



TELAS EM BRANCO: A NATUREZA E O HUMANO REVISITADOS EM *RELATUM* (1971) DE LEE UFAN

BLANK CANVASES: NATURE AND HUMAN REVISITED IN “RELATUM” (1971) BY LEE UFAN

João Vítor Kurohiji Bonaniⁱ
Universidade de São Paulo

RESUMO

O presente artigo tem como foco de análise a obra *Relatum* (1971), do artista e filósofo Lee Ufan (1936-). Argumentamos que as telas em branco da obra mobilizam uma herança moderna do pictórico e seu uso da natureza e do humano, discutida com base em textos do próprio artista e da teoria do *flatbed* do crítico de arte Leo Steinberg. Ao manter a alvura das telas, Lee procura uma fuga poética que revisita os domínios engessados da natureza e do humano como meio de abrir a obra de arte como engajamento significativo com o mundo, e não encerrá-la como objeto de um sujeito individual. Assim, concluímos que a revisitação buscada por Lee acena para a capacidade da arte de transfigurar ambos natureza e humano, o que situa o artista em consonância com as contestações das humanidades acerca da modernidade epistemológica e ontológica contida nas ideias de natureza e cultura.

PALAVRAS-CHAVE

Natureza e humano. Modernidade. *Flatbed*. Lee Ufan. *Relatum*.

ABSTRACT

The focus of this article is the work Relatum (1971), by the artist and philosopher Lee Ufan (1936-). We argue that the blank canvases on the work mobilizes a modern pictorial heritage and its use of nature and the human, discussed based on the artist's own texts and the flatbed theory of art critic Leo Steinberg. By keeping the canvases blank, Lee seeks a poetic escape that revisits the rigid domains of nature and the human as a means of opening up the work of art as a meaningful engagement with the world, and not to enclose it as the object of an individual subject. Thus, we conclude that the revisitation sought by Lee points to the capacity of art to transfigure both nature and human, which situates the artist in line with the contestations of the humanities regarding the epistemological and ontological modernity contained in the ideas of nature and culture.

KEYWORDS

Nature and human. Modernity. *Flatbed*. Lee Ufan. *Relatum*.

1. Introdução

O artista e filósofo Lee Ufanⁱⁱ (1936-) nasceu na atual Coreia do Sul e emigrou para o Japão no ano de 1956, país onde se graduou em filosofia na Universidade Nihon,



Tóquio, em 1961, e construiu sua carreira artística. No novo país, entre o final dos anos de 1960 e meados de 1970, Lee é reconhecido por ser um dos principais atores discursivos e artísticos do Mono-ha (Escola das coisas).

O termo Mono-ha designa um conjunto de artistas heterogêneos que pode ser dividido em certos núcleos em atividade no referido período (MINEMURA, 1986)ⁱⁱⁱ. De modo geral, suas práticas artísticas eram orientadas por uma forma de expressão que não tomava as coisas como matéria-prima para a criação artística individual – associada a uma atitude moderna para com o mundo.

São obras comumente compostas de arranjos interrelacionais entre coisas naturais e/ou industriais, em sua crueza de estado ou com mínimas intervenções, e o espaço específico onde estão diretamente situadas. A partir das coisas como elas são, menos do que a representação de uma ideia artística ou do reconhecimento de um objeto feito por um sujeito, busca-se ativar diretamente as sensações e percepções corporais do observador implicado na situação e no espaço.

Realizada em meio ao contexto de emergência do Mono-ha, a obra *Relatum* (*Kankeikō*)^{iv}, pertencente à série de mesmo nome, foi apresentada em 1971 por Lee na *Décima Exibição de Arte Contemporânea do Japão: Humano e Natureza*, no Museu de Arte Metropolitano de Tóquio.

O trabalho consiste em três pedras naturais, cada uma disposta sobre a superfície de outras três telas brancas que se encontram deitadas diretamente sobre o chão do museu, em meio a outras obras que integram a exposição.

De imediato, encontramos em destaque no título da exposição as próprias questões que são foco de nossa analítica empreendida através do trabalho de Lee: (re)pensar, ao mesmo tempo, o “humano” enquanto “sujeito da cultura” e a “natureza”.

Assim analisamos não ao rapidamente associar a tela à cultura artística humana e a pedra à natureza. O que propomos no presente texto é centrarmos nosso foco no modo como encontramos as telas na obra de Lee: deitadas diretamente sobre o chão, sob o peso das pedras, Lee as mantém em branco.



Ao nos debruçarmos sobre essas “telas em branco” de *Relatum* (1971), observamos como Lee revisita expressivamente o humano e a natureza. Com elas, conforme argumentamos, o artista busca uma forma de fazer e experienciar arte que não passa pelos cortes da metafísica moderna, com seu dualismo racional, ao mesmo tempo em que aciona a sua contemporaneidade e herança artística moderna.

Em branco, Lee nega as telas de *Relatum* (1971) de efetivar os dois lados de uma mesma estrutura moderna: não são suportes nem para imagens humanas do mundo natural, nem imagens cerebrais de processos culturais ou produtos da sociedade industrial de consumo.

Como analisamos, o próprio conjunto discursivo de Lee entre os anos de 1969 e 1971, bem como a teoria do plano de tipo *flatbed* do crítico de arte Leo Steinberg nos ajudam a entender as formas modernas do pictórico que Lee busca minar com as telas em branco de *Relatum* (1971). Formas modernas pois são sustentadas por uma estrutura que separa os domínios do sujeito e objeto, da consciência e existência, da cultura e natureza.

Por fim, mediante a alvura da telas, com pedras naturais que descansam sobre seus corpos, argumentamos que o artista revisita o humano e a natureza como caminho imprescindível à fuga destas formas na prática e experiência artística – um território que conferiu ao humano sua pretensa primazia e à natureza seu desencantamento objetificado.

Esse escape poético é orientado rumo a um outro modo artístico para Lee: uma simbiose que diz respeito a um processo, um acontecimento poético do “mundo em devir” (*sekai suru*) (LEE, 2013).

Em vista dos debates nas últimas décadas sobre a natureza e a cultura enquanto domínios ontológicos e epistemológicos modernos, encontramos consonância entre o que a obra de Lee nos demanda e estas discussões que procuram repensar a pretensa universalidade destes termos. Para o filósofo e antropólogo Bruno Latour (1994), por exemplo, menos do que polos essenciais que tornam entendíveis os



diversos existentes, fenômenos e etc., devemos (re)pensá-los enquanto constantemente sendo transformados pelos mesmos.

Assim, em proximidade a estes movimentos, concluímos que o que a revisitação de Lee exige de nós, menos do que confinar a arte sob os domínios da cultura ou da natureza, é a atenção aos meios com os quais ela pode transfigurar nossas certezas sobre a natureza e o humano.

2. As telas em branco de *Relatum* (1971)

Consideremos o modo específico como as telas e as pedras compõem *Relatum* (1971): as telas agora ocupam um espaço expositivo diretamente sobre o chão, em uma horizontalidade sobre a qual Lee conjunta a ação de posicionar pedras naturais.

Aqui, uma reorientação de nossa relação usual com uma tela pode ser encontrada. Não estamos mais diante de um plano pictórico cuja imagem será reconhecida pela consciência humana. Diferentemente, somos impelidos a ver a tela enquanto uma coisa tridimensional, dotada de uma corporeidade e localização específicas em diálogo mútuo com essas curiosas coisas que compõe a obra – as pedras naturais.

Ainda, somos impelidos a perceber nossos entornos, o modo como nosso corpo se relaciona e se situa com o espaço do museu, com a forma de estar das coisas e o lugar estabelecido pela obra.

Em *Relatum* (1971), a escolha de Lee de utilizar as telas, suportes expressivos da criação artística, e de as deslocar de seu papel cotidiano nos é especialmente significativo. Ou seja, podemos considerar que a presença delas seja um comentário direto do artista a uma herança artística e a uma contemporaneidade vivida que, para Lee, são ancoradas na estrutura moderna do pensamento. Deixar as telas em branco, assim, corresponderia a uma subversão da modernidade que elas acionariam.

Em um ensaio publicado dois anos antes da realização da obra, Lee (2012a) defende como a modernidade desenvolveu o seu modo de pensar e de existir no/com o mundo através de uma grande divisão entre a consciência e a existência – ou uma dualidade



entre sujeito e objeto. De acordo com Lee (2012b, p. 306), essa estruturação perpetua uma perigosa identidade entre ideias humanas e o mundo com seus existentes.

A separação como gênese estruturante da modernidade foi encapsulada por Lee (2012a, p. 251) pela famosa máxima de René Descartes: “penso, logo existo”. Aqui, o antropocentrismo é evidente para Lee, uma vez que a consciência (atividade racional humana) determina a existência das coisas – as coisas do mundo existem na medida em que são objetos da consciência do sujeito humano.

Em correlato, o que o artista divisa na arte em sua modernidade é o surgimento de uma “personificação” (LEE, 2012a, p. 255-6). De acordo com Lee, a “personificação” é um processo que torna o humano a figura de destaque (a primazia de sua condição de sujeito), ao passo que a natureza é personificada a nascer enquanto representação do humano de um ambiente coerente e não humano.

Temos aqui a primeira faceta da arte moderna que a tela entendida como suporte pictórico da representação aciona, mas não efetua em *Relatum* (1971). Ao colocar a alvura das telas no chão do espaço institucional do museu, Lee nega a expressividade desse “dispositivo formal” de santificação do humano e de “personalização” da natureza. Aqui, a tela não é mais um intermediário, um suporte bidimensional para imagens usualmente reconhecidas na vertical.

Já a segunda parcela dessa herança moderna adereçada pelas telas se dá com o culto às coisas materiais na sociedade capitalista de consumo. Com a vida cada vez mais inserida em espaços criados pela vontade objetificadora do feitiço humano (territórios encerrados na representação de suas ideias), Lee observa uma alienação – a existência dos objetos passa a determinar a consciência humana (2012a, p. 252-3). Nessa inversão da estrutura moderna, o alargamento da separação entre o humano e a natureza é destacado pelo artista.

Consonantemente, emergiu na arte moderna o que Lee nomeia de “coisificação”. Nela, as coisas materiais passam a tomar frente de sua própria reificação: ao combinar substância e ideia, passam a representar em si mesmas os motivos da arte, sejam eles referentes ao humano ou à natureza (LEE, 2012a, p. 255-6). Aqui, é



predominante a escolha de coisas feitas pelo humano, e que, portanto, possuem qualidades fixas e identificáveis – sendo os *ready-made* de Marcel Duchamp uma expressão de tal dinâmica.

Uma vez que a tela é uma coisa já inserida no contexto de produção artística, uma matriz bidimensional para a representação, é difícil pensarmos que ela poderia concretizar a “coisificação” na obra de Lee.

De todo modo, uma vez que nosso foco é a tela em branco, como a “coisificação” e seus desdobramentos, postos por Lee, impactam a arte pictórica? Encontramos uma resposta possível na teoria do plano de tipo *flatbed* do crítico de arte Leo Steinberg, empreendida entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970:

O plano do quadro de tipo *flatbed* faz sua alusão simbólica a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso – qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa. As pinturas dos últimos quinze a vinte anos insistem numa orientação radicalmente nova, na qual a superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais (STEINBERG, 2008, p. 117).

Aqui, Steinberg identifica uma outra reorientação da relação humana com a superfície pictórica. Para o crítico, ela mudou o conteúdo da pintura da natureza para a cultura. Embora compreendam diferentes manifestações da história da arte, os critérios de Steinberg parecem se utilizar da mesma lógica que Lee observa por operar entre a “personificação” e a “coisificação”: justamente a estrutura moderna.

De acordo com o crítico, antes o plano do quadro era lido e construído como uma janela para um mundo natural simulado – ou “personificado”, como diria Lee. Por isso, ele obedece de modo geral suas “leis naturais”, como a gravidade, e é apreendido expressivamente sob orientação da posição humana vertical. Ou seja, seu conteúdo depende de uma localização ereta do olho humano. Steinberg divisa tal fenômeno até



o expressionismo abstrato: “as pinturas gotejadas de Pollock não podem escapar de ser lidas como arbustos entrelaçados [...]” (2008, p. 117).

Contudo, o termo *flatbed* indica a horizontalidade dura de uma superfície sobre a qual coisas, imagens e informações são (re)arranjadas pelo artista sem qualquer referência ou necessidade de um mundo natural prévio. Nos confrontamos com uma experiência visual que não pressupõe uma posição corporal vertical, mas uma que se assemelha ao ato de olhar para a superfície horizontal de uma mesa, sobre a qual coisas as mais diversas estão distribuídas.

O crítico observa o *flatbed* em trabalhos a partir dos anos de 1950, como *Pintura branca com números* de Robert Rauschenberg, em que referências como a oposição figura-fundo são abandonadas em detrimento de uma imagem que se assemelha a uma “superfície de trabalho”, com seus números e símbolos grafados em diversas direções (STEINBERG, 2008, p. 118).

Segundo Steinberg, uma vez que se considera o modo sensível e consciente de apreender o plano pictórico, “[...] a maneira como a imagem interpela o nosso psiquismo, seu modo específico de se dirigir à nossa imaginação [...]”, a localização física da tela pouco importa (2008, p. 117).

E é aqui que vemos um ponto importante de subversão de Lee: em *Relatum* (1971), o que importa é a localização física das telas, bem como o modo com o qual elas dialogam (afetam e são afetadas) pelos outros elementos que participam da obra.

Nesse sentido, não há imagem representada ou expressa na obra de Lee, nem de um mundo natural, nem de processos operacionais. O que há é um mecanismo (acima de tudo entendido fenomenologicamente) do “fazer mundo” (*sekai suru*) – ou seja, como o mundo enquanto tal nos vem em uma dimensão perceptiva mais direta e dialógica (LEE, 2012a, 2012b, 2013).

Ao mesmo tempo em que se visa tal concepção do mundo em constante devir e descentralizadora da consciência humana ao longo da prática artística, a obra é um mecanismo que promove esse “fazer mundo”, a ser ativado pela imbricação somática do observador-presenciador.



Assim, a horizontalidade do plano das telas de Lee não é uma que denota um conteúdo cultural que somente comporta o feitio humano, mas uma que se desdobra de modo relacional e físico no espaço da experiência fenomenal, e sobre a qual irrompem os corpos minerais das pedras.

Podemos entender o *flatbed* como indicativo de uma atitude humana para com o plano da tela com o advento e desenvolvimento da “coisificação” em uma sociedade industrial e do consumo cada vez mais orientada à representação e à informação.

Assim como o plano *flatbed* da *pop art* é “um quadro concebido como a imagem de uma imagem” para Steinberg (2008, p. 125), Lee discute o simulacro que é o hambúrguer sintético de Claes Oldenburg – uma objetificação da imagem genérica identificada por “hambúrguer”, sem qualquer relação com o mundo externo, mas que passa a reificar a realidade humana (2012a, 2012b).

O que Lee denuncia como agravamento da contaminação moderna do mundo, que passa a reificar o cotidiano do humano e alargar sua distância com a natureza, Steinberg observa como novo conteúdo da arte contemporânea. É notável que este crítico recorra à centralidade da figura do cérebro e sua consciência (justamente o que Lee urge derrocar) para o plano *flatbed* de Rauschenberg (2008, p. 121-2).

No que diz respeito à contemporaneidade vivida, constatamos como as ideias que integram a conceitualização do *flatbed* de Steinberg foram lidas e traduzidas no contexto artístico japonês de vanguarda da década de 1960 pelos críticos de arte Miyakawa Atsushi (2012, p. 130) e Tōno Yoshiaki (2012, p. 135).

Com a ideia de “coisificação” utilizada por Lee, observamos como o artista também compreende certas manifestações artísticas próprias da vanguarda japonesa do pós-guerra que são contemporâneas e encontram-se em diálogo com as ideias de Steinberg a partir das discussões dos referidos críticos^v.

Ainda, na década de 1970, o crítico de arte Nakahara Yūsuke se valeu do *flatbed* como um meio de propor um enquadramento teórico e significativo para a presença do branco na pintura contemporânea coreana (KAJIYA, 2016, p. 34)^{vi}.



Essa circulação da crítica de Steinberg sobre Rauschenberg e Jasper Johns no Japão, de certa forma, torna pertinente a associação entre a horizontalidade do conteúdo do plano *flatbed* de Steinberg com a horizontalidade física das telas em branco de Lee.

Isso porque Lee cita de modo direto o que diz Steinberg sobre a obra de Johns ao tratar a “coisificação” no seu ensaio de 1969, próximo ao que Miyakawa e Tōno discutem em seus textos. Aqui, Lee destaca nas pinturas de Johns a centralidade de objetos feitos pelo humano (como suas bandeiras e alvos) para representarem exatamente o que são (2012a, p. 256). Assim, nos parece que Lee compreenderia o fenômeno do *flatbed* em consonância com este segundo processo da modernidade na arte.

Em outro momento, em seu texto sobre o *flatbed*, Steinberg argumenta como as telas iniciais de Johns se enquadram em um plano caracterizado pelo domínio de objetos e coisas feitas pelo humano e, portanto, “universalmente familiares” (2008, p. 123). O que este crítico argumenta, assim, corrobora com o que Lee observa de negativo no que chama de “coisificação”.

Em suma, no final da década de 1960, Lee demonstra como a estrutura moderna e suas separações engendraram processos de “personificação” e “coisificação” ao longo da arte. Por outro lado, Steinberg observa a tela na arte dos anos de 1960 sob critério de uma passagem da natureza para a cultura.

Assim, encontramos na teoria de Steinberg um paralelo contemporâneo às discussões de Lee que nos ajuda a entender o que a presença da tela em *Relatum* (1971) convoca e procura desestabilizar: revisitar o que entendemos por natureza e o humano.

3. A natureza e o humano revisitados – considerações finais

No trecho a seguir, podemos observar como Steinberg se utiliza dos domínios da natureza e da cultura para argumentar a forma contemporânea do pictórico:

Nos anos 1950, [Rauschenberg] foi convidado a participar de uma exposição sobre o tema nostálgico “a natureza na arte” – os organizadores esperavam talvez promover uma alternativa à nova pintura abstrata. O trabalho enviado por Rauschenberg foi um canteiro quadrado de grama fresca, sustentado por um aramado de galinheiro,



colocado numa caixa feita para emoldurar e dependurado na parede. O artista visitava a mostra periodicamente para regar sua peça – uma transposição da natureza à cultura mediante uma mudança de noventa graus (STEINBERG, 2008, p. 119).

Torna-se evidente que, para Steinberg, a natureza é preocupação artística dos modernos (portanto, nostálgica), ao passo que a contemporaneidade da pintura encontra sua vitalidade nas agitações dos processos culturais da sociedade e nos produtos da consciência humana (da cultura). Sem abandonar certo uso categórico dos dois termos, Steinberg argumenta que a referida obra de Rauschenberg transplantou a natureza para o campo cultural.

Mas qual é a natureza, que é relativamente oposta à cultura, tratada por Steinberg? E qual é a natureza, e o humano, que figuram os textos e a obra de Lee?

Em um ensaio posterior, intitulado *A Coisa Chamada Natureza* (2019, p. 288-9), Lee trata de modo breve das diferenças instituídas pelo termo “natureza” através de diversos contextos. Contudo, o artista encontra inspiração em traços específicos que a palavra pode nomear: uma externalidade (própria do não idêntico ao eu) constantemente em devir e, portanto, esquiva da racionalidade objetiva humana.

Em vista disso, podemos propor que a natureza (e o seu outro, a cultura) enquanto critério de Steinberg é próxima à natureza contaminada pela modernidade de Lee. Uma natureza “antropomorfizada” na arte moderna, cerceada como objeto da consciência na medida em que o mundo é soterrado pela vontade humana da representação, com seus produtos culturais encerrados em imagens e informações controladas (idênticas ao humano e sua ideia de si).

Nessa colonização do mundo enquanto matéria para feitura das ideias humanas (LEE, 2012b, p. 289), ao mesmo tempo em que a natureza nasce como campo ontológico separado e secundário, o “humano” é criado enquanto agente de status especial. Para Lee, é aqui que ocorre a perda de um diálogo significativo com o mundo – e é justamente o reaver de uma simbiose que suas obras procuram ativar.

Na passagem da natureza à cultura encapsulada por Steinberg, na qual o conteúdo pictórico depende da posição humana (mais da consciência do que física) perante o



plano, o que permanece é a centralidade do humano enquanto referência e medida para a produção da subjetividade, do conhecimento e da arte.

Em resposta à teoria de Steinberg, que se utilizou dos domínios da natureza e da cultura para explicar a emergência de um dos fenômenos pictóricos da arte contemporânea, Lee poderia dizer que o crítico continuou a pensar a arte com base em critérios de uma ontologia que é moderna, ancorada em um dualismo racional (2012a, p. 250).

A revisitação do humano feita por Lee procura, assim, minar essa primazia de sua posição de sujeito. Na edição anterior da mesma exibição em que Lee apresentou *Relatum* (1971), o artista realizou uma obra semelhante: três grandes folhas de papel deitadas na frente da escadaria do museu. Lee a nomeou de *Coisas e Palavras* (1969), uma referência ao livro *Les mots et les choses* do filósofo Michel Foucault.

Com isso, o artista tenciona descentralizar o sujeito humano enquanto precedência e predomínio ontológico sobre o mundo e seu conhecimento (KEE, 2013, p. 155). O artista também cita o filósofo, bem como o livro em questão em seus textos da mesma época (LEE, 2012a, 2012b). Neles, Lee o faz ao tratar do colapso da ideia que o humano criou de si na modernidade, em paralelo ao nascimento do não humano, e da pretensa dualidade entre consciência e existência. Para Foucault, assim como para Lee, a consciência humana não mais precede a existência.

Diferentemente do uso anterior das grandes folhas de papel, a presença das telas em branco em *Relatum* (1971) nos permite visitar em sua alvura as manifestações pictóricas da natureza e do humano (e sua cultura), sustentadas pelo que Lee tratou como estrutura moderna do pensamento.

Quando se procura tornar ambígua a presença das telas sobre as quais irrompem o corpo mineral das pedras, o que se torna a obra de arte e o nosso lugar como observadores?

A ausência de representação pictórica abre espaço para apreendermos a tela com outros mecanismos que descentralizam a consciência humana: encontramos a tela como um corpo particular, que ocupa e dialoga fisicamente com o espaço e o mundo.



A situação da qual ela faz parte abre a obra de arte para a relação com o mundo externo (a livra dos confins do mundo interno humano).

Aqui, Lee encontra na percepção somática uma abertura, uma fuga de um fazer artístico visto demasiadamente fundamentado na primazia da visão e no engajamento epistemológico com o mundo.

A “tela em branco” não diz respeito somente à recusa a uma representação pictórica literal sobre seu plano, mas uma tentativa de não criar um “objeto artístico” ou expressar uma ideia do artista. Ela visa à disponibilização espacial de um mecanismo poético de engajamento mais direto com o mundo, ativado mediante a implicação do observador (agora um presenciador).

Ao considerarmos a obra como essa conjuntura, importa o que emerge nos meandros do encontro do observador com as telas ao chão, as pedras naturais, e o espaço do museu. Um encontro que aponta para o modo com o qual percebemos e somos percebidos, afetamos e somos afetados – a obra de arte como lugar de encontro afetivo com o mundo.

Aqui, a anterior estabilidade da natureza e da cultura (pensada como própria do humano) torna-se inoperante juntamente com a estrutura moderna com a qual nasceram (sujeito e objeto, consciência e existência). Assim, não são recursos aos quais devemos recorrer primeiramente para ler o trabalho de Lee.

Tal desestabilização incitada aproxima sua obra a outras diferentes revisitações que possuem o mesmo viés. *Grosso modo*, nas últimas décadas, em especial a filosofia e a antropologia, as humanidades começaram a questionar a aplicação dos campos da natureza e da cultura diante das especificidades do que nomeiam, uma vez contingenciais a certos modelos epistemológicos e ontológicos modernos.

Nessas revisões, podemos citar as diferentes propostas de multinaturalismo de Eduardo Viveiros de Castro (1996) e de Philippe Descola (2013), que demonstram como o conteúdo e a forma da natureza e da cultura não são facilmente transpostos para se pensar outros modos de existência e sociabilidade (geralmente, não ocidentais).



Existem, contudo, contestações acerca da atual relevância de manter tais termos contrastantes (natureza e cultura) ao recorrer à pluralização, por exemplo, da natureza (como são os casos dos multinaturalismos) – “podem existir outras naturezas (no sentido ontológico) para o que entendemos como outras culturas”. Seja mediante o argumento de que o termo natureza possui um limite diplomático (LATOUR, 2020), seja em consideração aos territórios cada vez mais permeados pela toxicidade capitalista (POVINELLI, 2016).

Consideremos, por exemplo, as discussões acerca da constituição da modernidade do filósofo e antropólogo Bruno Latour (1994). Como Latour pretende demonstrar, o que antes achávamos que eram dois polos ontológicos distintos, na verdade, é fruto de uma purificação da crítica moderna sobre as constantes hibridizações de natureza-cultura efetuadas pela ciência moderna.

Se partirmos dessa zona metamórfica e seus seres híbridos, o que precisamos não é explicar os existentes, as coisas, os feitos científicos ou os acontecimentos através das caixas essencializadoras de natureza e/ou sociedade: o que eles continuamente nos exigem é a própria redistribuição do que passa a ser a natureza e/ou a sociedade (LATOUR, 1994, p. 80).

Consonantemente, o que as telas brancas de *Relatum* (1971) demandam de nós é justamente revisitar ao mesmo tempo o humano e a natureza, para então rearranjá-los e questionar a sua relevância e eficácia modernas. É, enfim, assumirmos o que nomeiam enquanto problema incontornável para melhor nos atentarmos ao que os mecanismos poéticos de obras como *Relatum* (1971) deixam ou não de interrogar experiencialmente a nós. Diante deste trabalho, nos encontramos com a capacidade do momento poético de transfigurar a natureza e o humano.



Referências

DESCOLA, Philippe. **Beyond Nature and Culture**. Translated by Janet Lloyd. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2013. *E-book*.

KAJIYA, Kenji 加治屋健司. Furattobeddo gamen toshite no tanshokuga: Nakahara Yūsuke no kankoku gendai bijutsu ron フラットベッド画面としての単色画: 中原佑介の韓国現代美術論. **Journal of the Association of Western Art History**, South Korea, v. 45, p. 25–38, 2016. DOI: 10.16901/jawah.2016.08.45.007.

KEE, Joan. **Contemporary Korean art: Tansaekhwa and the urgency of method**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

LATOUR, Bruno. **Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno**. Tradução Maryalua Meyer. São Paulo/Rio de Janeiro: Ubu/Ateliê de Humanidades, 2020.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro – RJ: Editora 34, 1994.

LEE, Ufan. **The Art of Encounter**. Translated by Stanley N. Anderson. London: Lisson Gallery, 2019.

LEE, Ufan. Beyond being and nothingness: on Sekine Nobuo (1970-71). Translated by Tomii Reiko. **Review of Japanese Culture and Society**, Honolulu: University of Hawaii Press, v. 25, n. 25, p. 238-261, 2013.

LEE, Ufan. World and structure – collapse of the object (thoughts on contemporary art). Translated by Stanley Anderson. 2012a. p. 249-272. In: YOSHITAKE, Mika. **Lee Ufan and the Art of Mono-ha in Postwar Japan (1968-1972)**. Dissertation (Doctor of Philosophy in Art History), University of California (UCLA), Los Angeles, 2012a.

LEE, Ufan. In search of encounter: the sources of contemporary art. Translated by Stanley Anderson. 2012b. p.289-307. In: YOSHITAKE, Mika. **Lee Ufan and the Art of Mono-ha in Postwar Japan (1968-1972)**. Dissertation (Doctor of Philosophy in Art History), University of California (UCLA), Los Angeles, 2012b.

MINEMURA, Toshiaki 峯村敏明. “Mono-ha” to wa nan deatta ka 「モノ派」とは何であったか. In: **Kamakura Gallery**, Kamakura – Japan, 1986. Disponível em: <https://www.kamakura.gallery/mono-ha/minemura.html>. Acesso em: 01 abril 2024.

MIYAKAWA, Atsushi. Anti-art: the descent to the everyday. In: CHONG, Doryun; HAYASHI, Michio; KAJIYA, Kenji; SUMITOMO, Fumihiko (Eds.). **From postwar to postmodern: art in Japan 1945-1988 primary documents**. Translated by Justin Jesty. New York: The Museum of Modern Art, 2012, p. 127-132.

POVINELLI, Elizabeth. Depois de outras naturezas e de novas culturas, um outro modo. In: **Incerteza Viva**. São Paulo – SP: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 77-85.



STEINBERG, Leo. **Outros Critérios**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo – SP: Cosac Naify, 2008.

TÔNO, Yoshiaki. A dissenting view: anti-art – after Miyakawa Atsushi. In: CHONG, Doryun; HAYASHI, Michio; KAJIYA, Kenji; SUMITOMO, Fumihiko (Eds.). **From postwar to postmodern: art in Japan 1945-1988 primary documents**. Translated by Ogawa Kikuko. New York: The Museum of Modern Art, 2012, p. 132-136.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 1996, p. 115-144.

Notas

ⁱ Mestrando em estudos japoneses e bolsista CAPES no Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa, na linha de pesquisa Culturas em contatos: inserção e decodificação, da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP). Bacharel em Artes Visuais na Universidade Estadual Paulista (FAAC – UNESP). Integrante do Grupo de Estudos em Arte da Ásia (GEAA – UNIFESP/USP). E-mail: joao.kurohiji@gmail.com. Lattes ID: <https://lattes.cnpq.br/2900721800031180>.

ⁱⁱ Neste texto, os nomes de artistas e autores nativos do Leste Asiático estão de acordo com o seu sistema de escrita para nomes próprios – escritos com o sobrenome antes do primeiro nome. Dessa forma, como exemplo, no caso de Lee Ufan, Lee é o sobrenome do artista.

ⁱⁱⁱ Aqui, adotamos como foco o trabalho de Lee Ufan e seu quadro discursivo para o Mono-ha, associado ao núcleo de artistas ligados à Universidade de Arte de Tama (Tamabi), Tóquio, como Sekine Nobuo (1942-2019) e Suga Kishio (1944-).

^{iv} Pedras naturais com cerca de 40cm de altura e telas de aproximadamente 10 x 190 x 170 cm. A reprodução de uma fotografia da obra *Relatum* (1971) em exibição, de autoria de Anzai Shigeo, encontra-se disponível em: <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/lee-ufan-the-10th-contemporary-exhibition-of-japan-1971-tokyo-metropolitan-art-museum-may-1971-2015133/>. Acesso em: 02 abril 2024.

^v Mais especificamente, em 1964, os críticos de arte Miyakawa Atsushi e Tōno Yoshiaki trataram das ideias de Steinberg acerca de trabalhos como os de Jasper Johns. Como vimos, a mudança da natureza para a cultura vista na pintura de Johns por Steinberg devido ao uso de coisas do domínio simbólico humano, como os alvos, é uma passagem basilar para o advento do *flatbed*. Mas, ao mesmo tempo, a crítica de Steinberg dialoga com a emergência da antiarte (*han geijutsu*) no contexto japonês da vanguarda artística dos anos de 1960. Tal denominação que entrou para a historiografia da arte japonesa foi cunhada por Tōno em associação às obras de Rauschenberg e Johns, e então usada para se referir a esses artistas vanguardistas (para maiores informações acerca da recepção de Rauschenberg no Japão da década de 1960, por exemplo, leia a dissertação de Ikegami Hiroko). De modo geral, o termo *han geijutsu* compreende ações artísticas que procuraram aproximar as fronteiras entre a arte e a vida para além dos confins institucionais, seja através do foco no performático ou no uso artístico (através de assemblagens, por exemplo) de detritos e objetos mundanos – os denominados *objet*. E é aqui que podemos entrever essa contemporaneidade vivida através da circulação das ideias de Steinberg no Japão: uma vez citada a crítica de Steinberg sobre a pintura de Johns ao tratar dos problemas da “coisificação”, Lee também diz respeito a esse contexto da arte japonesa em torno da década de 1960, marcado pelos *objet* (similares, mas distintos aos *ready-made*), embora sem neste texto se referir necessariamente à antiarte. Já em outros ensaios, nos quais não mobiliza diretamente a coisificação, Lee (2012b, 2013) ataca diretamente os *objet*.

^{vi} As pinturas de Lee após as atividades do Mono-ha (em um contexto de retorno à pintura que, no meio japonês, foi bem encapsulado por Matsui Midori) são comumente compreendidas dentro dessa tendência sul coreana de meados dos anos 1970, nomeada de Dansaekhwa (Pintura Monocromática). A exposição *Cinco Artistas Coreanos, Cinco Tipos de Branco (Kankoku Gonin no Sakka, Itsutsu Hinseki ‘Shiro’)*, de 1975, é um dos principais marcos na historiografia do Dansaekhwa – como a historiadora da arte Kim Youngna destaca, a exibição marca oficialmente a primeira vez em que o termo “monocromo” nomeou esse grupo de artistas. Realizada na Tokyo Gallery, Tóquio, a exposição contou com textos dos críticos Nakahara Yūsuke e Lee Yil, e com uma reunião de pintores escolhida pelo então dono e diretor da galeria Yamamoto Takashi. Apesar de não ter exibido, Lee Ufan contribuiu para a realização da exibição, seja na tradução do texto de Lee Yil para o japonês, seja por meio de sua relação com Yamamoto (KEE, 2013). De modo geral, o Dansaekhwa compreende pinturas majoritariamente abstratas



marcadas pela presença expressiva de cores sóbrias ou da cor branca, feitas com base em métodos e materiais diversos a partir dos anos de 1960 na Coreia do Sul, e nas quais se enfatiza a superfície plana e neutra. Menos do que um movimento coeso, caracteriza uma tendência ampla de artistas heterogêneos que é ainda hoje utilizada como denominação. É comum encontrarmos a busca dos artistas do Dansaekhwa por uma espontaneidade ou união com a natureza no processo de realização da pintura, procura essa que se relaciona a uma tatilidade visual muitas vezes conferida ao suporte em decorrência do uso de materiais de qualidade natural ou de um aspecto “inacabado” das obras. Nesse sentido, o Dansaekhwa é amplamente percebido por recorrer a uma espiritualidade e visão da natureza coreanos e do Leste Asiático. Lee Ufan outrora definiu a pintura como algo que emerge ao longo do próprio processo de pintar, e encontramos aqui outro amplo aspecto do Dansaekhwa. Em vista da ênfase em métodos e materiais ao longo dos quais a pintura se faz e que remetem visualmente a esse contexto de feitura ao observador, bem como em vista da herança pictórica tradicional do Leste Asiático, o pesquisador Simon Morley reforça a presença de uma relação de indexicalidade nessas obras. Além de Lee Ufan, os artistas Ha Chonghyun (1935-), Kwon Youngwoo (1926-2013), Park Seobo (1931-2023) e Yun Hyongkeun (1928-2007) são outros nomes associados ao Dansaekhwa.