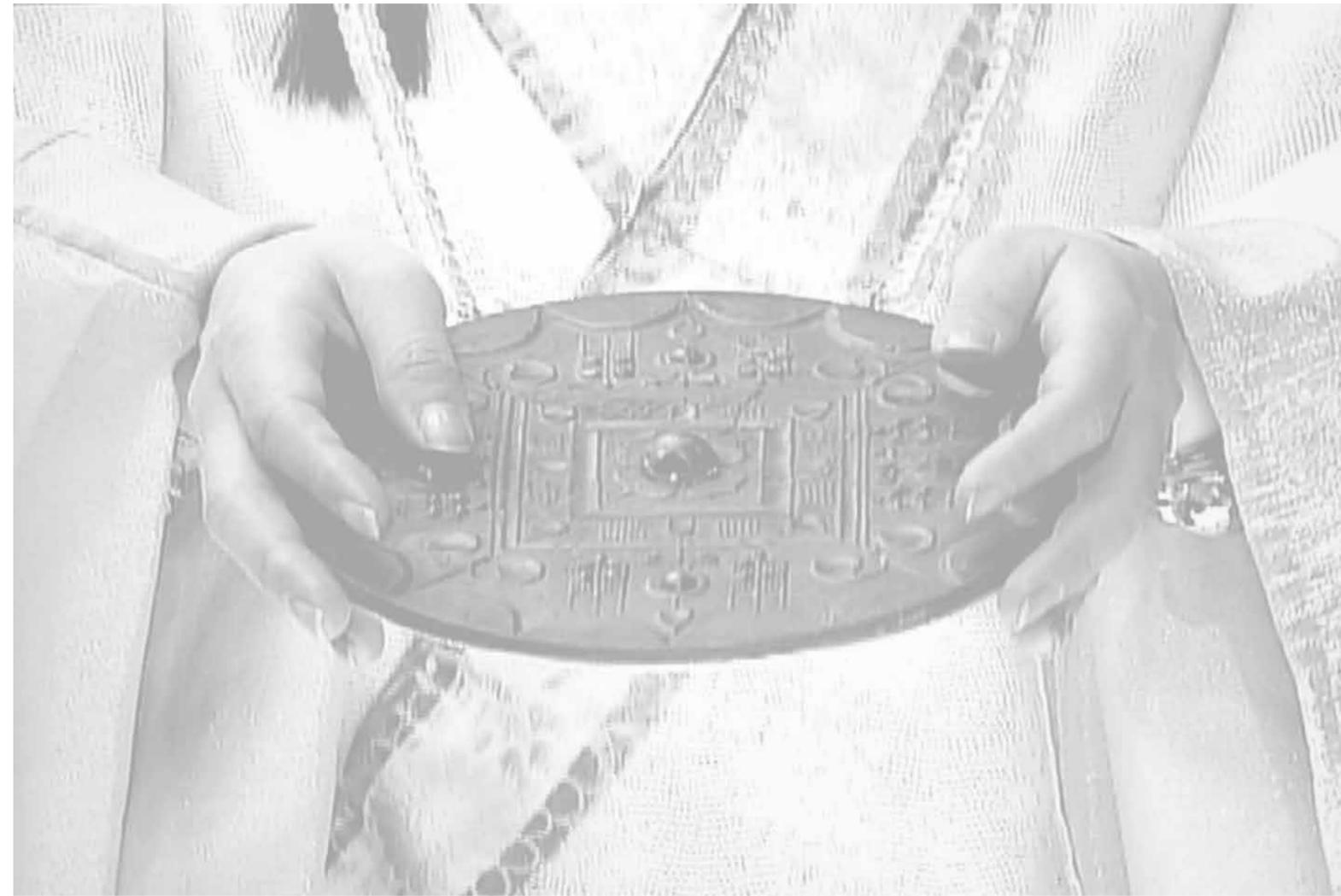


**Mariko Mori**

**oneness**



# Mariko Mori oneness

1ª Edição / 1<sup>st</sup> Edition

Centro Cultural Banco do Brasil  
2011

Patrocínio / *Sponsorship*  
**Banco do Brasil**

Realização / *Execution*  
**Centro Cultural Banco do Brasil**

Produção Geral / *General Production*  
**Grupo AG**

Curadoria / *Curator*  
**Nicola Goretti**

Organização / *Organization*  
**Mariko Mori Studio, Inc**  
**Grupo AG**

Edição / *Editing*  
**Claudio M. Valentinetti**  
**Nicola Goretti**  
**Alejandra Toronchik**

Textos / *Texts*  
**Nicola Goretti**  
**Donatella Natili Farani**  
**Eckhard Schneider**

Design gráfico / *Graphic design*  
**Clarissa Teixeira**

Produção / *Production*  
**Eduardo Neiva Tavares**

Consultoria Geral / *General Consultant*  
**Donatella Natili Farani**

Tradução / *Translation*  
**Cynthia Garcia**  
**Suzana Oellers**

Revisão / *Revision*  
**Claudio M. Valentinetti**  
**Suzana Oellers**

Fotografia / *Photography*  
**Fabio Scrugli**  
**Wendel Lopes**  
**Richard Learoyd**  
**Tom Powel**  
**Ole Hein Pedersen**

Acervo fotográfico / *Image Bank*  
**Mariko Mori Studio, Inc**  
**Art Resource**

Impressão / *Print*  
**Prol Editora Gráfica Ltda**

**Brasília**  
25 de janeiro de 2011 - 3 de abril de 2011  
January 25<sup>th</sup> 2011 - April 3<sup>rd</sup> 2011

**Rio de Janeiro**  
10 de maio de 2011 - 10 de julho de 2011  
May 10<sup>th</sup> 2011 - July 10<sup>th</sup> 2011

**São Paulo**  
23 de agosto de 2011 - 16 de outubro de 2011  
August 23<sup>rd</sup> 2011 - October 16<sup>th</sup> 2011

**Dados internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

F219 Farani, Donatella Natili.  
Mariko Mori : oneness / Donatella Natili Farani,  
Nicola Goretti e Eckhard Schneider. – Rio de  
Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.  
192 p. : il. color. ; 31 cm.

ISBN 978-85-85688-43-1

1. Arte japonesa. I. Goretti, Nicola. II. Schneider,  
Eckhard. III. Centro Cultural Banco do Brasil.  
IV. Título.

CDD 720.952

O Banco do Brasil tem a satisfação de apresentar “Mariko Mori Oneness”, mostra da artista e performer japonesa que está entre as personalidades mais atuantes no cenário artístico atual. Sua poesia e estética marcam momentos sublimes, revolucionando alguns aspectos do pensamento cultural contemporâneo.

Mariko Mori une design, tecnologia e espiritualidade para compor uma arte de vanguarda com forte impacto físico e visual, podendo ser conferida pela primeira vez nesta abrangente mostra no país durante o ano de 2011. São obras que passam pela fotografia, vídeos e grandes instalações interativas.

Ao realizar a exposição, o CCBB reafirma seu intuito de promover o intercâmbio cultural com países do mundo todo, colaborando, assim, para a compreensão da atual efervescência artística.

**Centro Cultural Banco do Brasil**

Banco do Brasil is proud to present “Mariko Mori Oneness”, an exhibition of the Japanese artist who is among the most active personalities in the contemporary art world. Her aesthetic denotes sublime moments, all the while revolutionizing some aspects of modern cultural thought.

Mariko Mori brings together design, technology, and spirituality to create vanguard artworks that have a strong physical and visual impact, and can be viewed for the first time in Brazil in a wide-ranging exhibition in 2011. The pieces presented span photography, video, and large scale interactive installations.

In realizing this exhibition, the CCBB reaffirms its aim to promote cultural exchange with countries from all over the world, collaborating for the understanding of current artistic expression.

**Centro Cultural Banco do Brasil**



**Oness, 2003 (detalhe)**  
*Technogel, acrílico, fibra de carbono, alumínio fundido, magnésio.*  
Cada figura: 135 x 75,6 x 37,4 cm. Diâmetro da base: 333 cm.  
Cortesia de PinchukArtCentre, Kyiv, Ucrânia

**Oness, 2003 (detail)**  
*Technogel, acrylic, carbon fiber, cast aluminum, magnesium.*  
Each figurine: 135 x 75.6 x 37.4 cm. Base diameter: 333 cm.  
Courtesy of PinchukArtCentre, Kyiv, Ukraine

# sumário | summary

textos | texts 15

obras | works 61

wave UFO 167

biografia | biography 183



## Tsunagari | Nicola Goretti

Mariko Mori inicia sua carreira em 1994, com performances e fotografias de grande tamanho, interpretando heroínas guerreiras, gueixas urbanas e realizando atuações do rito da cerimônia do chá. Como saídos de videogames, ela incorpora seres de semblante impassível, fruto de identidades transitórias da sua figura, rostos sem sofrimento. É de seu interesse, assim como na arte japonesa, expressar atenção pelos processos da metamorfose e suas ramificações possíveis. A transição da beleza transforma-se em arte e em jogo.

As performances são o instrumento expressivo privilegiado nesse primeiro momento, assumindo as figuras e os mitos predominantes no imaginário juvenil. O tema da identidade enlaça-se com o sentimento das perdas irreparáveis e da precariedade do ser. Sua experiência no mundo da moda, durante sua permanência em Londres nos anos 80, a leva a personificar personagens de sua própria cultura. Ser outro dentro de seu próprio corpo torna-se a linguagem para alcançar experiências de identidades alheias.

Segundo Yukio Mishima<sup>1</sup>, transformar-se em outra pessoa pertence ao mundo da ordem das ideias. Em “Confissões de uma Máscara”<sup>2</sup>, Mishima traz à memória uma série de recordações infantis que o atormentam, como aquela em que, às escondidas no quarto de sua mãe, veste seu quimono. Naquele momento, seu desejo era transformar-se na senhora Hokyokusai Tenkatsu, um personagem feminino que havia visto em uma obra de teatro. Assim como o personagem – que na peça mostrava-se com véus coloridos e transparentes –, Mishima pretende incorporar aquela identidade envolto no traje feminino. Diz: “Aquilo que eu ansiava, e essa ânsia tomava todo meu corpo, era ter a própria aparência do criador de mistérios...”. Ao sair do quarto, supõe que os membros da família que habitam a casa – sua mãe, sua avó doente, a enfermeira e uma visita – o olham como se fosse ele a senhora Tenkatsu. Porém, ao observá-lo, sua mãe baixa imediatamente o olhar, enquanto seu rosto assume um pálido semblante.

.....

Em “*The Inevitable Japanese Experience*”<sup>3</sup> (A Inevitável Experiência Japonesa), um pequeno livro publicado por Margrit Brehm no início de 2002, a autora estabelece possíveis nexos entre os artistas contemporâneos da nova estética do país. Trabalhos desconhecidos abrem-se ao mundo que começa a ser globalizado em uma sociedade ansiosa para assimilar o impacto produzido pelo encontro das culturas do Oriente e do Ocidente. Os sistemas midiáticos, o mundo virtual e a animação fundiam-se com a arte popular e a figuração, criando uma nova visão artística e social, uma estética baseada no gosto pela artificialidade afastada da representação tradicional. Ambos os mundos elaboravam de forma complexa esse encontro, criando uma consciência global e predominante em vez de uma arte dividida por fronteiras. Pop, ciência ficção, mangá, tecnologia hi-tech e consumo estabeleciam, nesse momento, os novos parâmetros entre arte e sociedade. Nesse universo pleno de contradições aparecem os primeiros trabalhos de Mariko Mori, junto com os de outros artistas, como Takashi Murakami e Yoshitomo Nara.

Murakami promove um imaginário fruto das recordações da infância e do assombro causado pelo encontro entre ambas as civilizações. Durante os primeiros anos da década de 1990, irrompe com temas pictóricos contidos em universos multidimensionais, vivenciados por personagens que definem suas próprias margens e superfícies em cenas desprovidas de cenários. A abundância decorativa, unida ao vocabulário mangá, coexiste com a ausência extrema de elementos naturalistas, definindo uma nova expressão do presente. Assim como Mori, Murakami desenvolve sua visão concreta do mundo durante a adolescência, nos desinibidos anos 80, quando o Japão experimentava o ápice do boom econômico. Estabelece uma estratégia agressiva de marketing, fundada em uma condição ambivalente de sua obra: um conteúdo carregado de complexidade simbólica junto à simplicidade formal.

Mori, por sua vez, parece revelar o mistério por meio de uma consciência menos evidente. A autorrepresentação de sua imagem lhe permite encarnar identidades marcadas pela impermanência, o que a conduz à evanescência de sua imagem. Assumir outras identidades torna-se indispensável. Ambientes oníricos ou privados de referências arquitetônicas a submergem em uma consciência única e universal. O corpo não é mais necessário; o desaparecimento é iminente.

Yoshitomo Nara, outro dos nomes fundamentais desses anos, retorna ao Japão em 1993, depois de permanecer na Alemanha por 12 anos. Suas obras estabelecem um conflito existencial diferente, impregnado de sentimentos de nostalgia, tristeza, raiva e agressão. Suas figuras incorporam semblantes que oscilam entre ternura e irritação endêmica. Existe uma denúncia social representada por uma solidão crua e pela perplexidade de seus seres, que flutuam em cenários enfeitados, semelhantes às paisagens da pintura tradicional japonesa. São crianças impossibilitadas de crescer e, conseqüentemente, incapazes de sair de seus próprios personagens.

1. Yukio Mishima (1925-1970). Novelist e dramaturgo japonês.

2. “Confissões de uma Máscara”. Assírio e Alvim, Lisboa, 1984.

3. “*The Inevitable Japanese Experience*”. Editora Margrit Brehm. Fundação Ursula Blicke, 2002.

“Subway”, assim como as subseqüentes obras de Mori, representa figuras que parecem ser produto de componentes mecânicos. “Warrior”, “Play with Me” e “Red Light”, de 1994, seguem a mesma lógica, tomando emprestadas identidades de seres provenientes de mundos da realidade e da ficção. Nesse âmbito de transformações teatrais, a gestualidade opera como um elemento de estranhamento, incorporando a interpretação adequada para cada personagem. A estética consiste em múltiplas camadas de significados que coexistem entre si.

Dois trabalhos da artista marcam um importante ponto de inflexão estilística: “Birth of a Star” e “Empty Dream”, ambas de 1995, a conduzem ao paroxismo hiper-realista, ao manipular as imagens e a sua própria figura a seu gosto e vontade. Ambas as obras, como geralmente acontece nos trabalhos dos primeiros anos, carecem de *hanikami*, ou seja, dos gestos de timidez próprios da cultura nipônica. Os personagens de Mori mantêm o olhar de maneira penetrante e direta sobre o espectador, ainda que em “Subway”, diferentemente dos demais, seu personagem dirija o olhar para um ponto fixo fora da cena, um ato que pertence ao reino do inconsciente. Repete a gestualidade popular arraigada na sua própria cultura, pousando seu olhar em outro lugar para evitar a sensação perturbadora da intimidade. Aqui, já não existe mais a familiaridade com o outro.

Em “Empty Dream”, a artista intensifica o processo de manipulação da imagem, impondo um firme controle sobre a realidade. Estamos diante de uma representação proveniente do mundo da imaginação. A cena, dentro do Ocean Dome de Miyazaki, é protagonizada por uma sereia que permanece entre os banhistas que chegam à praia artificial. Os visitantes não são atores, mas sim usuários habituais do estabelecimento. Quatro figuras aquáticas com o rosto de Mori jazem entre a areia, a água e uma pequena rocha distante.

Por sua vez, em “Birth of a Star”, ela projeta a imagem de uma adolescente vestida com trajes de vinil, que dança em um universo flutuante e inexistente, enquanto escuta música através de grandes fones de ouvido. Ela é um produto da fusão do humano com a máquina, uma boneca que interpreta o conceito da feminilidade *cyborg* da sociedade da época. A saia escocesa *plissée* é um fetiche, como tantos outros clichês que compõem a cultura japonesa. Na obra, Mori personifica uma postura enraizada na psicologia social e nas relações interpessoais do seu país. O termo *hedatari* faz alusão ao distanciamento em relação a alguém, que é exatamente o que acontece com seu gesto. Incorpora duas distâncias, a física e a psicológica, como se estivesse interpretando um ser privado de movimento. As referências simbólicas da boneca na cultura popular adquirem significados mais complexos do que os de um simples brinquedo.

Na Alemanha, o artista surrealista Hans Bellmer criou sua primeira boneca em 1933, não conseguindo resistir aos encantos eróticos de sua prima Úrsula, com 15 anos na época. Desenhou um pequeno corpo “substituto”, no qual os membros e a cabeça permaneciam fixos no tronco. Na sequência, realizou fotografias do corpo em posturas sucessivas, criando um registro ilusório de movimento. Após dois anos, construiu, pela primeira vez, um sistema de articulações para os membros e a cabeça, erotizando o corpo da boneca ao outorgar-lhe o movimento mecânico desejado.

Por outra parte, no Oriente, as bonecas “animadas” do período Edo<sup>4</sup>, denominadas *iki-ningyo*, possuíam uma imagem hiper-realista, com uma estrutura física próxima à do ser humano, o que poderia ser atualmente chamado de manequim. Ao longo do século XX, multiplicaram-se as indústrias de fabricação de bonecas, vendendo as peças do corpo separadamente e criando um mercado promíscuo de substituição de cabeças e membros. Essas bonecas representam adolescentes em idade de desenvolvimento, em poses ingênuas ou atitudes obscenas, que se comercializam em mercados de colecionadores e usuários, cada vez mais exigentes. Entre as mais famosas, a série japonesa *Candy Girl*, distribuida pela Orient Industry, é eloquente. Muitas de suas partes são produzidas com componentes siliconados, especiais para acentuar a maciez do corpo; outras partes são fabricadas com gel maleável, material adequado para incentivar o prazer do tato dos usuários.

.....

A luz é outro elemento importante na arte clássica e contemporânea do Japão, ao assumir diferentes intensidades que expressam sentimentos e emoção. Escritores e romancistas esgotaram esse tema no Japão tradicional, intrinsecamente ligado à beleza e aos estados de espírito.

Junichiro Tanizaki<sup>5</sup> é um dos pensadores que conseguiu decifrar os parâmetros da estética de seu país durante a primeira metade do século XX, fruto da tradição mutável e da irrupção do gosto ocidental no Oriente.

<sup>[1]</sup> O período Edo foi oficialmente estabelecido em 24 de março de 1603 pelo primeiro Xogun Tokugawa Ieyasu, terminando com a Restauração Meiji, em 3 de maio de 1868

<sup>[2]</sup> Junichiro Tanizaki (1886-1965). Ensaísta, romancista e crítico japonês da era moderna, valorizava a arte e a beleza antes de tudo. Fervoroso defensor da cultura tradicional do Japão

Em “*Éloge de l’ombre*”<sup>6</sup> (Elogio da Sombra), um pequeno e inesquecível ensaio, reflete sobre a arquitetura e os costumes japoneses, bem como acerca da importância da sombra como elemento de composição, em contraposição ao uso excessivo da luz no mundo ocidental. Ela afirma, entre outras coisas, que “a originalidade do gênio japonês revela-se já na fotografia [...] no jogo de luz e sombra e na riqueza dos contrastes”.

A luz utilizada por Mori no início de sua carreira é aquela ocidental. Tudo aquilo que é revelado permanece ao alcance dos olhos, como acontece na *lightbox* de “Birth of a Star”. No vídeo “Miko No Inori”, a artista interpreta uma sacerdotisa do futuro manipulando uma bola de cristal em que é projetado o espaço tecnológico que a cerca. A cena desenvolve-se em uma arquitetura futurista, iluminada e perfeita. Aqui, Mori baseia-se em leis de diferentes índoles em relação às de Tanizaki, ao iluminar seus personagens com um véu hiper-realista, saturado e distante, enquanto a cena é representada por seres privados de dor e felicidade. A beleza cumpre o duplo papel de aproximar-nos e afastar-nos da obra.

Novamente Tanizaki, em seu delicado trabalho de 1933, cita uma frase do romancista Saito Ryoku<sup>7</sup>, quando afirma que “o refinamento é frio”. Para Mori, o mistério chegará anos depois, em um segundo momento. Fará desaparecer a estridência da luz em direção a um novo conceito de consciência e espaço. A luz se tornará mais tênue e límpida.

Em “Kumano”, de 1998, a luz resulta da natureza, por ser proveniente da penumbra do bosque e da irradiação de seu próprio corpo. A sombra torna-se indispensável para apreciar a beleza do lugar e entender o que lá acontece. Corpo e espírito fundem-se na representação feminina definida pelo autocontrole gestual e o refinamento mágico. O cenário está relacionado ao *yorishiro*, o lugar em que os deuses descem à Terra, um reino formado pela intensidade da luz e da sombra. A respeito disso, Tanizaki afirma: “A penumbra [...] é a condição indispensável para apreciar a beleza de uma laca”.

.....

O imaginário artístico japonês deriva, em grande parte, da estreita relação com a estética do teatro. No tradicional teatro Nô, cujo começo data do século XIV, a atuação era acompanhada pelo canto e a música, transformando-se em uma única disciplina. Os corpos dos atores permaneciam levemente apagados ou na penumbra, enquanto os rostos eram iluminados. Na representação, o corpo desaparecia quase por completo, sendo coberto por amplas vestimentas, conferindo prioridade à expressão do rosto. A postura dos atores caracteriza-se pelo vigor e enraizamento, pois as canções Nô emergem do abdômen, o lugar da energia corporal.

Contrariamente, o teatro Kabuki, quando apareceu três séculos depois, já possuía os recursos modernos da iluminação, afastando-se significativamente da tradição ao iluminar os corpos e maquiar exageradamente os rostos dos atores. Nesse caso, nenhum segredo precisava ser revelado, pois o texto e a gestualidade corporal ocupavam o lugar do mistério. Segundo Tanizaki, o teatro Kabuki era um universo de ficção, afastado da tradição e da beleza do Nô... E finaliza: “Ninguém se coloca por vontade própria, deliberadamente, em uma situação que lhe seja desfavorável”.

.....

As séries “Beginning of the End” e “Esoteric Cosmos” abrem um novo período expressivo. A primeira pertence a uma série de performances em três séries de cidades, divididas em passado, presente e futuro. A performance é realizada no centro da cena, circundada pela arquitetura projetada em 360 graus. Mori domina e controla o espaço dentro de uma cápsula de acrílico, em um ato carregado de solenidade. Mori situa-se no centro, no lugar do “silêncio”, rodeada pelos sítios sagrados e pela arquitetura da cidade. A superfície dos edifícios possui a pátina do tempo, de envolvente opacidade, dando lugar a uma cena periférica contínua que inclui um núcleo central. O corpo dentro da cápsula adquire um brilho evanescente, sugerindo o desejo de transcendência. A representação do lugar, ao contrário, é contundente – ainda que irreal – ao ser amplificada pela técnica fotográfica de 360 graus. A arquitetura “perde seu corpo”, liberando seus próprios limites geográficos em direção a uma nova busca pela dimensão espiritual.

Em “Esoteric Cosmos”, sua série posterior, a artista transfere-se para lugares desérticos e imaginários, assumindo os papéis de divindade ou de personagens cibernéticos projetados no futuro. A escolha do espaço simbólico não é aleatória. Trata-se da mandala, uma síntese do macro e microcosmo, um espaço circular estabelecido pela relação entre o homem e o universo. Os lugares são aqueles da espiritualidade, atentos às temáticas ecológicas e da natureza, e a procura é a da identidade, para recompor a harmonia entre corpo e espírito. Existe um autocontrole gestual moldado nas figuras encarnadas, como se fosse um valor inerente e necessário do corpo e do espírito.

<sup>[3]</sup> “Éloge de l’ombre”. Editions de Minuit, Paris, 1971

<sup>[4]</sup> Saito Ryoku (1868-1904). Romancista e ensaísta japonês

“Burning Desire”, de 1998, representa o elemento fogo dentro da série, sendo esta a primeira obra referen- te à temática budista. A obra é composta por figuras suspensas enquanto meditam no deserto de Gobi. No centro, Mori representa-se com uma flor de lótus entre as mãos, rodeada pela luz do arco-íris, símbolo da iluminação suprema.

Michitaro Tada<sup>8</sup>, em uma das páginas iniciais de *“Gestualidad Japonesa”*<sup>9</sup> (Gestualidade Japonesa), nos explica o interesse de sua cultura em vivenciar experiências novas ao incorporar identidades alheias. O caminho escolhido é o da imitação. Não se trata apenas de estabelecer o gosto pela mímica como único recurso para a união entre as pessoas. A condição primordial é assemelhar-se exatamente ao outro, sendo a mímica o que permite o enlace entre a pessoa e os demais. Ao sairmos do nosso corpo para viver a experiência de outras identidades, provocamos a desintegração do “eu”, nos devolvendo alívio e êxtase. Nesse sentido, a imitação converte-se em um dos componentes fundamentais que define a arte e a cultura dos povos.

Os personagens encarnados por Mori parecem flutuar entre a perda da consciência terrena, a desin- tegração do “eu” e a evaporação do espaço concreto. A comunicação é realizada em outro nível, sem necessidade da palavra. O conceito japonês *ishin denshin* significa comunicar-se sem a necessidade do ato verbal. Para o Ocidente, essa característica pode ser percebida como uma qualidade telepática ou misteriosa do povo nipônico. Para os japoneses, por sua vez, representa “aquilo que o espírito pensa, o coração transmite”, ou simplesmente a transmissão do pensamento sem o suporte da palavra. É jus- tamente a gestualidade dos personagens que permite o vocabulário expressivo. Em “Esoteric Cosmos”, os universos de silêncio recortam figuras sobre fundos de céu, montanha e mar. Mori estabelece aqui suas raízes culturais e a busca de uma evolução espiritual.

Os trabalhos em vídeo caracterizam-se por um recurso estilístico similar. “Nirvana” tem como função pro- porcionar ao público um sentido de transcendência e serenidade. A identidade da bodisatva, que desce à Terra para trazer-nos harmonia, é a síntese entre o passado e o futuro. O objetivo é lograr incorporar uma consciência indivisível, dando forma ao mundo ideal e da imaginação. O espectador mergulha em um espaço sem limites, ajudado pelos efeitos envolventes da tecnologia 3D.

.....

Em uma terceira fase, a artista abandona seu papel performático para dar espaço à arquitetura como metáfora do corpo. Com o desaparecimento de sua própria imagem, o visitante converte-se em parte da obra, penetrando-a para vivenciá-la com todos os sentidos. Essa analogia entre corpo e lugar tem sua origem em “Beginning of the End”, em que o contexto adquire uma evidência concreta, enquanto o corpo começa a “retirar-se”.

“Last Departure”, de 1996, tem raiz em um pensamento similar. Trata-se de uma cena capturada do vídeo “Miko No Inori”, que acontece no aeroporto de Kansai, projetado por Renzo Piano. A obra, composta de três painéis, coloca Mori em seu centro. Sua figura repete-se em imagens replicadas, idênticas e eva- nescentes, a sua direita e a sua esquerda. O corpus da arquitetura, mais próxima a uma nave espacial, parece ser a continuação do corpo da artista, que permanece submerso em uma atmosfera futurista e fantasmagórica. É um não lugar, no qual as realidades paralelas são possíveis, uma quarta dimensão defi- nida pela ausência da memória histórica e antropológica. Assim, a arquitetura se incorpora definitivamente à trajetória de Mori.

“Dream Temple”, obra de 1999, é um pavilhão de vidro inspirado no Yumedono, uma construção de 739 d.C. que fundia o sagrado e o eterno em um único espaço, um lugar de oração. Sua função era restabe- lecer a comunicação entre o interior e o exterior, entre o céu e a terra.

Tanizaki, em outra passagem de *“Éloge de l’ombre”*, discorre sobre os encantos e a magia do pavilhão de chá. Sua arquitetura, dentro da penumbra do bosque, está definida pelo eco do silêncio. De lá, é possível ouvir o delicado rumor das gotas que se desprendem das cornijas e caem sobre a terra coberta de folhas e grama.

A arquitetura de “Dream Temple” tem uma planta octogonal com degraus metálicos revestidos com vidros especiais, o que lhes confere intensa coloração. Outro revestimento de vidro ajuda a obter superfícies transparentes e opacas, dependendo da interação do visitante. O teto, em forma de pagode, está orna- mentado com pendentes que representam gotas de água deslizando pelos vértices da cornija. Um único participante é convidado a entrar para experimentar uma nova realidade, fruto da projeção de um vídeo

em 3D sobre a parede esférica interna. A experiência o conduz em direção a um estado de consciência diferente.

O templo de vidro é uma criação utópica semelhante às arquiteturas não construídas do Iluminismo fran- cês, que caracteriza parte da idealização projetual dos monumentos geométricos do século XVIII. A luz e a sombra são os encarregados de marcar o corte entre o externo e o interno. Mori estabelece o conceito de arquitetura ideal dentro de sua obra, trazendo para si um pensamento universal, produto do encontro entre tradição e espiritualidade. A chave está no conceito de *kata*, ou seja, da forma que transforma as coisas do passado trazendo-as para o presente. Nosso entorno e seus objetos são o resultado da tradição e da história.

Três anos depois, Mori constrói outra arquitetura ideal, “Wave UFO”, ainda que as referências não sejam aquelas do passado. Declara sua decisão de não recorrer a uma figura real para criar a nave. Diferen- temente de “Dream Temple”, “Wave UFO” tem lugar para três tripulantes, conectados a três eletrodos posicionados em suas cabeças para viver a experiência interativa. Os sensores, que os ligam à nave, são os encarregados de ler suas ondas cerebrais, enquanto permanecem reclinados em assentos dispostos na cavidade interna.

Dividida em dois momentos, a primeira fase lê as ondas de cada participante em uma experiência intera- tiva, enquanto a segunda sincroniza uma animação conjunta dos três ocupantes, formando uma torrente de imagens projetadas no interior da nave. Conectados, estabeleceremos contato com nossa pulsão vital, a nossa essência.

“Oneness”, a obra que dá título à exposição brasileira, incorpora conceitos baseados no Budismo Zen e na alegoria da união entre os seres. A ideia é a de união universal. Amparada em um sentimento de pureza espiritual, a experimentação estética acontece em um espaço imaterial e abstrato, um universo imaginário, no qual seis alienígenas aguardam em silêncio, de mãos dadas. Ao abraçá-los, sentiremos seus primeiros sinais vitais, enquanto os corações começarão a bater e os olhos se iluminarão. A sensação é aquela de estar vivenciando uma espécie de fusão cósmica, penetrando um território desconhecido induzido pela arte e pela tecnologia.

.....

A *ikebana*, criada pelas mulheres japonesas do passado, era o elemento de união entre as pessoas; ao dirigir o olhar sobre o arranjo floral, aliviava-se a tensão cotidiana originada dentro do lar. A comunicação podia ser estabelecida em vários níveis, independentemente da distância espacial ou temporal. No Japão, as relações humanas traduzem-se em dois princípios: o *tsunagari*, a conexão, e o *hedatari*, a distância. Na Antiguidade, quando duas pessoas se cumprimentavam, o faziam separados por um biombo de papel, o *fusuma*. O autocontrole era determinante para o ritual de aproximação física e o conhecimento mútuo. A capacidade de domínio corporal e expressivo era um valor a ser seguido, pois simbolizava a possibilidade da união e do *tsunagari*. Ao ser iniciado o processo de conhecimento interpessoal, os elementos de cone- xão eram fundamentais, intermediando a vinculação. As obras de Mori cumprem uma função primordial e conectiva entre as pessoas, enquanto ela encarna seu papel de intermediário silencioso.

A realização de “Oneness” em solo brasileiro significa remover o biombo entre ambas as culturas, alargan- do os horizontes em direção a espaços intangíveis, para que possamos nos conectar a partir de nossas semelhanças e diferenças.

Poucos dias antes da abertura da exposição em Brasília, uma ave branca cruzava os céus da cidade, en- quanto as nuvens anunciavam a iminência da chuva. Voava rasante sobre a arquitetura moderna e sobre a natureza do lugar. Já havia sido avistada outras vezes, quando alguns de seus habitantes a observaram passar. Possivelmente, era o mensageiro dos deuses, aquele que anuncia o começo e a conclusão de cada ciclo, e o início de uma nova era. E o véu do mistério será entreaberto, como acontece desde sempre.

<sup>[1]</sup> 8. Michitaro Tada (1924-2007). Filósofo e escritor japonês

<sup>[2]</sup> 9. “Gestualidad Japonesa”, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006



**Transcircle 1.1 meter, 2004 (detalhe)**  
Pedra, *Corian*, LED, sistema de controle em tempo real  
Cada estátua *Corian*: 110 x 56 x 34 cm (x 9 estátuas)  
Diâmetro do círculo de pedras: 336 cm  
Vista da instalação, Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brasil  
Cortesia de Mori Art Museum, Tóquio, Japão

**Transcircle 1.1 meter, 2004 (detail)**  
Stone, *Corian*, LED, Real-time control system  
*Corian* statue each: 110 x 56 x 34 cm (x 9 statues)  
Pea gravel diameter: 336 cm  
Installation view at Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brazil  
Courtesy of Mori Art Museum, Tokyo, Japan

## Tsunagari | Nicola Goretti

Mariko Mori starts her career in 1994 with live performances and large size photographs, interpreting war heroines, urban geishas and performing the tea ceremony ritual. As if coming out of a video game, she incorporates a series of expressionless faces, as a result of the identities of her many personas, faces without suffering. It is of her interest, as it is with Japanese art, to bring attention to the processes of metamorphosis and their possible ramifications.

The performances are the expressive and privileged instrument in this first moment, assuming the figures and the predominant myths of the young imagination. The theme of identity connects itself with the feelings of irreparable loss and the uncertainty of the being. Due to her experience in the world of fashion, during her residency in London in the 80's, she personified characters from her own culture. Being another person in her own body becomes the language to reach experiences of other people's identities.

According to Yukio Mishima<sup>1</sup>, transforming oneself into another person belongs to the world of the order of ideas. In "Confessions of a Mask"<sup>2</sup>, Mishima brings to mind a series of childhood memories that torture him, such as that one in which, while hiding in his mother's room, he dresses in her kimono. In that moment, his desire was to turn himself into Mrs. Hokyokusai Tenkatsu, a feminine character that he had seen in a theatre play. Like the character – who appeared in the play with colored and transparent veils – Mishima intends to incorporate that identity wrapped in a feminine attire. He says: "What I longed for, and that anxiety involved my whole body, was to have the very appearance of the mystery creator..." Leaving the room, he assumes that all the members of the family that live in the house – his mother, his sick grandmother, the nurse, and a visitor – would look at him as if he were Mrs. Tenkatsu. But his mother, upon looking at him, lowers her glance immediately, while her face assumes a pale expression.

.....

In "The Inevitable Japanese Experience"<sup>3</sup>, a short book edited by Margrit Brehm in the beginning of 2002, the author establishes possible nexuses between the contemporary artists and the new aesthetic of the country. Little known works open themselves to the world and start to become globalized in a society that is eager to assimilate the impact produced by the meeting of the Oriental and Western cultures. The media systems, the virtual world, and the animation blended with popular art and figuration, creating a new artistic and social vision, an aesthetic based on the taste for artificiality far away from the traditional representation. Both worlds elaborated this meeting in a complex manner, creating a global consciousness and predominance instead of an art divided by borders. Pop, science fiction, manga, hi-tech technology, and consumption established, in this moment, the new parameters between art and society. In this universe full of contradictions Mariko Mori's first works appear, together with other names, such as Takashi Murakami and Yoshitomo Nara.

Murakami nurtures the imagination coming from the memories of childhood and of the amazement caused by the meeting of both civilizations. During the first years of the 1990's, he bursts out with pictorial themes of multi-dimensional universes, played out by characters that define their own edges and surfaces in scenes without scenarios. The decorative abundance united with the manga vocabulary coexists with the extreme absence of natural elements, defining a new expression of the present. Like Mori, Murakami develops his concrete vision of the world during his adolescence, in the uninhibited 80's, when Japan experimented the peak of the economic boom. He establishes an aggressive marketing strategy, founded in an ambivalent condition of his work: a context loaded with symbolic complexity together with formal simplicity.

Mori seems to reveal the mystery by means of a less evident consciousness. The self-representation of her image allows her to incarnate identities marked by impermanence, leading to the evanescence of her image. Assuming other identities becomes indispensable. Fantasy environments or those deprived of architectural references submerge her in a universal and sole consciousness. The body becomes unnecessary; disappearance is imminent.

Yoshitomo Nara, another fundamental name of these years, returns to Japan in 1993, after living in Germany for 12 years. His works establish a different existential conflict, saturated with feelings of nostalgia, sadness, anger, and aggression. His figures incorporate features which oscillate between tenderness and endemic irritation. There exists a social denouncement represented by raw solitude and by the perplexity of his characters, who float in enchanted scenarios, similar to the landscapes of the traditional Japanese paintings. They are children that cannot grow up and, consequently, incapable of leaving their own characters.

.....

1. Yukio Mishima (1925-1970). Japanese novelist and playwright.

2. "Confessions of a Mask". New Directions, New York, 1958.

3. "The Inevitable Japanese Experience". Editor Margrit Brehm. Ursula Blicke Foundation, 2002.

“Subway”, like the subsequent works of Mori, represents characters that appear to be the product of mechanical components. “Warrior”, “Play With Me” and “Red Light”, from 1994, follow the same logic, borrowing identities from beings originated in the worlds of reality and fiction. In this scenario of theatrical transformations, gestures operate as an element of strangeness, incorporating the appropriate interpretation for each character. The aesthetic consists of multiple layers of meaning that coexist with each other.

Two works of the artist mark an important point in stylistic inflection. “Birth of a Star” and “Empty Dream”, both from 1995, lead her to the hyper-realist paroxysm, when manipulating the images and her own figure according to her own taste and will. Both works, as it tends to generally happen in her works from the first years, lack *hanikami*, that is, the gestures of shyness proper to the Japanese culture. Mori’s characters maintain a penetrating look right at the spectators, but in “Subway”, different from the other works, her character gazes at a fixed point outside of the scene, in an act that belongs to the kingdom of the unconscious. She repeats the popular gesture deeply rooted in her own culture, landing her gaze in another place to avoid the uncomfortable sensation of intimacy. Here, the closeness with the others does not exist anymore.

In “Empty Dream”, the artist intensifies the process of image manipulation, imposing a firm control on reality. We are before a representation originating from the world of imagination. The scene, inside the Ocean Dome in Miyazaki, is performed by a mermaid who stays among the swimmers that arrive at the artificial beach. The visitors are not actors but regular users of the establishment. Four aquatic figures with Mori’s face lie between the sand, the water, and a small distant rock.

In succession, “Birth of a Star” projects the image of an adolescent dressed in a garment made of vinyl, dancing in an inexistent floating universe while listening to music through huge headphones. She is the product of the fusion of human with a machine, a doll that interprets the concept of cyborg femininity in the society of that time. The *plissée* Scottish skirt is a fetish, like many other clichés that make up the Japanese culture. In the work, Mori impersonates a posture that is rooted in the social psychology and interpersonal relationships of her country. The term *hedatari* makes an allusion to the detachment in relation to someone, which is exactly what occurs with her gesture. She incorporates two distances, the physical and the psychological, as if she were interpreting someone who is deprived of movement. The symbolic references to the doll in popular culture acquire a significance that is more complex than that of a simple toy.

In Germany, the surreal artist Hans Bellmer made his first doll in 1933, not able to resist the erotic enchantments of his cousin Ursula, who was 15 years old at the time. He drew a “substitute” small body, with the limbs and head remaining fixed on the torso. In the sequence, he took photographs of the body in successive postures, creating an illusionary register of the movement. After two years, he constructed, for the first time, a system of articulations for the limbs and the head, eroticizing the doll’s body when he allowed the mechanical movement desired.

In another part of the world, the Orient, the “lively” dolls of the Edo period<sup>4</sup> called *iki-ningyo*, possessed a hyper-realistic image with a physical structure close to a human being, which can be called today a mannequin. During the 20th century, the doll factory industry multiplied, selling the pieces of the body separately and creating a promiscuous market of substitute heads and limbs. These dolls represent adolescents at all phases of development, with ingenuous poses or obscene attitudes, which are sold in a market that has more and more demanding collectors and users. Among the most famous ones, the Japanese series Candy Girl distributed by Orient Industry, is eloquent. Many of its parts are produced with silicon components, especially intended to enhance the softness of the body; other parts are made of a malleable gel, an adequate material to stimulate the users’ pleasure of touching.

.....

Light is another important element in classic and contemporary art in Japan, as it assumes different intensities that express feelings and emotion. Writers and novelists exhausted this theme in traditional Japan, intrinsically connected to beauty and the states of the spirit.

Jun’ichirō Tanizaki <sup>5</sup> is one of the intellectuals who was able to decipher the aesthetic parameters of his country during the first half of the 20th century, thanks to the changeable tradition of the outbreak of the Western taste in the East. In “*Éloge de l’ombre*”<sup>6</sup> (Praise of Shadows), a small and unforgettable essay, he reflects on Japanese architecture and costumes as well as the importance of shadow as an element of composition, as a counterpoint to the excessive use of light in the Western world. He affirms, among other things, that “the originality of the Japanese genius is already revealed in photography [...] in the areas of light and shadow and in the richness of contrasts”.

The light used by Mori in the beginning of her career is the Western one. Everything that is revealed remains at eyesight, as it happens in the lightbox of “Birth of a Star”. In the video “Miko No Inori”, the artist interprets a priestess from the future handling a crystal ball where the technological space that surrounds it is projected. The scene develops in a futuristic architecture, illuminated and perfect. Here, Mori bases the scene on laws of nature different from those of Tanizaki’s, illuminating her characters with a hyper-realist veil, saturated and distant, while the scene is represented by people deprived of pain and happiness. Beauty fulfills the dual role of pulling us in and pushing us away from the work.

Once again Tanizaki, in his delicate work from 1933, brings to comparison a phrase by the novelist Saitō Ryoku<sup>7</sup>, when he affirms that “the refinement is cold”. For Mori, the mystery will come years later, in a second moment. She will make the sharpness of the light disappear towards a new concept of consciousness and space. Light will become more tenuous and limpid.

In “Kumano”, from 1998, light results from nature, since it originates from the penumbra of the forest and the irradiation of her own body. The shadow becomes indispensable to appreciate the beauty of the place and understand the events that take place there. Body and spirit melt in the feminine representation defined by gestural self-control and magical refinement. The scene is related to the *yorishiro*, the place where the gods descend onto Earth, a kingdom formed by the intensity of light and shadows. As to this, Tanizaki affirms, “The penumbra [...] is the indispensable condition to appreciate the beauty of a lacquer”.

.....

The Japanese artistic imagination derives largely from its narrow relationship with the theater aesthetics. In the traditional Nō theatre, whose beginning dates from the 14th century, acting was accompanied by singing and music, transforming them into a unique discipline. The bodies of the actors remained slightly fuzzy or in the penumbra, while their faces were illuminated. In the representation, the body almost completely disappeared, since it was covered by many clothes, which conferred priority to the expressions of the face. The posture of the actors was characterized by vigor and deep roots, because the Nō songs emerge from the abdomen, the place of corporal energy. Contrarily, when the Kabuki theatre appeared, three centuries later, it already possessed the modern resources of illumination and significantly moved away from the tradition as they started illuminating bodies and using exaggerated make-up in the actors’ faces. In this case, no secret needed to be revealed, because the text and the body gestures took the place of mystery. According to Tanizaki, the Kabuki theatre was a universe of fiction, far away from the tradition and beauty of the Nō... He finished, “No one places themselves voluntarily, deliberately, in a situation that he finds unfavorable”.

.....

The series “Beginning of the End” and “Esoteric Cosmos” inaugurate a new expressive period. The first one belongs to a series of performances in three series of cities, divided into past, present, and future. The performance is carried out in the center of the scene, surrounded by the projected architecture in 360 degrees. Mori dominates and controls the space inside of an acrylic capsule, in an act filled with solemnity. Mori is placed in the center, in the “silent” place, encircled by the sacred sites and the architecture of the city. The surface of the buildings possesses the patina of passing time, with a surrounding opacity, which gives place to a continuous peripheral scene that contains a central core. The body inside the capsule acquires an evanescent glow, suggesting the desire for transcendence. The representation of the place, on the contrary, is striking – though quite unreal – when it is amplified by using 360-degree photographic techniques. The architecture “loses its body” liberating its own geographical limits in the direction of a new search for the spiritual dimension.

In “Esoteric Cosmos”, her posterior series, the artist transfers herself to deserted and imaginary places, assuming the roles of a deity or cybernetic characters projected into the future. The choice of the symbolic space was not random. It has to do with the mandala, a synthesis of the macro and microcosms, a circular space established by the relationship between man and the universe. The places are spiritual, attentive to ecological or natural themes, and in the search for identity to rebuild the harmony between body and spirit. There are self-controlled gestures directly shaped into the impersonated figures, as if it were an inherent and necessary value of the body and of the spirit.

“Burning Desire”, from 1998, represents the element of fire inside the series, and it is her first work referring to Buddhist themes. The artwork is composed of suspended figures meditating in the Gobi desert. In the center, Mori represents herself with a lotus flower in her hands, surrounded by the rainbow light, the symbol of the supreme illumination. Michitarō Tada<sup>8</sup>, in one of the initial pages of “Japanese Gestures, Modern Manifestation of a Classic Culture”<sup>9</sup>, explains the interest of his culture in living new experiences while incorporating other people’s identities.

<sup>[1]</sup> 4. The Edo period was officially established on March 24th, 1603 by the first Shogun Tokugawa Ieyasu, ending with the Meiji Restoration on May 3rd, 1868.

<sup>[2]</sup> 5. Jun’ichirō Tanizaki (1886-1965). Modern Japanese essayist, novelist and critic who valued art and beauty above anything. He was an ardent defender of traditional Japanese culture.

<sup>[3]</sup> 6. “Éloge de l’ombre”. Editions de Minuit, Paris, 1971.

<sup>[4]</sup> 7. Saitō Ryoku (1868-1904). Japanese novelist and playwright.

<sup>[5]</sup> 8. Michitarō Tada (1924-2007). Japanese philosopher and writer.

<sup>[6]</sup> 9. “Gestualidad Japonesa”, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006.

The imitation is the chosen path. It is not only to establish the taste of the mimic as the unique resource for the union between people. The primary condition is to resemble the other exactly, and the mimic is what permits the entanglement between the person and the others. When leaving our own body in order to live the experience of other identities, we provoke the disintegration of the self, which brings us relief and ecstasy. In this sense, the imitation converts itself into one of the fundamental components that define art and culture of different peoples.

It seems that the characters incarnated by Mori float among the loss of earthly consciousness, the disintegration of the self, and the evaporation of concrete space. The communication is performed on another level, without the need for words. The Japanese concept of *ishin denishin* signifies communicating oneself without any verbal action. For Westerners, this characteristic can be understood as a telepathic or mysterious quality of the Japanese. For the sons of the rising sun, on the other hand, this represents “that which the spirit thinks, the heart transmits”, or simply the transmission of the thought without the support of words. It is exactly the gestures of the characters that permit an expressive vocabulary. In “Esoteric Cosmos”, the silent universes cut figures out of the backgrounds of sky, mountain, and ocean. Mori establishes here her cultural roots and the search of a spiritual evolution.

The works in video characterize themselves by a similar stylistic resource. “Nirvana” has the function to provide the public with a feeling of transcendence and serenity. The identity of the *bodhisattva* that descends to the Earth to bring us harmony is the synthesis between the past and the future. The objective is to achieve an indivisible conscience, giving a shape to the worlds of ideal and imagination. The spectator dives into a space without limits, helped by the involving 3D technological effects.

.....

In a third phase, the artist abandons her performance role to give way to the architecture as a metaphor of the body. With the disappearance of her own image, the visitor converts himself into part of the work, to penetrate and feel it with all the senses. This analogy of the body and place has its origins in “Beginning of the End”, where the context acquires a concrete evidence, while the body begins to leave.

“Last Departure”, from 1996, has its roots in a similar thought. It is a scene captured from the video “Miko No Inori” that takes place in the Kansai airport, planned by Renzo Piano. The work, composed of three panels, places Mori at its center. Her figure is repeated on both sides, through replicated images that are identical and evanescent. The corpus of the architecture, closer to a spaceship, seems to be the continuation of the artist’s body, which remains submerged in a futuristic and ghostly atmosphere. It is a non-place where parallel realities are possible, a fourth dimension defined by the absence of historical and anthropological memory. Thus, the body of architecture is definitely incorporated into the artist’s trajectory.

“Dream Temple”, from 1999, is a glass pavilion inspired by Yumedono, a construction from 739 AD, which merged the sacred and the eternal in a unique space, a place of worship. Its function was to establish a communication between the interior and exterior, between heaven and earth.

Tanizaki, in another passage from “*Éloge de l’ombre*”, comments about the enchantments and the magic of the tea pavilion. Inside the penumbra of the forest, the echo of silence defines its architecture. From there, it is possible to hear the delicate rumor of the drops that free themselves from the cornices and fall on the ground covered with leaves and grass.

The architecture of “Dream Temple” has an octagonal plan, with steps inter-layered of dichroic glass, which give an intense coloration. Another special glass helps to obtain both transparent and cloudy surfaces, depending on the interaction of the visitor. The ceiling, in the shape of a pagoda, is decorated with pendants that represent drops of water sliding down the vertices of the cornice. Only one participant is invited to enter to experiment a new reality resulting from the projection of a 3D video on the internal spherical wall. The experience leads him to a different state of conscience.

The glass temple is a utopian creation, similar to the non-constructed architecture from the French Illuminism, and characterizes part of the project idealization of the geometric monuments of the 18th century. Light and shadow are responsible for marking the cut between external and internal spaces. Mori establishes the concept of ideal architecture inside of her work, bringing to herself a universal thought, product of the encounter between tradition and spirituality. The key lies in the concept of *kata*, that is, the shape that transforms the things from the past bringing them into the present. Our surroundings and their objects are the result of tradition and history.

Three years later, Mori constructs another ideal architecture, “Wave UFO”, although the references are not those from the past. She declares her decision to not use a real figure to create a ship. Different from “Dream Temple”, “Wave UFO” has space for three members of the crew, connected to three electrodes positioned on their heads to live an interactive experience. The sensors that connect them to the ship are responsible for reading their brain waves, while they remain reclined in seats positioned in the internal cavity.

Divided in two moments, the first phase reads the waves of each participant in an interactive manner, while the second synchronizes, as a generated animation, the three occupants’ experience, forming a torrent of images projected on the internal hull of the ship. Connected, we will establish contact with our vital pulse, our essence.

“Oneness”, the work that gives the title to the Brazilian exhibition, incorporates concepts founded in Zen Buddhism and of the allegory of the union between the being. It brings the idea of the universal union as whole. Supported by a feeling of spiritual purity, the aesthetic experimentation takes place in an abstract and immaterial space, an imaginary universe where six aliens wait in silence holding hands. Once they are hugged, we will feel their first vital signs, while their hearts will start beating and their eyes will illuminate. The sensation is that of living a kind of cosmic fusion, penetrating into an unknown and secret territory induced by art and technology.

.....

The ikebana, created by Japanese women in the past, was the element of union between people; when directing the eyes to the floral arrangement, the daily tension that originates in the home was relieved. Communication could be established in various levels, regardless of spatial or temporal distance.

In Japan, human relationships are expressed by two principles: *tsunagari*, the connection, and *hedatari*, the distance. In Antiquity, when two people greeted each other, they would do it separated by a folding screen, the *fusuma*. Self-control was determinant for the ritual of physical approach and mutual knowledge. The capacity to control the body was a value to be pursued, because it symbolized the possibility of the union and *tsunagari*. Once the interpersonal discovery process began, the elements of connection were fundamental, intermediating the bonding.

Mori’s artworks fulfill a primordial and connective function between people, while she incarnates an intermediary silence. The exhibition of “Oneness” on Brazilian soil means removing the folding screen between both cultures, expanding the horizons towards intangible spaces, so that we will be able to connect ourselves based on our similarities and differences.

A few days before the opening of “Oneness” in Brasília, a white bird crossed over the sky of the city as the clouds promised the imminence of rain. It flew sweepingly over the modern architecture and over the nature of the place. It had already been seen in other times, when some of the inhabitants observed it passing by. Possibly it was a messenger of the gods, who announces the beginning and the conclusion of each cycle, and the beginning of a new era. And the mystery will be unveiled, as it has always happened.



**Empty Dream, 1995 (detalhe)**  
C-print, plexiglass, alumínio  
304,8 x 640,1 x 7,6 cm  
Vista da instalação, Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brasil

**Empty Dream, 1995 (detalhe)**  
C-print, plexiglass, alumínio  
304,8 x 640,1 x 7,6 cm  
Installation view at Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brazil

## Uma xamã contemporânea | Donatella Natili Farani

Conheci Mariko Mori em 2006, por ocasião de sua primeira vinda a Brasília, uma das locações de seu trabalho “Beginning of the End”. Nele, incorporando obras iniciais de sua carreira, principalmente as performances, a artista se retrata deitada em uma cápsula transparente diante de 13 cidades diferentes, as quais ligam, através de um tempo transcendental, mais do que cronológico, o Ocidente ao Oriente.

A imagem da artista – construída com efeito nos mínimos detalhes: os trajes simples e necessariamente brancos, os cabelos em coques estruturados, a postura hierática e serena, a fala lenta e o sorriso gentil – logo me trouxe à mente uma figura ancestral xintoísta, conhecida como *Miko*, a sacerdotisa ou xamã que antigamente servia em santuários daquela religião. Essa identificação, quase uma metalinguagem corporal, nas obras de Mariko Mori, todavia, não resulta apenas em uma apropriação superficial e inconsistente de certa tradição cultural, conforme acontece com muitos artistas do Neopop japonês. Trata-se, diferentemente, da incorporação na própria arte de todo um universo de valores espirituais e religiosos, os quais, em sua complexidade, remetem a uma visão particular de mundo e a uma concepção japonesa da natureza e do significado da vida, reelaboradas em chave contemporânea.

A influência do budismo já se encontra em obras inovadoras e tecnicamente ambiciosas do começo de sua carreira, como “Enlightenment Capsule” (1998) ou “Dream Temple” (1997-1999). Na história do pensamento japonês, a filosofia budista, com sua débil resistência à difusão de ideias científicas, tem contribuído, sob muitos aspectos, criando condições favoráveis para a espetacular transformação moderna do Japão. Mariko Mori apropria-se de algumas das intuições originais dessa filosofia para criar obras em que espiritualidade, tecnologia e novos meios de expressão se unem para alcançar uma nova consciência de si e do mundo. Em “Transcircle” (2004), por exemplo, a artista tenta superar a noção de *karma* e do ciclo incessante de vida e morte. As pedras pré-históricas, colocadas em círculo, têm uma composição multimídia que lembra as mandalas: a representação do processo pelo qual o cosmo se formou a partir do seu centro e que permite, por meio de um articulado simbolismo, uma espécie de viagem de iniciação em busca do crescimento espiritual. A ordem contida em uma colocação aparentemente ilógica encarna a ideia de cosmo. Essas pedras poderiam ser imaginadas como antenas que nos ligam a uma nova dimensão espacial, na qual podemos ser libertados do ciclo natural de vida e morte.

Em “Miko No Inori” (1996) – a prece de uma *Miko* –, um de seus primeiros trabalhos de videoinstalação, que registra uma performance realizada no aeroporto de Kansai, a artista começou a utilizar esse elemento da cultura japonesa em chave futurista. O vídeo reproduz Mori como uma brilhante personagem dos mangás, enquanto manipula uma bola de cristal com mínimos movimentos das mãos e, ao mesmo tempo, canta uma música que repete *ad infinitum*: “As palavras se fundem e tornam-se uma”, indicando uma prece alusão aos mantras budistas. Assim, a aplicação da alta tecnologia contemporânea à mitologia antiga cria uma série de entidades efêmeras que flutuam na aura evanescente produzida pela tecnologia digital. Sua habilidade é utilizada para tornar verdadeira a fantasia da encarnação do divino em uma mulher de traços virginais.

O fascínio de Mariko Mori pela criação de personagens artificiais e a sua obsessão pelo detalhe devem-se, provavelmente, à experiência de estudo no Bunka Fashion College, de Tóquio. Naquele período, ela estudou desenho e moda e também atuou como modelo, certamente uma experiência preciosa que a ajudou na arte de recitar. Em 1988, ela mudou-se para Londres, onde frequentou a Chelsea College of Art. Nesse período, o foco de seu trabalho mudou da moda para a arte. Em seguida, inscreveu-se no Programa de Estudo Independente do Whitney Museum of American Arts e, então, iniciou sua produção artística.

Embora Mariko Mori nunca tenha se relacionado com a comunidade artística de Tóquio, sua cidade natal, esta se tornou recorrente nos cenários de seus primeiros trabalhos fotográficos. A utilização de imagens digitais e de técnicas de impressão de vanguarda permitiram-lhe a criação de efeitos novos e uma fusão de estilos diferentes. Na grandiosa imagem de “Empty Dream” (1995), a simulação é enfatizada com a vista de uma praia artificial da periferia de Miyazaki, na qual, com clara alusão irônica à sociedade japonesa, algumas sereias brincam entre as pessoas, as quais, acostumadas a fingir que estão em uma praia real, com sol e areia artificiais, continuam se comportando como turistas normais. Os ricos detalhes e as enormes dimensões dessa imagem (304,8 cm x 640,1 cm x 7,6 cm) são sugestivos do potencial narrativo dessas fotografias gigantescas e do poder imaginativo da artista, que antecipa cenários ainda mais impactantes, como a videoinstalação “Kumano” (1998).

Nessa obra, Mariko Mori continuou trabalhando com a busca de um simbolismo espiritual, propondo uma meditação sobre o alcance de uma dimensão interna superior. Kumano é o nome de uma floresta japonesa na qual há uma cachoeira considerada tradicionalmente um lugar sagrado da religião xintoísta e meta de peregrinação desde a Antiguidade. Já no século XII, os imperadores japoneses viajavam de Quioto para Kumano, percorrendo um caminho sagrado a fim de prestar homenagem às divindades do lugar. No vídeo, Mariko Mori tenta re-propor a experiência mística vivenciada durante uma visita a esse lugar. A obra alcança o momento mais alto da interpretação da tradição por parte da artista e a incorporação nos

espaços performáticos de sua própria visão de futuro e utopias. Já desde a escolha de Kumano como locação do vídeo, a obra assumiu qualidades místicas.

Em “Kumano”, Mariko Mori interpreta três divindades imaginárias colocadas em diferentes momentos e contextos: a primeira é a personificação da raposa, um animal mítico japonês que, levando o seu pelo nas costas, foge da câmera e se esconde na floresta; a segunda é uma sacerdotisa em elegante quimono e ornamentos preciosos, que realiza um ritual diante da cachoeira sagrada; e a terceira é uma mulher cibernética que realiza uma cerimônia do chá, enquanto uma espécie de bolha, que representa um estado profundo de consciência, roda e flutua em volta dela. “Kumano” é bastante crível em termos de espiritualidade ritual, mas, ao mesmo tempo, é possível identificar nesta obra o senso jocoso da artista em manipular os símbolos religiosos com o objetivo de levar-nos à busca de um significado espiritual da vida. O vídeo faz confluír, simultaneamente, as três correntes de pensamento tradicionais japonesas: o xintoísmo, o budismo e o zen. Em Mariko Mori, a apropriação do xintoísmo, em particular, se reconhece sobretudo em sua profunda reverência pela natureza, não apenas concebida como viva, mas como encarnação da divindade. A mesma palavra “natureza”, *shizen* em japonês, significa “o que tem leis em si mesmo”, ou seja, o que é autônomo, espontâneo, vivente.

Em “Oneness” (2003) e “Wave UFO” (2003), essas concepções se ampliam até envolver todo o universo, visionando uma utopia otimista de união planetária. “Oneness” foi concebido como uma introdução mais figurativa aos conceitos desenvolvidos em “Wave UFO”. Os alienígenas são uma metáfora do estranhamento dos indivíduos de culturas diferentes, embora com as mesmas características como seres humanos. Em “Wave UFO”, essas intuições ampliam-se na profunda compreensão de que os indivíduos não representam unidades autônomas, mas são interligados por meio de suas vidas e pensamentos. Ao contrário da dualista concepção ocidental do cosmo, aqui se tem a ideia de que os seres humanos, a natureza e toda a criação são hipóstases de uma imensa circulação cósmica.

Após a experiência de vida em Londres e em Nova York, Mariko Mori foi naturalmente levada a questionar sua identidade japonesa e a buscar as próprias raízes culturais nas especulações mais arcaicas e originais de seu país. Em sua rica e variada obra, a artista enfrenta o dilema de ser japonesa e, simultaneamente, estar inserida em um contexto multicultural, pela exploração dos próprios desejos e pela busca incessante por uma coexistência harmônica entre a cultura tradicional japonesa e a ocidental.

A sua arte e o sucesso alcançado pelo mundo afora mostram como a artista tem superado os aspectos negativos de ter de se afirmar na complexidade de uma cultura híbrida, fora do contexto artístico de seu país, e como tem conseguido transmitir valores universais e uma nova e harmônica visão de vida.



**Donatella Natili Farani:** graduada em Língua e Literatura Japonesa Moderna pela Universidade La Sapienza de Roma. Pós-graduada na Universidade Meiji de Tóquio, é professora de Literatura Japonesa no Departamento de Teoria Literária da Universidade de Brasília.

**Miko No Inori Video, 1996 (video still)**

Video. Tempo estimado: 4:19 minutos  
Cortesia da Coleção de Jeffrey Deitch, EUA

**Miko No Inori Video, 1996 (video still)**

Video. Estimate time: 4:19 minutes  
Courtesy of Jeffrey Deitch Collection, USA

## A contemporary shamaness | Donatella Natili Farani

I first met Mariko Mori in 2006, when she came to Brasília, one of the locations of her work “Beginning of the End”. In this artwork, the artist incorporates some works from the beginning of her career, mainly the performances, and portraits herself lying inside a transparent capsule before 13 different cities, which connect, through a transcended time rather than a chronological one, East and West.

The artist’s image – built up with effects in the slightest details: the simple and inevitably white costumes, the hair pinned into structured buns, the hieratic and serene posture, the slow speech, and the gentle smile – immediately brought to my mind an ancient Shinto figure, known as *Miko*, the female priestess or shamaness that was formerly an attendant at Shinto shrine. This identification, almost a body metalanguage, in Mariko Mori’s artwork, however, does not result only in a superficial and inconsistent appropriation of certain cultural traditions, as it happens to many Japanese Neo-pop artists. In a different manner, she incorporates to her art a whole universe of spiritual and religious values, which, in their complexity, refer to a particular worldview and to a Japanese conception of nature and the meaning of life, reworked in a contemporary perspective.

Buddhist influences are already found in some innovative and technically ambitious works in the beginning of her career, such as “Enlightenment Capsule” (1998) or “Dream Temple” (1997–1999). In the history of Japanese thought, Buddhist philosophy, with its subtle resistance to the dissemination of scientific ideas, has contributed, in many aspects, creating favorable conditions for the magnificent modern transformation of Japan. Mariko Mori seizes some of the original intuitions of this philosophy to create works in which spirituality, technology, and new means of expression are united in order to achieve a new consciousness of oneself and of the world. In “Transcircle” (2004), for example, the artist tries and overcomes the notion of karma as well as the incessant cycle of life and death. The pre-historical stones, arranged in a circle, present a multimedia composition that reminds us of the mandalas: a representation of the process from which the cosmos was formed from its center and that allows, by means of an articulated symbolism, a kind of initiation journey searching for spiritual growth. The order present in an apparently illogical collocation incarnates the idea of cosmos. These stones could be imagined as antennas that connect us to a new spatial dimension, in which we can be freed from the natural cycle of life and death.

In “Miko No Inori” (1996) – the shamaness’s prayer –, one of her first video installations, which registers a performance set in the Kansai airport, the artist started using this element of the Japanese culture in a futuristic manner. This video reproduces Mori as a brilliant manga character while she carefully turns a crystal ball over in her hands and, at the same time, sings a song that repeats *ad infinitum*: “The words melt and become one”, indicating a precise allusion to Buddhist mantras. Therefore, applying contemporary high technology to ancient mythology, she creates a series of ephemeral entities that float in the evanescent aura produced by digital technology. Her ability is utilized to make the fantasy of the divine incarnation come true in a woman who has virginal features.

Mariko Mori’s fascination for creating artificial characters and her obsession with details are, probably, due to her study experience at Bunka Fashion College, in Tokyo. In that period, she studied design and fashion and she also modeled, certainly a precious experience that helped her with the art of recitation. In 1988, she moved to London, where she studied at Chelsea College of Art. During this period, she changed the focus of her work from fashion to art. After that, she enrolled in the Independent Study Program of the Whitney Museum of American Arts and started her artistic production.

Although Mariko Mori has never had any relationships with the artistic community in Tokyo, her hometown, this city became recurrent in the scenery of her first photographs. The usage of digital images and avant-garde printing techniques permitted the creation of new effects and a blend of different styles. In the stately image of “Empty Dream” (1995), simulation is emphasized by the sight of an artificial beach in the outskirts of Miyazaki, in which, in a clear ironic allusion to the Japanese society, some mermaids play among the people, who are accustomed to pretending they are on a real beach, with artificial sun and sand, and continue behaving as normal tourists. The rich details and huge dimensions of this image (304.8 cm x 640.1 cm x 7.6 cm) suggest the narrative potential of this gigantic photographs and the artist’s imaginative power, anticipating even more impactful scenery, such as the video installation “Kumano” (1998).

In this work, Mariko Mori continued working in search of a spiritual symbolism and proposed a meditation on reaching a higher internal dimension. Kumano is the name of a Japanese forest in which there is a waterfall traditionally considered a holy place of Shintoism and a pilgrim destination since Antiquity. As early as the 12th century, Japanese emperors traveled from Kyoto to Kumano, pursuing a holy path in order to honor local deities. In this video, Mariko Mori tries and re-proposes a mystical experience during a visit to this place. This artwork reaches the pinnacle of the artist’s interpretation of tradition and the incorporation of her own visions of the future and utopias in the performance spaces. Since her choice of Kumano as this video location, the work assumed mystical qualities.

In “Kumano”, Mariko Mori interprets three imaginary deities presented in different moments and contexts: the first one is a fox impersonation, a mythical Japanese animal that, carrying its fur on the back, escapes from the camera and hides in the forest; the second is a priestess wearing an elegant kimono and precious ornaments, who performs a ritual in front of the holy waterfall; and the third one is a cybernetic woman who performs a

tea ceremony while some kind of bubble, which signifies deeper consciousness, revolves and floats around her. "Kumano" is highly believable in terms of spiritual ritual, but, at the same time, it is possible to identify in this artwork the jocose sense of the artist when manipulating the religious symbols with the intention to lead us in the search of a spiritual meaning in life. The video makes the three currents of traditional Japanese thought converge, simultaneously: Shintoism, Buddhism, and Zen. In Mariko Mori, particularly the appropriation of Shintoism can be mainly recognized by her profound reverence to nature, not only conceived as being alive, but as the incarnation of the deity. The same word "nature", *shizen* in Japanese, means "the one that has the laws inside him/herself", or something that is autonomous, spontaneous, alive.

In "Oneness" (2003) and "Wave UFO" (2003), these conceptions are broadened until they involve the whole universe, envisioning an optimistic utopia of planetary union. "Oneness" was conceived as a more figurative introduction to the concepts developed in "Wave UFO". The aliens are a metaphor of the strangeness that individuals of different cultures feel, although they have the same characteristics as human beings. In "Wave UFO", these intuitions are broadened in the deep understanding that the individuals do not represent autonomous units, but are interconnected through their lives and thoughts. Different from the dualistic Western conception of the cosmos, here we have the idea that human beings, nature, and all the creation are hypostases of an immense cosmic circulation.

After having the experience of living in London and New York, Mariko Mori was naturally led to question her Japanese identity and look for her own cultural roots in the most archaic and original speculations of her country. In her rich and varied work, the artist faces the dilemma of being Japanese and, simultaneously, being inserted in a multicultural context, due to the exploration of her own wishes and the incessant search for a harmonious coexistence between the traditional Japanese culture and the Western culture.

Her art and the success she reached throughout the world show how the artist has overcome the negative aspects of having to base her work in the complexity of a hybrid culture, out of her country's artistic context, and how well she has been able to transmit universal values and a new and harmonious vision of life.



**Donatella Natili Farani:** graduate in Modern Japanese Language and Literature at the La Sapienza University of Rome. Post-graduate in the Meiji University of Tokyo, she teaches Japanese Literature at the Department of Literary Theory at the Universidade de Brasília, Brazil.

**Wave UFO, 1999-2002**

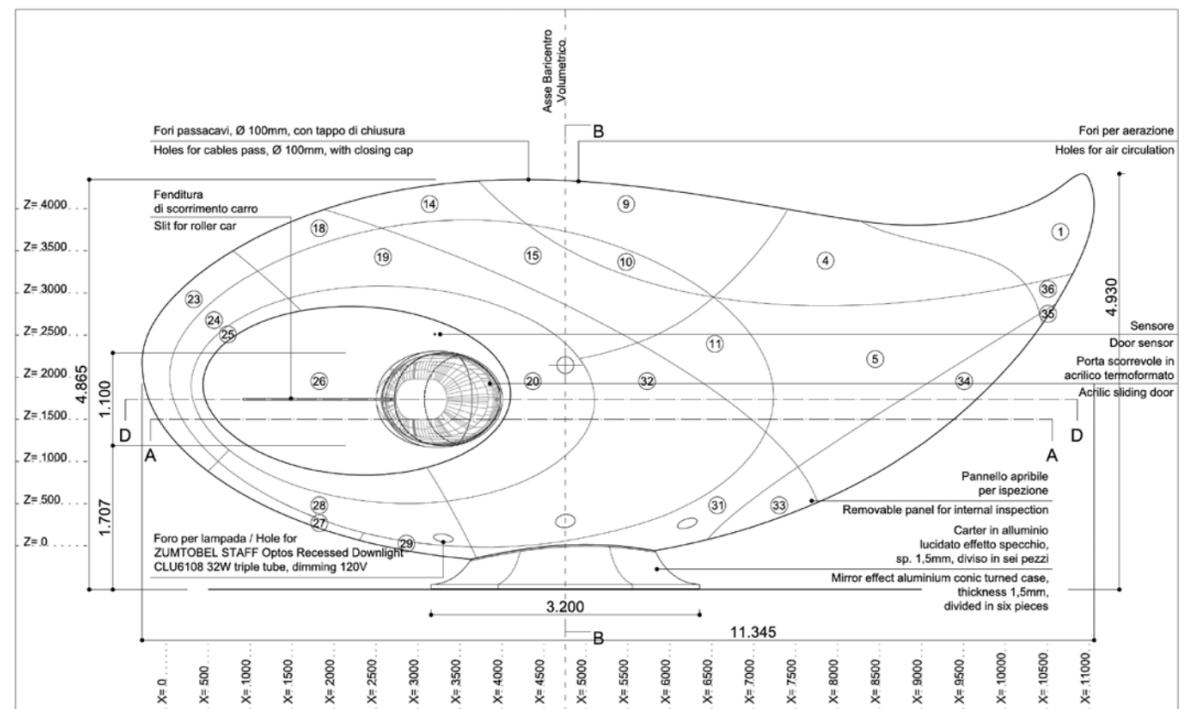
Interface *Brainwave*, cúpula de visão, projetor, sistema de computador, fibra de vidro, *Technogel*, acrílico, fibra de carbono, alumínio, magnésio 493 x 1134 x 528 cm  
Vista da instalação, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Brasil  
Cortesia de PinchukArtCentre, Kyiv, Ucrânia

**Wave UFO, 1999-2002**

Brainwave interface, vision dome, projector, computer system, fiberglass, Technogel, acrylic, carbon fiber, aluminum, magnesium 493 x 1134 x 528 cm  
Installation view at Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Brazil  
Courtesy of PinchukArtCentre, Kyiv, Ukraine

**Desenho arquitetônico de Wave UFO por Marco Della Torre (Vista lateral), 2003**

**Architectural drawing of Wave UFO by Marco Della Torre (Side view), 2003**



## Conectados | Eckhard Schneider

Mariko Mori ocupa uma posição artística ímpar e é considerada uma das principais representantes contemporâneas da arte na interseção entre a tradição e o futuro.

Em entrevista anterior (“Chá com Mariko Mori”, concedida a Kay Ito), ela afirmou: “Enquanto eu viver, sou parte de um ser maior e estou tendo a permissão de sê-lo porque eu ofereço”. Dois raciocínios são interessantes nesse contexto: um é a ideia de fazer parte de uma existência maior, enquanto o outro é a consciência de que, para se receber, primeiramente algo deve ser oferecido.

Esse algo especial que Mariko Mori está interessada em abrir para seu trabalho artístico parece ter sido gerado a partir de conceitos bastante antigos e, especialmente, da percepção espiritual na tradição do Budismo. Porém, em vez de meramente utilizar esse campo espiritual como uma planta arquitetônica para seu plano diretor artístico, Mariko Mori se empenha em obter transformação e transcendência. Em outra entrevista, concedida a Kune Sugiura, ela apontou inequivocamente a rota artística que está buscando ao asseverar que: “Eu não estou interessada em usar coisas antigas, mas melhor do que isto, quero conectá-las com a vida contemporânea por meio da tecnologia que temos agora. Superficialmente, parece alta tecnologia, porém, olhando mais atentamente, percebe-se que a gênese do tradicional importa”.

Penso que o conceito-chave a que Mariko Mori se refere nesse contexto é o de “conectar”. De certa forma, esse é o elemento-chave de sua filosofia artística. “Conectar” significa, acima de tudo, um meio de obter comunicação positiva entre a própria consciência da artista e as de todos os outros indivíduos como parte de uma comunidade (ser) maior, de tal modo a tanto dar quanto receber.

Há dois trabalhos que enfocam esse conceito idealizado de conectar. Um é o espetacular projeto “Wave UFO”, de 1999–2002, ao passo que o outro é “Oneness”, de 2003. Ambos aparecem como destilações de trabalhos anteriores de Mariko Mori, conquanto permaneçam como força-motriz para o futuro.

“Wave UFO” é um trabalho visionário que une ciência, performance, música e arquitetura em um trabalho de arte integrado, com o qual, em 2002-2003 eu tive a sorte de me envolver pessoalmente, como o então Diretor do Kunsthau Bregenz. O Kunsthau Bregenz propiciou ao “Wave UFO” sua exposição de estreia junto com “Oneness”. “Wave UFO” é uma forma cultural dinâmica pairando na interseção entre escultura em grande escala e arquitetura bioamorfa. Oferece um panorama futurístico sobre as possibilidades da arte, propiciando a seu público uma experiência multifacetada envolvendo as percepções física, espiritual e estética. Projetado para acomodar três participantes, o interior e o exterior do “Wave UFO”, a forma escultural que remete a uma baleia e a concha interior que se assemelha a formas aquáticas simples, estão inseparavelmente conectados um ao outro, não apenas de um modo físico, mas sobretudo espiritual.

Tanto o componente interno quanto o externo são construções de alta tecnologia produzidas em colaboração com uma companhia italiana que desenvolve protótipos de carros de corrida. Em seu livro “Oneness”, Mariko Mori o descreve da seguinte maneira: “A estrutura é feita de alumínio fundido e a cúpula é feita de carbono muito leve. A concha externa se desmembra em 36 painéis de fibra de vidro que se encaixam uns aos outros com 1 mm de espaço entre si. Nós evitamos linhas visíveis para respeitar a ideia original de forma. Nós pesquisamos um revestimento que mudasse de cor constantemente com a luz.”

Incorporando novas tecnologias, gráficos computadorizados, projeções de vídeo e estruturas de engenharia, Mariko Mori expande a experiência da arte. Os visitantes participam da concepção da artista de mundos interconectados. Ao entrar na cápsula, à qual somente se tem acesso por meio de uma escada, três pessoas podem se reclinar em assentos por 7 minutos. Para Mariko Mori, o número três é um símbolo de unidade, posteriormente transformado em uma visão em que a natureza, os seres humanos e as novas tecnologias estão interconectados. Por intermédio das imagens projetadas na tela localizada na cúpula, agindo como uma espécie de laço de biorretroalimentação interativa que lê as ondas cerebrais dos participantes, Mori remete os “viajantes” a uma jornada para dentro do cosmos espiritual.

O interior e o exterior, a natureza e os seres humanos, as novas tecnologias e a consciência desenvolvida, um objeto físico e a transcendência, enfim, tudo na *Gesamtkunstwerk* de Mori está interconectado. Como todas as *Gesamtkunstwerke* em sua ambiciosa ideia de criar algo ímpar sem quaisquer fronteiras entre a ciência, a vida, a arte e a espiritualidade, Mori está criando um meio de exprimir para o público sua visão de um mundo “melhor” e “mais novo”, no qual o homem parece ter superado todas as barreiras culturais.

Em um e-mail para o Kunsthau Bregenz sobre “Wave UFO”, ela indubitavelmente ressoou alusões à visão budista do Nirvana afirmando: “‘Wave UFO’ acredita que os humanos são seres coletivos que se unirão e transcenderão as diferenças culturais e as fronteiras nacionais por meio de evolução positiva e criativa.” Essa visão de um mundo esclarecido também se manifesta no trabalho “Oneness”.

Esse trabalho é uma alegoria da conectividade e foi concebido como uma obra introdutória ao “Wave UFO”. É um trabalho de arte figurativa, que mostra seis extraterrestres conectados por se darem as mãos uns aos outros, sendo um predecessor da ideia mais complexa do “Wave UFO”.

Abraçar a figura faz com que seus olhos se acendam e seu batimento cardíaco seja perceptível. O "beijo" traz a máquina à vida, um antigo sonho da humanidade, o qual, por vezes, tem tido consequências perigosas, como na famosa história de Frankenstein. Mariko Mori, entretanto, cria seus objetos esculturais como símbolos positivos e visionários para um mundo melhor, em que a existência individual é compreendida, mesmo em contextos culturais desconhecidos, como parte de um ser maior conectado.

Com seu trabalho, Mariko Mori cria imagens inesquecíveis de um universo cibernético, no qual todas as coisas flutuam em harmonia e são conectadas, existindo sem nenhuma fricção. É um romantismo tecnológico que expande os conceitos tradicionais de estética digital, assim como a ideia de uma sociedade globalizada e com informações imaterializadas, encravada na espiritualidade fundamental da promessa de salvação.

**Eckhard Schneider:** depois de dirigir várias instituições na Alemanha, tornou-se diretor da Kunsthau Bregenz, Áustria, desde 2000. Em outubro de 2008, foi escolhido como Diretor Geral da PinchukArtCentre de Kyiv, Ucrânia. É uma das figuras mais importantes da cena internacional da arte contemporânea.



**Oneness, 2003**

*Technogel*, acrílico, fibra de carbono, alumínio fundido, magnésio  
Cada figura: 135 x 75,6 x 37,4 cm. Diâmetro da base: 333 cm.  
Vista da instalação, Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brasil  
Cortesia de PinchukArtCentre, Kyiv, Ucrânia

**Oneness, 2003**

*Technogel*, acrylic, carbon fiber, cast aluminum, magnesium  
Each figurine: 135 x 75.6 x 37.4 cm. Base diameter: 333 cm.  
Installation view at Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brazil  
Courtesy of PinchukArtCentre, Kyiv, Ukraine.

## Connected | Eckhard Schneider

Mariko Mori occupies a unique artistic position and is considered one of contemporary art's major representatives at the junction between tradition and the future.

In an early interview ("Tea with Mariko Mori" by Kay Ito) she said: "As long as I live, I'm part of a bigger being and I'm being allowed to be part of it because I offer". Two thoughts are interesting in this context, one is the idea of being part of a greater existence and the other one is the awareness that in order to receive, something must first be offered.

This special something that Mariko Mori is interested in opening for her artistic work seems to have been generated from ancient concepts and especially spiritual consciousness in the tradition of Buddhism. But instead of merely utilizing this spiritual field as a blueprint for her artistic master plan, Mariko Mori strives for transformation and transcendence. In another interview with Kune Sugiura she unmistakably points out the artistic route she is searching for by stating: "I'm not interested in using ancient things, rather I want to connect them with contemporary life through the technology we have now. On the surface it appears high-tech but looking into it one feels that geneses of traditional matters".

I think the key principle Mariko Mori refers to in this context is that of the "connected". In a way it is the key element of her artistic philosophy. "Connected" means first of all a means of positive communication between her own consciousness and all other individuals as part of a larger community (being) in order to both give and receive.

There are two works that focus on this idealized concept of the connected. One is the spectacular "Wave UFO" project from 1999-2002, and the other one is "Oneness" from 2003. Both appear as distillations of Mariko Mori's past works whilst remaining the driving force for the future.

"Wave UFO" is a visionary work uniting science, performance, music and architecture into an integrated work of art which in 2002-2003 I had the luck to be personally involved in as the then Director of Kunsthhaus Bregenz. Kunsthhaus Bregenz gave "Wave UFO" its exhibition debut together with "Oneness". "Wave UFO" is a dynamic cultural form hovering at the junction between large-scale sculpture and bio-amorphous architecture. It offers a futuristic vista on the possibilities of art, providing its audience with a multi-faceted experience involving physical, spiritual and aesthetic perception. Designed to accommodate three participants, the interior and exterior of "Wave UFO", the whale-like sculptural form and the inner shell with its organic semblance of simple, water-like forms are inseparably connected to each other, not only in a physical but moreover in a spiritual way.

Both the internal and external components are high-tech constructions produced in collaboration with an Italian company which develops racing car prototypes. In her book "Oneness" Mariko Mori describes it as follows: "The structure is made of cast aluminium and the dome is made of very light carbon. The outside shell breaks down into thirty-six fiberglass panels that slot together with a millimeter of space between them. We avoided visible lines to respect the original idea of form. We searched for a coating that would change color constantly with light."

Incorporating new technologies, computer graphics, video projections and engineering structures, Mariko Mori expands the art experience. Visitors participate in the artist's conception of interconnected worlds. By entering the capsule which can only be accessed via a staircase three people can recline in seats for seven minutes. For Mariko Mori the number three is a symbol of unity, further transformed into a vision that nature, human beings and new technologies are interconnected. By means of the images projected on the dome screen acting as a sort of interactive bio-feedback loop that reads the brainwaves of the participants, Mori sends the "travellers" on a trip into a spiritual cosmos.

The internal and the external, nature and human beings, new technologies and developed consciousness, a physical object and transcendence, everything in Mori's Gesamtkunstwerk is interconnected. Like all Gesamtkunstwerke in their ambitious idea of creating something unique without any borders between science, life, art and spirituality, Mori is elaborating a means of conveying to the audience her vision of a "better" and "newer" world, in which man appears to have overcome all cultural barriers.

In an email to Kunsthhaus Bregenz about "Wave UFO" she unmistakably echoed allusions to the Buddhist vision of Nirvana by stating: "'Wave UFO' believes that humans are collective beings that will unite and transcend cultural differences and national borders through positive and creative evolution." This view of an enlightened world also manifests itself in the work "Oneness".

This work is an allegory of connectedness and was conceived as an introductory work to "Wave UFO". It is a figurative artwork showing six aliens connected by holding each other's hands and is a predecessor to the more complex idea of "Wave UFO".

Embracing a figure makes its eyes light up and its heartbeat is perceptible. The "kiss" brings the machine to life, an old dream of mankind which sometimes has had dangerous consequences as in the famous Frankenstein story. Mariko Mori however creates her sculptural objects as positive, visionary symbols for a better world where individual existence is understood, even in unknown cultural contexts, as part of a connected larger being.

With her work Mariko Mori creates unforgettable images of a cyber universe where everything floats in harmony and is connected, existing without any friction. It is a technological romanticism, which expands traditional concepts of digital aesthetics as well as the idea of a globalised and immaterialized information society, embedded in the fundamental spirituality of the promise of salvation.

**Eckhard Schneider:** after being director of several institutions in Germany, he has been the director of the Kunsthaus Bregenz in Austria since 2000. In October 2008 he was appointed General Director of the PinchukArtCentre in Kyiv, Ukraine. He is one of the major figures in the international field of contemporary art.



**Miracle, 2001 (detalle)**  
Impressão *cibachrome*, moldura de vidro diacrônico,  
33 bolas de vidro, 1 bola de cristal, corrente,  
108 contas de cristal, sal  
8 fotos/obras: cada uma com 69 cm de diâmetro  
Círculo de sal: diâmetro de aproximadamente 85 cm  
Vista da instalação, Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brasil  
Cortesia de SCAI The Bathhouse, Tóquio, Japão

**Miracle, 2001 (detail)**  
Cibachrome print, frame in diachronic glass,  
33 glass balls, 1 crystal ball, chain,  
108 crystal beads, salt  
8 photographic works: 69 cm diameter each  
Salt circle: approximately 85 cm diameter  
Installation view at Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brazil  
Courtesy of SCAI The Bathhouse, Tokyo, Japan

## Falei com ela | por Nicola Goretti

**Nicola Goretti: Porque decidiu sair do Japão durante os anos 90 e ir para Londres? Não havia locais para estudar artes onde você morava? Era necessário ir embora?**

**Mariko Mori:** Na realidade, a arte de instalação começou a ficar mais ativa em Londres. Aqueles tipos de trabalho não estavam realmente presentes no Japão.

**NG: O que aquela cidade tinha para oferecer naquele momento?**

**MM:** Quando eu era estudante, os jovens artistas britânicos estavam começando a organizar suas próprias exposições, embora ainda fossem estudantes, era possível exibir trabalhos.

**NG: Naquele momento, suas primeiras obras de arte apareceram. Eram uma mistura de cultura ocidental com o misticismo da tradição oriental. Eu me lembro de “Subway”, de 1994, uma obra que me impressionou bastante. Um ser de outro planeta viajando no metrô de Tóquio. Ninguém percebe a sua presença, mas ela parece escutar todos os pensamentos dos passageiros. Aqui, a referência ao local está fortemente ligada a uma questão espiritual, que se resolve por si só no cenário. Ninguém se importa que ela está lá.**

**MM:** Aquelas séries do meu trabalho tinham como meta um comentário social. Em “Subway”, a razão pela qual as pessoas não me olham é porque no Japão a tendência é não olhar para as pessoas uma vez que isto não é conveniente, especialmente se é alguém esquisito. Você sabe que ela está lá, mas você não olha para ela.

**NG: Mas como você está vestida de uma forma esquisita, eles não deveriam ver você?**

**MM:** Mas eles rejeitam reconhecer minha presença.

**NG: Nesse período, existe um forte desejo de autorrepresentação dentro da obra. Você encarna figuras diversas, as quais explicam desejos contrapostos. Lembro-me particularmente de “Warrior”, em que você aparece como um guerreiro dentro de uma sala com jogos interativos, ou “Play with Me”, em que você é uma mulher robô sem desejo definido, sem pertencer a um lugar conhecido.**

**MM:** Eu quis introduzir a idéia da realidade artificial que nós criamos, a fuga da vida real. Para representar isso, eu precisei trazer a figura da realidade artificial. Então, as figuras na fotografia parecem todas saídas de jogos de computador, os quais são artificiais, para a realidade. Isso é o que parecia naquela época: a realidade artificial torna-se mais real do que a vida real propriamente dita.

**NG: Em “Love Hotel”, uma menina vestida com um uniforme escolar tem elementos cibernéticos que recobrem seu corpo, como as meias ou mesmo um estranho capacete na cabeça. O lugar é um motel, com**

**decoração kitsch e uma televisão que está ligada.**

**MM:** Isso era algo que eu queria fazer como um comentário social, de modo semelhante a “Tea Ceremony”, sobre a posição da mulher na sociedade. Claro que isso agora mudou, mas em 1994 o relacionamento entre garotas adolescentes e homens adultos era um problema. Eu quis chamar a atenção para esse tema. Assim como em “Tea Ceremony”, no qual mulheres qualificadas estão apenas servindo chá e não utilizando suas habilidades de modo a contribuir para a sociedade, até mesmo mulheres com graduação universitária.

**NG: A cena é fortemente narcisista. É uma das poucas obras que aparece com conteúdo sexual explícito. Você poderia comentar isso, por favor?**

**MM:** Embora eu tenha feito as fotografias e esteja usando o meu próprio corpo, eu não o vejo como sendo narcisista. Eu quis expressar o comentário social usando uma determinada linguagem para criar uma imagem.

**NG: Gostaria de perguntar agora sobre duas obras emblemáticas, que marcaram um período de transição: “Birth of a Star” (1995) e “Miko No Inori” (1997). Os dois temas são bem diferentes um do outro, mas em ambos o espaço é atemporal ou inexistente. Ademais, além de serem obras multimidiáticas, “Birth of a Star” representa uma menina pop e “Miko No Inori”, uma sacerdotisa budista. Todavia, o que ambas as obras têm em comum é o desaparecimento de um local ou da referência de um lugar “real”.**

**MM:** “Miko No Inori” foi filmado no aeroporto Kansai. O aeroporto estava recém-construído na época e Renzo Piano era o arquiteto responsável. O que me interessou foi que o aeroporto foi construído em um terreno criado por mãos humanas. Então, era um lugar completamente artificial que foi criado. Havia um certo elemento em relação a esse espaço produzido.

**NG: Então, era um espaço desconhecido?**

**MM:** Um local tecnológico.

**NG: E “Birth of a Star”?**

**MM:** Seu comentário a respeito de como “Birth of a Star” desloca qualquer tipo de lugar está correto. A obra é uma fotografia tridimensional com áudio.

**NG: Durante esse período, as obras surpreendem pelo conteúdo de forte beleza, mas, ao mesmo tempo, parecem carregadas de ingenuidade. Há constrangimento, por um lado, e dificuldade de atravessar essa perfeição da beleza, por outro. Qual era o seu desejo?**

**MM:** Eu tive a ideia para o design dos trajes e eu planejei criar esses personagens futurísticos e imaginá-

rios. Assim, eu usei meu próprio corpo tanto quanto possível para retratar essas ideias. Então, para mim, se eu não fizesse isso direito, eu fracassaria em expressar o conceito da obra.

**NG: Grande parte da arte japonesa possui uma beleza que tende a “completar” a obra, como se não existisse nenhum outro lugar além desse. Você acredita que isso dificulta a compreensão do trabalho, uma vez que o espectador mantém-se em um estado de “delírio” permanente quando é observado?**

**MM:** Essa é minha experiência pessoal, mas é algo muito simples. Quando você está diante de algo que é absolutamente maravilhoso, que deixa você absolutamente sem palavras, que é absolutamente transcendente, isto pode permanecer eternamente em sua mente.

**NG: A repetição da sua imagem é muito importante nesse momento?**

**MM:** Usar o meu próprio corpo para criar essas imagens foi muito fácil para mim, pois eu já tinha uma equipe completa de colaboradores com os quais eu podia compartilhar como eu queria criar essas imagens.

**NG: Porque existe a replicação da sua própria imagem em “Last Departure”?**

**MM:** Ela está lá, mas não está lá.

**NG: Na série “Tea Ceremony” de 1994, sua personagem é uma gueixa futurista que serve chá aos transeuntes. Ninguém parece descobrir a presença dela. Suas roupas são semelhantes às da estudante prostituta, mas não há qualquer outro desejo além da obediência? Novamente, a referência a um lugar, mas a figura parece ser produto de um programa de computação gráfica.**

**MM:** É um protesto contra o homem de negócios na rua, perguntando por que essa mulher qualificada tem de servir chá no escritório.

**NG: Eu gostaria de falar sobre “Beginning of the End”. Sua produção começou em 1995. Há três períodos: Passado, Presente e Futuro. São fotos em 360 graus, nas quais a sua presença no centro, dentro de uma cápsula, parece dominar o local. A imagem que me vem à mente é que tudo permanece paralisado enquanto você completa a sua performance e os pedestres olham fixamente ao redor estupefatos, sem saber o que está ocorrendo. Por que você escolheu especificamente aquelas cidades?**

**MM:** Eu realmente escolhi as cidades do “Presente” porque são lugares para os quais eu me mudei. Eu me mudei de Tóquio para Londres e finalmente para Nova York. Essas três cidades fizeram parte do meu caminho. As cidades do “Futuro” são locais com uma ideia futurística que preveem essa paisagem futurística. Essa é a razão pela qual Brasília e Dubai estão na obra. As Docklands são um complexo criado artificialmente e La

Défense também tem esta característica. Elas não são cidades que cresceram naturalmente. E as cidades do “Passado” são todas relacionadas com a forma de pirâmide.

**NG: Conte-me sobre a performance. Parece que você domina o que está à sua volta. Quanto tempo dura a performance?**

**MM:** Dura cerca de 30 minutos, mas depende. Às vezes, o público fica muito louco ou, como foi o caso de Paris, por exemplo, ninguém liga. Em Nova York, por exemplo, as pessoas eram muito animadoras. Em Tóquio, porém, alguém atirou uma pedra e chutou a cápsula. Então, cada vez é uma experiência diferente.

**NG: Então por que essa performance? Temos duas situações diferentes. Uma foto de 360 graus através da qual se pode enxergar a cidade sob ângulos diferentes, e na segunda você domina o espaço enquanto está dentro da cápsula.**

**MM:** A cápsula para o corpo significa a transcendência do tempo e do espaço. E o anel em “Beginning of the End” conecta o oriente e o ocidente. Há um vídeo chamado “Link” que conecta não apenas o espaço, mas também o tempo.

**NG: Eu me lembro de ter visto uma foto na galeria Perrotin de Paris, na qual os trabalhos estão expostos como se fossem grandes telas impressionistas, de maneira levemente curvada sobre as paredes. Posteriormente, a obra foi montada em anéis de aço para a Albion Gallery de Londres, correto? Ou a obra foi sempre idealizada para ser exposta dessa maneira?**

**MM:** Eu comecei essa obra em 1995, mas a terminei em 2006. No início, eu tinha apenas fragmentos da obra e eu só poderia apresentar apenas um painel.

**NG: A ciência representa um papel fundamental em sua obra. Você tem parentes no campo científico?**

**MM:** Meu pai era inventor. Não exatamente um cientista, ele começou como economista e, depois, se tornou professor de engenharia. Ele criou um equipamento de transmissão solar que eu usei em “Enlightenment Capsule”. Em homenagem as suas invenções, eu fiz essa obra na qual os cabos de fibra óptica transmitem a luz solar e iluminam o interior da cápsula.

**NG: Você aproxima os “usuários” das obras de arte por meio da linguagem da ciência. Sem ela seria impossível “ver”?**

**MM:** A ciência é uma língua universal, uma crença que temos na cultura contemporânea. Embora tenhamos diferentes bagagens culturais, religiões ou línguas, a ciência pode unificar todos nós e nossas crenças. A descoberta do universo, das partículas primordiais, todos podem compartilhar essas ideias e entender como

os seres humanos têm desafiado para descobrir a verdade e seus mistérios.

**NG: A série “Esoteric Cosmos” foi realizada quase no mesmo ano que “Beginning of the End”. É curioso como uma se refere ao local enquanto a outra carece de referências geográficas, mas com uma força enigmática que pretende revelar um segredo. É um dos últimos trabalhos em que a sua figura aparece dentro da obra e a primeira vez em que a temática budista aparece.**

**MM:** Em “Esoteric Cosmos” eu quis visualizar a mandala esotérica. Eu quis representar os quatro elementos: vento, fogo, água e terra e o vazio que é o espaço no meio. Porque, no espaço vazio, o vento causa o fogo, o fogo causa a água e a água causa a terra. Então, se torna vazio mais uma vez. Essa é a circulação da qual a mandala budista fala. Adicionalmente, o vento representa a concepção, e é por isto que o meio da imagem parece um útero, o fogo representa um feiticeiro, a água representa esclarecimento e a terra é representada pelo Nirvana, a terra pura.

**NG: Eu gostaria de entender melhor o sumiço de sua figura nas obras desse período.**

**MM:** Tem a ver com a consciência mais profunda, na qual apenas a mente existe. Para expressar essa idéia, eu não mais necessitava do corpo; em vez disso, a arquitetura, então, se torna uma metáfora do corpo.

**NG: Existe uma evolução estilística consciente em sua obra?**

**MM:** Por intermédio da cultura popular, nós somos estimulados por certas estéticas, alguns sentimentos sobre formas. Eu fui inspirada por formas tradicionais, tal como o “Dream Temple”, no qual há um templo octogonal, mas também utilizando novas técnicas e materiais que foram apresentados naquela época.

**NG: A partir de “Dream Temple” (1999), “seu corpo” se transforma em arquitetura. A obra se refere a um templo budista do século VIII em Nara, o Yumedono. Nessa obra, apenas uma pessoa de cada vez entra no templo.**

**MM:** O Yumedono foi construído no Japão como um dos primeiros templos dedicados ao Príncipe Shotoku. Era usado para meditar e estudar o Sutra. Mas sempre foi apenas para uso individual. Isso me lembrou de como nós nascemos e morremos sozinhos. É uma experiência individual na qual você mergulha fundo dentro de si mesmo, o que é a chave para o esclarecimento no budismo, de modo a compreender o que é a nossa existência.

**NG: E o que acontece assim que você está dentro do templo?**

**MM:** Por 4 minutos e 44 segundos você verá animação gráfica computadorizada em 3-D dentro de uma cúpula.

**NG: Quanto tempo levou para pensar sobre esta “arquitetura” e para construí-la?**

**MM:** Eu pensei sobre esse trabalho pela primeira vez em 1997, em Veneza, e a terminei em 1999. A obra foi apresentada na Fundação Prada, nessa época.

**NG: A obra trata unicamente de uma experiência contemplativa ou também é um local para meditação? Aqui você usa ferramentas digitais no interior da obra para a “contemplação”.**

**MM:** No “Dream Temple” eu criei um espaço no qual você pode ir para dentro de si mesmo de modo a encontrar um espaço interno.

**NG: Porque você usou vidro?**

**MM:** Os oito degraus representam oito consciências; a sétima consciência é *manas* e a oitava é *alaya*. Tudo é baseado no número 8. O templo é octogonal também. Mas, à medida que você sobe os degraus, a cor muda dependendo do ângulo, por causa do vidro diacrônico, que representa como nossa mente funciona, pois a cada momento nossa mente está mudando, a cada instante.

**NG: Em 2003, você apresentou pela primeira vez em Breguenz a fantástica obra “Wave UFO”. Nesse caso, como em “Dream Temple”, o visitante faz parte da obra de arte. Ele é conduzido a um local estranho e atemporal, inaugurando uma experiência ímpar no momento em que os eletrodos são colocados, seguido pela subida da escada de acrílico.**

**MM:** Eu me inspirei no ritual da cerimônia do chá. A entrada é muito pequena, então qualquer pessoa tem de se curvar antes de entrar. Assim, de certo modo, antes de entrar no “Wave UFO” você tem de deixar suas coisas materiais para trás, assim como qualquer pré-concepção ou ideia da vida cotidiana. Subir os degraus é uma iniciação antes de ser apresentado a uma nova ideia. E faz parte do processo se preparar.

**NG: Por que três pessoas dentro participando da cerimônia? Existe uma vontade de ser “único”?**

**MM:** O número três é um símbolo de unidade. Eu quis fazer uma conexão entre pessoas. Duas pessoas seria apenas um encontro e quatro, você poderia separar em dois grupos.

**NG: Nós vivemos em um mundo conectado ou devemos aprender a nos conectar?**

**MM:** Nós já estamos conectados, nós apenas não sabemos disto.

**NG: “Transcircle” de 2004 e “Tom Na H-iu” de 2006 são duas obras misteriosas. Ambas mostram o valor da ciência em seu próprio processo, mas de maneiras diferentes. Você poderia nos explicar isso?**

**MM:** Eu produzi “Transcircle” primeiro, o qual é a ideia da circulação do Sistema Solar, mas também para rein-

trouzir a ideia de Galileu, em que a Terra gira em torno do Sol. Quando eu visitei os sítios pré-históricos, imediatamente pensei que eles estavam unindo o celestial com o terrestre, que a instalação dos círculos de pedra estava espelhando o universo. Então, eu sublinhei essa ideia em "Transcircle". Em "Tom Na H-iu", eu quis representar a ideia do renascimento, que é um termo bastante simbólico e era relevante em todas as culturas pré-históricas. "Tom Na H-iu" é uma palavra celta antiga para céu ou Nirvana. Assim, quando os ancestrais cruzam o caminho, eles vão para "Tom Na H-iu", ali permanecem por certo tempo e, então, voltam à vida de novo. De certo modo, as pedras em pé são um símbolo para que eles encontrem seu caminho de volta e honrem seus ancestrais. Eu quis introduzir a ideia do renascimento por intermédio da explosão da supernova, que traz vida nova. Nós somos os filhos de uma supernova, dos átomos pesados que surgem dessa explosão. Para trazer essa ideia, eu usei o sistema de detecção de neutrino, pois é a única coisa na Terra que pode nos conectar fisicamente com uma supernova. Desse modo, quando uma estrela morre, há um número enorme de neutrinos liberados. O neutrino nunca interage com qualquer material; ele passa através de nosso corpo, da Terra, até o fim do universo. A obra está conectada com o sistema de detecção por meio de uma rede. Os espectadores observarão a luz quando o neutrino estiver passando no laboratório.

**NG: Uma vez você falou que somos os Budas do futuro. Em sua obra, eles estão representados pelos músicos do Nirvana. Por que estamos neste mundo?**

**MM:** Nós estamos aqui porque somos abençoados.

**NG: No grupo escultórico "Oneness", nós podemos abraçar seis alienígenas, cujos olhos se acendem e os corações batem em resposta ao nosso toque. "Unidos" poderíamos pertencer a um mundo conectado?**

**MM:** Nós já somos parte dele. Dentro do nosso corpo, há atividade individual, a qual é parte de um sistema completo. Do mesmo modo, nosso corpo é uma atividade individual, mas parte de um todo. Logo, nós já existimos como um todo.

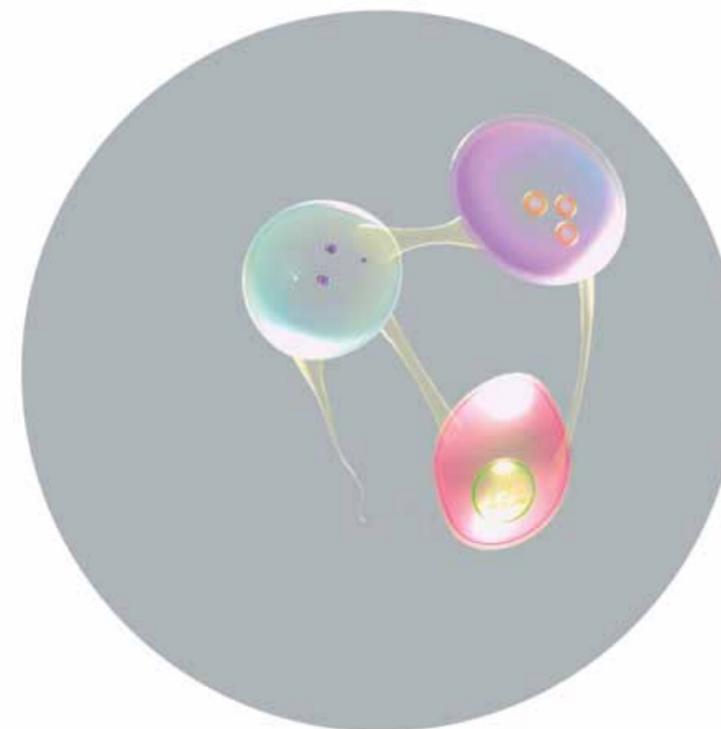
**NG: Você poderia nos contar um pouco mais a respeito de seus trabalhos futuros?**

**MM:** Estou interessada em redescobrir nossa conectividade. Não apenas entre seres humanos, mas também com a natureza e o universo. Eu criei a Fundação Faou no ano passado, palavra que significa luz, mais especificamente, uma luz invisível. A nossa missão é fazer a conexão entre os humanos e a natureza novamente. Eu gostaria de compartilhar a ideia de que nós somos seres da natureza. Comecei a trabalhar em uma instalação permanente, que lida principalmente com paisagem e meio ambiente e será colocada em um sítio rodeado de natureza.

**NG: A primeira exposição no Brasil é em Brasília, sua capital. O que significa essa cidade para você?**

**MM:** Eu gosto da ideia de apresentar uma visão para o futuro aqui, e esta é bastante positiva. O futuro depende de nossas mentes, uma vez que nós estamos criando o futuro. E eu penso que é realmente importante mostrar o poder de nossa mente.

Brasília, 26 de janeiro de 2011



**Connected World V, 2002 (detalhe)**  
Impressão *cibachrome*, moldura em lucita  
121,9 cm de diâmetro x 7,6 cm de profundidade

**Connected World V, 2002 (detail)**  
Cibachrome, lucite frame  
121.9 cm diameter x 7.6 cm depth

## I talked to her I by Nicola Goretti

Nicola Goretti: **Why did you decide to leave Japan in the 90's and go to London? Were there no places to study arts where you lived? Was it necessary to leave?**

Mariko Mori: Well, the installation art started to be quite active in London. Those kinds of works were not really present in Japan at the time.

NG: **What did that city have to offer in that moment?**

MM: When I was a student, the young British artists were starting to organize their own exhibitions, even though they were still students, there were possibilities to exhibit one's work.

NG: **At that time, your first artworks appeared. They were a blend of Western culture with the mysticism of oriental tradition. I remember "Subway", from 1994, a work that impressed me very much. A being from outer space traveling inside the subway in Tokyo. Nobody realizes her presence, but she seems to listen to all of the passengers thoughts. Here, the reference to the location is strongly bound to a spiritual question, which solves itself in the scenery. Nobody cares that she is there.**

MM: Those series of my work were aiming for a social comment. In the "Subway", the reason why people are not looking at me is that in Japan the tendency is not to look at people since it is not appropriate, especially if it is somebody strange. You know she is there, but you don't look at her.

NG: **But since you are dressing in a weird way, shouldn't they see you?**

MM: But they reject to acknowledge my presence.

NG: **In this period there is a very strong will to depict yourself inside the work. You personify different figures, which explain opposite desires. I remember particularly "Warrior", where you appear representing a fighter inside a room with interactive games, or "Play with Me", where you are a robot woman without a defined will, without belonging to a known place.**

MM: I wanted to introduce the idea of the artificial reality that we create, the escape from real life. In order to represent that, I needed to bring the figure into reality from artificial reality. So the figures in the photograph seem to have all jumped out of computer games, which are artificial, into the reality. That is how it seemed at the time, artificial reality becomes more real than real life itself.

NG: **In "Love Hotel", a girl wearing a school uniform has cybernetic elements that cover her body, like the socks or even a strange helmet on her head. The place is a**

**motel with a kitsch decoration and a television, which is switched on.**

MM: This was something of my intention to make as a social comment, similar to "Tea Ceremony", about the position of women in the society. Of course this has changed now, but in 1994 the relationship between teenage girls and adult men was an issue. I wanted to bring the attention to this matter. As well as in "Tea Ceremony", where educated women are only serving tea and not using their abilities in order to contribute to the society, even women with university degrees.

NG: **The scene is strongly narcissistic. It is one of the few artworks which appear with an explicit sexual content. Could you please comment on this?**

MM: Although I made the photographs and I am using my own body, I do not see it as being narcissist. My goal was to express the social comment using a certain language to create an image.

NG: **I would like to ask now about two emblematic works that marked a transitional period: "Birth of a Star" (1995) and "Miko No Inori" (1997). Both themes are very different from one another, but in both the space is timeless or inexistent. Also, besides being multi-media, "Birth of a Star" depicts a pop girl and "Miko No Inori", a priestess. However, what both works have in common is the disappearance of a location, or of the reference of a "real" site.**

MM: "Miko No Inori" is set in the Kansai airport. The airport was newly constructed at that time and Renzo Piano was the architect for this. The thing that interested me was that the airport was built on top of man-made land. So it was a completely artificial place that was produced.

NG: **So it was an unknown space?**

MM: A technological place.

NG: **And "Birth of a Star"?**

MM: Your comment on how "Birth of a Star" dislocates any kind of place is correct. The work is a three-dimensional photograph with audio.

NG: **During this period, the artworks surprise with a strong beauty content, but at the same time seem naïve. There is embarrassment on one side and difficulty to cross this perfection of beauty on the other. What was your wish?**

MM: I had the idea for the design of the costumes, and I planned to create these futuristic and imaginary character. So I used my own body as much as possible

to portray these ideas. So for me, if I did not do it right, I would fail to express the concept of the work.

**NG: An important part of Japanese art has a beauty which tends to “complete” the artwork, as if there was no other place besides this one. Do you believe that this makes it difficult to understand the work, since the spectator maintains himself in a state of permanent “delirium” when it is observed?**

MM: This is my personal experience, but it is something very simple. When you are in front of something which is absolutely wonderful, which leaves you absolutely speechless, which is absolutely transcending, that could stay eternally in our mind.

**NG: The repetition of your image is very important in this moment?**

MM: Using my own body to create these images was easy for me, since I already had a whole team of collaborators with whom I could share how I imagine to create these images.

**NG: Why is there the replication of your image in “Last Departure”?**

MM: She is there but she is not there.

**NG: In the “Tea Ceremony” series from 1994, your character is a futuristic geisha who serves tea to the passers-by. Nobody seems to discover her presence. The clothes are similar to the student prostitute’s, but is there no other wish besides compliance? Once again, the reference to a place, but the figure would seem to be the product of a graphic computer program.**

MM: It is a protest against the businessman on the street, asking why this educated woman has to serve tea at the office.

**NG: I would like to talk about “Beginning of the End”. It started production in 1995. There are three periods, Past, Present and Future. They are 360-degree photos, where your presence in the center, inside the capsule, seems to dominate the site. The image that comes to my mind is that everything is paralyzed while you complete your performance as the pedestrians stare around in disbelief, without knowing what is happening. Why did you choose those particular cities?**

MM: I actually chose the “Present” cities because they are places where I moved to. I moved from Tokyo to London and finally to New York. These three cities were part of my path. The “Future” cities are places with a futuristic idea that envision this futuristic landscape. That

is why Brasília and Dubai are in it. The Docklands were an artificially created complex and La Défense also has this characteristic. They are not naturally grown cities. And the “Past” cities are all related to the pyramid form.

**NG: Tell me about the performance. It seems that you dominate your surroundings. How long is the performance?**

MM: It is about 30 minutes, but it depends. Sometimes the public gets too crazy or, as in the case of Paris, for example, nobody cares. In New York, for example, people were very encouraging. In Tokyo, however, somebody threw a stone and kicked the capsule. So every time it is a different experience.

**NG: So why this performance? We have two different situations. A 360-degree photo through which you can view the city in different angles, and second you dominate the space while in the capsule.**

MM: The body capsule signifies the transcendence of the time and space. And the ring for “Beginning of the End” connects east and west. There is a video called “Link”, which connects not only space but time also.

**NG: I remember seeing a photo at the gallery Perrotin of Paris, where the works are exhibited as if they were big impressionist canvas, slightly curved over the walls. Afterwards, the piece was mounted on steel rings for Albion Gallery of London, correct? Or was the piece always thought out to be exhibited in this way?**

MM: I began this work in 1995, but I finished it in 2006. In the beginning, I only had fragments of the work and I could only show one panel.

**NG: Science plays a fundamental role in your artwork. Do you have relatives in the science field?**

MM: My father was an inventor. Not so much a scientist, he started as an economist and then he became professor of engineering. He created a solar transmitting device which I used in “Enlightenment Capsule”. It was homage to his invention and made this work where the fiber-optic cables transmit the sunlight and it illuminates inside of the capsule.

**NG: You bring the “users” closer to the artworks through the language of science. Without it would it be impossible to “see”?**

MM: Science is a universal language, a belief that we have in contemporary culture. Even though we have different cultural background, religions, or languages, science can unify all of us and our beliefs. Discovery

of the universe, of primal particles, everyone can share these ideas and understand how human beings have challenged to discover the truth and its mysteries.

**NG: The “Esoteric Cosmos” series was realized almost in the same year as “Beginning of the End”. It is curious how one refers to the place whereas the other lacks geographical references, but with an enigmatic force that wishes to reveal a secret. It is one of the last pieces in which your figure appears inside the work and the first time where a Buddhist theme appears.**

MM: In “Esoteric Cosmos” I aimed to visualize the esoteric mandala. I represented the four elements, wind, fire, water, earth, and then the void which is the space in the middle. Because in the empty space wind causes fire, fire causes water, and water causes earth. Then it becomes empty once again. This is the circulation which the Buddhist mandala explains. Also, the wind represents conceiving, that is why it looks like a womb in the middle of the image, fire represents a practitioner, water represents enlightenment, and earth is representing Nirvana, the pure land.

**NG: I would like to better understand the vanishing of your own figure inside the work during this period.**

MM: It is about the deeper consciousness where only the mind exists. In order to express this idea, I no longer needed the body, instead, architecture became a metaphor for the body.

**NG: Is there a conscious evolution of style in your work?**

MM: Through popular culture, we are stimulated by certain aesthetics, some feelings about forms. I was inspired by traditional forms, such as “Dream Temple”, where there is an octagon temple, but also utilizing new techniques and materials which were introduced at that time.

**NG: Starting with “Dream Temple” (1999), “your body” transforms into architecture. It refers to a Buddhist temple from the 8th century in Nara, the Yumedono. In this work, only one person goes inside it at a time.**

MM: The Yumedono was built in Japan as one of the first temples and it was devoted to Prince Shotoku. It was used to meditate and study the Sutra. But it was always only for a single use. That reminded me of how we, ourselves, are born alone and die alone. It is an individual experience where you go deeper inside of yourself, which is the key to Buddhist enlightenment to understand what our existence is.

**NG: And what happens once you are inside the temple?**

MM: For 4 minutes and 44 seconds you will see 3-D computer graphic animation inside a dome.

**NG: How long did it take you to think about and build this “architecture”?**

MM: I thought about this work for the first time in 1997, in Venice, and completed in 1999. The work was exhibited at Prada Foundation at that time.

**NG: Does it deal solely with a contemplative experience or is it also a place to meditate? Here you use digital tools inside it for the “contemplation”.**

MM: In “Dream Temple” I created a space where you can go inside of yourself to find an internal space.

**NG: Why did you use glass?**

MM: The eight steps signify eight consciousnesses; the seventh consciousness is the *manas* and the eighth is *alaya*. Everything is based on number 8. The temple is octagonal as well. But as you go up the steps, the color changes depending on the angle, because of the diachronic glass, which represents our mind and how our consciousness behaves, since every moment our mind is changing, from moment to moment.

**NG: In 2003, you presented for the first time in Bregenz the fantastic “Wave UFO”. In this case, like “Dream Temple”, the visitor is part of the artwork. He is taken to a strange and timeless place, starting a unique experience the moment the electrodes are placed followed by the way up the acrylic stairs.**

MM: I was inspired by the ritual of the tea ceremony. The entrance is very small, so everyone equally has to bow before going inside. So in a way, before entering the “Wave UFO” you have to leave your material things behind as well as any pre-conception or idea of everyday life. Going up the steps is an initiation before being introduced to a new idea. And it is part of the process to prepare.

**NG: Why three people inside participating in the ceremony? Is there a will to become “one”?**

MM: Number three is a symbol of unity. I wanted to make a connection between people. Two people would only be an encounter, and four you could separate into two groups.

**NG: Do we live in a connected world or do we have to learn how to be connected?**

MM: We are already connected, we just don’t know it.

NG: "Transcircle" from 2004 and "Tom Na H-iu" from 2006 are two mysterious works. They both show the science value in their own process, but in different ways. Could you explain this to us?

MM: I produced "Transcircle" first, which is the idea of the circulation of the Solar System, but also to re-introduce the idea of Galileo, where the Earth goes around the Sun. When I visited the pre-historical sites, I immediately thought that they were uniting the celestial and terrestrial, that the installation of the stone circles was mirroring the universe. So I underlined this idea in "Transcircle". In "Tom Na H-iu", I wanted to represent the idea of re-birth, which is a very symbolic term and was relevant in every pre-historical culture. "Tom Na H-iu" is an ancient Celtic word for the heavens or Nirvana. So when the ancestors cross away, they go to "Tom Na H-iu", stay for a certain time, and then come back to life again. In a certain way, the standing stones are a symbol for them to find their way back and honor their ancestors. I wanted to introduce the idea of re-birth through the supernova explosion, which brings new life. We are children of a supernova, of the heavy atoms that come from this explosion. In order to bring this idea, I used the neutrino detection system because it is the only thing on Earth that can physically connect us to a supernova. So when a star dies, there is a massive number of neutrinos released. The neutrino never interacts with any material; it passes our body, the Earth, until the end of the universe. The work is connected to the detection system by a network. The viewers will observe the light when the neutrino is passing in the laboratory.

NG: You once said we are the Buddhas of the future. In your work they are represented by the musicians of Nirvana. Why are we in this world?

MM: We are here because we are blessed.

NG: In the sculpture group "Oneness", we can hug six aliens whose eyes light up and the hearts beat in response to our touch. "United" could we belong to a connected world?

MM: We are already part of it. Inside our body there is individual activity, which is part of a whole system. The same way, our body is an individual activity but is part of a whole. So we already exist as a whole.

NG: Could you tell us a little more about your future works?

MM: I am interested in re-discover our connectivity. Not only between human beings, but also with nature and universe. Last year, I created a Foundation called "faou", which means light, more specifically, an invisible light. Our mission is to connect between human and nature once again. I would like to share the idea that we ourselves are nature beings. I have started to work on the permanent site specific installation in nature, which deals greatly with the landscape and the environment.

NG: Your first exhibition in Brazil is in Brasília, its capital. What is the significance of this city to you?

MM: I like the idea of presenting a vision for the future here, and it is quite a positive one. The future depends on our minds, since we are creating the future. And I think it is really important to exhibit the power of our mind.

Brasília, January 26th, 2011



**Série "Future"**  
**Beginning of the End, Brasília, 2006 (detalhe)**  
Impressão *cibachrome*, madeira, alumínio  
100 x 500 x 7,5 cm  
Cortesia do Sr. e Sra. Michael Hue Williams, Londres

**"Future" Series**  
**Beginning of the End, Brasilia, 2006 (detail)**  
Cibachrome, wood, aluminum  
100 x 500 x 7.5 cm  
Courtesy of Mr and Mrs. Michael Hue Williams, London





**Subway, 1994**  
Impressão *Fuji Supergloss*, madeira,  
moldura de alumínio  
68,6 x 102 x 5 cm

**Subway, 1994**  
Fuji Supergloss print, wood,  
aluminum frame  
68.6 x 102 x 5 cm



**Tea Ceremony I, 1994**  
Impressão *Fuji Supergloss*, madeira,  
alumínio, moldura cromada estumada  
121,9 x 152,4 x 5,1 cm

**Tea Ceremony I, 1994**  
Fuji Supergloss print, wood,  
aluminum, smoked chrome frame  
121.9 x 152.4 x 5.1 cm



**Tea Ceremony III, 1994**  
Impressão *Fuji Supergloss*, madeira,  
aluminum, moldura cromada estumada  
121,9 x 152,4 x 5,1 cm

**Tea Ceremony III, 1994**  
Fuji Supergloss print, wood,  
aluminum, smoked chrome frame  
121.9 x 152.4 x 5.1 cm



**Warrior, 1994**  
Impressão *Fuji Supergloss*,  
alumínio, moldura de peltre  
304.8 x 365.8 x 7.6 cm

**Warrior, 1994**  
*Fuji Supergloss* print, wood,  
aluminum, pewter frame  
304.8 x 365.8 x 7.6 cm



**Play With Me, 1994**  
Impressão *Fuji Supergloss*, madeira,  
moldura de peltre  
304,8 x 365,8 x 7,6 cm

**Play With Me, 1994**  
Fuji Supergloss print, wood,  
pewter frame  
304,8 x 365,8 x 7,6 cm



**Birth of a Star, 1995**  
Impressões *Duratrans* em 3-D, acrílico,  
caixa com iluminação, CD de áudio  
183 x 122 cm

**Birth of a Star, 1995**  
3-D *Duratrans* prints, acrylic,  
light box, audio CD  
183 x 122 cm



**Empty Dream, 1995**  
Cibachrome, plexiglass, aluminio  
304,8 x 640,1 x 7,6 cm

**Empty Dream, 1995**  
Cibachrome, plexiglass, aluminum  
304.8 x 640.1 x 7.6 cm



**Last Departure, 1996**  
Cibachrome, madeira, alumínio,  
moldura cromada esfumada  
213 x 366 x 7,6 cm

**Last Departure, 1996**  
Cibachrome print, wood, aluminum,  
smoked aluminum frame  
213 x 366 x 7,6 cm



**Série "Past"**  
**Beginning of the End, Giza, Egypt, Triptych, 2000**  
Impressão *cibachrome*, madeira, alumínio  
304,8 x 365,8 x 7,6 cm  
Cortesia da Galerie Emmanuel Perrotin, Paris

**"Past" Series**  
**Beginning of the End, Giza, Egypt, Triptych, 2000**  
Cibachrome, wood, aluminum  
304.8 x 365.8 x 7.6 cm  
Courtesy of Galerie Emmanuel Perrotin, Paris



**Série "Past"**  
**Beginning of the End, Giza, 2000**  
 Impressão *cibachrome*, madeira, alumínio  
 100 x 500 x 7,5 cm

**Beginning of the End, Teotihuacan, 2000**  
 Impressão *cibachrome*, madeira, alumínio  
 100 x 500 x 7,5 cm

**Beginning of the End, Tiahuanaco, 2000**  
 Impressão *cibachrome*, madeira, alumínio  
 100 x 500 x 7,5 cm

**Beginning of the End, Angkorwat, 2000**  
 Impressão *cibachrome*, madeira, alumínio  
 100 x 500 x 7,5 cm

Cortesia da Galerie Emmanuel Perrotin, Paris  
 e do Sr. e Sra. Michael Hue Williams, Londres

**"Past" Series**  
**Beginning of the End, Giza, 2000**  
 Cibachrome, wood, aluminum  
 100 x 500 x 7.5 cm

**Beginning of the End, Teotihuacan, 2000**  
 Cibachrome, wood, aluminum  
 100 x 500 x 7.5 cm

**Beginning of the End, Tiahuanaco, 2000**  
 Cibachrome, wood, aluminum  
 100 x 500 x 7.5 cm

**Beginning of the End, Angkorwat, 2000**  
 Cibachrome, wood, aluminum  
 100 x 500 x 7.5 cm

Courtesy of Galerie Emmanuel Perrotin, Paris  
 and Mr. and Mrs. Michael Hue Williams, London



**Série "Present"**  
**Beginning of the End, Shibuya, 1995**  
 Impressão *cibachrome*, madeira, alumínio  
 100 x 500 x 7,5 cm

**Beginning of the End, Times Square, 1996**  
 Impressão *cibachrome*, madeira, alumínio  
 100 x 500 x 7,5 cm

**Beginning of the End, Piccadilly Circus, 1997**  
 Impressão *cibachrome*, madeira, alumínio  
 100 x 500 x 7,5 cm

**Beginning of the End, Hong Kong, 2000**  
 Impressão *cibachrome*, madeira, alumínio  
 100 x 500 x 7,5 cm

Cortesia da Galerie Emmanuel Perrotin, Paris  
 e do Sr. e Sra. Michael Hue Williams, Londres

**"Present" Series**  
**Beginning of the End, Shibuya, 1995**  
 Cibachrome, wood, aluminum  
 100 x 500 x 7.5 cm

**Beginning of the End, Times Square, 1996**  
 Cibachrome, wood, aluminum  
 100 x 500 x 7.5 cm

**Beginning of the End, Piccadilly Circus, 1997**  
 Cibachrome, wood, aluminum  
 100 x 500 x 7.5 cm

**Beginning of the End, Hong Kong, 2000**  
 Cibachrome, wood, aluminum  
 100 x 500 x 7.5 cm

Courtesy of Galerie Emmanuel Perrotin, Paris  
 and Mr. and Mrs. Michael Hue Williams, London



**Série "Future"**  
**Beginning of the End, La Défense, 1996**  
 Impressão *cibachrome*, madeira, alumínio  
 100 x 400 x 7,5 cm

**Beginning of the End, Docklands, 1997**  
 Impressão *cibachrome*, madeira, alumínio  
 100 x 400 x 7,5 cm

**Beginning of the End, Shanghai, 1998**  
 Impressão *cibachrome*, madeira, alumínio  
 100 x 500 x 7,5 cm

**Beginning of the End, Dubai, 2006**  
 Impressão *cibachrome*, madeira, alumínio  
 100 x 500 x 7,5 cm

Cortesia da Galerie Emmanuel Perrotin, Paris  
 e do Sr. e Sra. Michael Hue Williams, Londres

**"Future" Series**  
**Beginning of the End, La Défense, 1996**  
 Cibachrome, wood, aluminum  
 100 x 400 x 7.5 cm

**Beginning of the End, Docklands, 1997**  
 Cibachrome, wood, aluminum  
 100 x 400 x 7.5 cm

**Beginning of the End, Shanghai, 1998**  
 Cibachrome, wood, aluminum  
 100 x 500 x 7.5 cm

**Beginning of the End, Dubai, 2006**  
 Cibachrome, wood, aluminum  
 100 x 500 x 7.5 cm

Courtesy of Galerie Emmanuel Perrotin, Paris  
 and Mr. and Mrs. Michael Hue Williams, London



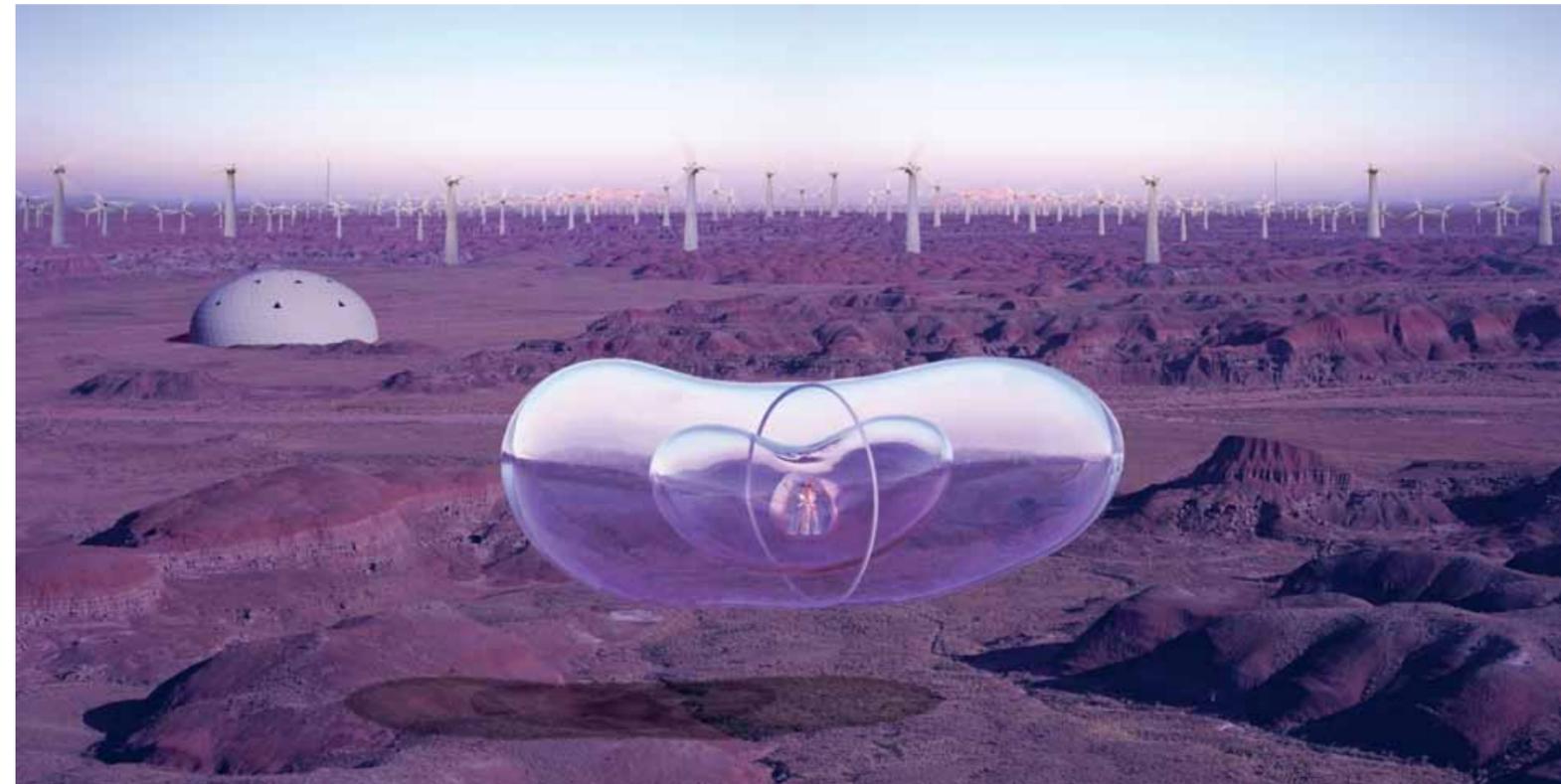
**Série "Future"**  
**Beginning of the End, Brasília, 2006**  
Impressão *cibachrome*, madeira, alumínio  
100 x 500 x 7,5 cm  
Cortesia do Sr. e Sra. Michael Hue Williams, Londres

**"Future" Series**  
**Beginning of the End, Brasília, 2006**  
Cibachrome, wood, aluminum  
100 x 500 x 7.5 cm  
Courtesy of Mr. and Mrs. Michael Hue Williams, London



**Beginning of the End, 1995-2006**  
Anéis para as Séries "Past", "Present", "Future"  
Impressão *cibachrome*, alumínio  
100 x 7,5 cm diâmetro de 650 cm  
Vista da instalação, ARoS Aarhus Kunstmuseum,  
Aarhus, Dinamarca  
Cortesia da Galerie Emmanuel Perrotin, Paris  
e do Sr. e Sra. Michael Hue Williams, Londres

**Beginning of the End, 1995-2006**  
Past, Present, Future rings  
Cibachrome, aluminum  
100 x 7.5 cm diameter 650 cm  
Installation view at ARoS Aarhus Kunstmuseum,  
Aarhus Denmark  
Courtesy of Galerie Emmanuel Perrotin, Paris  
and Mr. and Mrs. Michael Hue Williams, London



**Esoteric Cosmos, Entropy of Love, 1996**  
Vidro com camada interna de foto  
305 x 610 x 30,5 cm

**Esoteric Cosmos, Entropy of Love, 1996**  
Glass with photo interlayer  
305 x 610 x 30.5 cm



**Esoteric Cosmos, Entropy of Love, 1996 (detalhe)**  
Vidro com camada interna de foto  
305 x 610 x 30,5 cm

**Esoteric Cosmos, Entropy of Love, 1996 (detail)**  
Glass with photo interlayer  
305 x 610 x 30.5 cm



**Esoteric Cosmos, Burning Desire, 1996-1998**  
Vidro com camada interna de foto  
305 x 610 x 30,5 cm

**Esoteric Cosmos, Burning Desire, 1996-1998**  
Glass with photo interlayer  
305 x 610 x 30.5 cm



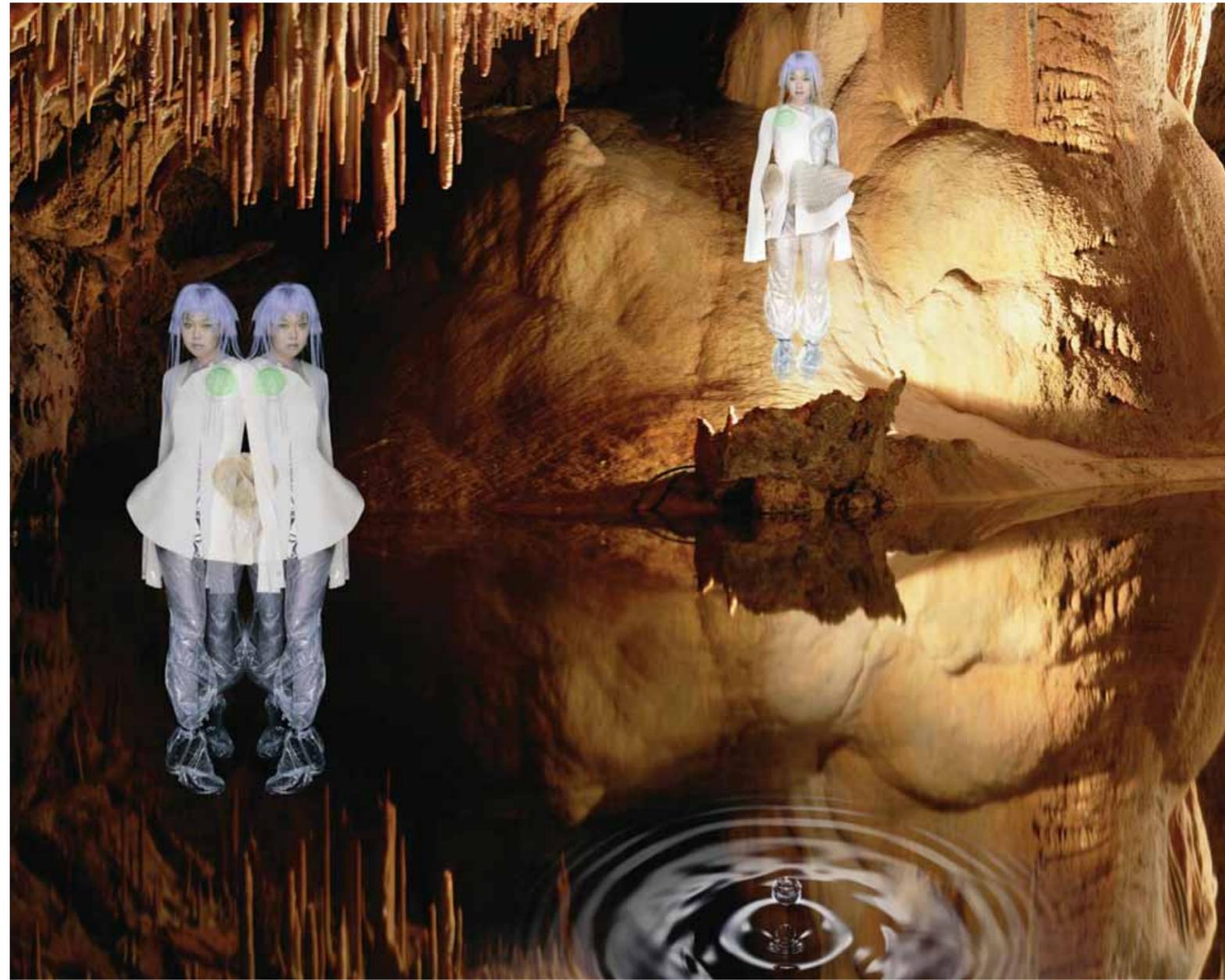
**Esoteric Cosmos, Burning Desire, 1996-1998 (detalhe)**  
Vidro com camada interna de foto  
305 x 610 x 30,5 cm

**Esoteric Cosmos, Burning Desire, 1996-1998 (detail)**  
Glass with photo interlayer  
305 x 610 x 30.5 cm



**Esoteric Cosmos, Mirror of Water, 1996-1998**  
Vidro com camada interna de foto  
305 x 610 x 30,5 cm

**Esoteric Cosmos, Mirror of Water, 1996-1998**  
Glass with photo interlayer  
305 x 610 x 30.5 cm



**Esoteric Cosmos, Mirror of Water, 1996-1998 (detail)**  
Vidro com camada interna de foto  
305 x 610 x 30,5 cm

**Esoteric Cosmos, Mirror of Water, 1996-1998 (detail)**  
Glass with photo interlayer  
305 x 610 x 30.5 cm



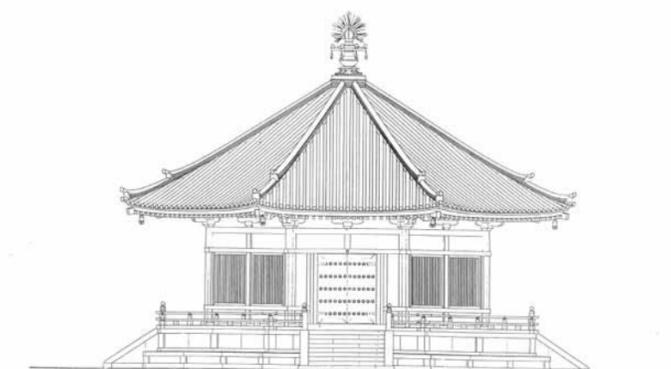
**Esoteric Cosmos, Pure Land, 1996-1998**  
Vidro com camada interna de foto  
305 x 610 x 30,5 cm

**Esoteric Cosmos, Pure Land, 1996-1998**  
Glass with photo interlayer  
305 x 610 x 30.5 cm

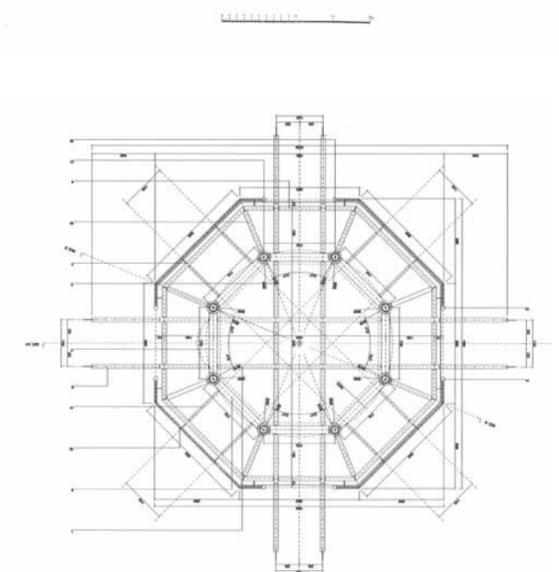


**Esoteric Cosmos, Pure Land, 1996-1998 (detalhe)**  
Vidro com camada interna de foto  
305 x 610 x 30,5 cm

**Esoteric Cosmos, Pure Land, 1996-1998 (detalhe)**  
Glass with photo interlayer  
305 x 610 x 30.5 cm



第七圖  
三  
四  
五  
六  
七  
八  
九  
十  
十一  
十二  
十三  
十四  
十五  
十六  
十七  
十八  
十九  
二十



**Horyu-ji, To'in (Distrito do leste), século 8, Nara Japão**  
 O To'in fica cerca de 300 metros ao leste de Sai'in (Distrito do Oeste). Foi construído na primeira metade do século 8 no local do palácio do Príncipe Shotoku. Seu salão principal é um prédio octogonal de um andar conhecido como o Yumedono, ou o Salão dos Sonhos.

**Horyu-ji, To'in (Eastern precinct), 8th century, Nara Japan**  
 The To'in lies some 300 meters east of the Sai'in (Western precinct). It was constructed in the first half of the eighth century on the site of Prince Shotoku's palace. Its main hall is a single-story octagonal building known as Yumedono, or Hall of Dreams.



**Dream Temple, 1997-1999**  
Metal, vidro, acrílico, fibra óptica, tecido, cúpula de visão  
(mostrador hemisférico 3D), áudio  
500 x diâmetro de 1100 cm  
Vista da instalação, Royal Academy of Arts,  
Londres, Reino Unido  
Cortesia da Fundação Prada, Milão, Itália

**Dream Temple, 1997-1999**  
Metal, glass, acrylic, fiber optics, fabric, vision dome  
(3D hemispherical display), audio  
500 x diameter 1100 cm  
Installation view at Royal Academy of Arts,  
London, UK  
Courtesy of Prada Foundation, Milan, Italy



**Kumano, 1997-1998**  
Vidro com camada interna de foto  
305 x 610 x 2,2 cm

**Kumano, 1997-1998**  
Glass with photo interlayer  
305 x 610 x 2.2 cm



**Kumano, 1997-1998 (detalhe)**  
Vidro com camada interna de foto  
305 x 610 x 2,2 cm

**Kumano, 1997-1998 (detail)**  
Glass with photo interlayer  
305 x 610 x 2.2 cm



Imagem de Referência para Nirvana, 1997

Reference Image for Nirvana, 1997



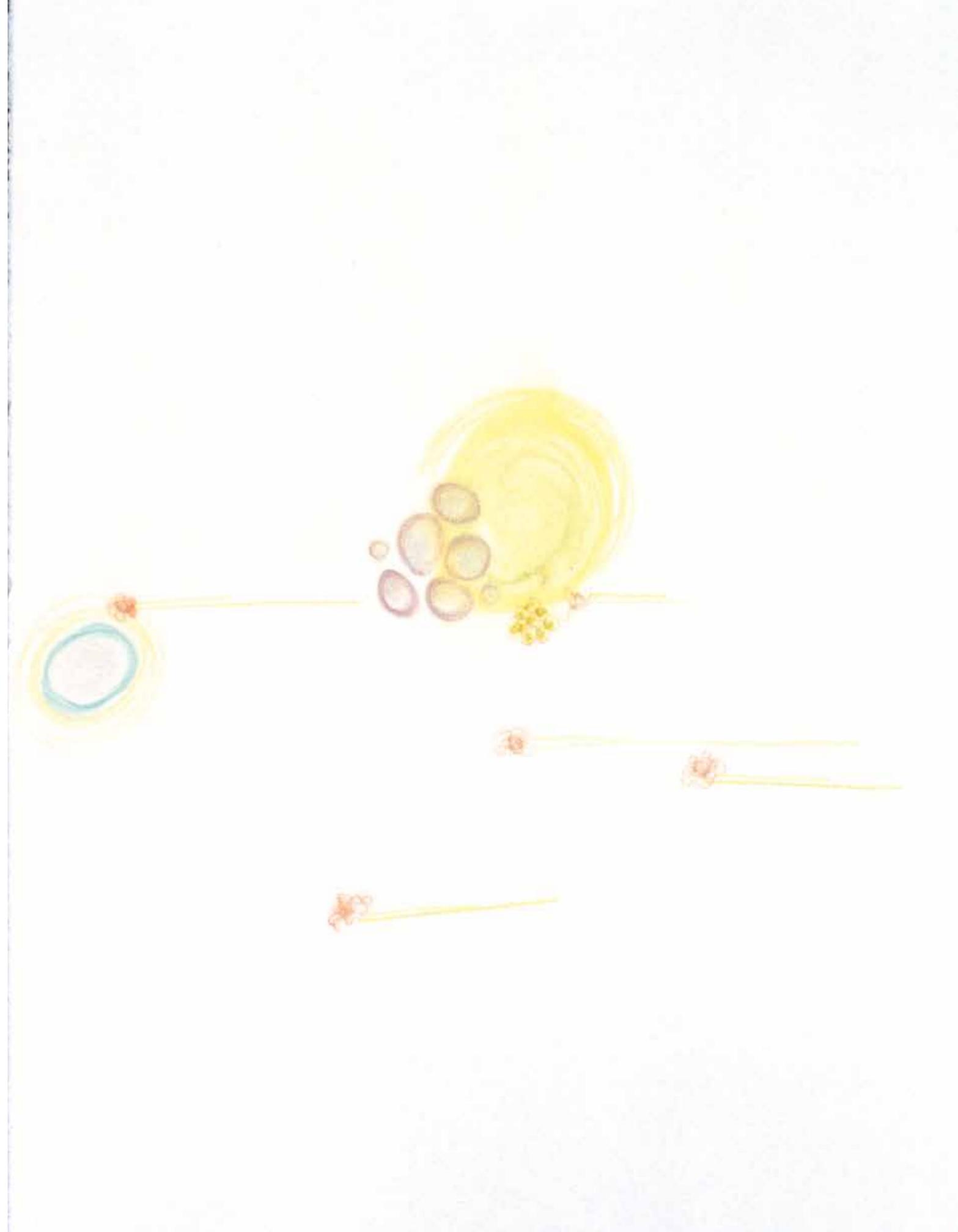
**Enlightenment Capsule, 1998**  
*Plexiglass, sistema Himawari (fibra óptica, transmissor solar)*  
229 x 168 cm  
Vista da instalação, ARoS Aarhus Kunstmuseum,  
Aarhus, Dinamarca

**Enlightenment Capsule, 1998**  
*Plexiglass, Himawari system (fiber optics, solar transmitter)*  
229 x 168 cm  
Installation view at ARoS Aarhus Kunstmuseum,  
Aarhus Denmark



**Alaya Drawing No.27, 1998**  
Aquarela, desenho em papel  
37 x 56,5 cm  
Cortesia da Fundação Prada, Milão, Itália

**Alaya Drawing No.27, 1998**  
Water color, drawing on paper  
37 x 56.5 cm  
Courtesy of Prada Foundation, Milan, Italy



**Alaya Drawing No.30, 1998**  
Aquarela, desenho em papel  
37 x 56,5 cm  
Cortesia da Fundação Prada, Milão, Itália

**Alaya Drawing No.30, 1998**  
Water color, drawing on paper  
37 x 56.5 cm  
Courtesy of Prada Foundation, Milan, Italy

**Alaya Drawing No.31, 1998**  
Aquarela, desenho em papel  
37 x 56,5 cm  
Cortesia da Fundação Prada, Milão, Itália

**Alaya Drawing No.31, 1998**  
Water color, drawing on paper  
37 x 56.5 cm  
Courtesy of Prada Foundation, Milan, Italy





**Alaya Drawing No.32, 1998**  
Aquarela, desenho em papel  
37 x 56,5 cm  
Cortesia da Fundação Prada, Milão, Itália

**Alaya Drawing No.32, 1998**  
Water color, drawing on paper  
37 x 56.5 cm  
Courtesy of Prada Foundation, Milan, Italy



**Miracle, 2001**  
Impressão *cibachrome*, moldura de vidro diacrônico,  
33 bolas de vidro, 1 bola de cristal, corrente,  
108 contas de cristal, sal  
8 fotos/obras: cada uma com 69 cm de diâmetro  
Círculo de sal: diâmetro de aproximadamente 85 cm  
Vista da instalação, ARoS Aarhus Kunstmuseum,  
Aarhus, Dinamarca  
Cortesia de SCAI The Bathhouse, Tóquio, Japão

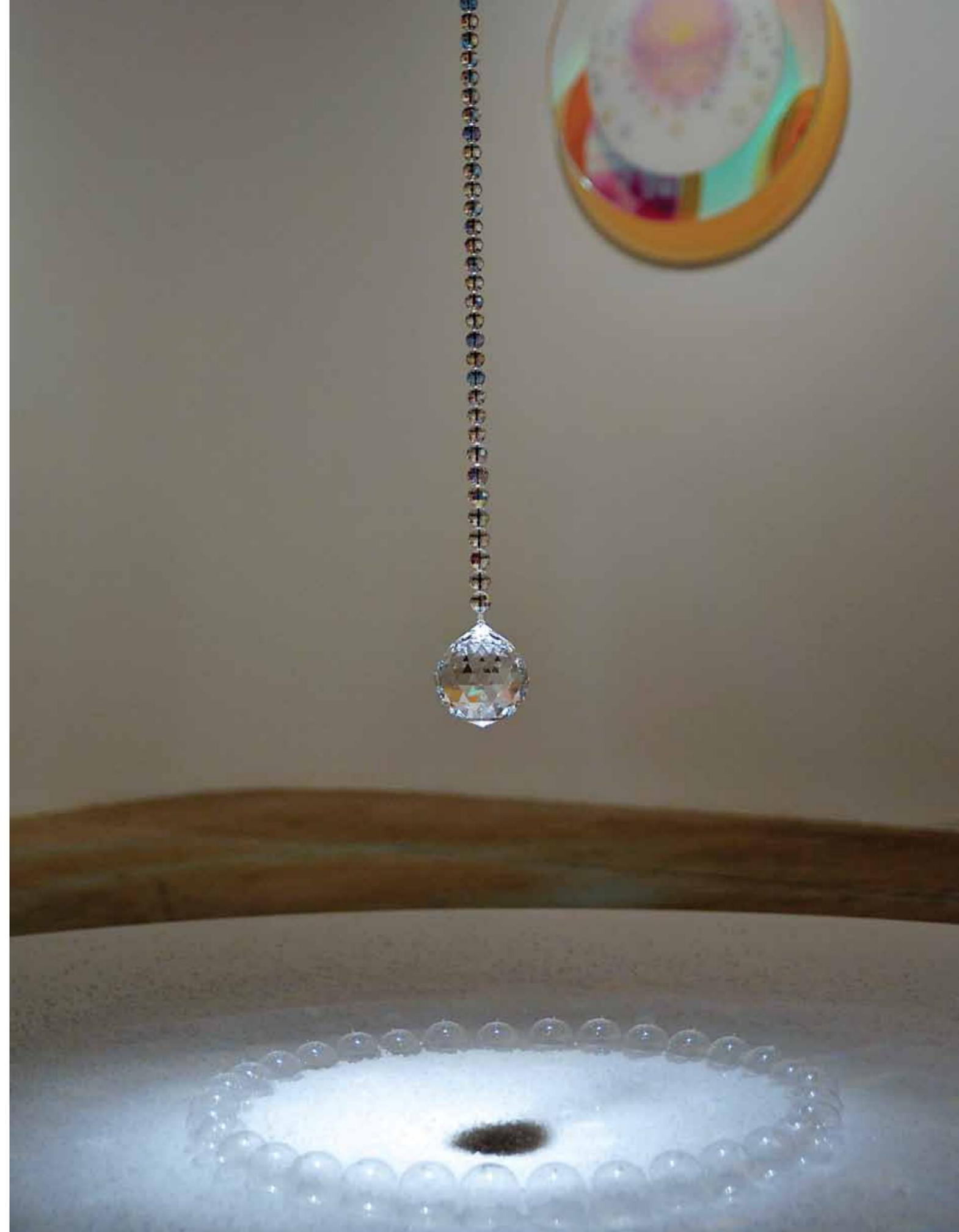
**Miracle, 2001**  
Cibachrome print, frame in diachronic glass,  
33 glass balls, 1 crystal ball, chain,  
108 crystal beads, salt  
8 photographic works: 69 cm diameter each  
Salt circle: approximately 85 cm diameter  
Installation view at ARoS Aarhus Kunstmuseum,  
Aarhus Denmark  
Courtesy of SCAI The Bathhouse, Tokyo, Japan

**Miracle, 2001 (detalhe)**

Impressão *cibachrome*, moldura de vidro diacrônico,  
33 bolas de vidro, 1 bola de cristal, corrente,  
108 contas de cristal, sal  
8 fotos/obras: cada uma com 69 cm de diâmetro  
Círculo de sal: diâmetro de aproximadamente 85 cm  
Vista da instalação, Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brasil  
Cortesia de SCAI The Bathhouse, Tóquio, Japão

**Miracle, 2001 (detail)**

Cibachrome print, frame in diachronic glass,  
33 glass balls, 1 crystal ball, chain,  
108 crystal beads, salt  
8 photographic works: 69 cm diameter each  
Salt circle: approximately 85 cm diameter  
Installation view at Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brazil  
Courtesy of SCAI The Bathhouse, Tokyo, Japan





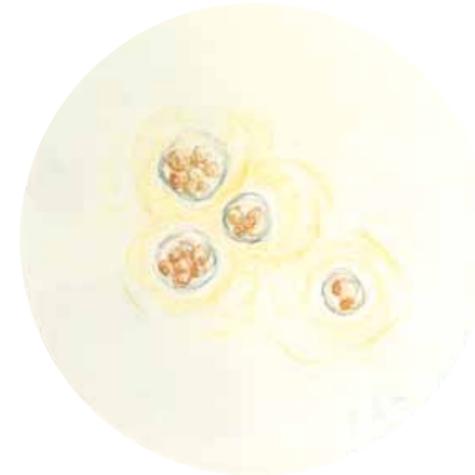
**Miracle, 2001 (detalhe)**  
Impressão *cibachrome*, moldura de vidro diacrônico,  
33 bolas de vidro, 1 bola de cristal, corrente,  
108 contas de cristal, sal  
8 fotos/obras: cada uma com 69 cm de diâmetro  
Círculo de sal: diâmetro de aproximadamente 85 cm  
Vista da instalação, ARoS Aarhus Kunstmuseum,  
Aarhus, Dinamarca  
Cortesia de SCAI The Bathhouse, Tóquio, Japão

**Miracle, 2001 (detail)**  
Cibachrome print, frame in diachronic glass,  
33 glass balls, 1 crystal ball, chain,  
108 crystal beads, salt  
8 photographic works: 69 cm diameter each  
Salt circle: approximately 85 cm diameter  
Installation view at ARoS Aarhus Kunstmuseum,  
Aarhus Denmark  
Courtesy of SCAI The Bathhouse, Tokyo, Japan



**Connected World (I - VI), 2002**  
Impressão *cibachrome*, moldura em lucita  
121,9 cm de diâmetro x 7,6 cm de profundidade  
Vista da instalação, Groninger Museum,  
Groningen, Holanda

**Connected World (I - VI), 2002**  
Cibachrome, lucite frame  
121.9 cm diameter x 7.6 cm depth  
Installation view at Groninger Museum,  
Groningen, Netherlands



**Connected World Drawing I, 2000**  
**Connected World Drawing II, 2000**  
**Connected World Drawing III, 2000**  
*Mixed media* sobre papel  
62,2 cm de diâmetro x 3,8 cm de profundidade

**Connected World Drawing I, 2000**  
**Connected World Drawing II, 2000**  
**Connected World Drawing III, 2000**  
*Mixed media* on paper  
62.2 cm diameter x 3.8 cm depth



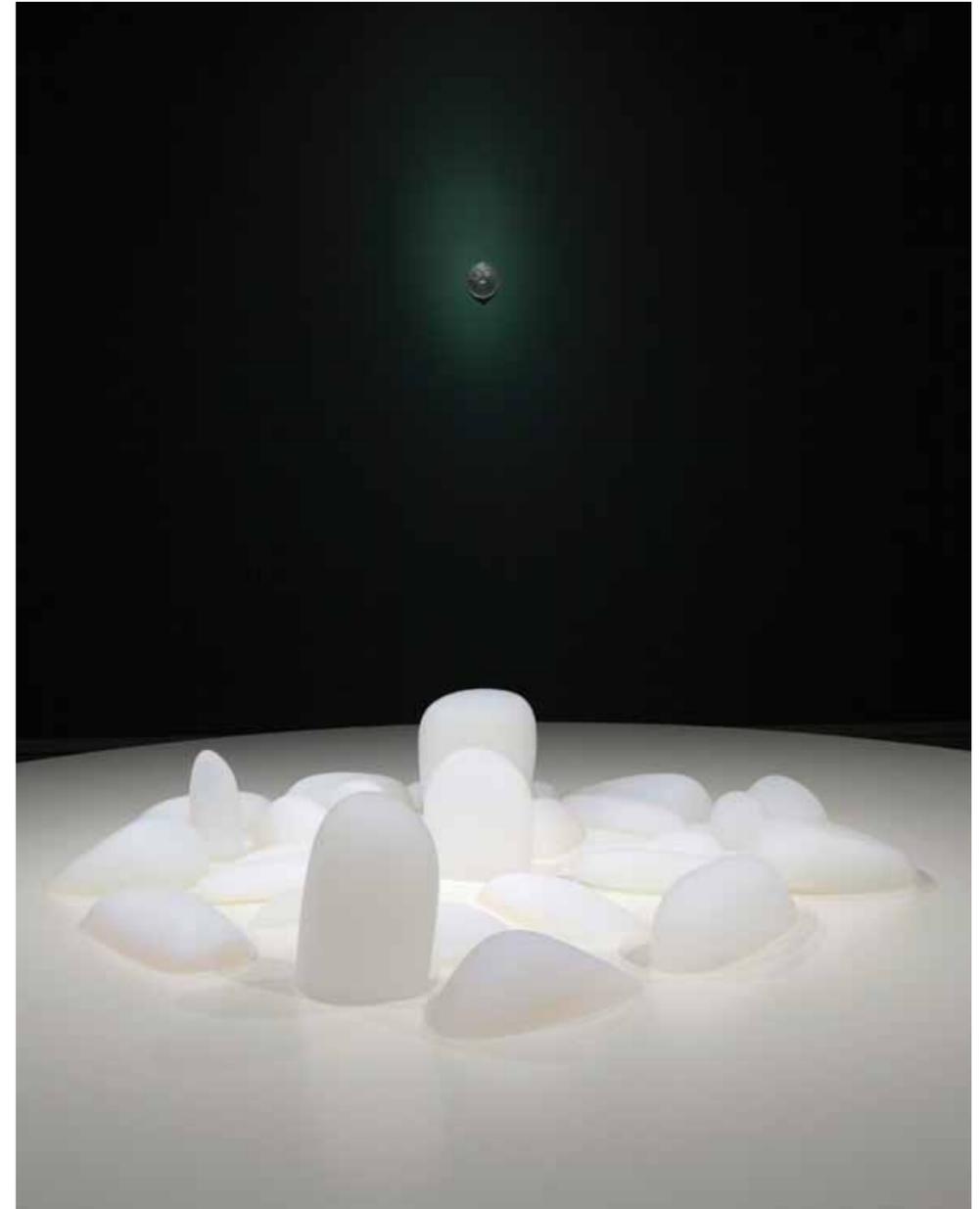
Connected World Drawing IV, 2000  
Connected World Drawing V, 2000  
Connected World Drawing VI, 2000  
*Mixed media* sobre papel  
62,2 cm de diâmetro x 3,8 cm de profundidade

Connected World Drawing IV, 2000  
Connected World Drawing V, 2000  
Connected World Drawing VI, 2000  
*Mixed media* on paper  
62.2 cm diameter x 3.8 cm depth



**Oneness, 2003**  
*Technogel*, acrílico, fibra de carbono, alumínio fundido, magnésio.  
Cada figura: 135 x 75,6 x 37,4 cm. Diâmetro da base: 333 cm.  
Vista da instalação, Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brasil  
Cortesia de PinchukArtCentre, Kyiv, Ucrânia

**Oneness, 2003**  
*Technogel*, acrylic, carbon fiber, cast aluminum, magnesium.  
Each figurine: 135 x 75.6 x 37.4 cm. Base diameter: 333 cm.  
Installation view at Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brazil  
Courtesy of PinchukArtCentre, Kyiv, Ukraine



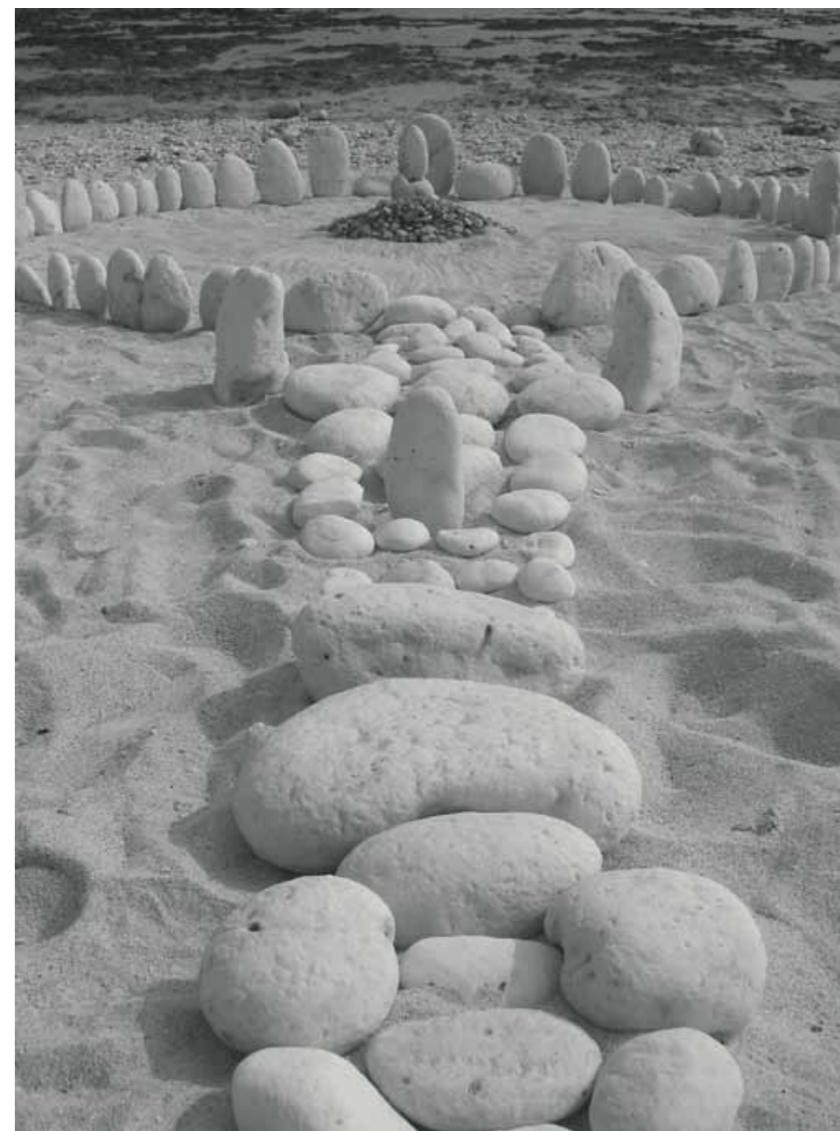
**Primal Memory, 2004**  
Lucita  
25 x 126,8 x 129,6 cm  
Vista da instalação, Groninger Museum,  
Groningen, Holanda

**Primal Memory, 2004**  
Lucite  
25 x 126,8 x 129,6 cm  
Installation view at Groninger Museum,  
Groningen, Netherlands



**Transcircle 1.1 meter, 2004**  
Pedra, *Corian*, LED, sistema de controle em tempo real  
Cada estátua *Corian*: 110 x 56 x 34 cm (x 9 estátuas)  
Diâmetro do círculo de pedras: 336 cm  
Vista da instalação, ARoS Aarhus Kunstmuseum,  
Aarhus, Dinamarca  
Cortesia de Mori Art Museum, Tóquio, Japão

**Transcircle 1.1 meter, 2004**  
Stone, *Corian*, LED, Real-time control system  
*Corian* statue each: 110 x 56 x 34 cm (x 9 statues)  
Pea gravel diameter: 336 cm  
Installation view at ARoS Aarhus Kunstmuseum,  
Aarhus Denmark  
Courtesy of Mori Art Museum, Tokyo, Japan



**Kudaka Island Site Installation III, 2004**  
Impressão com tinta Piezo  
127 x 101,6 cm  
Cortesia de SCAI The Bathhouse, Tóquio, Japão

**Kudaka Island Site Installation III, 2004**  
Piezo dye print  
127 x 101.6 cm  
Courtesy of SCAI The Bathhouse, Tokyo, Japan



**Kudaka Island Site Installation II, 2004**  
Impressão com tinta Piezo  
127 x 101,6 cm  
Cortesia de SCAI The Bathhouse, Tóquio, Japão

**Kudaka Island Site Installation II, 2004**  
Piezo dye print  
127 x 101.6 cm  
Courtesy of SCAI The Bathhouse, Tokyo, Japan



**Stenness, 2005**  
Impressão em prata coloidal  
75,5 x 49 cm  
Cortesia de SCAI The Bathhouse, Tóquio, Japão

**Stenness, 2005**  
Gelatin silver print  
75.5 x 49 cm  
Courtesy of SCAI The Bathhouse, Tokyo, Japan



**Tom Na H-iu, 2006**  
Vidro, aço inoxidável, LED, sistema de controle  
327,4 x 115,3 x 39,6 cm  
Cortesia de SCAI The Bathhouse, Tóquio, Japão

**Tom Na H-iu, 2006**  
Glass, stainless steel, LED, control system  
327.4 x 115.3 x 39.6 cm  
Courtesy of SCAI The Bathhouse, Tokyo, Japan



**Tom Na H-iu II, 2006**  
Vidro, aço inoxidável, LED, sistema de controle  
450 x 165,3 x 518,3 cm  
Cortesia de Jeffrey Deitch Inc., Nova York, EUA

**Tom Na H-iu II, 2006**  
Glass, stainless steel, LED, control system  
450 x 165.3 x 518.3 cm  
Courtesy of Jeffrey Deitch Inc., New York, USA



**Flatstone, 2006**  
Cerâmica, resina acrílica  
305 x 610 x 2,2 cm  
Cortesia de SCAI The Bathhouse, Tóquio, Japão

**Flatstone, 2006**  
Ceramic, acrylic resin  
305 x 610 x 2.2 cm  
Courtesy of SCAI The Bathhouse, Tokyo, Japan



**White Hole Painting VII, 2009**  
*Mixed media sobre painel de plexiglass*  
121,9 x 139,7 cm  
Cortesia de SCAI The Bathhouse, Tóquio, Japão

**White Hole Painting VII, 2009**  
Mixed media on plexiglass panel  
121.9 x 139.7 cm  
Courtesy of SCAI The Bathhouse, Tokyo, Japan



**White Hole Painting III, 2009**  
*Mixed media sobre painel de plexiglass*  
121,9 x 139,7 cm  
Cortesia de SCAI The Bathhouse, Tóquio, Japão

**White Hole Painting III, 2009**  
Mixed media on plexiglass panel  
121.9 x 139.7 cm  
Courtesy of SCAI The Bathhouse, Tokyo, Japan

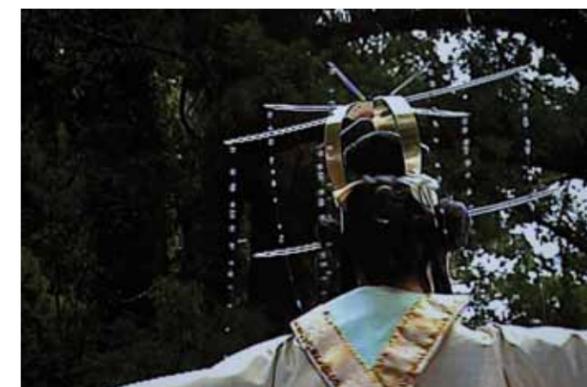




**Miko No Inori Video, 1996 (vídeo stills)**  
Vídeo. Tempo estimado: 4:19 minutos  
Cortesia da Coleção de Jeffrey Deitch, EUA

**Miko No Inori Video, 1996 (video stills)**  
Video. Estimate time: 4:19 minutes  
Courtesy of Jeffrey Deitch Collection, USA





**Kumano Video, 1998 (video stills)**  
Video. Tempo estimado: 12:02 minutos  
Cortesia do Mariko Mori Studio, Nova York

**Kumano Video, 1998 (video stills)**  
Video. Estimate time: 12:02 minutes  
Courtesy of Mariko Mori Studio, New York

wave UFO



**Wave UFO Model, 2002**  
Lucita, 40,6 x 40,6 x 96,5 cm  
Base: elíptica 100 cm de altura x 65 x 45 cm  
Cortesia de SCAI The Bathhouse, Tóquio, Japão

**Wave UFO Model, 2002**  
Lucite, 40.6 x 40.6 x 96.5 cm  
Base: elliptical 100 cm high x 65 x 45 cm  
Courtesy of SCAI The Bathhouse, Tokyo, Japan



**Protótipo de Wave UFO**  
35 cm x 8,4 cm x 8,4 cm

**Architectural model of Wave UFO**  
35 cm x 8,4 cm x 8,4 cm



**Wave UFO, 1999-2002 (detalhe)**  
Interface Brainwave, cúpula de visão, projetor,  
sistema de computador, fibra de vidro, *Technogel*,  
acrílico, fibra de carbono, alumínio, magnésio  
493 x 1134 x 528 cm  
Vista da instalação, Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brasil

**Wave UFO, 1999-2002 (detail)**  
Brainwave interface, vision dome, projector,  
computer system, fiberglass, *Technogel*,  
acrylic, carbon fiber, aluminum, magnesium  
493 x 1134 x 528 cm  
Installation view at Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brazil



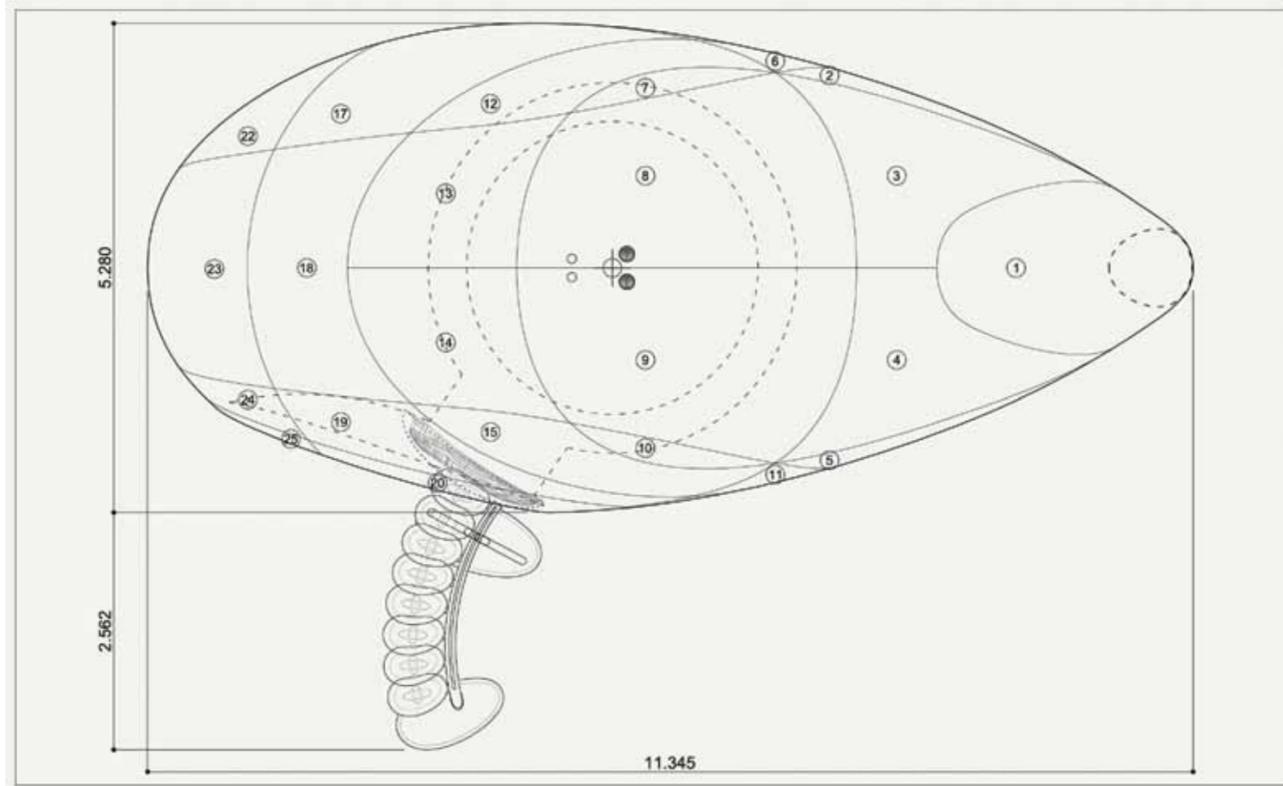
**Wave UFO, 1999-2002**  
 Interface *Brainwave*, cúpula de visão, projetor, sistema de computador, fibra de vidro, *Technogel*, acrílico, fibra de carbono, alumínio, magnésio  
 493 x 1134 x 528 cm  
 Vista da instalação, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Brasil

**Wave UFO, 1999-2002**  
 Brainwave interface, vision dome, projector, computer system, fiberglass, *Technogel*, acrylic, carbon fiber, aluminum, magnesium  
 493 x 1134 x 528 cm  
 Installation view at Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Brazil

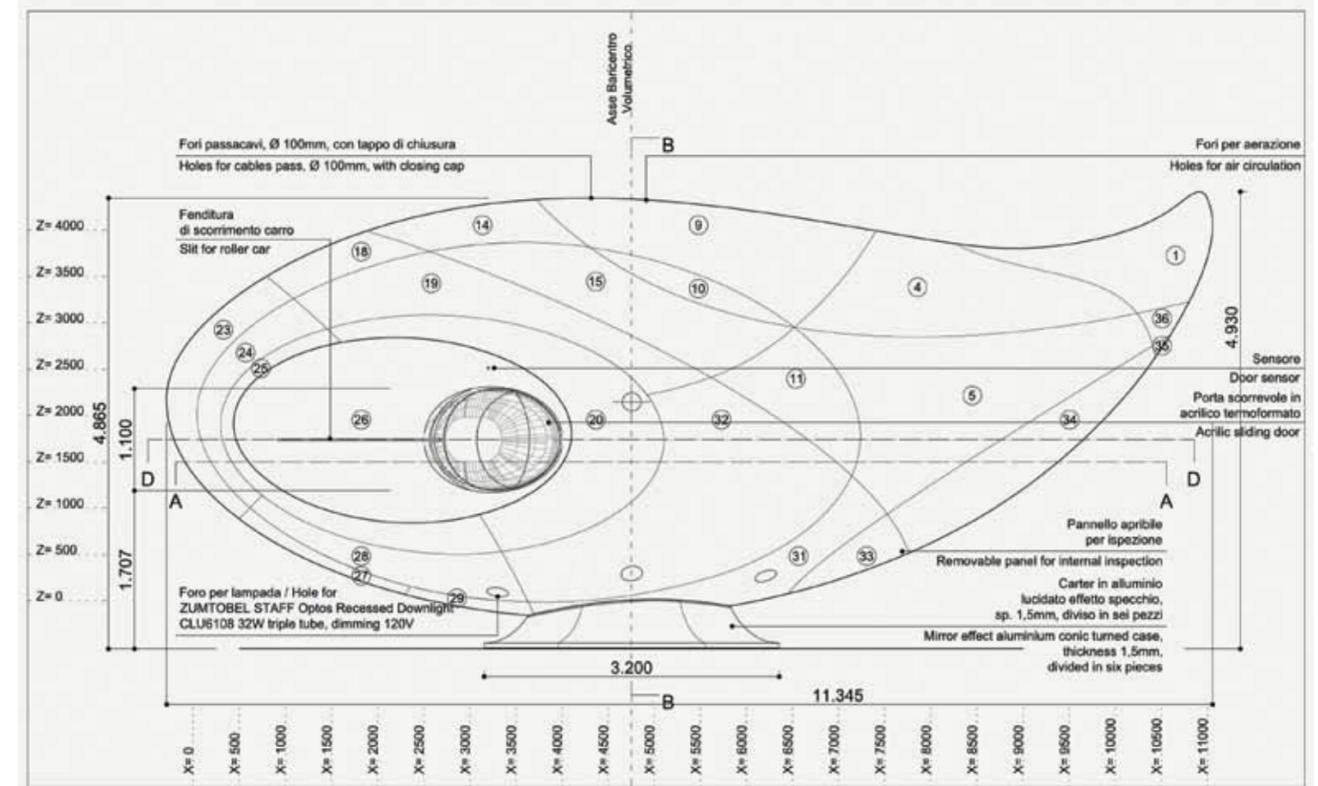


**Wave UFO, 1999-2002 (visão do interior)**  
 Interface *Brainwave*, cúpula de visão, projetor, sistema de computador, fibra de vidro, *Technogel*, acrílico, fibra de carbono, alumínio, magnésio  
 493 x 1134 x 528 cm  
 Vista da instalação, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Brasil  
 Cortesia de PinchukArtCentre, Kyiv, Ucrânia

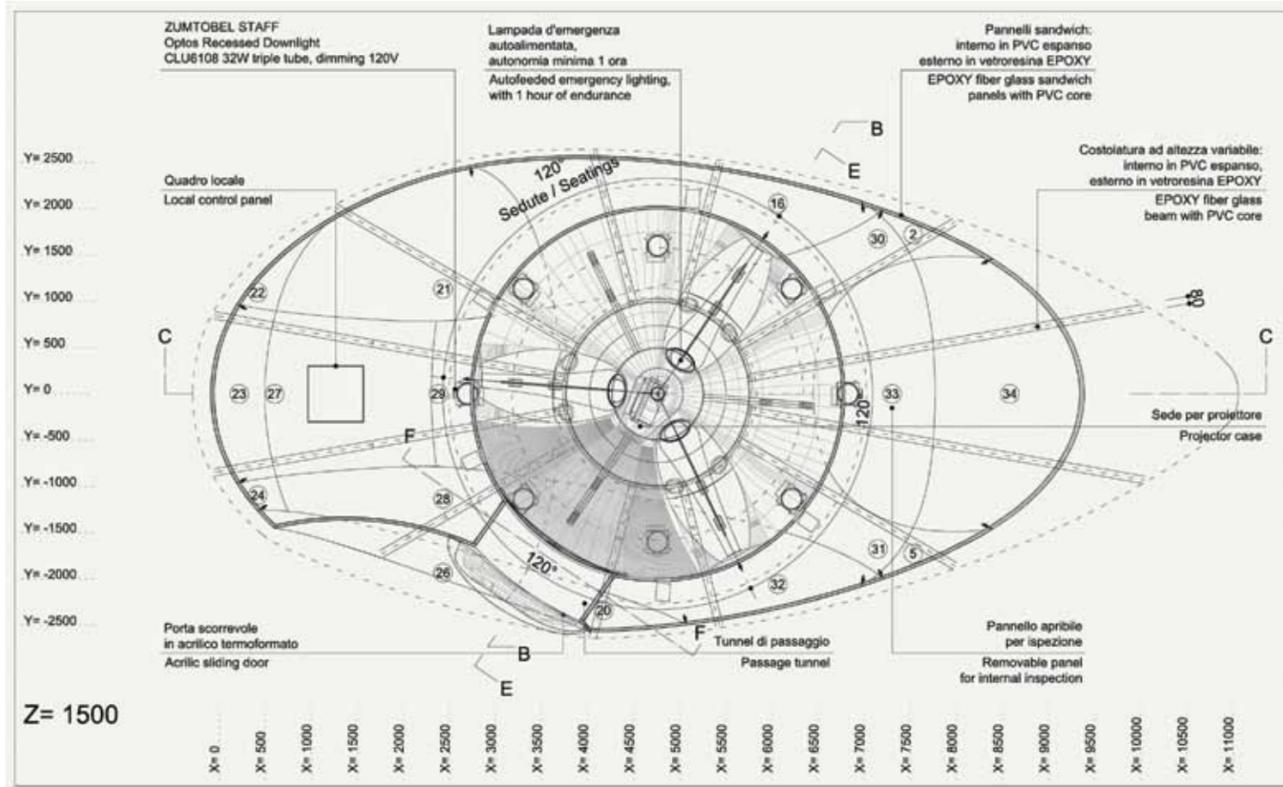
**Wave UFO, 1999-2002 (interior view)**  
 Brainwave interface, vision dome, projector, computer system, fiberglass, *Technogel*, acrylic, carbon fiber, aluminum, magnesium  
 493 x 1134 x 528 cm  
 Installation view at Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Brazil  
 Courtesy of PinchukArtCentre, Kyiv, Ukraine



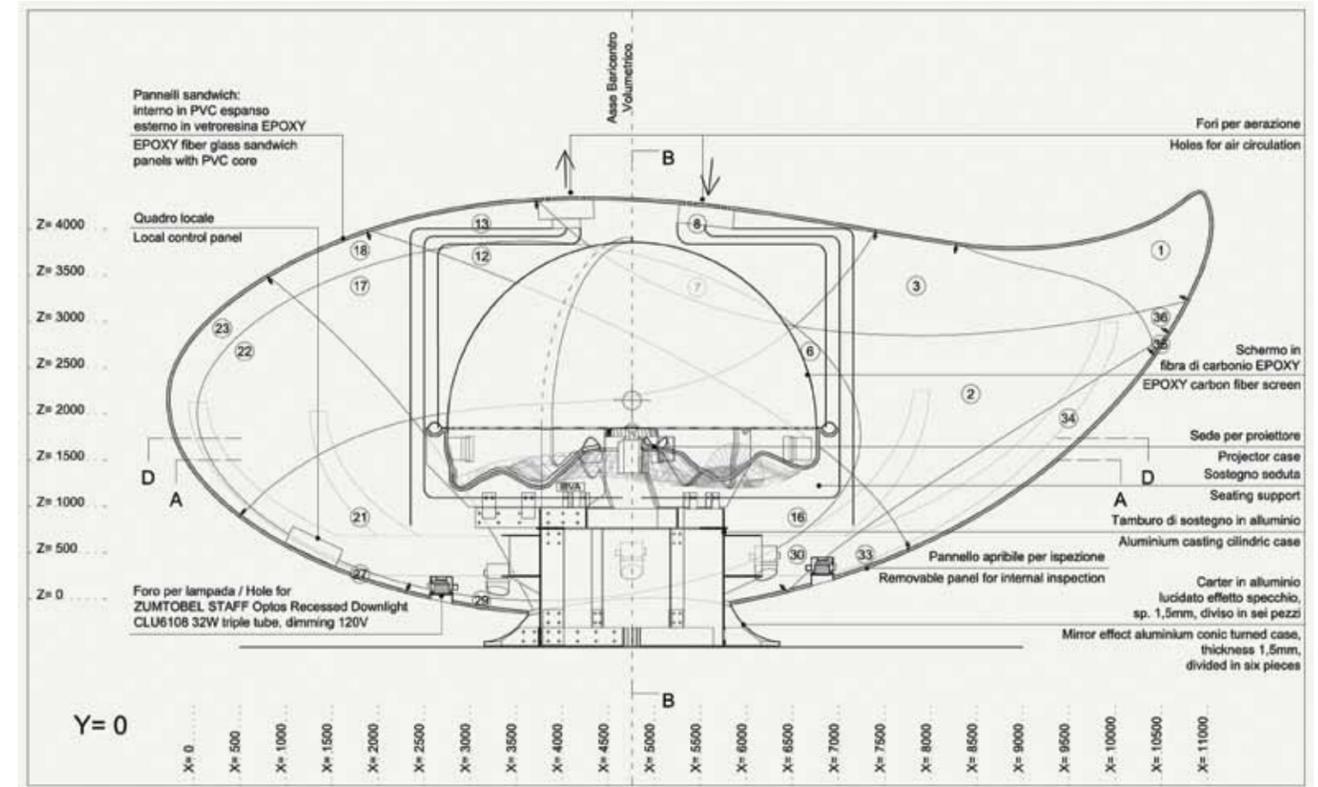
Vista superior / Top view



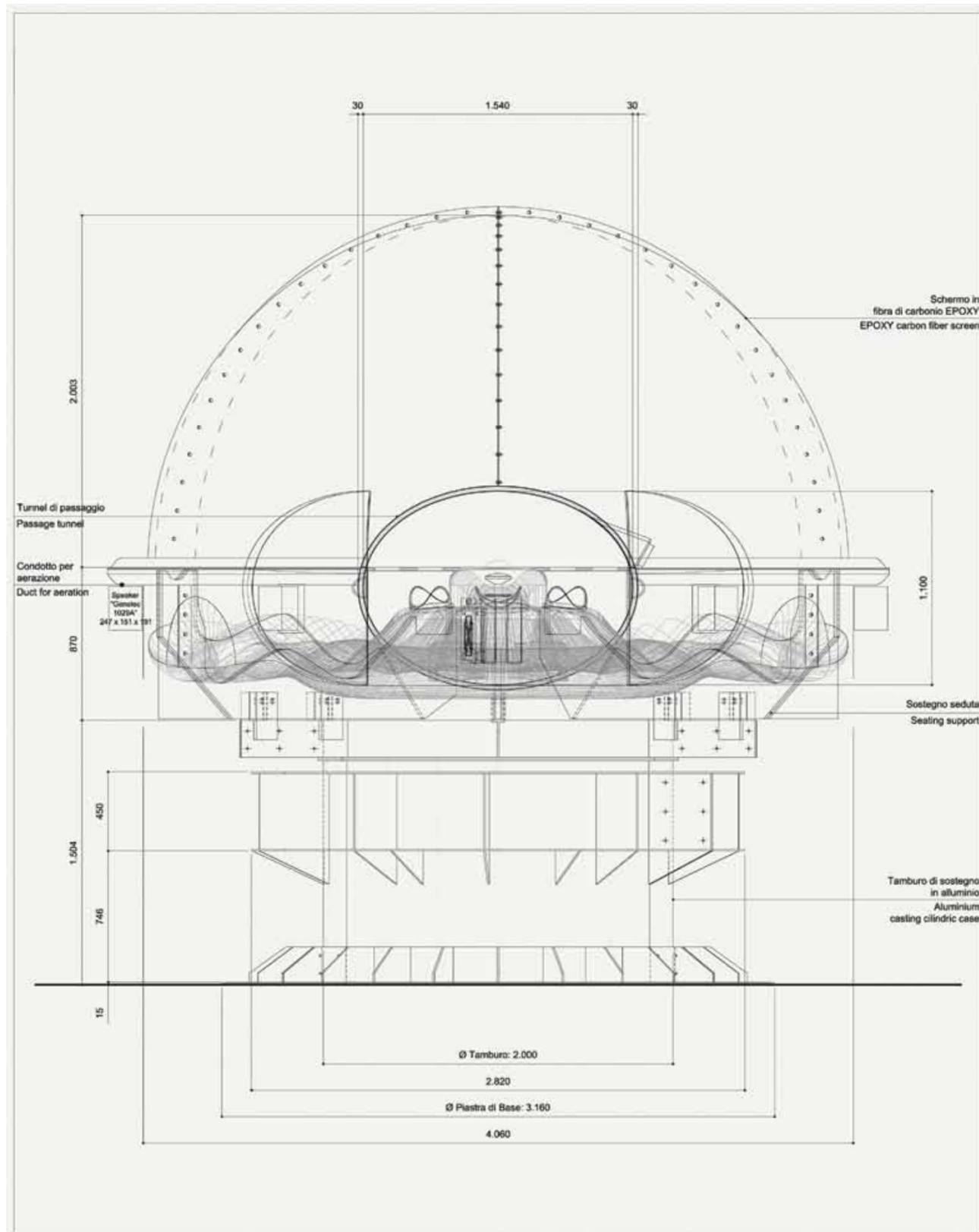
Vista laterale / Side view



Corte AA / Section AA



Corte CC / Section CC



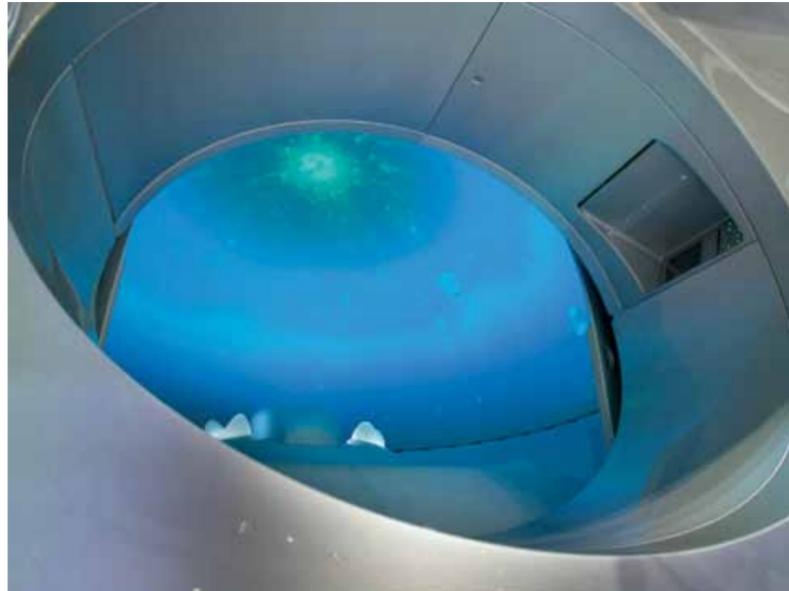
Corte FF / Section FF

Desenho arquitetônico de Wave UFO por Marco Della Torre, 2003  
Architectural drawing of Wave UFO by Marco Della Torre, 2003



**Wave UFO, 1999-2002 (detail)**  
Interface Brainwave, cúpula de visão, projetor, sistema de computador, fibra de vidro, Technogel, acrílico, fibra de carbono, alumínio, magnésio  
493 x 1134 x 528 cm  
Vista da instalação, Kunsthau Bregenz, Bregenz, Áustria  
Cortesia de PinchukArtCentre, Kyiv, Ucrânia

**Wave UFO, 1999-2002 (detail)**  
Brainwave interface, vision dome, projector, computer system, fiberglass, Technogel, acrylic, carbon fiber, aluminum, magnesium  
493 x 1134 x 528 cm  
Installation view at Kunsthau Bregenz, Bregenz, Austria  
Courtesy of PinchukArtCentre, Kyiv, Ukraine



**Wave UFO, 1999-2002 (detalhe)**  
*Interface Brainwave*, cúpula de visão, projetor,  
 sistema de computador, fibra de vidro, *Technogel*,  
 acrílico, fibra de carbono, alumínio, magnésio  
 493 x 1134 x 528 cm  
 Cortesia de PinchukArtCentre, Kyiv, Ucrânia

**Wave UFO, 1999-2002 (detail)**  
 Brainwave interface, vision dome, projector,  
 computer system, fiberglass, *Technogel*,  
 acrylic, carbon fiber, aluminum, magnesium  
 493 x 1134 x 528 cm  
 Courtesy of PinchukArtCentre, Kyiv, Ukraine



**Wave UFO, 1999-2002**  
*Interface Brainwave*, cúpula de visão, projetor, sistema  
 de computador, fibra de vidro, *Technogel*, acrílico, fibra  
 de carbono, alumínio, magnésio  
 493 x 1134 x 528 cm  
 Vista da instalação, Kunsthhaus Bregenz, Bregenz, Áustria  
 Cortesia de PinchukArtCentre, Kyiv, Ucrânia

**Wave UFO, 1999-2002**  
 Brainwave interface, vision dome, projector,  
 computer system, fiberglass, *Technogel*,  
 acrylic, carbon fiber, aluminum, magnesium  
 493 x 1134 x 528 cm  
 Installation view at Kunsthhaus Bregenz, Bregenz, Austria  
 Courtesy of PinchukArtCentre, Kyiv, Ukraine



Wave UFO foi realizado em 2003 com a contribuição dos seguintes colaboradores:

*Wave UFO was executed in 2003 with the contribution of the collaborators:*

Arquiteto / *Architect*

**Marco Della Torre**

Trilha sonora / *Sound Composer*

**Ken Ikeda**

Engenheiro de Sistema para Interface Brain Wave / *System Engineer of Brain Wave Interface*

**Masahiro Kahata**

Diretor Técnico / *Technical Director*

**Frank Vitz and Clay Budin**

Engenheiro Visual para “Real-Time” / *Real-Time Visual Engineer*

**Takehiko Terada (Silicon Studio Corporation)**

Programador Visual para “Real-Time” / *Real-Time Visual Programmer*

**Tomoyuki Nezu (Silicon Studio Corporation)**

Consultor Visual para “Real-Time” / *Real-Time Visual Advisor*

**Makoto Matsumura (Silicon Studio Corporation)**

Computação Gráfica para Imagens em Movimento / *Computer Graphics Moving Image Visualizer*

**Takashi Yamaguchi**

Editor de Efeitos Digitais / *Digital Effect Editor*

**Teruaki Shiraichi (Silicon Studio Corporation)**

Gerente de Desenvolvimento de Conteúdo / *Content Development Manager*

**Kenichiro Matsumoto (Silicon Studio Corporation)**

Gerente Assistente de Desenvolvimento de Conteúdo / *Content Development Assistant Manager*

**Naomi Nakamoto (Silicon Studio Corporation)**

Construção / *Construction*

**Sergio Angelino (Modelleria Angellino)**

Coordenador de Construção / *Construction Coordinator*

**Rozela Kroqi (Modelleria Angellino)**

Assistente de Arquitetura / *Architect's Assistant*

**Manuela Maini (DAM Architects)**

Design de “Headset” / *Headset Design*

**Chris Kasabach (BodyMedia, Inc.), Vanessa Sica, Jason Williams (K Development, Inc.)**

Design de Figurino / *Costume Design*

**Mona Kowalska (A Detacher)**

Produtor / *Producer*

**Jeffrey Deitch**

# biografia | biography



Mariko Mori com Oneness, CCBB Brasília, Brasil, 2011

Mariko Mori with Oneness in CCBB Brasilia, Brazil, 2011

Mariko Mori é uma artista internacionalmente aclamada, cujos trabalhos têm sido adquiridos por museus e colecionadores privados do mundo todo. Mori ganhou reconhecimento por sua instalação interativa, "Wave UFO", a qual estreou no Kunsthau Bregenz, em Bregenz (Áustria) em 2003. A instalação foi subsequentemente apresentada em Nova York (EUA) e Gênova (Itália), e posteriormente na Bienal de Veneza (Itália) em 2005. Também foi exibida em "Oneness", uma retrospectiva dos trabalhos de Mori, que teve sua abertura no Groninger Museum (Holanda), logo depois no AROs Aarhus Kunstmuseum, em Aarhus (Dinamarca), no PinchukArtCentre, em Kyiv (Ucrânia). "Oneness" está programada para exibição no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo (Brasil) em 2011.

As recentes esculturas em grande escala de Mori incluem "Tom Na H-iu" (2006) e "Plant Opal" (2009), ambas contendo elementos que interagem com seus ambientes naturais. O próximo projeto de Mori é "Primal Rhythm", uma monumental instalação permanente, para a qual os trabalhos foram concebidos e planejados em uma forte ligação com a paisagem da Baía Seven Light, na Ilha de Miyako, em Okinawa (Japão). O atual interesse de Mori está concentrado em um mundo no qual os seres humanos estão em total integração com a natureza, em que o ritmo da humanidade se move em harmonia com aquele do ambiente natural. Seus projetos atuais objetivam instigar esse lembrete em nossas consciências e celebrar o equilíbrio que existe na natureza. Essa ideia é revelada por intermédio de temas como vida, morte, renascimento e o universo.

As instalações monumentais de Mori já foram exibidas por todo o mundo, incluindo Museum of Contemporary Art, em Tóquio (Japão); Centre Georges Pompidou, em Paris (França); Prada Foundation, em Milão (Itália); Brooklyn Museum of Art, em Nova York (EUA); Museum of Contemporary Art, em Chicago (EUA); Serpentine Gallery, em Londres (Inglaterra); Dallas Museum of Art, em Dallas (EUA); Los Angeles County Museum of Art, em Los Angeles (EUA). Suas obras estão em coleções como as do Guggenheim Museum, em Nova York (EUA); Centre Georges Pompidou, em Paris (França); Prada Foundation, em Milão (Itália); Museum of Contemporary Art, em Chicago (EUA); Israel Museum, em Jerusalém (Israel); Los Angeles County Museum of Art, em Los Angeles (EUA); PinchukArtCentre, em Kyiv (Ucrânia); AROs Aarhus Kunstmuseum, em Aarhus (Dinamarca); Museum of Modern Art, em Nova York (EUA).

Mori recebeu vários prêmios, inclusive a prestigiosa *Menzione d'onore* na 47ª Bienal de Veneza em 1997 (por "Nirvana") e o 8º Prêmio Anual como Artista e Estudante promissora no Campo da Arte Japonesa Contemporânea, em 2001, da Japan Cultural Arts Foundation.

Mori vive atualmente em Nova York.

Mariko Mori is an internationally acclaimed artist, whose work has been acquired by museums and private collectors worldwide. Mori gained recognition for her interactive installation, "Wave UFO", which debuted at Kunsthau Bregenz, in Bregenz (Austria) in 2003. The installation was subsequently shown in New York (USA) and Genoa (Italy), and was included in the 2005 Venice Biennale (Italy). It was also featured in "Oneness", a survey of Mori's work that opened at the Groninger Museum (Netherlands), then traveled to the AROs Aarhus Kunstmuseum, in Aarhus (Denmark), the PinchukArtCentre, in Kyiv (Ukraine). "Oneness" is scheduled to open at Centro Cultural Banco do Brasil, in Brasília, Rio de Janeiro and São Paulo (Brazil) in 2011.

Mori's recent large sculptures include "Tom Na H-iu" (2006) and "Plant Opal" (2009), both of which contain elements that interact with their natural environments. Mori's next project is "Primal Rhythm", a monumental permanent installation, consisting of works which were conceived and planned with a strong tie to the landscape of Seven Light Bay of Miyako Island, in Okinawa (Japan). Mori's current interest is centered on a world in which human beings are one with nature, where the rhythm of humanity moves in concert with that of the natural environment. Her current projects aim to spark this reminder in our consciousness and to celebrate the existing balance in nature. This idea is reflected through themes of life, death, rebirth, and the universe.

Mori's monumental installations have been exhibited throughout the world, including The Museum of Contemporary Art, in Tokyo (Japan); Centre Georges Pompidou, in Paris (France); The Prada Foundation, in Milan (Italy); The Brooklyn Museum of Art, in New York (USA); The Museum of Contemporary Art, in Chicago (USA); The Serpentine Gallery, in London (England); The Dallas Museum of Art, in Dallas (USA); The Los Angeles County Museum of Art, in Los Angeles (USA). Her works have been in collections of The Guggenheim Museum, in New York (USA); Centre Georges Pompidou, in Paris (France); The Prada Foundation, in Milan (Italy); The Museum of Contemporary Art, in Chicago (USA); The Israel Museum, in Jerusalem (Israel); The Los Angeles County Museum of Art, in Los Angeles (USA); The PinchukArtCentre, in Kyiv (Ukraine); The AROs Aarhus Kunstmuseum, in Aarhus (Denmark); The Museum of Modern Art, in New York (USA).

Mori has received various awards, including the prestigious *Menzione d'onore* at the 47th Venice Biennale in 1997 (for "Nirvana") and the 8th Annual Award as a promising Artist and Scholar in the Field of Contemporary Japanese Art in 2001 from Japan Cultural Arts Foundation.

Mori is currently based in New York.



*Empty Dream, 1995 (detalhe)* página anterior  
C-print, plexiglass, alumínio  
304,8 x 640,1 x 7,6 cm  
Vista da instalação, Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brasil

*Empty Dream, 1995 (detail)* previous page  
C-print, plexiglass, aluminum  
304.8 x 640.1 x 7.6 cm  
Installation view at Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brazil

Patrocínio / *Sponsorship*

**Banco do Brasil**

Realização / *Execution*

**Centro Cultural Banco do Brasil**

Produção Geral / *General Production*

**Grupo AG**

Curadoria / *Curator*

**Nicola Goretti**

#### **EQUIPE BRASIL / BRAZIL STAFF**

#### **EQUIPE DE PROJETO E INSTALAÇÃO / PROJECT AND INSTALLATION TEAM**

Produção Executiva / *Executive Production*

**Eduardo Neiva Tavares**

**Maria Beatriz Almeida Pinto**

Arquitetura / *Architecture*

**Caetano Xavier de Albuquerque**

Design gráfico / *Graphic design*

**Clarissa Teixeira**

Consultoria Geral / *General Consultant*

**Donatella Natili Farani**

Consultoria do Projeto / *Project Consultant*

**Giovanna Guglielmi**

Consultoria Financeira / *Financial Consultant*

**Fernanda Nepomuceno**

Consultoria Legal / *Legal Consultant*

**Christian Brauner**

Montagem / *Mounting*

**NU - Projeto de Arte**

Produção Local / *Local Production*

**Tatiana Santanna dos Santos**

**Eliane Guglielme**

Técnicos locais de Wave UFO / *Wave UFO Technicians*

**Leonardo Araujo**

**Eduardo de Oliveira Castro**

Fotografia da Exposição / *Exhibition Photography*

**Fabio Scrugli**

**Wendel Lopes**

Programa Educativo / *Educational Program*

**Aborda Gabinete de Arte (Brasília)**

**Sapotí Projetos Culturais (Rio de Janeiro / São Paulo)**

Assessoria de Imprensa / *Press*

**Objeto Sim Assessoria de Imprensa (Brasília)**

**Palavra Assessoria em Comunicação (Rio de Janeiro)**

Transporte das obras / *Artwork transportation*

**Millenium Transportes**

#### **EQUIPE INTERNACIONAL / INTERNATIONAL STAFF**

#### **MARIKO MORI STUDIO**

Engenheiro de Sistema para Interface Brain Wave /

*System Engineer of Brain Wave Interface*

**Masahiro Kahata**

Diretor Técnico / *Technical Director*

**Guevara Soliman, Mariko Mori Inc.**

Gerente de Projeto / *Project Manager*

**Nathalie Pozzi**

Diretor do Estúdio / *Studio Director*

**Linda Ciampoli, Mariko Mori Inc.**

Equipe de Projeto / *Project Team*

**Chris Moore, Mariko Mori Inc**

**Rie Nakano, Mariko Mori Inc**

**Eleni Petaloti, Mariko Mori Inc**

#### **ANGELINO ARTWORKS**

Montagem Wave Ufo e Oneness / *Assembling Wave UFO and Oneness*

Coordenador de Montagem / *Assembling Team Coordinator*

**Pier Giorgio Santiano**

Técnico de Montagem / *Assembling Technician*

**Angelo Melino**

**Alessandro Gallo**

**Andrea Francese**

**Andrea Martinat**

Assistente Técnico / *Technical Assistance*

**Rozela Kroqi**

**Salvatore Greco**

Técnico Eletrônico / *Electronic Technician*

**Patrx Martina**

#### **TECHNOGEL**

Assentos WAVE UFO e Tecnologia de pele Oneness /

*WAVE UFO Seats and Oneness Skin Technology*

#### **DESIGN, DESENVOLVIMENTO E PRODUÇÃO DE HEADSETS / HEADSETS DESIGN, DEVELOPMENT AND PRODUCTION**

**Vanessa Sica**

**Chris Kasabach**

**Jason Williams**

#### **ZUMTOBEL**

Iluminação WAVE UFO / *Lighting WAVE UFO*

#### **TRANCIRCLE | SCAI THE BATHHOUSE, TOKYO**

**Masami Shiraishi**

**Yumi Umemura**

## agradecimentos | **acknowledgements**

**Adriana Lima**

**Alessia Salerno**

**Alexxa Gotthardt**

**Ana Amorosino**

**Ana Elisa Mello**

**Andrea Cashman**

**Andrews Silva**

**Astrid Welter**

**Atsuko Koyanagi**

**Bia Nascimento**

**Brigitte Renier**

**Cássio Veiga**

**Chie Fukasawa**

**Chris Kasabach**

**Chris Moore**

**Christian Brauner de Azevedo**

**Dietmar Egender**

**Donatella Natili Farani**

**Eckhard Schneider**

**Eleni Petaloti**

**Esteban Mauchi**

**Fabiana Garreta**

**Francesca Cattoi**

**Fumio Nanjo**

**Guevara Soliman**

**Henrique Oswaldo de Andrade**

**Jeffrey Deitch**

**Jennifer Belt**

**Jürg Zumtobel**

**Julie Morhange**

**Juliette Moir**

**Laercio Silva**

**Linda Ciampoli**

**Marco Della Torre**

**Maria Fernanda Meza**

**Marina Kadaeva**

**Markus Deutschmann**

**Masahiro Kahata**

**Masami Shiraishi**

**Massimo Losio**

**Meghan Coleman**

**Miho Tagomori**

**Miuccia Prada**

**Miulnei Barbosa**

**Natalya Mitrokhina**

**Nathalie Pozzi**

**Natsu Tanabe**

**Olga Turova**

**Pamela Eschylles**

**Patrx Martina**

**Peggy Leboeuf**

**Peter Gmachl**

**Phillipe Laumont**

**Pier Giorgio Santiano**

**Reinhardt Wurzer**

**Ricardo Minc**

**Rie Nakano**

**Rozela Kroqi**

**Ryan Jensen**

**Salvatore Greco**

**Scott Bowe**

**Sergio Angelino**

**Silvia Luftensteiner**

**Susana Ditisheim**

**Tatiana Rybakova**

**Teresa Guglielmi**

**Tiago Souza**

**Vanessa Sica**

**Victor Pinchuk**

**Willie Vera**

**Wolfgang Egger**

**Yumi Umemura**

Realização/Execution



Ministério da  
Cultura



Apoio/Support

**PinchukArtCentre**



Technogel®

**ZUMTOBEL**

## direitos de imagem | copyright

**Subway, 1994**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Tea Ceremony I, 1994**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Tea Ceremony III, 1994**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Warrior, 1994**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010.
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Play with Me, 1994**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Birth of a Star, 1995**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Empty Dream, 1995**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource
© fotografia, photograph Fabio Scrugli.
Todos os direitos reservados / All rights reserved

**Last Departure, 1996**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), Nova York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Miko No Inori Video, 1996**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource
© fotografia, photograph Fabio Scrugli.
Todos os direitos reservados / All rights reserved

**Série “Past” / “Past” Series**

**Beginning of the End, Giza, Egypt, Triptych, 2000**

**Beginning of the End, Giza, 2000**
**Beginning of the End, Teotihuacan, 2000**
**Beginning of the End, Tiahuanaco, 2000**
**Beginning of the End, Angkorwat, 2000**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Série “Present” / “Present” Series**

**Beginning of the End, Shibuya, 1995**

**Beginning of the End, Time Square, 1996**

**Beginning of the End, Piccadilly Circus, 1997**
**Beginning of the End, Hong Kong, 2000**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Série “Future” / “Future” Series**

**Beginning of the End, La Défense, 1996**

**Beginning of the End, Docklands, 1997**

**Beginning of the End, Shanghai, 1998**

**Beginning of the End, Dubai, 2006**

**Beginning of the End, Brasília, 2006**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Beginning of the End, 1995-2006**

**Past, Present, Future Rings**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), Nova York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource
© fotografia, photograph Ole Hein Pedersen
Todos os direitos reservados / All rights reserved

**Esoteric Cosmos, Entropy of Love, 1996**

**Esoteric Cosmos, Burning Desire, 1996-1998**

**Esoteric Cosmos, Mirror of Water, 1996-1998**

**Esoteric Cosmos, Pure Land, 1996-1998**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Imagem de Referência para Nirvana /**

**Reference Image for Nirvana, 1997**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Enlightenment Capsule, 1998**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource
© fotografia, photograph Ole Hein Pedersen
Todos os direitos reservados / All rights reserved

**Kumano, 1997-1998**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Kumano Video, 1998**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource
© fotografia, photograph Fabio Scrugli
Todos os direitos reservados / All rights reserved

**Alaya Drawing, No 27, 1998**

**Alaya Drawing, No 30, 1998**

**Alaya Drawing, No 31, 1998**

**Alaya Drawing, No 32, 1998**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010
Todos os direitos reservados / All Rights Reserved.
Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource / Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Dream Temple, 1997-1999**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society

(ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010

Todos os direitos reservados /

All Rights Reserved

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource /

Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

© fotografia, photograph Richard Learoyd
Todos os direitos reservados / All rights reserved

**Miracle, 2001**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society

(ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010

Todos os direitos reservados / All Rights Reserved

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource /

Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

© fotografia, photograph Fabio Scrugli

© fotografia, photograph Ole Hein Pedersen

Todos os direitos reservados / All rights reserved

**Connected World Drawing I, 2000**

**Connected World Drawing II, 2000**

**Connected World Drawing III, 2000**

**Connected World Drawing IV, 2000**

**Connected World Drawing V, 2000**

**Connected World Drawing VI, 2000**

**Connected World V, 2002**

**Connected World (I - VI), 2002**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010

Todos os direitos reservados /

All Rights Reserved

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource /

Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Wave UFO Model, 2002**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society

(ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010

Todos os direitos reservados /

All Rights Reserved

© fotografia, photograph Fabio Scrugli

Todos os direitos reservados / All rights reserved

**Architctural model of Wave UFO**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society

(ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010

Todos os direitos reservados /

All Rights Reserved

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource /

Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Esboços de Wave UFO / Wave UFO’s sketches from Mariko Mori’s sketch book, 1999**

**Esboços de Wave UFO / Wave UFO’s sketches from Mariko Mori’s sketch book, 2000**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society

(ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010

Todos os direitos reservados /

All Rights Reserved

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource /

Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

© fotografia, photograph Richard Learoyd
Todos os direitos reservados / All rights reserved

**Wave UFO, 1999-2002**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society

(ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010

Todos os direitos reservados /

All Rights Reserved

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource /

Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

© fotografia, photograph Fabio Scrugli

Todos os direitos reservados / All rights reserved

© fotografia, photograph Richard Learoyd

Todos os direitos reservados / All rights reserved

**Desenho arquitetônico de Wave UFO by Marco Della Torre (Vista lateral/Side view), 2003**

**Desenho arquitetônico de Wave UFO by Marco Della Torre (Vista de topo/Top view), 2003**

**Desenho arquitetônico de Wave UFO by Marco Della Torre (Corte AA/Section AA), 2003**

**Desenho arquitetônico de Wave UFO by Marco Della Torre (Corte FF/Section FF), 2003**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society

(ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010

Todos os direitos reservados /

All Rights Reserved

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource /

Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

© fotografia, photograph Richard Learoyd

© Marco Della Torre. All rights reserved

**Oeness, 2003**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society

(ARS),New York/AUTVIS, Brasil 2010

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource /

Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

© fotografia, photograph Fabio Scrugli
Todos os direitos reservados / All rights reserved

**Transcircle 1.1 meter, 2004**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society

(ARS), New York/AUTVIS, Brasil 2010

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource /

Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

© fotografia, photograph Fabio Scrugli

© fotografia, photograph Ole Hein Pedersen

Todos os direitos reservados / All rights reserved

**Primal Memory, 2004**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society

(ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010

Todos os direitos reservados /

All Rights Reserved

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource /

Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Kudaka Island Site Installation II, 2004**

**Kudaka Island Site Installation III, 2004**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society

(ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010

Todos os direitos reservados /

All Rights Reserved

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource /

Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Stinness, 2005**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society

(ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010

Todos os direitos reservados /

All Rights Reserved

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource /

Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

**Tom Na H-ju, 2006**

**Tom Na H-ju II, 2006**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society

(ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010

Todos os direitos reservados /

All Rights Reserved

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource /

Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

© fotografia, photograph Richard Learoyd

Todos os direitos reservados / All rights reserved

**Fiatstone, 2006**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society

(ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010

Todos os direitos reservados /

All Rights Reserved

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource /

Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource

© fotografia, photograph Tom Power

Todos os direitos reservados / All rights reserved

**White Hole Painting III, 2009**

**White Hole Painting VI, 2009**

© Mariko Mori, Member Artists Right Society

(ARS), New York / AUTVIS, Brasil 2010

Todos os direitos reservados /

All Rights Reserved

Foto cortesia de Mariko Mori/Art Resource /

Photo courtesy of Mariko Mori/Art Resource





Ministério da  
**Cultura**

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

Realização

