

MEDIANDO ZONAS DE COEXISTÊNCIA: YOHAKU COMO ESPACIALIDADE MA NA OBRA DE LEE UFAN

MEDIATING ZONES OF COEXISTENCE: YOHAKU AS MA SPACIALITY IN THE WORK OF LEE UFAN

João Víctor Kurohiji Bonani

Michiko Okano

LEE UFAN
YOHAKU
ESPACIALIDADE MA
RELATUM
CORRESPONDENCE

O presente artigo examina o quadro poético e discursivo do artista e filósofo Lee Ufan. Analisou-se uma pintura da série Correspondence (2003) e a escultura Relatum – dialogue (2010) em vista da perspectiva de Lee acerca da “arte do yohaku” (aquela que abraça o espaço vazio e o seu entorno) como uma forma de se relacionar e se transformar com o mundo mais que humano na prática e na experiência artística. Assim, argumenta-se que o yohaku pode ser percebido nas obras de Lee como uma espacialidade Ma, caracterizada pela mediação de zonas de coexistência com o mundo que nos convidam ao afeto e à participação.

LEE UFAN
YOHAKU
MA SPACIALITY
RELATUM
CORRESPONDENCE

This article examines the poetic and discursive framework of artist and philosopher Lee Ufan. We analyzed a painting from the series Correspondence (2003) and the sculpture Relatum – dialogue (2010) in light of Lee’s perspective on the “art of yohaku” (the art that embraces empty space and its surroundings) as a mode of relating to and transforming oneself with the more-than-human world in artistic practice and experience. Therefore, it is argued that yohaku can be perceived in Lee’s works as a Ma spatiality, characterized by the mediation of zones of coexistence with the world that invite us to affection and to participation.

ISSN 1518–5494

ISSN–E 2447–2484

1. Para nomes próprios de artistas e autores do Leste Asiático, empregamos a ordem de grafia convencional desta localidade – na qual o sobrenome é precedente. No caso de Lee Ufan, Lee é o sobrenome do artista.

2. Apesar da ausência de maiores detalhes acerca da obra em análise, como os materiais utilizados por Lee e as dimensões da tela, reconhecemos a possibilidade de que as duas marcas presentes na pintura sejam realizadas mediante mais de uma camada de pincelada sobreposta. Tal processo é destacado na página de outra pintura da série no site da casa de leilões Christie's (disponível em: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6182708>. Acesso em: 18 set. 2025). Similarmente, essa sobreposição de camadas de cinza também foi comentada em relação às suas pinturas nos anos 2000 (KOBAYASHI, 2022, p. 133). De todo modo, nossa intenção neste artigo é discutir o que emerge potencialmente a partir das correspondências entre o marcado e o não marcado na tela.

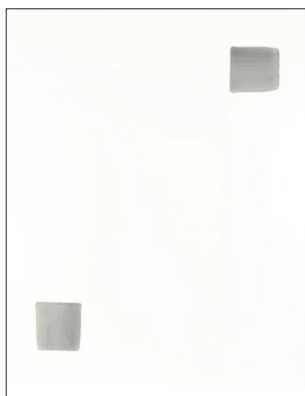


Imagem 1. Lee Ufan, *Correspondence*, 2003. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/lee-ufan/correspondance-2003>. Acesso em 16 de out. 2024

MARCAR E NÃO MARCAR: ATIVAR A TELA ATRAVÉS DO YOHAKU

Diante de *Correspondence* (no francês, *Correspondance*) (2003) (Imagem 1), pintura realizada pelo artista e filósofo Lee Ufan¹ (1936-) pertencente à série de mesmo nome, não necessitamos de uma longa inspeção para notarmos sua economia de meios, efetuada de tal modo que o branco da tela passa a exigir nossa consideração conjunta: partilha o protagonismo na constituição da obra. Seu título, neste sentido, aponta à correspondência com algo que está além do que foi marcado pela mão do artista.

As breves pinceladas de Lee são realizadas mediante um alto nível de concentração e controle corporal, bem como através do encontro entre, principalmente, a sua vitalidade, as cerdas do pincel, as propriedades do pigmento ou tinta utilizados e a superfície da tela. Notamos, ainda, que essas duas marcas estão de acordo com a forma de traçar tradicional da caligrafia – a vertical inferior indica o movimento de cima para baixo, e a horizontal superior, da esquerda para a direita.² A combinação das marcas em paralelo aos limites do chassi e do espaço em branco amplifica a impressão que o quadro nos causa, através da sugestão de um movimento expansivo do vazio gerado por essa interferência.

A ideia de *yohaku* coloca em perspectiva a correspondência que percebemos neste e em outros trabalhos de Lee. Literalmente “o branco que sobra” – palavra composta pelos ideogramas “sobrar” (余 *yo*) e “branco” (白 *haku*) – este é um termo técnico que integra o vocabulário das artes japonesas e do Leste Asiático. Embora não necessariamente branco, devido ao eventual suporte utilizado e a coloração trabalhada de sua superfície, o *yohaku* é utilizado para designar o vazio que permanece no suporte em contraste com as áreas preenchidas. Um exemplo recorrente é o da pintura à tinta monocromática (*suibokuga*), caracterizada por trabalhos compostos do espaço branco e de linhas e manchas através do uso do pincel e da tinta *sumi* à base de carvão vegetal ou mineral, diluída em água para a obtenção de diversas gradações cromáticas entre o preto e o cinza.

Ancorado principalmente em preceitos budistas e taoístas, como ocorre no caso da pintura à tinta, o *yohaku* abrange a realização de uma espécie de microcosmo de como as coisas realmente são e se manifestam ao longo do universo – um espaço que busca evocar uma profundidade cosmológica subjacente a cada existente no mundo e que, portanto, nos compreende e nos ultrapassa. Em outras palavras, o vazio do suporte (por exemplo, do papel ou da seda na pintura à tinta) é considerado como matriz cosmológica da qual os fenômenos do mundo emergem e à qual um dia retornarão em constante devir, indissociável da qualidade ontológica de todas as coisas existentes (não humanas e humanas).

Cabe ressaltar que esta emergência dos fenômenos, a qual tal tipo de pintura busca sugerir mediante o vazio, não é de ordem temporal – como se dão na superfície do mundo aparente –, uma vez que a transcende, mas sim metafísica, ocorrendo em um espaço espiritual que nos move internamente (IZUTSU, 1977, p. 182-3). Para captar tal qualidade metafísica no recôndito das coisas da natureza, é necessário certo estado mental concentrado – condizente com a introspecção (IZUTSU, 1977, p. 188). Esse pode ser um momento de realização de tal profundidade cosmológica in-visível, ao qual se chega por intermédio do mergulho interno naquilo que nos é externo – como é demandado do pintor que realiza este tipo de pintura.

Por meio da economia expressiva do *yohaku*, a pintura nos instiga e conduz nossa apreciação e meditação a algo que transcende o que se apresenta fisicamente diante

de nós, mas que é, fundamentalmente, a origem de seu ser tal como se apresenta no mundo. Em correspondência, o que se materializa como traço e mancha pelo pincel necessita ser um índice vital do discernimento aguçado (e intuitivo) de tal propriedade ontológica do que se quer dar a ver através do vazio. Trata-se, assim, de uma pintura destituída de pretensões estritamente “realistas” (no sentido comum de captura fiel das aparências) e individuais (próprias do ego criador artístico) de quem a realiza.

O filósofo Izutsu Toshihiko (1977) considera que o caráter metafísico da pintura à tinta manifesta-se no que há de positivo e expressivo em uma atitude decididamente negativa em relação às cores: no sentido próprio da negação do uso de maior gama de colorações na pintura. Em outras palavras, na consciência estética que engendra o yohaku na pintura à tinta, a preferência pelo monocromático é, paradoxalmente, o apreço estético positivo de todas as cores, contidas potencialmente no vazio como uma matriz da qual nascem as gradações de preto e cinza conduzidas pela presença vital do corpo do pintor.

3. A grafia da palavra com a primeira letra em caixa alta, utilizada ao longo de seu texto, de modo a dotá-la de maior propriedade e significância, é de Izutsu (1977).

4. Essas e outras discussões que são desenvolvidas por Lee em seus textos a partir do final da década de 1960 (como a sua ideia de “encontro”), e que consideramos no decorrer do presente artigo à luz do yohaku e da espacialidade Ma, foram por nós anteriormente debatidas em outros contextos. Leia, por exemplo, Bonani (2025).

Ainda segundo Izutsu (1977, p. 186), como é o exemplo dos motivos de paisagem que podem consistir da pintura de uma única e simples flor, o que se tenciona acionar através do diálogo com o espaço vazio é uma atmosfera espiritual através da qual somos sensibilizados a perceber a “Natureza”³ que é parte integral do que se figura, mas que, ao mesmo tempo, transcende de forma expansiva sua forma física. O monocromo é um recurso estético que não fixa as coisas nas aparências de como se mostram para nós no mundo fenomênico – e, assim, não desvirtua a atenção desta infinidade que as envolve e as transcende (IZUTSU, 1977, p. 193). É, a nosso ver, um meio de simultaneamente internalizar e externalizar, com o exercício pictórico, um “universo imensurável”.

Esse “universo imensurável” foi destacado por Lee (2012b, p. 295-6) no final da década de 1960 mediante as ideias taoístas de Chuang-Tzu (também conhecido como Zhuangzi). Essa perspectiva é articulada pelo artista como uma propriedade das coisas e do mundo, cuja externalidade e incerteza constituem elementos que devemos, na contemporaneidade industrial, soterrada pela vontade de representação humana de si e seus produtos, reavivar com o intuito de revitalizar nossa interioridade – nossa consciência e, conseqüentemente, o modo como nos engajamos com o mundo. Ou seja, no projeto poético de Lee (2013, 2012a, 2012b, 2000), em poucas palavras, necessitamos de mediar lugares sensíveis de encontro com a exterioridade do mundo e das coisas como um meio de não prontamente os encerrarmos nas (os entendermos como idênticos às) concepções e imagens previamente interiorizadas pela consciência humana e sua representação.⁴

Tal visão converge com o devir incessante da externalidade – incognoscível pela racionalidade humana – que a natureza pode nomear, e ao qual Lee recorre em sua produção artística (2012b, 2000). É a partir dessa e de outras propriedades que animam a natureza dentro do que podemos chamar, de forma muito ampla e pouco satisfatória, de “metafísica oriental” – mas não somente a “oriental” (LEE, 2000, p. 300) –, que Lee busca (re)contagiar as ruínas do que foi feito da natureza pelos humanos no mundo moderno.

Para Lee, o moderno denomina um amplo empreendimento imperialista nas dimensões ontológicas e epistemológicas sobre um mundo que, já no final da década de 1960, é um predicado do Japão e de sua capital Tóquio. Se sintetizarmos o pensamento de Lee (2012a, 2012b), a natureza, ao longo do processo de modernização,

passa a ser destituída dos vínculos significativos com o humano, o qual adquire um posicionamento especial de agência, sendo ela cooptada como material e palco de suas ideias, representações e produtos.

Consonantemente, não é por acaso que Lee (2000) tenha se voltado ao *yohaku* como uma “arte do vazio” na criação artística e em seus escritos. Em um ensaio do final da década de 1990, Lee (2000, p. 3) posiciona a interação entre o feito e o não feito como uma chave de acesso ao *yohaku*. Para o artista, mais do que um espaço vazio qualquer, o *yohaku* é o vazio feito vibrar como “espaço ressonante”.

O *yohaku* é caracterizado, portanto, pelos variados tipos de correspondência entre o que é intencional e meticulosamente feito pelo artista (por mínimo que tal ação ou gesto seja) e o espaço vazio (e, assim, externo aos intentos internos do humano), de dada maneira que este vazio é ativado e a obra resultante gera ecos no espaço. O que o situa como um evento que, de nosso ponto de vista, ao mesmo tempo, amplifica a ação poética e atende a capacidade de “todo o resto” (o “mundo externo” para Lee) que é o espaço vazio de ser um ator estético, um produtor de sentidos participante com mais paridade na obra de arte. Em suma, na perspectiva de Lee, o *yohaku* se refere a um encontro entre o espaço vazio que reverbera e vibra indefinidamente conjugado à ação artística e os movimentos interiores do artista que o ativam. Aponta, assim, para a possibilidade do que emerge, ressonantemente, dessa interação dialógica.

Nesta “arte do *yohaku*” de Lee (2000, p. 4), a ausência de moldura na pintura tem o seu papel estratégico de não confinar tal “vazio ressonante” dentro da visualidade da superfície pictórica bidimensional, mas sim de posicionar a pintura como aquela dotada de corporalidade própria e que irradia suas vibrações para a parede e o espaço expositivo de forma contagiante. Dessa forma, podemos pensar o *yohaku* como um *modus operandi* de articulação do mundo mais que humano⁵, na prática e experiência artística, ao qual Lee se volta para poder ativar a tela – no lugar de encerrá-la como mero plano receptor da representação humana –, e assim situá-la como um locus sensível de afeto em relação à externalidade do mundo.

Assim como a marca do pincel é imprescindível, na pintura à tinta, para tornar o vazio do suporte um espaço cosmologicamente “ilimitável” e profundo (IZUTSU, 1977, p. 182), o *yohaku* como considerado por Lee garante que a obra evoque um “senso de infinidade” (*mugenkan*)⁶ (2000, p. 5) que se repercute no espaço. O “ativar” que nos conduz à infinidade demonstra ser uma operação que necessita da energia e vitalidade da marca intencional do artista para disparar a correspondência. Contudo, simetricamente, a pincelada feita depende intimamente do poder vibracional do espaço vazio (LEE, 2000, p. 10).

Dentro da elaboração poética de Lee, a infinidade é uma noção intervalar e mediadora (2000, p. 232) que assegura a vivacidade da obra e sua eficácia como tal. Em outras palavras, a infinidade caracteriza o que emerge da interação (tanto na prática artística quanto na fruição da obra) entre os movimentos internos do eu e a alteridade do mundo que se manifesta concreta (na realidade direta) e cosmologicamente além da nossa existência. Constitui a tessitura própria, podemos assim afirmar, dos meandros do encontro entre o interno e o externo, basilar à poética de Lee.

Presente na experiência sensível mediante uma percepção aguçada – de natureza espiritual e que demanda desafios a quem a experiencia –, a infinidade é capaz de promover uma percepção existencial e um engajamento com o mundo sob outros termos e circunstâncias. Trata-se de um outro tipo de afeto e envolvimento que ultra-

5. Empregado por diversas autoras como Marisol de La Cadena e Isabelle Stengers, o “mais que humano” (*more-than-human*) diz respeito aos mais variados tipos e intensidades de envolvimento coconstitutivos entre o que separaríamos como o “humano” e o “não humano”. Para um maior desenvolvimento da aproximação entre as ideias de Lee e o “mais que humano”, leia Bonani (2025).

6. Principalmente no ensaio em citação (LEE, 2000, p. 5), Lee utiliza-se de duas palavras correlatas no japonês: *mugen* e *mugensei*, sendo a primeira mais frequente que a segunda. Contudo, no português, optamos por utilizar somente “infinidade”, em concordância com a tradução ao inglês de Stanley N. Anderson que apresenta o uso de somente um vocábulo: *infinity* (LEE, 2019).

passa certo modo de existência engessado do mundo e certa forma de sua captura/ representação dentro dos espaços controlados e consonantes com a autoconsciência humana no cotidiano.

Apesar dos estudos correntes que situam o *yohaku* como um vocábulo próprio da forma e da metafísica da pintura japonesa e do Leste Asiático, Lee expande tal *modus operandi* e o consequente “senso de infinidade” que evoca para além do pictórico. Do mesmo modo que a pintura de Lee não é destinada para ser somente um plano a ser lido, estes corpos expansivos e ressonantes que configuram suas obras também podem manifestar-se através da mediação com as coisas concretas no espaço e, de outras e similares maneiras, pela participação do mundo neste local de encontro.

O YOHAKU COMO ESPACIALIDADE MA

Também em *Relatum - dialogue* (2010) (Imagem 2) a presença do artista como o sujeito que cria o trabalho de arte é extrema e conscientemente limitada. Dispostas cada uma diante da outra, duas pedras de formas distintas e duas placas de aço interagem entre si e com o espaço que ocupam, ao mesmo tempo em que mantêm distâncias variáveis umas das outras. Assim como as pedras apresentam corpos contrastantes, mais rotundos ou mais delgados, as placas de aço de tom terroso estão inclinadas, de modo que uma tensão surge entre seus corpos que não se aderem completamente.

Mantidas sem intervenção escultórica, as placas industriais (neutras e impessoais) e as pedras (de pouca qualidade expressiva e ornamental) encontram-se em diálogo a partir das próprias diferenças que elas geram e trazem consigo. Por meio das escolhas intencionais do artista, tais elementos retêm certa indeterminação, e não são



Imagem 2. Lee Ufan, *Relatum - dialogue*, 2010. Instalação: placas de aço e pedras. Entrada para o Museu Lee Ufan na ilha de Naoshima, Japão. Foto: Michiko Okano.

7. Sublinhamos esse sentido mais aberto e relacional para nos referirmos às coisas e sua materialidade tendo em vista o movimento no qual Lee foi uma das principais figuras artísticas e discursivas: o Mono-ha (literalmente “Escola das Coisas”, usualmente grafado como モノ派 ou もの派), atuante no Japão entre o final dos anos de 1960 e meados da década de 1970 (BONANI, 2025).

8. Esse é outro motivo para nos referirmos a “coisas” e não “objetos”, embora o termo japonês *mono* (em ideograma 物 ou fonemas もの e モノ) possa compreender ambas, ser polissêmico e de tradução contingencial. A necessidade de diferenciação semântica e lexical em nossa tradução é também evidente a seguir: se, na referida citação, Lee trata da natureza como objeto (*taishō* 対象) do conhecimento, diferentemente, em outro contexto, Lee escreve sobre as “coisas da natureza” (*shizenbutsu* 自然物) (2000, p. 8).

9. Nossa colocação ecoa, de certo modo, as palavras do antropólogo Tim Ingold (2014, p. 215).

facilmente identificados como objetos cujas características e qualidades são demasiadamente fixas nas ideias e nos usos humanos. Isso é parte do motivo pelo qual as coisas nos trabalhos de Lee adquirem uma qualidade distinta e individual dentro da relação estabelecida entre elas e o espaço. Tal condição contribui, argumentamos, para que estas possam aderir melhor ao termo “coisas” do que à concepção de “objetos” (mais prontamente restrita às determinações humanas).

As pedras são elementos recorrentes nas obras de Lee, selecionadas como parceiras artísticas, principalmente, por sua capacidade particular de trazer a externalidade para a relação na qual é inserida (BONANI, 2025). Conforme discutido previamente, tal externalidade e sua importância para o trabalho do artista conectam-se sensivelmente à profundidade cosmológica visada mediante o *yohaku*, bem como ao “universo imensurável” que reside em e se desdobra além de, por exemplo, uma rocha, como outrora destacado por Lee (2012b, p. 295-6). Ao seguirmos a linha de discussão de Lee sobre o pensamento de Chuang-Tzu, esta incomensurabilidade é logo cerceada quando usualmente se busca apreender uma rocha como “simplesmente uma rocha” – ou quando é enquadrada como objeto (*taishō* no vocabulário filosófico japonês) do conhecimento humano (LEE, 2000, p. 300).⁸

Dessa forma, a expressão artística passa a ser a da mediação com o espaço vazio entre, ato condizente à vontade de abraçar a externalidade das coisas e do mundo de Lee. Isto é o que desejamos destacar: a persistência deste espaço entre as coisas que Lee cuidadosamente mantém, por mínimo que seja, como uma maneira de convidar o mundo a mediar a composição da obra. Ou, nas palavras do artista, tais brechas permitem a “ventilação do mundo”, uma abertura a ele (*sekai no kazetooshi*) (LEE, 2000, p. 160). Embora Lee se refira em diversos momentos a estas obras como esculturas, é evidente a ausência do caráter de objeto autocentrado e autocontido, alheio ao espaço que as cerca e as atravessa.

Em última análise, trata-se de uma indeterminação dos limites espaço-temporais entre onde a obra termina e o mundo começa,⁹ dada a sua qualidade espacial e contingencial. Ou melhor, é difícil ficarmos estritamente diante dela, com os corpos imóveis e desinteressados, dada a natureza da relação estabelecida entre as pedras, as placas e o espaço, o que possibilita ao observador envolver-se no trabalho. Precisamente, não apenas circundar o local de sua instalação, mas nos sentirmos livres para percorrer por entre as coisas e compelidos a explorar com as variações de posições corporais (por que não se agachar, por exemplo?) as diferentes maneiras de se relacionar com suas dimensões, formas e localizações.

Com efeito, o *yohaku* novamente emerge como um modo poético de operar entre o feito e o não feito na escultura, que desestabiliza uma condição de objeto ensimesmado e conduz nossa percepção aos modos como as coisas e nós nos encontramos em dada situação-no-mundo. Na perspectiva de Lee (2000, p. 4), tal “espaço ressoante” é ainda mais perceptível em trabalhos tridimensionais, onde “o que sobra” a ser ativado é o espaço específico onde as coisas se conjugam, e não o branco da tela. De tal maneira que, para o artista, a obra configura-se essencialmente como um lugar, ou como um “mundo aberto” – o “ar em torno da obra” adquire certa densidade através da mediação.

Neste sentido intervalar e dialógico, consideramos o *yohaku* como um tipo de espacialidade *Ma* na obra de Lee. O *Ma* é antes um senso comum amplamente enraizado na tessitura da vida do que um “conceito estético japonês”, e, para uma pessoa

versada nesse contexto eco-socio-cultural, uma leve sugestão dele é capaz de ser intuitivamente apreendida. De modo geral, embora contenha diversas acepções a depender de quem o traduz, o *Ma* 間 aponta, em sua dimensão semântica, para sentidos que gravitam em torno de noções como as de intervalo e pausa, fronteira ambivalente que agrega ao desagregar, entre espaço-tempo, vazio pleno de possibilidades – um espaço “radicalmente disponível” (OKANO, 2012, p. 29).

Contudo, tratamos de uma espacialidade *Ma*. Isto porque o *Ma*, por si só, constitui o território da pura possibilidade do contínuo devir potencial, como vimos com o vazio cosmológico imensurável presente no *yohaku*, ou mesmo na qualidade mutável e movediça da natureza que inspira Lee. E, portanto, não é suscetível de ser capturado através de conceitualizações do discurso, ou de ser apreendido dentro de um quadro epistêmico racional e lógico, uma vez que pode ainda não se instaurar como uma forma de existência no mundo fenomênico (OKANO, 2012).

A espacialidade *Ma* é, assim, um meio possível de nomearmos um modo outro de sentir e pensar o mundo que se dá a ver (é perceptível) quando voltamos nossa atenção às brechas no espaço-tempo que se mostram significativas em variados acontecimentos e manifestações estéticas. Expressivamente, este tipo de espacialidade é visível não somente através da visão ocular, mas também mediante uma experiência que se desdobra espaço-temporalmente e exige a totalidade somática de nossos sentidos. A espacialidade *Ma* nos envolve em tal contexto constitutivo, cuja potência própria reside na abertura relacional à possibilidade.

Dessa forma, na mesma medida em que Lee assume o *yohaku* como um procedimento poético e não como um conceito explicativo (aplicável posteriormente à sua obra), a espacialidade *Ma* é uma outra maneira de conceber e experienciar o espaço que pressupõe uma mediação entre os determinados corpos que integram certo contexto – em nosso caso, os corpos das coisas, o nosso ou de qualquer outro ser que possa vir a transitar temporariamente por *Relatum - dialogue* (2010) (Imagem 2).

Trata-se de um espaço-tempo-entre cuja qualidade não reside na dualidade absoluta e inegociável entre dois ou mais elementos, mas sim na intermediação que os coloca em movimento interativo: deve tecer conexões, construir pontes. Assim sendo, pensar o *yohaku* como uma espacialidade *Ma* manifestada nos trabalhos de Lee (como os aqui analisados), desestabiliza o entendimento de que a obra de arte se faz e se frui nos moldes muito limitados da unilateralidade, por exemplo, entre sujeito e objeto – perspectiva cada vez mais contestada. A obra não se encerra com a última ação do artista e permanece estática no espaço, mas está continuamente em um estado de vir a ser, ativada pelo envolvimento situacional no/do mundo, nas/das coisas e no/do corpo do observador, portanto, na aposta da possibilidade do devir. O espaço entre configura-se como um importante propiciador de tal encontro a ser instaurado.

Em outras palavras, a espacialidade *Ma* afirma maior reciprocidade entre as partes envolvidas como princípio criativo, ao invés de admitir a primazia de agência ao humano como sujeito que converte o mundo em objeto de suas ações e ideias. Essa objetificação que encerra as coisas em uma identidade fixa constitui, para Lee, duplamente, a condição moderna da obra de arte, que se torna alheia ao mundo externo, e a exploração moderna exercida sobre o mundo.

A partir das conexões estabelecidas, “todo o resto”, que corresponde ao mundo e a sua externalidade, emerge potencialmente como produtor de significações e afetos

em meio à interação. Como uma catalisadora de encontros, a escultura torna-se um lugar mediado pelas relações espaço-temporais que a constroem.

Consequentemente – tal como na pintura discutida anteriormente –, o trabalho de arte é a expressão de uma mediação que, apesar de necessitar de uma ação e de uma intenção do artista, também depende de uma ação conjunta de outros fatores que lhe são externos e, assim, abrem a obra de arte para outras possibilidades constitutivas (outros encontros com o mundo). Assim como o “espaço em branco” na pintura, o *yo-haku* como espacialidade *Ma* nas esculturas de Lee manifesta-se nos diálogos possíveis através do espaço deixado por entre as coisas, ativado mediante a presença específica de seus corpos e pela passagem do corpo de quem as experiencia.

Instalada na entrada do Museu Lee Ufan, na ilha de Naoshima (localizada no Mar Interior de Seto, prefeitura de Kagawa), *Relatum - dialogue* (2010) (Imagem 2), foi particularmente concebida em conformidade com as características de seu entorno e com a vontade do artista de acentuar o local onde ela se encontra. Estas questões alinham-se aos esforços de Andō Tadao (1941-), arquiteto que projetou o Museu de Arte Contemporânea de Naoshima, bem como outros projetos da localidade, como o próprio Museu Lee Ufan – fruto da colaboração entre o artista e o arquiteto.

Conforme Andō (1999), o potencial da arte contemporânea manifesta-se quando ela se estabelece como um campo cheio de possibilidades, como uma obra aberta que convoca a participação da criatividade e da imaginação do espectador. Correspondentemente, a arquitetura deve ser um dispositivo capaz de estimular tal envolvimento de quem a ocupa e por ela transita, principalmente no que concerne aos museus e espaços de arte (ANDŌ, 1999, p. 90-1).

Em defesa de uma forma de espacialidade do afeto, Andō (1999) incentiva diálogos – que podem ser conflitantes, mas não deixam de ser estimulantes e ressonantes – entre a arquitetura, a arte, a natureza (paisagem) e a sociedade para além de quaisquer confinamentos dentro dos limites de suas respectivas áreas. Na conjunção entre estes quatro campos, o museu e sua arquitetura, a natureza local, e as obras de arte, por exemplo, deixam de ser indiferentes um ao outro: tornam-se terreno fértil único para a participação significativa, uma espacialidade do afeto que rompe com a experiência cotidiana e suas limitações. O que Andō (1999) pretende é ultrapassar barreiras consideradas imóveis, de modo que os conflitos que possam surgir, juntos ao papel da imaginação e criatividade humanas, possam influir na constituição e na fruição de um lugar.

Assim, é significativo (e não deixa de ser intencional) que um lugar cujo direcionamento seja a confluência entre arte, natureza e arquitetura, como a ilha de Naoshima, receba um museu dedicado inteiramente ao trabalho de Lee, bem como a obra em análise. Neste ponto, a aspiração de Andō pela arquitetura como um lugar de diálogos estimulantes cuja feitura necessita da própria possibilidade criativa humana nos conduz novamente à espacialidade *Ma*.

O potencial interativo do entre em determinada interação no espaço-tempo que configura a espacialidade *Ma* é, justamente, aquele que instiga a participação da imaginação criativa: requer o exercício fértil dos sentidos do corpo e as associações diversas que podem vir a ser estimuladas por estes. Posto de outra forma, as fricções que perfazem tal espacialidade não somente são feitas do que há de físico e de sensível na percepção somática com o espaço externo, como também ativam vínculos que (re)agitam os movimentos internos humanos.

Entendemos que a “arte do *yohaku*” reverencia o poder do espaço, as possibilidades que se propagam por entre suas brechas, e do que é mais que humano em nossa existência no mundo – que envolve e convoca movimentos, ideias, vontades, sentimentos e etc., mas também os ultrapassa. Essa abertura à externalidade, como discutido previamente, faz com que a obra emane um “senso de infinidade” para Lee, cuja invisibilidade é sensivelmente perceptível mediante os espaços entre as coisas, transformando o caráter de seu entorno.

Conforme Lee (2000, p. 232), é essa infinidade que anima a imaginação. Isso, consequentemente, acena para a obra de arte como possibilidade de salto entre uma condição à outra que tem a imaginação estimulada pela exterioridade como um de seus propulsores (LEE, 2000). Tal atividade imaginativa constitui uma forma de transposição de fronteiras, disparada pelos afetos e pelas associações que podem emergir quando adentramos o espaço da obra – uma abertura próxima às infindáveis oportunidades de fabulação, especulação, (re)feitura, (re)invenção de mundos, de formas de existir e modos de conhecer junto àquilo que nos é diferente.

MEDIANDO ZONAS DE COEXISTÊNCIA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Argumentamos que o *yohaku* como *modus operandi* na poética de Lee pode ser experienciado e compreendido como uma espacialidade *Ma* (OKANO, 2012), caracterizada por intervalos espaço-temporais entre as “coisas” que, justamente por serem “vazios”, possibilitam uma ampla gama de novas conexões, traduções, afetações e associações que tornam este espaço intensivamente disponível. No lugar da rigidez – que, como um obstáculo intransponível, inibe a profusão de acessos –, os estímulos criativos da intermediação são valorizados.

Nessa perspectiva, a espacialidade *Ma* constitui um espaço instaurado, por meio da mediação, como uma zona de coexistência (OKANO, 2012). Ao configurar-se como uma outra possibilidade de ser com as coisas (que não necessariamente exclui conflitos ou contrastes), a obra de Lee se mostra, em cada caso, como um convite ao engajamento sensível com o mundo: sermos afetados, mas também afetar a relação entre as coisas as quais adentramos. Assim, a obra passa a ser a materialização da busca pela mediação destas e de outras zonas de coexistência no/com o mundo.

Tal “salto” criativo vai na contramão do mundo concebido como um espaço “vazio” a ser “descoberto” e apropriado, cujas formas de vida são consideradas disponíveis à cooptação e à colonização dentro de um empreendimento imperialista (que causou e ainda causa tantas catástrofes, epistemicídios, e “fins de mundo”) – conforme Lee bem denunciou em seus ensaios da segunda metade do séc. XX (2012a). Nestas zonas de coexistência, junto das coisas, o mundo reaparece como um (f)ator imprescindível ao processo de constituição da obra e da experiência através do espaço vazio e ressonante.

Mediante o *yohaku*, Lee concebe o trabalho artístico como uma ativação do espaço, através de um entre espaço-tempo – obra nunca completa e fechada, mas corpo mais colaborativo e receptivo às possibilidades da alteridade. E isso, como vimos, vale tanto para a pintura quanto para a escultura, que agem com o mundo de modo contagiante e convocam nossa participação. Nas palavras de Lee (2000, p. 9), são nesses momentos e lugares de vivacidade que a obra se instaura como “algo vivo” (*ikimono*) ou uma “forma de vida” (*seimeitai*) com o mundo.

Tal perspectiva do trabalho artístico de Lee encontra particular ressonância na trajetória pessoal do próprio artista. Ele nasceu na atual Coreia do Sul e consolidou internacionalmente sua carreira artística a partir do Japão, país para onde emigrou na década de 1950 – mas sem deixar de manter diálogos com a arte coreana (KEE, 2013). E, ao associar-se às brechas do *yohaku* em uma dimensão pessoal e cheia de potências, o artista localiza-se na posição do entre-lugar (um *chūkansha* 中間者), cuja dinâmica intervalar e da diferença (*kyori no rikigaku*), entre Coreia, Japão e Europa, por exemplo, perfazem a sua identidade (2020, p. 11-2).

Com seu trabalho, Lee abraça a mediação de zonas de coexistência como forma de confirmar e transformar sua própria existência em meio a outras relacionalidades para além do eu humano, envolvimento coconstitutivo por ele almejado (LEE, 2000, p. 6-8). De certo modo, essa vontade assegura a inspiração na prática cosmológica que caracteriza o *yohaku* na pintura à tinta, um tipo de autocultivo que, tal como o artista afirmou ser a aspiração de muitos poetas e pensadores do Leste, compreende a natureza como o lugar de possibilidade da transformação do “eu” em “outro” (LEE, 2000, p. 300).

O *yohaku*, exercido por Lee como um modo descentralizado de operar artisticamente, germina uma espacialidade *Ma* que proporciona igualmente uma experiência descentralizada de seu trabalho artístico com o mundo. Como “arte do *yohaku*”, sua obra nos direciona ao envolvimento renovador com a infinidade em um mundo mais do que humano.

REFERÊNCIAS

- ANDŌ, Tadao 安藤忠雄. Daiarōgu: kenchiku, āto, shakai ダイアローグ : 建築・アート・社会 (Diálogo: arquitetura, arte, sociedade). Tōkyō: Bijutsu Techō, n. 773, p. 86-98, jul. 1999.
- BONANI, J. V. K. Encontros animados com a pedra entre 1960-1970: Lee Ufan e Nagare Masayuki. 2025. Dissertação (Mestre em Letras: Língua, Literatura e Cultura Japonesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-27052025-104437/pt-br.php>. Acesso em: 25 de jul. 2025.
- KEE, Joan. Contemporary Korean art: Tansaekhwa and the urgency of method. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- KOBAYASHI, Tadashi. 2000-2009 – The art of margins. In: The National Art Center, Tokyo; The Hyogo Prefectural Museum of Art (ed.). Lee Ufan. Tokyo: Heibonsha, 2022, p. 132-133.
- LEE, Ufan. The art of encounter. Translated by Stanley N. Anderson. London: Lisson Gallery and the Serpentine Galleries, 2019.
- LEE, Ufan. Beyond being and nothingness: on Sekine Nobuo. Translated by Tomii Reiko. Review of Japanese Culture and Society, Honolulu: University of Hawaii Press, v. 25, n. 25, p. 238-261. Dec. 2013.
- LEE, Ufan. World and structure – collapse of the object (thoughts on contemporary art). Translated by Stanley Anderson. In: YOSHITAKE, Mika. Lee Ufan and the art of Mono-ha in Postwar Japan (1968-1972). Dissertation (Doctor of Philosophy in Art History). Los Angeles: University of California. 2012a. p. 249-272. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt>. Acesso em: 25 de jul. 2025.
- LEE, Ufan. In search of encounter: the sources of contemporary art. Translated by Stan-

- ley Anderson. In: YOSHITAKE, Mika. Lee Ufan and the art of Mono-ha in Postwar Japan (1968-1972). Dissertation (Doctor of Philosophy in Art History). Los Angeles: University of California. 2012b. p. 289-307. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt>. Acesso em: 25 de jul. 2025.
- LEE, Ufan 李禹煥. Yohaku no geijutsu 余白の芸術 (A arte do yohaku). Tōkyō: Misuzu Shobō, 2000.
- OKANO, Michiko. Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão. São Paulo: Annablume, 2012.
- INGOLD, Tim. Being alive to a world without objects. In: HARVEY, Graham (ed.). The handbook of contemporary animism. New York: Routledge, 2014. p. 213-225.
- IZUTSU, Toshihiko. The elimination of colour in far Eastern art and philosophy. In: OTTMANN, Klaus (ed.). Color symbolism: six excerpts from the Eranos yearbook 1972. Dallas: Spring Publications, 1977. p. 167-195.

JOÃO VÍCTOR KUROHIJI BONANI

João Víctor Kurohiji Bonani é mestre em Letras: língua, literatura e cultura japonesa (USP – FFLCH) e pesquisador membro do GEAA: Grupo de Estudos Arte Ásia (UNIFESP/USP).

joao.kurohiji@gmail.com

MICHIKO OKANO

Michiko Okano (michiko.okano@unifesp.br; michikokano@uol.com.br) é professora associada de História da Arte da Ásia da UNIFESP, professora colaboradora no Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa (USP – FFLCH), e coordenadora do GEAA: Grupo de Estudos Arte Ásia (UNIFESP/USP). Este artigo deriva de pesquisas acadêmicas que contaram com o financiamento da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).