta dos teatros fechou, mesmo depois de ter passado o pico de mortalidade e contaminação, que ocorreu em março de 2020.⁸

O famoso Suizokkan Gekijo (teatro da tenda, descendente do movimento angura dos anos 1960) havia decidido iniciar uma programação, mas na última hora cancelou. Assim, a exemplo do que começou a ocorrer em diversos países, a maioria dos teatros e centros culturais optaram por streamings de peças teatrais.⁹

O filósofo Hiroki Azuma foi um dos poucos que decidiu manter o seu Genron Café aberto praticamente o tempo todo. Muitos fóruns de discussão que aconteceram em seu espaço foram veiculados on line, assim como publicações. Este espaço foi aberto nas proximidades da estação Gotanda em Tóquio, na primavera de 2010 e, desde então, recebeu inúmeros artistas e pesquisadores para discutir arte, mídia e cultura contemporânea como Takashi

⁶ O link da instalação e do vídeo está no youtube: <https://youtu.be/bKZBhbzLqV4> acesso em 14 de julho.

⁷ Ver <https://metropolisjapan.com/event/kota-takeuchi-body-is-not-antibody/> acesso em julho 2020.

⁸ Enquanto escrevo este artigo, há suspeita de uma nova onda de contaminação no Japão. Ver <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/07/09/japao-diz-que-nao-decretara-novo-estado-de-emergencia-apesar-de-recorde-de-casos-de-covid-19-em-toquio.ghtml> acesso em 13 de julho de 2020.

⁹ De acordo com Uchino, o governo japonês ofereceu uma ajuda financeira significativa para os grupos impossibilitados de trabalhar, o que colaborou para que muitos decidissem interromper temporariamente as suas atividades. A crítica Kazuko Kuniyoshi, me informou (também em entrevista por email) que alguns artistas ainda não tinham recebido este apoio financeiro o que criou dificuldades graves para subsistência. O curador Yusuke Hashimoto me explicou que, especificamente em Quioto, onde ele vive e trabalha como curador do Rohm Theater, a dificuldade de muitos artistas foi preencher os formulários para o auxílio. A maioria recebe apoios de festivais e não têm fundos próprios o que dificulta o processo.

Murakami e Mamoru Hosoda. Azuma escreveu alguns artigos e livros que se tornaram referência para os estudos da cultura pop japonesa.¹⁰



Genron Cafe
Fonte: <https://genron.co.jp/en>

Ainda de acordo com Uchino, Teatros Nacionais fizeram, em grande parte, streaming de performances já realizadas no passado, provavelmente para não ter problemas de direitos autorais em relação às novas criações. Os artistas Toshiki Okada e Satoko Ichihara talvez tenham sido alguns dos poucos artistas que buscaram refletir e testar modos de lidar com a tecnologia propondo novas criações.



Satoko Ichihara (cortesia do Festival Kyoto Experiment 2018)
Favonia's Fruitless Fable / The Question of Faeries
Foto: Mizuki Sato

Uchino esteve com Okada em Nova York, entre o final de fevereiro e começo de março 2020, quando o diretor apresentou a obra *Eraser Mountain* na Universidade de Nova York (NYU). Esta peça foi baseada no livro de Timothy Morton, *Ecology without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics*¹¹. Por conta da pandemia, Okada estendeu a proposta da peça para uma versão para a plataforma ZOOM chamando-a de *Eraser Fields*¹². O objetivo

¹⁰ Destaca-se: Azuma, Hiroki *Okaku: Japan's Database Animals*. University of Minnesota Press: 2001. Para conhecer a proposta de Genron Café, ver <https://genron.co.jp/en>

¹¹ Morton, Timothy *Ecology without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

¹² A estréia pode ser vista no link do youtube: https://www.youtube.com/watch?v=NF96_kZeU1c&t=1224s and <https://www.youtube.com/watch?v=FiJdlHUMjeQ> acesso em 3 de julho 2020.

era explorar as relações entre pessoas e objetos, em colaboração com o artista visual Teppei Kaneuji, indagando como estabelecer uma paisagem igualitária incluindo materiais, projeções, performers e sons. Na encenação, tudo começa quando uma máquina de lavar quebra e, portanto, parece não ter mais nenhum propósito, tornando-se incontrolável. Os performers desaparecem entre os objetos. Privados das suas conexões com a vida cotidiana, criam uma grande comoção. Espaço e tempo não são mais concebidos pela perspectiva humana. Mas como seria então? Existiria um tempo sem a presença da humanidade?

Esta pesquisa de Okada também começou a ser pensada a partir da tragédia de 2011, quando a costa da cidade de Rikuzentakata (província de Iwate) foi tomada pela destruição de parte das montanhas que ficavam ao redor após o tsunami. A paisagem da região mudou radicalmente e Okada passou a indagar o que se poderia fazer para lidar com essas transformações, indagando: e se a vida humana deixar de ser a protagonista do planeta? Esta pergunta tornou-se ainda mais relevante com a pandemia e a peça ganhou novos sentidos. Okada vem explorando ainda novas versões para esta criação como Eraser Forest que indaga como seria criar um teatro não direcionado para a audiência¹³. A pesquisa de Okada com Teppei Kaneuji tem gerado também, desde o ano passado o Eizo Theater que indaga que tipo de paisagem emerge quando nos desviamos do antropoceno. Como o próprio nome sugere, trata-se de um teatro em vídeo. Beach, Eyelids, and Curtains são seis vídeos-peças desenvolvidas com o designer de vídeo Shimpei Yamada. A proposta foi explorar a experiência sensória, a partir do que acontece ao se lidar com o formato de projeção de imagens. Okada imaginou pistas para refletir sobre as conotações de fronteiras, linhas e paredes.¹⁴

Hashimoto observa que Okada já estava interessado nas questões da presença/ausência, real/virtual desde que começou suas pesquisas sobre teatro nô, antes da pandemia. O nô, desde que foi concebido no século XVI, transita entre diferentes mundos lidando com a presença fundamental de fantasmas na cena.¹⁵

O modo como alguns artistas começaram a indagar acerca da percepção dos ambientes (objetos e outros seres vivos), sem abordar exclusivamente a vida humana no planeta tem sido cada vez mais fortalecida como um caminho possível para pensar questões relacionadas à ecologia, à filosofia para a vida e à importância de outros seres vivos para o planeta, como plantas, bactérias e insetos.

Satoko Ichihara é uma dessas artistas. Tem estado sempre interessada em fugir dos padrões e das concepções pré-estabelecidas. Logo no início da pandemia, decidiu recriar a sua obra *The Problem of Faeries* (2017) para uma performance veiculada também no ZOOM, ao vivo. Ela seguiu o texto pré-existente, mas ao invés de apresentar um monólogo como na versão original, propôs uma colaboração com várias atrizes, cada qual participando em suas respectivas próprias casas.

Ichihara discute, nesta peça, a questão da beleza feminina fora do padrão. Parte do termo *busu* (mulher feia) diferente de *bijin* (mulher bonita). Em entrevista a *Performing Arts Network Japan*¹⁶, explicou que, na ocasião, estava refletindo sobre várias formas de

¹³ Há imagens disponíveis no site da companhia. Ver <https://chelfitsch.net/en/works/eraser-forest/>. Acesso em 20 de julho 2020.

¹⁴ Os seis vídeos tiveram os roteiros escritos e dirigidos por Okada, com a participação dos performers Izumi Aoyagi, Mari Ando, Shingo Ota, Wataru Ohmura, Mariko Kawasaki, Yo Yoshida, Yuya Tsukahara. São eles: *A Man on the Door*, *The Fiction Over the Curtains*, *A Woman Reading a Script in the Dressing Room*, *The Fourth Wall*, *Portrait of 3 People Who Seem Like They're Not Hard Workers* e *Standing on the Stage*.

¹⁵ Okada vem desenvolvendo projetos de nô, desde 2017 em parceria com o teatro alemão Munich Kammerspiele. Ver <https://performingarts.jp/E/play/1808/1.html> acesso em 20 de julho 2020.

eugenia e a escolha deliberada e autoritária de que alguns devem morrer, como seria o caso, por exemplo, das mulheres feias, das pessoas deficientes e dos doentes de maneira geral.

A peça é organizada em três partes, a primeira seguindo o modelo rakugo (estilo de contar histórias), a segunda é uma espécie de musical com interpretação de uma canção (gokiburi ou inseto) que fala sobre um casal pobre que vive rodeado de insetos e um dia usa um inseticida, descobrindo que alguns insetos “deficientes” eram imunes ao produto. E, finalmente, a terceira parte tem o formato de um seminário sobre uma bactéria que vive na flora vaginal das mulheres, o que levou a performer a pensar no valor da vida humana a partir do momento em que se aceita a presença das bactérias como parte da vida.

A princípio, esta obra foi inspirada por um incidente na cidade de Sagami-hara (província de Kanagawa), quando em 2016 um ex-funcionário entrou em uma casa onde se cuidava de vários deficientes e matou boa parte dos pacientes. Ichihara atualizou esta polêmica indagando porque para alguns segmentos sociais, quem está doente deve morrer em estado de abandono, para que sobrevivam apenas as pessoas saudáveis e lindas.

Entre os artistas da dança, outro grande nome que se fez presente durante a crise pandêmica foi o coreógrafo Saburo Teshigawara, um dos primeiros a reabrir seu teatro Apparatus, nas proximidades da estação Ogikubo em Tóquio. Durante as performances abertas ao público, foi disponibilizada apenas metade da capacidade do local. Apparatus foi criado em julho de 2013, propondo o espaço como um instrumento ou conjunto de ferramentas para criar, o que parece ter se tornado também o critério curatorial de Teshigawara para o local. Tendo em vista esta escolha, tornou-se fundamental manter o espaço aberto para ajudar a pensar/agir no momento de crise.

Além dos problemas impostos a curadores e artistas locais, Uchino observa como alguns artistas que costumam criar a partir de parcerias internacionais, especialmente com a Europa, acabaram sendo particularmente prejudicados pela impossibilidade de viajar e dar continuidade aos projetos. Festivais que convidam regularmente artistas japoneses como o Wiener Festwochen¹⁷, ainda estão buscando soluções para a nova situação. Neste caso, o curador Christophe Slagmuylder começou a propor para 2020 o que tem chamado de “gestos digitais”. Seriam traços ou fragmentos de experiências que fariam parte de um festival que não vai mais acontecer. São eles: poemas, filmes, retratos, imagens, fragmentos de performances. Indaga-se como aproveitar a mediação tecnológica para apresentar outros modos de criação. Okada é um dos convidados.

No Japão, alguns teatros também têm pensado possibilidades para lidar com as restrições de público. Hashimoto explica que no Teatro Rohm estão preparando duas produções para agosto e setembro. A primeira está focada em um programa multicanal para crianças. Em um primeiro canal, haverá o streaming de um concerto realizado por uma orquestra e, simultaneamente, em um segundo canal, as crianças poderão ver o ponto de vista do maestro, a partir de uma outra câmera. Em uma terceira câmera, serão veiculadas as impressões de atores sobre o concerto. Tudo transmitido simultaneamente.

O segundo exemplo é a nova criação do Teatro Chiten¹⁸ do diretor Motoi Miura. Este é um dos projetos proposto por Hashimoto em Janeiro 2020, em parceria com o artista, tendo em

¹⁷ Ver <https://www.festwochen.at/en/programm/productions> acesso em 14 de julho 2020.

¹⁸ Miura trabalhou com o famoso diretor Hirata Oriza antes de criar a sua própria companhia, inicialmente atuante em Tóquio e, a partir de 2005, em Quioto. Durante dois anos (1999-2001), estudou em Paris com Jacques Blanc.

vista programar duas versões da mesma peça, seguindo o mesmo roteiro, mas concebendo duas criações, uma on line e outra para ser vista presencialmente. Chiten significa locus ou ponto. Assim, a proposta de Miura tem sido usar colagens de fragmentos de textos já existentes criando, a partir deles, um estilo original que lida com um certo delay deliberado da cadência e do ritmo da linguagem para expor o som das palavras independentemente dos seus significados. O que chama a atenção em suas peças é a qualidade musical a partir da pesquisa de sonoridades das palavras. Nos trabalhos de Chiten, encontram-se, por exemplo, fragmentos de textos escritos por dramaturgos como Chekhov, Brecht e a austríaca Elfriede Jelinek, entre outros.

Hashimoto lembra ainda que, em Quioto, tem se buscado reativar a cultura dos pequenos teatros, entre os quais destaca-se o E9, recém-criado em junho de 2020. Entre 2015 e 2017, cinco pequenos teatros fecharam na cidade por problemas financeiros. Entre eles, o Atelier Gekiken. Quando abriu pela primeira vez em 1984, como Artspace Mumonkan, o Gekiken representava uma espécie de renascimento do *shōgekijō* (conhecido historicamente como movimento do pequeno teatro) e teve um papel importantíssimo apoiando vários grupos teatrais como o famoso Dumb Type mas, infelizmente, também não conseguiram sobreviver.

O E9 está localizado em Higashikujo (na East Ninth Street), parte sudeste da Estação de Quioto. O galpão que ele ocupa fica a alguns passos do rio Kamo onde nasceu o teatro kabuki, concebido pela pioneira Izumo no Okuni no início do século XVII. São noventa cadeiras reunidas no Studio Seedbox e uma área de co-working. Um coletivo, composto por artistas e produtores, deve gerir o espaço chamado Arts Seed Kyoto. O uso do termo semente tem tudo a ver com a proposta para tentar justamente semear a sustentabilidade na região que luta por investimentos e os efeitos do envelhecimento da população.

O grupo tem testado formatos distintos, não apenas on line, mas vendendo, por exemplo, um ingresso apenas para uma performance, depois cinco ingressos e assim por diante. A proposta é seguir com programações salientando a importância do coletivo ao invés de iniciativas individuais – e sempre pesquisando estratégias para lidar com a audiência.

Entre os novos modos de criação, além dos espaços físicos como o E9, há também um destaque para um certo tipo de documentação performativa, como se fosse um reenactment que usa experiências passadas para ativar novas criações. A exemplo de outros artistas como a argentina Lola Arias que tem trabalhado em seu projeto My Documents¹⁹ no qual vários artistas organizam seus documentos em processo; o DAN ou Dance Archive Network²⁰ - criado em 2016 - acaba de lançar o projeto Re-Butoooh, reunindo pequenos filmes documentários, entrevistas e performances históricas de butô. Os acervos de Kazuo e Yoshito Ohno contam com cerca de 25.000 itens digitalizados que DAN disponibilizará, aos poucos. São filmes, entrevistas, performances e fotografias, entre outros materiais que ajudam a conhecer os diferentes contextos do butô.²¹

De acordo com Kuniyoshi, além do Re-Butoooh, há outras experiências de butô em andamento como a do coreógrafo Akira Kasai que começou a testar em seu site o que chama de “Butoh by Words”.²²

¹⁹ Ver: <https://lolaarias.com/my-documents> acesso em junho 2020.

²⁰ Ver: <http://www.dance-archive.net/en/aboutus.html> acesso em junho 2020.

²¹ O que se poderia considerar um reenactment do butô tem suscitado experiências inesperadas como o Queer Butô de Vangelina (<https://www.vangelina.com/calendar-of-upcoming-events/2020/6/22/queer-butoh-2020-virtual>) e Vogue Butô com Trajal Harrell “Used, Abused and Hung Out to Dry” (2013) e “The Return to La Argentina” (2015).

²² <http://www.akirakasai.com/jp/> acesso em junho 2020.

Desde quando foi publicada no formato livro, em 1983, a obra Yameru Maihime (Dançarina Doente), de Tatsumi Hijikata, lançou a possibilidade de testar butô na forma de narrativas subversivas.²³ Algumas questões propostas neste livro-corpo-manifesto ganham atualidade em tempos de crise: Como agir a partir de um corpo esgotado? Como usar o pensamento butô não apenas como técnica de dança, mas como uma filosofia imanente de corpos em crise?

Entre as experiências que vêm sendo testadas pós-pandemia, Kuniyoshi destaca, mais uma vez, a ação de Chim ↑ Pom. O complexo Anomaly – que incorpora três galerias Yamamoto Gendai, Urano e Hashimoto Art Office - apresenta uma exposição especialmente dedicada às obras recentes do grupo, chamadas Maio 2020 Tokyo e Drunk Pandemic.²⁴

Maio 2020 Tokyo apresenta a documentação de algumas intervenções que o grupo fez no momento em que as Olimpíadas de Tóquio foram canceladas. Como Chim ↑ Pom sempre costuma trabalhar no espaço urbano, o coletivo decidiu intervir em algumas localidades e documentou a experiência de estar em uma cidade, aparentemente, desabitada.

Quanto a Drunk Pandemic, refere-se à instalação criada pelo grupo nos túneis subterrâneos da estação Victoria em Manchester (Inglaterra), em 2019. O público era acompanhado por jovens curadores que guiavam os grupos até uma cervejaria montada provisoriamente neste espaço, onde no século XIX doentes de cólera haviam sido queimados.²⁵

Embora o coletivo tenha destacado essas citações históricas, não se trata de uma volta ao passado ou da conclusão apressada de que toda pandemia é igual. A proposta chama a atenção para situações distintas, mas, ao mesmo tempo, faz refletir sobre condições similares em que vidas são banidas. Se a doença mata, algumas relações de poder também podem ser consideradas mortais. Esta é uma inquietação que parece presente nas experiências de Ichihara e de Okada, em sentidos diferentes.

Além desses artistas reconhecidos como expoentes da arte contemporânea japonesa, alguns fantasmas tradicionais também foram evocados durante a pandemia, como Amabie, yôkai cujas primeiras representações datam do século XVII. Diferentemente de outros espíritos, Amabie é considerado um espírito benevolente, evocado em situações de necessidade como a pandemia. Não sem motivos, acabou invadindo as redes sociais.²⁶



Amabie
Imagem: divulgação

²³ Ver também a este respeito: Uno, Kuniichi Tatsumi Hijikata, pensar o corpo esgotado. Edições n-1, 2018.

²⁴ <http://anomalytokyo.com/top/>; acesso em julho 2020.

²⁵ Ver <http://anomalytokyo.com/en/exhibition/may-2020-tokyo-a-drunk-pandemic/>; acesso 13 de julho 2020.

²⁶ Ver <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/artists-invoke-japanese-spirit-amabie-protector-against-disease-180974519/>; acesso 20 de julho 2020.

Além do aspecto lúdico e supersticioso da presença de Amabie, lembrar fantasmas e espectros que nos assombram até hoje, pode dar outros sentidos aos momentos de crise.

Entre os onze ensaios escritos por Kuniichi Uno, que compõem a coletânea *A Gênese de um corpo desconhecido*²⁷; o texto intitulado *Corpo-Gênese ou Tempo-Catástrofe* sugere algo que pode, quem sabe, nos ajudar a pensar nessas narrativas/imagens espectrais. Uno explica como a guerra que o dramaturgo, ator e ensaísta Antonin Artaud conduziu dizia respeito a um tipo de falsificação da vida e do corpo. O que ele nomeou como um “corpo sem órgãos” referia-se a um corpo estendido ilimitadamente, flutuante, em uma variação contínua sem forma fixa, vivida mais como tempo, do que como espaço.

Este tempo fora das determinações espaciais me remeteu, de alguma forma, ao tempo no universo digital, a uma linha catastrófica em torno de corpos nem sempre visíveis, mas de alguma forma sempre presentes e sensíveis.

Diz Uno: “Um tal corpo vive e dá vida a um tal tempo, quando, até então, estivemos tão preocupados com o espaço e o território, assim como com as organizações e seus órgãos” (2012: p 67)

Observando as experiências dos artistas japoneses que mencionei no decorrer do texto, indago:

Que desafios os novos deslocamentos entre tempo e espaço ainda poderão acionar para as experiências artísticas por vir?

Como a arte esgarçará esses deslocamentos e suas novas territorialidades para além das discussões meramente instrumentais, criando constelações de percepções para redimensionar as políticas para a vida?

Talvez sejam estes os grandes desafios, não apenas dos artistas japoneses, mas de todos nós.

²⁷ Uno Kuniichi *A Gênese de um Corpo Desconhecido*, trad. Christine Greiner e Ernesto Filho. Edições n-1, 2012.