

<http://docultural.com.br/blog/2011/07/o-jardim-de-erica/>

julho 12th, 2011

O Jardim de Érica



Foto: Jo Takahashi

Quando Musô Soseki (1275–1351), o monge budista que viria a ser o mais importante paisagista e jardineiro do Japão, desenhava e implantava seus jardins, mirava não para um jardim pronto e acabado, mas para um conjunto de fatores que iriam se transformando com o tempo. As alterações das cores das folhas das árvores que plantara, ou até mesmo o musgo que iria brotar sobre as pedras, de alguma forma, faziam parte de seu projeto. Seu nome já diz tudo. “Mu”, de sonho. “Sô” de janela. Isso: uma janela para os sonhos. Uma visada para a utopia. Seus jardins, se pensados hoje e com a linguagem da arte contemporânea, poderiam ser chamados de work-in-progress. A metafísica confucionista na qual Musô era letrado, até contribuiu para esse despojamento e desapego do autor com relação à sua própria obra.



Jardins de Musô: um simulacro do Paraíso

É mais ou menos assim que a artista Érica Kaminishi configura o seu jardim *karesansui* feito de fibra de vidro e musgo de grama sintética. Com esta instalação, Érica conquistou o prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2010. A reproposição da minimalização de um desenho do universo, ou da utopia vem do desejo de uma busca do essencial.



Jardim de fibra de vidro e grama sintética. Foto: Nio Tatewaki

Para Érica, é provavelmente, a intensa busca de identidade no cruzamento de culturas. Japão, Brasil, mundo, tudo passa pelos caminhos tortuosos do jardim-instalação e

acaba rebatendo nas pedras, imóveis, imutáveis e sólidas como se elas tivessem alguma vocação para serem plataformas para respostas a estas angústias. Érica propõe participação.



Uma arte pública incubada. Foto: Nio Tatewaki

Assim como Musô, verá os musgos crescerem e as folhas se tornarem flamejantes no outono, se as pessoas que visitarem a exposição empunharem as canetas hidrográficas disponíveis para registrarem seus comentários, angústias, dúvidas ou certezas. Não importa muito o que. Importante é dar a chance de participar. Ver a obra respirar com a participação do público, que Érica chama de “outro”.



Vestígios do outro. Foto: Nio Tatewaki

Um dos artistas que de fato, incorreu nesta questão foi o anarquista e multi-artista [Hélio Oiticica](#). Confessadamente influenciado pela fenomenologia do filósofo francês [Merleau-Ponty](#), mas também por Ferreira Gullar, e mesmo pela artista plástica Lygia Clark, Oiticica buscava instaurar uma consciente abolição das estruturas dos significados, quase uma atitude minimalista, até se chegar naquilo que ele considerava o estado da “invenção pura”, ou a essência das coisas. Daí nasceram os “Penetráveis”, as “Bólides”, e os “Parangolés”.



Instalação de Hélio Oiticica, de 1969.

A arte departamentalizada em categorias foi substituída pela “arte ambiental” proposta por Oiticica, que, numa revisita hoje, pode ser considerada como a ideia mais próxima de como o “corpo” pode estar inserido na arte e no espaço ambiental. Para Oiticica, trata-se de abolir os limites da arte categorizada para criar um novo “mito do objeto”, a criação do objeto inserido e categorizado dentro do mundo ambiental. Assim, novos objetos criados passam a existir, e os objetos antigos pré-existentes devem assumir novos critérios de referência a partir destes novos objetos. Ao artista cabe a função, já então esboçada, da criação de uma **arte pública**: transformar a visão e os conceitos na estrutura mais íntima do significado para poder dominar a outra estrutura maior, do mundo ambiental, das cidades. Trata-se de uma preocupação fundamentalmente coletiva, convocando a grande população a também agir no processo criativo. Evidentemente, é impossível não enxergar o paradoxo que pode advir de ter que conceituar discursos coletivos através da individualidade, mas o fato é que, existe uma tendência, nas metrópoles sobretudo, de exaltação de dogmas comunitários, através de pontos de partida como mitos e corpos.

E também, a tentativa de instauração desta dimensão de alcance da arte não é sabidamente nova. Por certo, há uma transição iniciada após a Segunda Grande Guerra, e mais precisamente, nas décadas de 50 e 60, com [John Cage](#) na música contemporânea, e [Joseph Beuys](#), com seu conceito ampliado de arte, propondo uma “escultura social”.



Instalação "The Pack", de Joseph Beuys

Mas no Brasil, certamente seria com Oiticica o início de uma nova partida, não partido, mas partida, um jogo, o mais lúdico, que envolve o processo de criação e a interação com o espectador, passando necessariamente pela membrana que permeia o espaço que os separa, e não mais os separará. Sua libertação das categorias, não só nos suportes ou linguagens, mas também no estilo (sua passagem pela abstração concretista), foi conseguida pela postura anarquista de inquisição destes valores típicos do modernismo, somado à sua lucidez arquitetônica até, de saber construir e dominar o mundo ambiental, espaço para onde o vórtice de sua criação o projetou. Este o jogo, que o impulsionou atravessar as barreiras do modernismo imperativo, pois advindo dos novos segmentos pós-Bauhaus, o concretismo de Max Bill, a arte concreta de Theo Van Doesburg, as molduras da lógica em Mondrian e Malevitch.



Foto: Tatewaki Nio

Tal qual os happenings de John Cage e as intervenções de Joseph Beuys, Oiticica instaura os seus axiomas e chega a formulações muito próximas da nova linguagem da arte no mundo, onde a presença e interação do corpo do observador da arte é fundamental. Os seus Parangolés são, particularmente, a síntese do universo construtivo da arte ambiental, algo que em outras instâncias Merleau-Ponty certamente teria apreciado. Nos Parangolés, a operacionalidade da obra se processa

no equacionamento entre criador e observador, um mecanismo estrutural que instaura um novo fluxo na mensagem entre arte e corpo, muito próximo dos dogmas de Beuys. A instauração deste novo conceito relacional é de fato um jogo, uma partida, mais aberta do um jogo esportivo, porque as regras, de fato, são abertas e até desconhecidas. O único fato é o 'há que se relacionar'. O artista abre mão do domínio de sua obra, desarma-se do discurso, o observador a partir de seu repertório, interage com a obra e constrói com o artista a trama lúdica e poética.



Os musgos do jardim de Saihoji. Uma obra prima que seu autor nem chegou a ver em sua plenitude.

Assim como Musô convocou as metamorfoses do tempo para compor os seus jardins, Érica convoca aqui, o público, o outro, a participar deste jogo. Dos dogmas de Beuys, circulando pelos caminhos sinuosos dos jardins japoneses, estaremos nos defrontando com uma arte pública propondo novo tipo de relacionamento entre homem e arte, ou da arte com a cidade.



Erica Kaminishi: convocando o outro a participar. Foto: Tatewaki Nio

Sobre a artista



Érica Kaminishi vive e trabalha entre Brasil, Japão e França, é formada em Artes Plásticas pela Faculdade de Artes do Paraná em Curitiba e mestre em Artes Visuais pela Nihon University em Tóquio, Japão. Já realizou diversas exposições no Brasil e no Japão. Recebeu mais de dez prêmios entre os dois países, incluindo o Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2010 e o Prêmio Mostra de Artistas no Exterior (Fundação Bienal de São Paulo). Para 2011, exposições individuais agendadas na Galeria Flávio de Carvalho, no Complexo Cultural Funarte São Paulo e na Tokyo Opera City Cultural Foundation Art Gallery, em Tóquio Japão.