

L'estetica del vuoto

Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze

a cura di Silvia Rivadossi, Cecilia Franchini, Bonaventura Rupertì

Estetica del vuoto in Mori Mariko

Un uso strategico del discorso sullo Zen

Silvia Rivadossi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper investigates how contemporary artist Mori Mariko has constructed her discourse on Buddhism in general and Zen in particular. In her works, Zen is perceived and described as 'spirituality' characterised by the concept of oneness and a harmonious relationship with nature. It will become clear how Suzuki Daisetsu's construction of Zen has influenced this essentialist view. The paper concludes that through the analysis of Mori's works it is possible to reach a better understanding of what 'Zen' means today, especially in the Euro-American contexts.

Keywords Mori Mariko. Zen. Self-Orientalism. Aesthetic of emptiness.

Sommario 1 Introduzione: Mori Mariko e lo Zen 'ovunque'. – 2 Costruzione di un discorso sul buddhismo. – 2.1 1996: la svolta spirituale. – 2.2 Oneness. – 2.3 Natura. – 2.4 *Cha no yu*. – 3 Auto-orientalismo e uso strategico del discorso sullo Zen. – 4 Conclusioni.

1 Introduzione: Mori Mariko e lo Zen 'ovunque'

Mori Mariko (1967-) è un'artista giapponese che vive e lavora tra Tōkyō e New York. Dagli anni Novanta le sue opere sono state esposte in tutto il mondo, riscuotendo un crescente successo, soprattutto al di fuori dei confini nipponici: fotografie modificate digitalmente, video, installazioni multimediali, sculture e performance hanno trovato spazio nelle più note gallerie d'arte contribuendo a diffondere, allo stesso tempo, una precisa immagine dell'artista, che appare eterea e imperturbabile, sempre vestita di bianco.



Edizioni
Ca' Foscari

Ca' Foscari Japanese Studies 21 | Arts and Literature 7

e-ISSN 2610-9425 | ISSN 2610-8992

ISBN [ebook] 978-88-6969-701-2 | ISBN [print] 978-88-6969-702-9

Peer review | Open access

Submitted 2022-09-02 | Accepted 2022-11-24 | Published 2023-04-21

© 2023 Rivadossi | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-701-2/010

Questo articolo intende offrire un'analisi di come Mori Mariko ha costruito un suo discorso sullo Zen, rivolto principalmente al pubblico europeo e statunitense, fondandosi sul concetto (vago) di 'estetica del vuoto' e su una visione auto-orientalista del Giappone e dei giapponesi, naturalmente dotati di caratteristiche spirituali che li renderebbero unici. Proprio perché provvista di questa innata spiritualità, come si vedrà, Mori arriverà a riconoscersi il ruolo di possibile guida per i non-giapponesi in un percorso di riscoperta del legame perduto con la sfera spirituale.¹

Le sue opere e le sue parole hanno un impatto innegabile sulla diffusione e percezione idealizzata di uno Zen come esperienza personale ed emblema della spiritualità giapponese, una costruzione iniziata sul finire del XIX secolo e sostenuta principalmente da alcuni intellettuali giapponesi, in primo luogo Suzuki Daisetsu Teitarō (1870-1966).² Analizzare l'attività di Mori consente quindi di aggiungere importanti tasselli alla comprensione dell'esperienza dello Zen, soprattutto nel contesto euro-statunitense. Il discorso sulla religione, infatti, si costruisce e trasmette in diversi spazi, non solo all'interno delle istituzioni e delle comunità religiose. Per comprenderlo appieno è quindi indispensabile analizzare dove appare la religione e cosa avviene in questi spazi. A questo fine - e con riferimento specifico allo studio delle religioni del Mediterraneo antico - lo storico delle religioni Jonathan Z. Smith (2003) ha sviluppato una nuova strategia che ritengo possa esser utile anche quando applicata a diversi contesti storico-culturali. Si tratta di un modello composto da tre categorie spaziali:

(1) the 'here' of domestic religion, located primarily in the home and in burial sites; (2) the 'there' of public, civic, and state religions, largely based in temple constructions; and (3) the 'anywhere' of a rich diversity of religious formations that occupy an interstitial space between these other two loci, including a variety of religious entrepreneurs, and ranging from groups we term 'associations' to activities we label 'magic'. (Smith 2003, 23)

Ingvild Sælid Gilhus ha elaborato ulteriormente il modello di Smith, aggiungendo un quarto spazio, quello della religione 'ovunque'.

While religion in the three loci mentioned so far (here, there and anywhere) consists of communication with superhuman beings like gods, ghosts and souls, the religious field includes in addition communication about religion. (Gilhus 2013, 39)

¹ Su questo tema si veda anche Rivadossi 2018.

² Per una ricostruzione della storia dello sviluppo dello Zen in Europa e Stati Uniti, si veda Sharf 1993.

Anche le rappresentazioni mediatiche della religione e i vari contenuti religiosi che compaiono in diversi media contribuiscono a costruire il campo religioso e sono quindi da tenere in considerazione per avere un'immagine più completa dello stesso. Gilhus definisce questo spazio della religione con il termine 'ovunque' perché, come sperimentiamo giornalmente, si tratta di uno spazio pervasivo cui spesso è inevitabile essere esposti.

C'è un ultimo elemento da tener in considerazione: i quattro spazi non sono da pensare con confini ben delineati: sono infatti porosi e fortemente interconnessi gli uni agli altri. Utilizzare questo modello spaziale consente quindi di evidenziare le interazioni fra la religione del 'qui', del 'là', del 'né qui né là' e dell' 'ovunque'.

Il discorso sullo Zen (e sul buddhismo in generale) di Mori Mariko rientra nello spazio della religione 'ovunque' e contribuisce alla costruzione di cosa significhi oggi 'Zen'. Ecco perché è interessante studiarne la genealogia e approfondirne le caratteristiche.

2 Costruzione di un discorso sul buddhismo

L'interesse di Mori per il buddhismo e la spiritualità e il percorso che la porterà a costruire uno specifico discorso in merito iniziano nel 1996. Fino a questo momento, infatti, le sue opere sono volte a una riflessione sulla realtà e a una critica sociale: si tratta di fotografie che riprendono Mori, in abiti da lei disegnati, nelle sembianze di un cyborg, di una sorta di guerriera spaziale, di una figura che sembra fuoriuscita da un manga, di una liceale. L'ambientazione è principalmente quella della metropoli di Tōkyō, con alcuni luoghi emblema della vita quotidiana: la metropolitana, le sale di videogiochi, gli uffici, i love hotel. Obiettivi, tematiche ed estetica cambieranno però presto, conservando una caratteristica comune: l'ampio utilizzo delle tecnologie di volta in volta più avanzate.

La sintetica trattazione che segue ha l'obiettivo di delineare le principali tappe del percorso che porta Mori a costruire un suo discorso sul buddhismo in generale e, in particolare, sullo Zen, evidenziandone gli elementi principali.

2.1 1996: la svolta spirituale

Nel 1996 Mori vive un'esperienza che descriverà come di morte e rinascita, che la porta ad acquisire una nuova consapevolezza di sé e della realtà e a iniziare un periodo di vita ascetica (Hayward 2007). Da questo momento inizia a studiare buddhismo, concentrandosi inizialmente soprattutto sul buddhismo esoterico e sulla scuola della Terra Pura. Il risultato dei suoi studi si nota innanzitutto nella serie

di quattro grandi opere fotografiche realizzate tra il 1996 e il 1998 con rispettivamente i titoli di *Entropy of Love*, *Burning Desire*, *Mirror of Water* e *Pure Land*. Insieme costituiscono la serie *Esoteric Cosmos*, pensata da Mori come un mandala «depicting the continuous circulation of life» (Hayward 2007, s.p.) e le quattro fasi del percorso verso il Nirvana: dalla rappresentazione del vento e della fase del risveglio nella prima fotografia dove Mori e la sorella sono ritratte in una capsula trasparente nel mezzo del deserto dell'Arizona, alla rappresentazione del fuoco e della fase della pratica in *Burning Desire*, fotografia scattata nel deserto del Gobi. Qui il rimando al buddhismo, soprattutto tibetano, è reso esplicito dalla presenza di oggetti rituali e dalla ripresa di una precisa iconografia. La terza fase del percorso buddhista, quella dell'illuminazione, è associata all'elemento dell'acqua nella terza opera, *Mirror of Water*, ambientata in una grotta sotterranea francese. Infine, in *Pure Land* Mori rappresenta il paradiso della Terra Pura, dove il Buddha Amida accoglie i suoi fedeli. Nonostante l'ambientazione inconsueta - il Mar Morto - Mori riprende l'iconografia classica della Terra Pura, ispirandosi a opere di tardo periodo Heian.³ L'ambientazione e i temi di *Pure Land* sono ripresi nel video 3D *Nirvana*, presentato a Venezia alla Biennale Arte del 1997 all'interno del padiglione 'Paesi Nordici'.

Una terza scuola buddhista che da questo momento inizia ad attirare il suo interesse è la scuola Hossō, la scuola della 'Sola Mente'. In un'intervista afferma:

Working with these traditions isn't about what is true or what is right - it's about introducing a perception of how we look at our world. When I started to look at the world in depth, I saw the connections, that, yes, we are all one whole, part of nature, and I think it's quite important to become aware of that at this moment. (Kerr 2015)

Per contribuire alla consapevolezza di questa realtà, nel 1999 Mori ha realizzato l'opera *Dream Temple*, una struttura ottagonale alta cinque metri che rimanda esplicitamente allo Yumedono, la 'Sala dei sogni' del tempio Hōryūji, costruita nel 739, e che, riprendendo gli insegnamenti della scuola Hossō circa gli otto livelli di coscienza, presenta una ripetizione del numero otto. Lo spettatore poteva entrare all'interno di questa struttura per assistere alla proiezione su una superficie emisferica di un breve video, costituito da disegni realizzati da Mori a seguito delle sue esperienze di meditazione e di studio dei sutra con l'obiettivo di rappresentare i livelli di coscienza.

3 Per un approfondimento sulla rappresentazione della Terra Pura nell'arte visiva contemporanea si veda Porcu 2008, 173-81.

za più profondi e di guidare lo spettatore a entrare più a fondo in sé, perdendo ogni riferimento spazio-temporale.

2.2 Oneness

A partire dai primi anni del XXI secolo, le opere di Mori cambiano: se fino a questo momento, con alcune eccezioni come *Dream Temple*, la figura umana era centrale, ora l'artista priva le sue opere della componente umana e le rende perlopiù sculture dalle forme geometriche e dal colore bianco e iridescente, influenzate e ispirate ai suoi studi di astrofisica e archeologia e alle sue letture sullo Zen. È da questo momento che possiamo riconoscere un'estetica del vuoto, che accompagna Mori tuttora e che è visibile anche nella scelta dell'artista di vestirsi sempre di bianco, con accessori essenziali.

In alcuni casi, in occasione di determinate mostre ed esibizioni, la figura umana viene re-inserita all'interno dell'opera: Mori esegue infatti performance simili a rituali attorno alle sue sculture, arricchendole di significati.

Il termine chiave per descrivere la produzione di questi anni è quello di 'oneness', quindi unità e armonia, un concetto che Mori utilizza molto spesso per sottolineare che tutti gli esseri sono parte di un'unica entità e che sono fortemente interconnessi.

Un primo lavoro che si concentra su questi aspetti è *Wave Ufo* (1999-2002), presentato anche alla Biennale Arte di Venezia nel 2005. Si tratta di una grande struttura all'interno della quale possono entrare contemporaneamente tre persone dotate di sensori di onde cerebrali. All'interno veniva visualizzato un video che aveva l'obiettivo di portare ogni spettatore a entrare in uno stato meditativo e riuscire ad allineare le proprie onde cerebrali con quelle degli altri due. Una volta raggiunto questo obiettivo, sullo schermo sarebbe apparso un cerchio, a simboleggiare l'unità e l'armonia raggiunte. Descrivendo quest'opera in un catalogo, Mori afferma: «I hope that Wave UFO inspires the viewers to reexamine the relationship of mind and matter, which is fundamental and yet so complicated in contemporary Western societies» (Hayward 2007, s.p.). È interessante notare l'uso del termine 'Western': proprio in questi anni Mori inizia a sentirsi portatrice di una spiritualità che la caratterizzerebbe in quanto giapponese e che sente il dovere di trasmettere a coloro che fanno parte della società 'occidentale'.

Ikkkan Sanada, fondatore della Ikkkan Art, società di compravendita di arte moderna e contemporanea, riconosce questo ruolo che Mori assume, affermando in un'intervista che «her work brings people into a deep meditation often and lead to thinking oneself».⁴

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=SpeEr0B0QI0&ab_channel=BloombergQuicktake.

L'idea di una stretta relazione fra individuo e universo è centrale anche nell'opera del 2006 *Tom Na H-iu*, che dopo essere stata esposta in varie gallerie del mondo è ora permanentemente installata sull'isola di Teshima. Mori spiega che il titolo deriva dal nome di un luogo celtico dedicato alla trasmigrazione delle anime. Il pilastro che costituisce l'opera è collegato al Super-Kamiokande, un osservatorio di neutrini situato a Kamioka e, in poche parole, si illumina seguendo i dati che riceve da questo. Il significato è espresso in queste parole dell'artista:

In Buddhism and Zen, each individual being, connected to the universe, is considered to hold a universe within. [...] Death is rebirth and individuals are the universe: this is the idea I aspired to embody through Tom Na H-iu, a light sculpture whose theme is the neutrino, the soul of the universe. (Hayward 2007, s.p.)

È interessante notare che Mori parla di 'buddhismo e Zen', come se quest'ultimo non fosse parte del primo, ma fosse in qualche modo indipendente. Anche questo particolare è indicativo di cosa significhi per lei 'Zen', come si vedrà in seguito.

Due decenni fa Sharf scriveva che «Western scholars and lay enthusiasts alike continue to represent Zen Buddhism in particular, and Asian culture in general, as rooted in an experience of oneness with all things» (Sharf 1993, 42). Osservando il caso di Mori Mariko attraverso i brevi esempi qui riportati è evidente come questa analisi risulti tuttora valida.

2.3 Natura

Dal 2010 circa c'è un ulteriore sviluppo tematico: l'obiettivo di Mori e delle sue opere diventa quello di ricreare il legame fra gli uomini (soprattutto coloro che vivono nelle grandi città) e la natura e di riportare (soprattutto in 'Occidente') la consapevolezza dell'importanza della natura. Nel suo discorso il Giappone è presentato come il luogo per eccellenza in cui gli uomini vivono in armonia con la natura: secondo Mori i giapponesi sarebbero in grado di proteggere la natura poiché la venerano da sempre.⁵ Ecco quindi su cosa affonda le radici la consapevolezza del suo ruolo. Come esprime chiaramente in un'intervista, quando le viene chiesto come vive il rapporto con la natura, considerato che divide la sua vita fra Tōkyō e New

⁵ Questa visione emerge, ad esempio, nella conversazione fra Mori Mariko e Alexandra Munroe per Guggenheim Abu Dhabi live il 13 ottobre 2020 sul canale YouTube *Abu Dhabi Culture* (https://www.youtube.com/watch?v=elt34BygKuE&ab_channel=AbuDhabiCulture).

York: «I feel like I'm a bridge to bring those elements back to the city» (McDermott 2014).

A questo fine nel 2010 fonda un'organizzazione *no profit*, la Faou Foundation,⁶ per realizzare sei grandi installazioni permanenti da posizionare in altrettanti luoghi del mondo famosi per la loro bellezza naturale, con il motto «one with nature». Al momento sono state realizzate due opere: *Primal Rhythm* inaugurata nel 2011 in una baia dell'isola di Miyako e *Ring: One with Nature*, un anello posizionato sopra la cascata brasiliana Véu da Novia nel 2016 in occasione dei Giochi Olimpici e Paralimpici. In questa occasione Mori ha officiato una cerimonia di inaugurazione dell'opera, durante la quale, vestita di bianco e scalza ai piedi della cascata, ha ripreso elementi e gestualità dalle tradizioni religiose giapponesi.

È da notare che le due installazioni, come le quattro che saranno realizzate nei prossimi anni, sono in materiale acrilico e sono poste nella natura in modo permanente, andando così a contaminare e modificare quello spazio che Mori vorrebbe onorare e preservare.

La visione che Mori ha della natura è quella della ciclicità che lei accosta al concetto buddhista della reincarnazione, ritrovandone tracce già nel periodo neolitico, del quale, è bene ricordarlo, abbiamo a disposizione ben poche fonti che possano supportare questa sua lettura. Un'opera che incarna questo concetto è *Renew I*, del 2013, che Mori descrive come «the never-ending circulation of life and death. Every existence renews its life. There is neither beginning nor end» (Espace Louis Vuitton Tōkyō 2013, 32).

In questa stessa ottica vanno lette anche le tre grandi spirali che costituiscono l'installazione *Infinite Energy* (2013) e che intendono rappresentare l'energia infinita e invisibile che dà vita a ogni cosa.

Sul suo profilo Instagram, il 18 settembre 2021 Mori pubblica un'immagine dell'opera, descrivendola come «The energy flow of life which is liberated from the concept of time-space. It's an endless renewal of invisible energy, a regenerating force for life».

La ciclicità della vita è tema anche di un'altra opera del 2013, ispirata al nastro di Möbius: *Butterfly*, modello per l'allestimento scenico della *Madama Butterfly* di Puccini che Mori cura per il teatro La Fenice di Venezia come evento speciale della 55° Biennale Arte.

2.4 *Cha no yu*

L'attività di Mori è caratterizzata da un ultimo elemento importante ai fini della costruzione di un discorso sullo Zen: si tratta della *cha no yu* 茶の湯, la cerimonia del tè, che da molto tempo studia e pratica.

6 <https://www.faoufoundation.org/>.

In un'intervista del 2013 le viene chiesto di parlare della *cha no yu* e lei dice:

Tea Ceremony [*chanoyu*] is a way for the purification of mind. It is also a method to learn Zen Buddhism through the ritual of tea. (Di Marzo 2013)

In un'altra occasione spiega che la cerimonia del tè

It's a window for me to study my own traditional culture. The most important thing I found in the tea ceremony is respect for the other; in a way it's like the social structure and every day life and you enter into this space where you serve tea honoring the other person. It's a simple gesture, but it's a fundamental relationship between one and the other. (D'Arenberg 2013)

Ancora, ha affermato che studiare la cerimonia del tè le ha consentito di apprezzare l'unicità delle culture 'orientali' (Sauer 2020).

Mori ha realizzato diversi set degli oggetti da utilizzare durante la *cha no yu*, visibili sulla sua pagina Instagram, dove ha mostrato ai follower anche la sua personale stanza da tè. Attraverso questo canale, inoltre, da settembre 2020 a luglio 2021 ha organizzato delle cerimonie del tè live, ognuna con un ospite a distanza a cui ha dedicato la preparazione del tè e con cui ha poi dialogato: Tom Sachs, Nara Yoshitomo, Sir David Adjaye, Kohei Nawa, Alexandra Munroe (che ha commentato che «Mariko is in touch with the cosmos»), Bianca Jagger, Anish Kapoor.

3 Auto-orientalismo e uso strategico del discorso sullo Zen

Dal 1996, quindi, l'interesse di Mori per il buddhismo e la spiritualità si riflette nella sua produzione che, soprattutto a partire dal nuovo millennio, risulta caratterizzata da diversi elementi che vanno a costruire un suo discorso sullo Zen. Innanzitutto, è evidente come Mori sviluppi un'estetica del vuoto che allontana le sue opere da quelle degli anni Novanta: predilige forme essenziali, il colore bianco iridescente e, nel caso delle performance, movimenti misurati e composti. È poi centrale il concetto di interconnessione fra tutti gli esseri, percepiti come parte di un'unica entità. Nella sua visione di Zen è inoltre presente il tema dell'armonia con la natura, secondo Mori tipica del contesto giapponese e da far riscoprire anche agli altri popoli attraverso la sua arte. Il ruolo dell'artista diventa quindi quello di ponte fra due mondi pensati e descritti come fondamentalmente diversi. Si nota il mantenimento della dicotomia tipica degli studi

nihonjinron 日本人論 fra 'Occidente' e 'Oriente', inteso, naturalmente, come Giappone, che incarna alla perfezione quella spiritualità 'orientale' che l'artista sente il compito di trasmettere agli 'occidentali'. È quindi ancora valido quanto scriveva Sharf (1993, 42): «It would seem that we are a long way from divesting ourselves of the *nihonjinron* theories of our Japanese mentors». Infine, un ultimo aspetto che concorre alla costruzione del discorso di Mori sullo Zen è la *cha no yu* come pratica per purificare la mente e per entrare in contatto con i valori della tradizione.

Questo discorso sullo Zen differisce in modo evidente dallo Zen praticato nei templi giapponesi. Eppure, questa costruzione di Mori non risulta strana o fuori luogo per coloro ('occidentali') che la intervistano, che visitano le esposizioni delle sue opere e leggono le descrizioni che lei ne fa, anzi: viene percepita come autentica, tipicamente giapponese. Il discorso dell'artista affascina e fa presa sul suo pubblico.

Come si spiega questo? Di quale Zen parla Mori?

La sua scelta degli aspetti da enfatizzare non è casuale e risulta comprensibile e coerente osservando che, come anticipato nell'introduzione, alla base di questo discorso e come collante fra i suoi diversi elementi c'è il discorso sullo Zen elaborato da Suzuki Daisetsu Teitarō, dal quale Mori riconosce di essere stata profondamente influenzata (Sauer 2020).⁷ Suzuki, in estrema sintesi, è stato l'artefice principale della creazione ed esportazione di un immaginario idealizzato sullo Zen negli Stati Uniti e, in un secondo momento, in Europa.⁸

Per Suzuki lo Zen è l'essenza del Giappone, una spiritualità innata ai giapponesi che pervade da sempre ogni cosa:

Zen typifies Japanese spirituality. This does not mean Zen has deep roots within the life of the Japanese people, rather that Japanese life itself is 'Zen-like'. (Suzuki 1972, 18)

Questa visione dello Zen deriva dalla costruzione del Nuovo Buddismo (*shin bukkō* 新仏教) in periodo Meiji, che presenta lo Zen come altro rispetto alle religioni istituzionalizzate: è un modo intuitivo di vedere la realtà, più che una religione (Sharf 1993, 5). È evidente come questa narrazione abbia tuttora influenza nella percezione dello Zen al di fuori del contesto giapponese.

Suzuki riconduceva ogni cosa allo Zen: l'armonia e l'interconnessione fra tutti gli esseri, il 'tipico' amore per la natura dei giapponesi (Su-

⁷ È da ricordare che Suzuki non è stato un monaco, come Mori Mariko afferma in questa intervista, ma un intellettuale, che ha studiato Zen nel tempio Rinzaï Engakuji sotto la guida del monaco Shaku Sōen. Per un'analisi di come è nata la sua particolare visione dello Zen, prodotto del contesto storico e culturale in cui si forma, si veda Borup 2004.

⁸ Per un'analisi più approfondita dello 'Zen di Suzuki' - come lo definisce Faure 1996, 53 - si veda Sharf 1993; Faure 1996, 52-67; Borup 2004, 471-82; Porcu 2008, 54-66.

zuki 1973, 345), l'arte del tè (Suzuki 1973, 271-314) e l'arte in generale, sostenendo che l'estetica e il gusto 'giapponese' derivano dallo Zen.

Zen has thus helped the Japanese to come in touch with the presence of the mysteriously creative impulse in all branches of art. (Suzuki 1973, 221)

È importante notare che in questa costruzione di uno Zen assolutamente essenzializzato, come sottolinea Faure (1996, 64), «despite his nativist tendency, Suzuki relied heavily on the categories of nineteenth-century Orientalism. He simply inverted the old schemas to serve his own purposes». Si tratta quindi di un'operazione di auto-orientalismo, che viene ripresa più di un secolo dopo da Mori Mariko.

Mori, come visto, incarna e porta avanti questa visione idealizzata e de-contestualizzata dello Zen e del Giappone, rivolgendosi in particolar modo ai paesi euro-statunitensi, dove l'immaginario costruito da Suzuki continua a essere influente e dove, di conseguenza, chi la incontra non esita a riconoscerla come 'spirituale' e ad apprezzare il suo intento di riportare nei contesti 'occidentali' l'armonia con la natura e la consapevolezza dell'interconnessione fra tutti gli esseri.

Questo suo uso strategico del discorso sullo Zen e dell'orientalismo è evidente in un brevissimo video realizzato per l'iniziativa The Hirshhorn Artist Diaries, voluta dallo Hirshhorn Museum di Washington, con l'intento di raccogliere le reazioni di 100 artisti alla pandemia di COVID-19. Nel video, pubblicato online il 15 aprile 2020,⁹ Mori si presenta inginocchiata al centro della sua stanza da tè, vestita di bianco e con una sua creazione fra le mani. Con voce pacata e intervallando le frasi con silenzi, spiega che il processo di produzione artistica è terapeutico: consente di andare a fondo in sé e sentire la propria energia; conclude con l'invito «Please, stay home, in peace».

Il 24 aprile 2020 Mori ha pubblicato sulla sua pagina Instagram un'immagine tratta dal video, dove è seduta in meditazione, descrivendola come segue:

#Meditation helps #overcomefear and feel one's own light from within. When you are tuned in with your true self, #art making can be therapeutic.

È quindi evidente come la rappresentazione di un preciso discorso sullo Zen, costruito nell'arco di due decenni, non si limiti più alla superficie delle opere di Mori o alla durata delle sue performance, ma sia ormai estesa al corpo e all'immagine dell'artista stessa.

⁹ <https://hirshhorn.si.edu/explore/mariko-mori-hirshhorn-artist-diaries>.

4 Conclusioni

L'effetto Suzuki', come lo definisce Faure (1996, 54) ha avuto (e continua ad avere) un grande impatto sulla visione e comprensione dello Zen, sia da parte di Mori che da parte del suo pubblico, in prevalenza non giapponese. Con riferimento alla prima, l'assorbimento di questo impatto appare funzionale a una precisa costruzione della propria immagine e del proprio ruolo, oltre che delle opere artistiche: Mori fa sua la descrizione dello Zen di Suzuki, modella le sue opere e sé stessa attorno a questa. Risponde in questo modo all'immaginario di un pubblico in particolare: è infatti da notare, come suggerisce l'analisi di Borup (2015), che in Giappone al concetto di Zen non si associa quell'idea di spiritualità che Mori riprende da Suzuki e ripropone e che caratterizza invece la principale definizione di Zen nei contesti euro-statunitensi.

L'attività di Mori contribuisce quindi alla costruzione di un discorso contemporaneo sullo Zen e sulla 'giapponesità' ed è questo a renderlo un caso-studio interessante anche nell'ambito degli studi sulle religioni: un'analisi del buddhismo in generale e dello Zen in particolare deve tenere in considerazione tutti gli spazi (qui, là, né qui né là, ovunque) in cui si costruisce il discorso. Solo in questo modo si può raggiungere una maggiore profondità di analisi e una visione più completa del tema, facendo risaltare i legami fra le sue varie manifestazioni e rappresentazioni.

Bibliografia

- Borup, J. (2004). «Zen and the Art of Inverting Orientalism. Buddhism, Religious Studies and Interrelated Networks». Antes, P.; Geertz, A.; Warne, R.R. (eds), *New Approaches to the Study of Religion*. Vol. 1, *Regional, Critical and Historical Approaches*. Berlin; New York: Walter De Gruyter, 451-87. <https://doi.org/10.1515/9783110211702.3.451>.
- Borup, J. (2015). «Easternization of the East? Zen and Spirituality as Distinct Cultural Narratives in Japan». *Journal of Global Buddhism*, 16, 70-93.
- D'Arenberg, D. (2013). «Space Oddity. Mariko Mori». *Post-ism*, 6 June. <http://post-ism.com/2013/06/21/space-oddy-mariko-mori/>.
- Di Marzo, C. (2013). «A Traveller in Time, from Standing Stones to the Distant Stars. An Interview with Mariko Mori» *Studio International*, 29 October. <http://www.studiointernational.com/index.php/interview-with-mariko-mori>.
- Faure, B. (1996). *Chan Insights and Oversights. An Epistemological Critique of the Chan Tradition*. Princeton (NJ): Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691218106>.
- Gilhus, I.S. (2013). «'All Over the Place'. The Contribution of New Age to a Spatial Model of Religion». Steven, J.; Gilhus, I.S. (eds), *New Age Spirituality. Re-thinking Religion*. Durham: Acumen, 35-49.

- Hayward, V. (ed.) (2007). *Mariko Mori. Oneness = Exhibition Catalogue* (Groningen, 29 April-2 September 2007; Aarhus, 4 October 2007-27 January 2008). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Kerr, D. (2015). «Stranger than Science Fiction. Mariko Mori's Techno-Spiritual Vision for the Future of Art». *Artspace*, 17 December. https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/art-bytes/mariko-mori-faou-foundation-interview-53380.
- McDermott, E. (2014). «A Conversation with Mariko Mori». *Ocula*, 4 February. <http://ocula.com/magazine/conversations/mariko-mori>.
- Espace Louis Vuitton Tōkyō (ed.) (2013). *Infinite Renew. Exhibition by Mariko Mori = Exhibition Catalogue* (Tōkyō, 23 September 2013-5 January 2014). Tōkyō: Atomi Printing.
- Porcu, E. (2008). *Pure Land Buddhism in Modern Japanese Culture*. Leiden: Brill.
- Rivadossi, S. (2018). «Artistic Representations of Urban Shamans in Contemporary Japan. Texts, Inter-actions and Efficacy». *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 54, 513-34. <https://doi.org/10.30687/annor/2385-3042/2018/01/024>.
- Sauer, J. (2020). «Mariko Mori's Art Goes Beyond Time and Space». *CR Fashionbook*, 1st May. <https://crfashionbook.com/culture-a32333517-mariko-mori-artist-interview-spirituality/>.
- Sharf, R.H. (1993). «The Zen of Japanese Nationalism». *History of Religions*, 33, 1-43. <https://doi.org/10.1086/463354>.
- Smith, J.Z. (2003). «Here, There, and Anywhere». Noegel, S.; Walker, J.; Wheeler, B. (eds), *Prayer, Magic, and the Stars in the Ancient and Late Antique World*. University Park (PA): Pennsylvania State University Press, 21-36.
- Suzuki, D.T. [1959] (1973). *Zen and Japanese Culture*. New York: Bollinger Series-Pantheon Books.
- Suzuki, D.T. (1972). *Japanese Spirituality*. Transl. by N. Waddell. Tōkyō: Japan Society for the Promotion of Science.