



***Looks do invisível: Carne,  
ornamento, barroco e zen nos  
autorretratos de Kimiko Yoshida***

*Looks of the invisible: Flesh, ornament, Baroque  
and Zen in Kimiko Yoshida's self-portraits*

Maria Cristina Elias Meneghetti<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2189-7753>

**[resumo]** Desde 2001, a artista visual Kimiko Yoshida (Japão-França) tem produzido autorretratos em que a sua identidade desaparece sob trajes elaborados, pintura corporal e ornamentos. Os seus figurinos reconstituem pinturas conhecidas da história da arte euro-americana e a sua pele, integralmente coberta por tinta, numa remissão à pintura tradicional das gueixas japonesas, confunde-se com o fundo diante do qual ela posa. Neste artigo, olharemos para o percurso da artista, focando a forma como ela mesma transforma a sua *carne* em elemento plástico, inorgânico, apropriando-se do clichê em que foi transformada a imagem da mulher asiática pelo olhar ocidental. Atentaremos também para a tendência de abstração do corpo e de apagamento da individualidade presentes em seus autorretratos segundo princípios tanto da tradição espiritual do Japão como da Europa. Essas reflexões serão fundamentadas na teoria do *ornamentalismo* de Ainlin Cheng (2018), bem como no conceito de *carne* proposto por Deleuze em *A lógica da sensação* (1981).

**[palavras-chave]** **Ornamentalismo. Mulher asiática. Carne. Autorretrato. Pintura corporal.**

**[abstract]** Since 2001, the visual artist Kimiko Yoshida (Japan-France) has been producing self-portraits in which her identity disappears under elaborate costumes, body paint and ornaments. Her costumes reconstitute well-known paintings from the History of Euro-American Art and her skin, entirely covered in ink in a quotation of the traditional Japanese *geisha* make up, blends in with the background before which she poses. In this article, we will look at the artist's trajectory, focusing on the way in which she herself transforms her flesh into a plastic, inorganic element, taking possession of the *cliché* into which the image of the Asian woman has been transformed by the Western gaze. We will also pay attention to the tendency of abstraction of the body and erasure of individuality present in her self-portraits according to principles of both Japanese and European spirituality. These reflections will be based on Ainlin Cheng's theory of *Ornamentalism* (2018) as well as on the concept of *meat* proposed by Deleuze in *The logic of sensation* (1981).

**[keywords]** **Ornamentalism. Asian woman. Meat. Self-portrait. Body painting.**

Recebido em: 05-01-2023

Aprovado em: 24-04-2023

---

<sup>1</sup> Pesquisa de pós-doutorado na PUC-SP/Departamento de Comunicação e Semiótica. Doutora em Design pela Universidade Anhembi Morumbi – São Paulo. Mestre em Estudos de Movimento pela Universidade de Londres. E-mail: [Cristinaelias09@gmail.com](mailto:Cristinaelias09@gmail.com). CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0598049534434387>.

## O desaparecimento da carne e a aparição do ornamento

A artista visual Kimiko Yoshida (1963, Tóquio, Japão) tem traçado um percurso que, através do autorretrato e de suas ramificações para outros meios, como a instalação e o vídeo, aborda processos de construção e desconstrução de imagens cultural e historicamente associadas às mulheres, e, no seu caso, mais especificamente às mulheres asiáticas. Nos últimos vinte anos, Yoshida produziu mais de trezentos autorretratos em que a sua identidade quase desaparece sob trajes elaborados, pintura corporal e artefatos. As suas imagens não têm Photoshop. A edição em seus trabalhos, o enquadramento, os *color effects*, são feitos antes do clique da câmera. A pele que é tratada visualmente é a carne nua da artista, e não a sua imagem analógica ou digital. Seus trabalhos vêm marcados pelo que Yoshida chama de *apagamento (effacement)* de si mesma. Esse apagamento da identidade da artista cria espaço para a aparição de muitas outras mulheres. Segundo ela: “Meus autorretratos, ou o que se passa por esse nome, são apenas o lugar e a fórmula da transfiguração. Tudo o que não é *eu*, é isso que me interessa. Estar lá onde eu acho que não estou, para desaparecer onde eu acho que estou” (RIBETTES, 2008).<sup>23</sup>

FIGURA 1 – KIMIKO YOSHIDA. PINTURA (*VENUS POR VERONESE*).  
AUTORRETRATO. DA SÉRIE *TIME TRAVELERS* (TEMPORADA 2).



Fonte: <https://kimiko.fr/project/time-travelers-season-2/>. Acesso em: 6 maio 2023.

<sup>2</sup> Todas as traduções das obras citadas são minhas.

<sup>3</sup> No original em inglês: “My self-portraits, or what go by that name, are only the place and the formula of the transfiguration. All that’s not me, that’s what interests me. To be there where I think I am not, to disappear where I think I am, that is what matters”.

Entre 1986 e 1995, Yoshida estudou na Faculdade de Literatura da Universidade de Chua (Tóquio) e no Tokyo College of Photography. Em 1995, sentindo-se oprimida enquanto mulher no Japão, deixou o país e mudou-se para a França para perseguir suas ambições artísticas. Entre 1996 e 1999, estudou na École Nationale Supérieure de la Photographie em Arles e no Studio National des Arts Contemporains em Le Fresnoy. Desde então, vive e trabalha entre Paris, Veneza e Tóquio.

Sua estreia na cena artística europeia se deu em 2002, com a série *Noivas intangíveis*. Sobre o matrimônio, Yoshida declara que o casamento tradicional para ela sempre foi algo “impossível”. Entre 2001 e 2010, ela criou diversas séries de autorretratos cujos títulos trazem a palavra noiva: *Noivas de ficção*, *Noivas de etnografia*, *Noivas da história da arte...* Em 2004, fez a exposição (fotografia e instalação) *Marry me!*, em que trata do tema do matrimônio arranjado e das chamadas “noivas solteiras”. No catálogo dessa exposição, a artista declara:

Eu fugi do Japão porque estava morta [...]. Atualmente, estou envolvida em tirar fotos de “noivas solteiras”, nas quais é desvendado o temor da garotinha aterrorizada descobrindo a escravidão ancestral de casamentos arranjados e o destino humilhante das mulheres japonesas. Como alguém pode esquecer aquele segredo guardado pela minha mãe, de que fiquei sabendo quando tinha 8 anos, e que me deixou tão horrorizada? De repente descobri que meus pais se viram pela primeira vez no mesmo dia em que se casaram, um casamento que tinha sido totalmente arranjado por suas respectivas famílias (YOSHIDA, 2004).<sup>4</sup>

Em *Noivas intangíveis*, o corpo da artista pintado plasticamente desvanece num fundo de cor idêntica. O desaparecer do corpo nesse contexto monocromático faz destacar as joias e adereços coloridos que insinuam formas de ser noiva em diferentes culturas: a noiva *akamba* do Quênia, com seus brincos e colar vermelhos; a noiva *akha* da Tailândia, cujos olhos e nariz são encobertos por uma espécie de coroa de miçangas, restando à mostra apenas os lábios, que a artista cuidadosamente pintou com contornos de gueixa; a noiva de Papua Nova Guiné, cuja face se esconde numa máscara de penas; a noiva dourada de Camarões, cuja pele pintada de preto e os olhos cerrados se unem ao fundo também preto da imagem – o único elemento em destaque é seu adorno dourado; a noiva de burca do Afeganistão, de cuja face nada se se pode ver; e, enfim, a noiva japonesa, de máscara *noh*.<sup>5</sup> Em todas essas imagens, não importa quem está na foto, e sim o adereço que transforma esta mulher num papel social.

O antropólogo francês David Le Breton, em diversos estudos (BRETON, 2003, 2005, 2010, 2012, 2016), tem apontado como a experiência, marcada por traços culturais, sociais e relacionais, é o palco sobre o qual se constroem as diversas emoções, destacando o caráter

<sup>4</sup> No original em inglês: “I fled Japan because I was dead. [...] I’m currently involved in taking photos of ‘bachelor brides’, in which is unravelled – but the wrong way round – the dread of the terrified little girl discovering the ancestral bondage of arranged marriages and the humiliating fate of Japanese women. How can anyone forget that secret guarded by my mother, which I discovered when I was eight, and which made me so horrified?”.

<sup>5</sup> Imagens disponíveis em: <https://kimiko.fr/project/divine-comedy-season-2/>. Acesso em: 4 out. 2002.

simbólico do corpo: “As representações do corpo, e os saberes que as alcançam, são tributárias de um estado social, de uma visão de mundo, e no interior desta última, de uma definição de pessoa. O corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si” (LE BRETON, 2016, p. 15).

O rosto – neste contexto de um corpo construído também por um olhar social, um corpo não exclusivamente individual nem biológico – é “uma matéria de símbolo” (LE BRETON, 2019, p. 12): “Neste sentido seria possível dizer que – parafraseando Rimbaud – o ‘eu é um outro’ encontra sua expressão corporal mais surpreendente no fato de que o rosto é um Outro” (p. 12).

Segundo Le Breton (2019), “o indivíduo não habita sozinho as suas feições: nestas, encontra-se também o rosto dos outros, em transparência” (p. 11): “O rosto é, assim, o lugar do outro, emergindo no âmago do vínculo social, já no face a face original da criança e de sua mãe (o primeiro rosto), e prossegue nos inúmeros contatos que se estabelecem e se desfazem no decorrer da vida cotidiana” (p. 12).

Usando a representação teatral como uma metáfora da existência em sociedade, o antropólogo afirma que o rosto que se mostra é “um compromisso entre as orientações coletivas e a maneira pessoal de cada ator” (p. 11). Mímicas faciais, penteados e maquiagem estariam ligados a “uma simbólica social” de que “o ator se serve de acordo com o seu estilo particular” (p. 11).

Segundo o crítico de arte Jean-Michel Ribettes, as imagens sem face identificável de Yoshida poderiam representar cada uma e todas as mulheres. Não ter aderência a grupo algum – “nenhuma aderência particular a define, sem família, sem clã”<sup>6</sup> –, segundo ele, é um traço essencial da arte e da biografia de Yoshida que indica um “escape da tendência contemporânea de regressão à identidade e das segregações religiosas e sexuais na moda”<sup>7</sup> (RIBETTES, 2008). Segundo Yoshida, o seu processo não é guiado por um “insignificante quem sou eu?”<sup>8</sup> e sim por um “quantas sou eu?” (YOSHIDA, 2012a).

É de se notar que em *Noivas intangíveis* a cultura japonesa vem ao lado de todas as outras. O peso dado pela artista à máscara *noh* é o mesmo dado à joia dourada da noiva de Camarões ou aos brincos vermelhos da noiva *akamba* do Quênia. Mas esse retrato completamente branco, que parece mostrar duas faces – a da artista e a da *máscara noh* –, vem carregado de uma ironia especial se comparado aos demais. A artista não pousa a máscara sobre seu rosto. Coloca-a sobre sua cabeça, deixando a cara pintada de gueixa completamente à mostra. Na realidade não se trata de duas faces, mas sim de duas máscaras: uma colocada acima de outra. Como se o *ser mulher* ou ainda o *ser mulher asiática* estivesse sempre disfarçado por algo – mesmo sem máscaras. Como se o rosto fosse sempre *Outro*. Ou, enfim, como se aquilo que se entende por rosto, que historicamente vem carregado de um sentido individual, fosse também uma máscara.

<sup>6</sup> No original em inglês: “No particular adherence defines her, no family, no clan”.

<sup>7</sup> No original em inglês: “they escape altogether the contemporary regression of “identity” and the religious or sexual segregations in fashion”

<sup>8</sup> No original em inglês: “Who am I? [...] How many am I ?”.

FIGURA 2 – KIMIKO YOSHIDA. *A NOIVA COM UMA MÁSCARA NOH*. AUTORRETRATO.

Fonte: <https://kimiko.fr/project/time-travelers-season-2/>. Acesso em: 6 maio 2023.

A figura da gueixa está presente em todos os autorretratos de Yoshida, não apenas na imagem da noiva japonesa de máscara *noh*. Algumas vezes expressamente, através do contorno típico dos lábios e da pintura branca da pele. Outras vezes subentendida no apagamento completo da sua tonalidade natural em outras tintas de cores fortes. O próprio conceito de apagamento da identidade mulher e do seu encobrimento por um certo papel social faz referência à figura da gueixa.

Entende-se que a maquiagem ocidental, projetada para embelezar e ampliar, promove a particularidade e a singularidade. No entanto, ao contrário da maquiagem ocidental, a maquiagem tradicional japonesa (*shironuri*) visa à abstração, à indiferença. *Shironuri* (literalmente “pintada de branco”) tende a apenas apagar, despersonalizar, mascarar. Ela condena a singularidade do rosto. Cobrindo-o com branco, apaga toda a individualidade. Uma gueixa assim feita de branco não busca qualquer perfeição, ela só pretende parecer uma modelo. Sob sua máscara

branca, a gueixa tende a identificar-se não com um ideal imaginário, mas, pelo contrário, com uma ideia abstrata, com uma forma genérica, com um registro simbólico, com um arquétipo feminino do século XVIII, com uma substância japonesa essencial. *Shironuri* é na verdade uma máscara (YOSHIDA, 2005).<sup>9</sup>

“E o que acontece quando o indivíduo se desapropria provisoriamente de seu rosto através da máscara ou da caracterização?” (LE BRETON, 2019, p. 13). Para o antropólogo, “modificar o rosto equivale a trocar de existência, a livrar-se ou a tomar, não sem perigo, uma distância provisória para com o sentimento de identidade que, até então, regia a relação do indivíduo com o mundo” (LE BRETON, 2019, p. 13). Há uma transformação das regras e parâmetros que definem como uma pessoa se relaciona com o *Outro*. Uma particularidade das imagens de Yoshida é que as máscaras são sobrepostas, colocadas lado a lado. Elas se somam, não se excluem. Não há exatamente uma troca de papéis, e sim uma sobreposição. A máscara da gueixa não desaparece para que outro rosto emergja. Pelo contrário, ela aparece sob todas as outras máscaras e adornos denunciando uma individualidade impossível, *intangível*. Um rosto sempre *Outro*. A transformação que a artista opera é na forma de lidar com o vestir da máscara. Não se trata de um disfarce, nem de uma submissão a regras impostas, e sim de uma reflexão sobre o próprio ser. “O autorretrato não é um reflexo do eu, mas uma reflexão sobre a representação de si mesmo” (YOSHIDA; RIBETTES, 2007a).<sup>10</sup>

As gueixas são mulheres formada em artes (música e dança) cuja função é garantir a manutenção das tradições japonesas e servir ou entreter homens (inicialmente, a nobreza e o imperador) em eventos, banquetes e festas: “As gueixas têm suas raízes na história japonesa já no século VII. Eles atuavam como *performers* para a nobreza e o imperador” (STRZELECKI, 2014).<sup>11</sup> Embora tenha a função de entretenimento de homens, a gueixa é uma artista que não se equipara à prostituta na cultura japonesa:

O xogunato no Japão de 1617 construiu bairros de prazer murados dentro dos quais a prostituição era legal. Eles se tornaram um mundo fechado de fantasia e prazer hedonista. Cortesãs, dentro dessas paredes, evoluíram para prostitutas de alta classe. Aqui está uma distinção inicial entre gueixa e cortesã. [...] A gueixa não

<sup>9</sup> No original em francês: “On admet que le maquillage occidental, conçu pour embellir et magnifier, promeut le particulier et la singularité. Or, en exacte opposition avec le maquillage occidental, le maquillage japonais traditionnel (*shironuri*) vise à l’*abstraction*, à l’*indifférence*. Le *shironuri* (littéralement «peint en blanc») tend à seulement effacer, dépersonnaliser, masquer. Il condamne la singularité du visage, se plaque sur la figure en la recouvrant de blanc, efface toute individualité. Une *geisha* ainsi maquillée de blanc ne recherche aucune perfection, elle vise seulement à ressembler à un modèle. Sous son masque blanc, la geisha tend à s’identifier non à un *idéal* imaginaire, mais, au contraire, à une *idée* abstraite, à une forme générique, à un registre symbolique, à un archétype féminin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à une substance japonaise essentielle”.

<sup>10</sup> No original em inglês: “The self-portrait isn’t a reflection of oneself, but a reflection on the representation of oneself”.

<sup>11</sup> No original em inglês: “Geishas have their roots in Japanese history as early as the 7<sup>th</sup> century. They acted as performers for the nobility and the emperor”.

vendia seu corpo nem dependia do sexo para a sua renda. Ela vendia suas habilidades e companhia [...]. Embora o sexo tenha acompanhado a profissão da gueixa em alguns casos, isso não deve defini-la. As gueixas eram *performers*, treinadas na arte da dança, canto, música, atuação e conversação (STRZELECKI, 2014).<sup>12</sup>

A gueixa, então, é uma artista, mulher, japonesa ou uma artista-mulher-japonesa. É também, mais especificamente, uma artista da presença, uma artista do corpo ou uma artista performática, como seria a sua tradução aproximada para a tradição ocidental. A gueixa deve sempre ser uma mulher solteira. As que decidirem se casar (e se tornar *donas de casa japonesas*)<sup>13</sup> devem abandonar a profissão (MORISHITA, 1987). Artistas-mulheres-japonesas enquanto *noivas intangíveis*.

No que se refere à pintura corporal, a gueixa passa em média uma hora por dia nesta tarefa, que consiste em pintar a face, o pescoço, e o colo todo de branco.

Seu rosto também é pintado de branco, e não deixa a linha de cor de sua pele que é coberta com *katsura*. Suas bochechas carregam um pó rosa, mas este é muito mais macio e fraco do que o da *maiko*. Seus olhos têm uma linha preta dentro e fora do olho, e o lado de fora do olho compõe um vermelho profundo. As sobrançelas são pintadas de preto, e seus dois lábios são pintados de vermelho em sua totalidade. A pintura que cobre o rosto de *maikos* e *gueixas*, é chamada *bintsuke-abura*, e a maquiagem branca é chamada *shironuri*. Essa tinta é produzida com base em um óleo que derrete nas mãos, e depois misturada com água, e aplicada com um pincel no tronco, rosto e pescoço. Na parte do pescoço, utiliza-se um estêncil, que permite um desenho em dois pontos, de três (usado em cerimônias) e, recentemente, na forma de semicírculo. A nuca, para os Japoneses, era considerada um ponto sensual das mulheres, e revelar uma parte de sua pele natural reforçava sua sensualidade (MEJUTO, 2022, p. 5).<sup>14</sup>

<sup>12</sup> No original em inglês: “The Shogunate in 1617 Japan built walled-in pleasure quarters within which, prostitution was legal. They became an enclosed fantasy world of hedonistic pleasure. Courtesans, within these walls evolved into high-class, performing prostitutes. Here is an early distinction between geisha and courtesan. [...] A geisha did not sell her body or rely on sex for her income; rather, she sold her skills and company. [...] Whilst sex has come alongside the geisha profession in some cases, it should not define it. Geishas were performers, trained in the art of dancing, singing, performing, playing instruments and the art of conversation”.

<sup>13</sup> Referência ao termo *Japanese housewives*, que ganhou força com os movimentos feministas no Japão nos anos 1960, os quais consideravam a estrutura do sistema doméstico no país uma reconstrução do imperialismo patriarcal japonês que se forçava sobre outros países da Ásia. Para mais informações, ver Tanaka (2011).

<sup>14</sup> No original em espanhol: “Su cara também é pintado de branco, e não deixa a linha de cor de sua pele, é coberto com *katsura*. Suas bochechas carregam um pó rosa, mas é muito mais macio e fraco do que o da *maiko*. Seus olhos têm uma linha preta dentro e fora do olho, e o lado de fora do olho compõe um vermelho profundo. As sobrançelas são pintadas de preto, e seus dois lábios são pintados de vermelho em sua totalidade. A pintura que cobre o rosto de *maikos* e *gueixas*, é chamada *bintsuke-abura*, e a maquiagem branca é chamada *shironuri*. Essa tinta foi baseada em um óleo que derrete nas mãos, e depois misturada com água, e aplicada com um pincel no tronco, rosto e pescoço. Na parte do pescoço, usa-se um estêncil, que permite fazer um desenho em dois pontos, de três (usado em cerimônias), e recentemente na forma de um semicírculo. A nuca para as japonesas era considerada um ponto sensual das mulheres, e revelar uma parte de sua pele natural reforçava sua sensualidade”.

A ideia e a estética da gueixa são tão fortes no universo criativo de Yoshida que a artista, em 2003, fez a vídeo-performance intitulada *O nascimento de uma gueixa. Um autorretrato por Yoshida Kimiko*. Nesse trabalho, ela demonstra detalhadamente como uma gueixa se pinta. Nos últimos segundos do vídeo de aproximadamente cinco minutos, ela realiza um gesto que parece ser um autoencapsular-se no quimono da gueixa. Aqui, novamente, a artista, já de face branca, submerge no traje tradicional japonês.<sup>15</sup> *O nascimento de uma gueixa* vem novamente carregado de ironia. No universo de Yoshida, poderia se equipar à morte de uma mulher:

Meus autorretratos não são nada para além de *naturezas mortas*.<sup>16</sup> Eles se referem aos rituais em que a múmia é embelezada e adornada com maquiagem, tinta, joias e ornamentos. O que eu sei sobre imagens é que, embora elas representem seres vivos, elas falam de morte (YOSHIDA, 2012b).<sup>17</sup>

E por que a gueixa estaria relacionada ao mundo do entretenimento, muitas vezes mal-entendido como prostituição? Porque a mulher na arte e em muitas outras áreas, como a moda, não apenas no Japão, é em geral transformada em objeto de consumo, e sua figura, erotizada na nossa *sociedade do espetáculo*.<sup>18</sup> No caso de Yoshida, que é uma mulher japonesa, ou seja, uma mulher cuja pele é racializada, não se trata apenas de erotismo, mas também de exotismo. Enquanto as Gorilla Girls<sup>19</sup> questionam *Do women have to be naked to get into the Met Museum?* (1989), a pergunta que fica nas entrelinhas do texto visual de Yoshida seria: *Do Japanese women have to look like geishas to get into the Met Museum?*

No livro *Ornamentalismo: uma teoria feminista para a mulher amarela* (2018), Anne Ainlin Cheng lança um olhar crítico para a forma como a pele amarela, oriental, foi apropriada pelo sistema capitalista, tanto no Ocidente quanto no Oriente, como elemento plástico, inorgânico, que na estrutura da obra de arte se iguala à tinta, ao plástico, ao *canvas* ou outros eventuais *materiais* que venham a ser usados na composição estética do *objeto*. Segundo ela, aquilo que se deu no Ocidente com o nome de *orientalismo* se apoia sobre uma “gramática decorativa [...] uma sintaxe corpórea fantasmática que é artificial e em camadas”.<sup>20</sup> O *ornamentalismo* seria uma comodificação do orientalismo: a mulher asiática é olhada pelas suas “afinidades sintético-materiais [...] seu atrativo não deriva da sua carne nua, mas da sua se-

<sup>15</sup> Vídeo disponível em: <https://kimiko.fr/home/video/>. Acesso em: 4 out. 2022.

<sup>16</sup> O termo utilizado no original em inglês é *vanities*, que se refere a *memento mori*.

<sup>17</sup> No original em inglês: “My self-portraits or what goes under that name are nothing but vanities. They refer to the funeral rituals where the mummy is embellished and adorned with make up, painting, jewels and ornaments. What I know about images is that even though they depict the living, they speak of death”.

<sup>18</sup> Referência à obra *A sociedade do espetáculo* (1967), de Guy Debord.

<sup>19</sup> Coletivo feminista de mulheres artistas de Nova York.

<sup>20</sup> No original em inglês: “decorative grammar [...] a phantasmatic corporeal syntax that is artificial and layered”.

melhança decorativa (e ontologia projetada) com a seda, o damasco, o mogno e a cerâmica, ao lado dos quais ela se senta” (p. 416).<sup>21</sup>

Na série *Pintura. Autorretratos*.<sup>22</sup> (ganhadora do prêmio International Photography em 2005), Yoshida propõe a resignificação de uma diversidade de obras da história da arte europeia revestindo o seu corpo com trajes e acessórios do estilista Paco Rabanne, criados entre 1965 e 2000. Nessa série de autorretratos, cujos títulos fazem referência a artistas e pinturas do passado (*Ofélia de Delacroix, A noiva do Torero com um terno negro de luzes, Lembrando Picasso*), nenhum objeto de moda é usado na sua função habitual: sapatos e bolsas tornam-se adereços de cabeça, vestidos são usados como chapéus, garrafas *pet* viram vestido... O corpo da artista é imerso em cenários-figurinos que lembram as pinturas clássicas de tradição ocidental, mas que não são as originais. Guardam traços dessas, recosturados, recoloridos e reorganizados por Yoshida. O corpo da artista, completa e plasticamente colorido, combina-se ou confunde-se com as cores das obras escolhidas, quase desaparecendo. Os elementos monocromáticos acentuam os trajes da coleção Rabanne em detrimento da imagem individual da artista. O traje é o que realmente aparece, sugerindo a presença de um rosto escondido.

FIGURA 3 – KIMIKO YOSHIDA. *PINTURA (MINOTAURO POR PICASSO)*. AUTORRETRATO.



Fonte: <https://kimiko.fr/project/time-travelers-season-1/>. Acesso em: 6 maio 2023.

<sup>21</sup> No original em inglês: “her material, synthetic affinities. Her appeal does not derive from her naked flesh, but from her decorative (and projected ontological) sameness to silk, damask, mahogany, and ceramics, alongside which she sits”.

<sup>22</sup> Imagens disponíveis em: <https://kimiko.fr/project/time-travelers-season-2/>. Acesso em: 5 out. 2022.

Para Yoshida (2012b), o traje é “um campo de desvio e deflexão...”<sup>23</sup>. Através do destaque dado ao traje e ao ornamento, Yoshida se apropria do clichê em que foi transformada a imagem da mulher asiática e o exagera até um ponto em que não o notar é impossível. Ao fazer a sua pele se confundir com a tinta, o cenário e os adornos da moda, a artista incorpora o olhar do outro em seu próprio autorretrato, na sua própria forma de ver a si mesma, destacando preconceitos e abusos e desviando-os para uma outra direção.

Em *Pintura. Autorretratos*, a sua carne nua não tem apenas uma afinidade com a tinta ou os adornos da moda: ela é um ornamento. “O ornamento se torna – é – carne para a personalidade asiático-americana” (CHENG, 2018, p. 432).<sup>24</sup> E este processo de desvio, de denúncia ou de reapropriação de imagens/olhares é consciente em Yoshida:

A representação de mim mesma como uma ficção misturando minha cultura asiática em referências à história da arte ocidental anseia pela monocromia como metáfora do apagamento e da desaparecimento. Uma marca da virtualidade, intangibilidade e o símbolo da infinitude (YOSHIDA, 2012b).<sup>25</sup>

O plástico e a tinta tendem mais para a infinitude do que a carne e o sangue. “O sonho da mulher amarela é, assim, realmente um sonho sobre o inorgânico” (CHENG, 2018, p. 433).<sup>26</sup>

### A metafísica dos diferentes looks

*A preocupação com o eu se tornou um clichê na arte contemporânea.*  
Kimiko Yoshida (MYLES, 2012)

É tudo isto: a trajetória de Yoshida fala da comodificação da mulher; da imposição de papéis a serem desenvolvidos socialmente; da desapropriação da carne nua e da plasticidade da figura da mulher asiática; da desconstrução do mito da *noiva-princesa*; do estabelecimento de um paralelo irônico entre corpo e objeto; da invisibilidade da mulher e da sua transformação em elemento fantasmagórico; do mostrar-se conscientemente como objeto erótico-exótico, transformando-se assim em sujeito da construção de sua imagem e tirando do olhar do outro a sua força abusiva.

Mas não é só isso. Há algo de metafísico nos diferentes looks de Yoshida.

O conjunto da obra da artista (ainda e sempre em progresso) nos leva a uma reflexão ou questionamento acerca da existência e do ser. Algo que “vai além” (do grego antigo *metà*) da “natureza/física” (do grego antigo *physis*). Neste estudo, localizamos esse pensamento acerca do ser no universo da *filosofia da diferença* de Gilles Deleuze (2018), que opera num

<sup>23</sup> No original em Inglês: “field of diversion, détournement, and deflection.”.

<sup>24</sup> No original em inglês: “Ornament becomes – is – flesh for Asian American female personhood”.

<sup>25</sup> No original em inglês: “The representation of myself as a fiction mixing my Asian culture in references to Western art history is yearning for monochromy as a metaphor of effacement and disappearance, a mark of virtuality, intangibility and a symbol of infiniteness”.

<sup>26</sup> No original em inglês: “The dream of the yellow woman is thus really a dream about the inorganic”.

registro fora do pensamento clássico de ambiguidades identitárias, no qual um suposto modelo exclui ou subordina (criando relações verticais) aquilo que lhe é diferente.

Em essência, Yoshida retrata os desvios e transformações do espírito, que é um universo invisível e diferente daquele que se entende por *self* ou *eu* e daquele da identidade individual ou coletiva. Ao se apagar, ou seja, ao se destacar de sua história, biologia, origem, geografia, ancestralidade, cor, carne..., a artista se disponibiliza para outras *encarnações*. O que salta ao coração no confronto com sua obra é como a existência se atualiza e, mais profundamente, como se dá a gênese dessa atualização. Uma atualização que retrata a passagem não de um *possível* para um *atual*, mas justamente de um *virtual* (intangível) para um *atual*.

Como ela mesma afirma, não a interessa a “insignificante” pergunta “quem sou eu”, e sim “quantas sou eu”. O que fica depois da morte e da putrefação do orgânico? O movimento de metamorfose, de “transfiguração”. “A transformação é o valor final do trabalho” (YOSHIDA, 2012b).<sup>27</sup> O congelar deste movimento, a plastificação da carne, a revelação da fotografia criam apenas uma ilusão de infinitude. O que está na imagem não é o que a artista quer mostrar. O objeto da atenção de Yoshida não é ela mesma nem outras pessoas. Trata-se de algo que só se faz notar pela ausência. “O estado de invisibilidade não é o ponto onde eu me coloco em exposição, é o ponto que eu coloquei em exibição” (YOSHIDA; RIBETTES, 2007b).<sup>28</sup>

A grande questão da artista é tudo o que não é *eu*: *Tout ce qui n’est pas moi* (YOSHIDA; RIBETTES, 2007a). Segundo ela: “Estou basicamente dizendo que não existe tal coisa como um autorretrato. Cada uma dessas fotografias é, na verdade, uma cerimônia de desaparecimento. Não é uma ênfase da identidade, mas o oposto: um apagamento da identidade” (MYLES, 2012).<sup>29</sup>

O ser estrangeiro, estranho a um determinado lugar e substrato sociocultural, bem como o ser estrangeiro àquilo que se entende por si mesma são quase métodos tanto na obra como na biografia de Yoshida. “Sem nacionalidade, sem família, sem clã” – uma recusa em pertencer cegamente a qualquer tipo de crença, preceito ou grupo. “Ela [Yoshida] não tem a ininteligência *caolha* de se acreditar idêntica a si mesma” (YOSHIDA; RIBETTES, 2007a). A cada revelação de imagem, ou seja, a cada fixação, uma morte – não por acaso, a artista intitula o catálogo de sua exposição na Ilha da Madeira e o prédio que alberga suas obras de tumba (YOSHIDA; RIBETTES, 2007b). Essa morte, entretanto, não é um fim: cada fotografia continua na próxima, cada série de autorretratos renasce na seguinte. Yoshida fotografa a eterna e invisível metamorfose do espírito através de suas reencarnações.

Desde 2001, os trabalhos de Yoshida seguem um certo “protocolo”:

<sup>27</sup> No original em inglês: “Transfiguration”. “Transformation is the final value of my work”.

<sup>28</sup> No original em inglês: “The state of invisibility isn’t the point where I put myself on display, it is the point that I put on display”.

<sup>29</sup> No original em inglês: “I am basically saying that there is no such thing as a self-portrait,” she says. “Each of these photographs is actually a ceremony of disappearance. It is not an emphasis of identity, but the opposite: an erasure of identity”.

O protocolo conceitual por detrás dos meus autorretratos é invariável: sempre a mesma etiqueta minimalista, a mesma estrutura, o mesmo sujeito, a mesma iluminação, o mesmo enquadramento. Assim, a mesma face é repetidamente retratada, mas nunca é idêntica a si mesma. Quanto mais a figura se repete, mais diferente ela se torna (YOSHIDA, 2012a).<sup>30</sup>

No contexto de sua metafísica do *tornar-se*, Deleuze descreve a importância do virtual como porta para a transformação daquilo que é intolerável no presente. À filosofia e às artes caberia criar conceitos e ideias que levem as pessoas a mudar de pensamento e, assim, a agir politicamente.

Ideias virtuais deveriam nos liberar da regra atual dos fatos, opiniões e clichês, e efetuar um movimento de *tornar-se* para além do atual em direção ao virtual. Este movimento de tornar-se ou processo de “contra-atualização”, como Deleuze o chama em *Lógica do sentido*, tem um objetivo claramente utópico, aquele de propor uma nova terra, um novo povo (VOSS, 2013, p. 113).<sup>31</sup>

Em *Francis Bacon: a lógica da sensação*, Deleuze (2007 [1981]) analisa a pintura de Francis Bacon segundo o conceito de *carne*,<sup>32</sup> que seria o lugar onde o humano e a fera se encontram. Para Deleuze, as pinturas de Bacon apresentam uma forma de violência que não é narrativa nem descritiva, já que é completamente desligada de qualquer contexto ou história. Em vez de uma *violência do representado*, Deleuze fala de uma *violência da sensação*,<sup>33</sup> que propõe um conjunto de forças que agem sobre o sistema nervoso do interlocutor através das cores e dos traços: “Forças invisíveis e intensivas, aquelas que atuam no corpo e alcançam a carne” (VOSS, 2013, p. 114).<sup>34</sup> O problema que o artista precisa solucionar é como transformar essas forças invisíveis em visíveis. “Trazer tais forças para além da representação, tornar visível aquilo que se encontra por debaixo do indivíduo com sua organização fixa de órgãos. Libertar o *corpo sem órgãos*” (VOSS, 2013, p. 114).<sup>35</sup>

<sup>30</sup> No original em inglês: “The conceptual protocol behind my self-portraits is invariable: always the same minimalist etiquette, same setting, same subject, same lighting, same framing... Thus, the same face is repeatedly portrayed but is never identical to itself. The more the figure is repeated, the more different it becomes”.

<sup>31</sup> No original em inglês: Virtual ideas are supposed to liberate us from the rule of actual facts, opinions or clichés, and to effectuate a movement of becoming beyond the actual toward the virtual. This movement of becoming – or process of ‘counter-actualisation’, as Deleuze also calls it in the *Logic of Sense* – has a clear utopian aim, namely that of calling forth a new earth, a new people”.

<sup>32</sup> *Meat*, em inglês, ou *viande*, em francês, que nessas línguas não são o mesmo que *flesh* e *chair*. *Meat* e *viande* se referem à carne do animal que se come, enquanto *flesh* e *chair* seriam o tecido mole formado de músculos e gordura no corpo humano.

<sup>33</sup> Em inglês, *violence of sensation* (VOSS, 2013).

<sup>34</sup> No original em inglês: “invisible and intensive forces, those that act upon the body and climb through its flesh”.

<sup>35</sup> No original em Inglês: “He needs to make visible what lies beneath the organism with its fixed organization of organs, he needs to release the *body without organs*”.

Deleuze empresta a ideia do *corpo sem órgãos* de Antonin Artaud.<sup>36</sup> O *corpo sem órgãos* de Artaud propõe uma lógica de resistência contra sistemas opressores e paternalistas como o imperialismo e a própria ideia de um *Deus Todo-poderoso* que julga e pune. “O corpo sem órgãos é a ideia de um corpo que rejeita qualquer tipo de organização predeterminada imposta ao corpo por funções orgânicas, inscrições políticas e códigos sociais” (VOSS, 2013, p. 114-115)<sup>37</sup>. A releitura de Deleuze no seu estudo sobre Bacon transforma esse *corpo sem órgãos* num *plano de imanência* sobre o qual agem forças intensivas que expressam “uma potência mais profunda, quase impossível de viver” (DELEUZE, 2004 [1981], p. 44). “Esta potência *invivível*<sup>38</sup> seria concebida como a vida excessiva, intensiva e indeterminada que subsiste antes de sua encarnação em formas fixas e organizadas” (VOSS, 2013, p. 114)<sup>39</sup>.

Em *Diferença e repetição*, Deleuze fala dessa mesma potência como uma “ideia virtual de vitalidade” que transcende o objeto: “a poderosa vida não orgânica que subjaz o organismo” (VOSS, 2013, p. 115).<sup>40</sup> E essa vida estaria ligada à ideia de metamorfose, de *tornar-se*. No caso de Bacon, ela aparece no *tornar-se* fera do humano e no *tornar-se* humano da fera. “O homem se torna animal, mas isto não acontece sem que o animal se torne espírito ao mesmo tempo, o espírito do homem” (DELEUZE, 2004 [1981], p. 21). Uma “zona de indiscernibilidade”: “A zona objetiva de indiscernibilidade é todo o corpo, mas o corpo enquanto carne.<sup>41</sup> [...] Bacon não diz ‘Tenham pena das feras!’, mas sim que todo ser humano que sofre é um pedaço de carne” (DELEUZE, 2004 [1981], p. 22-23).

Já no caso de Yoshida, essa *zona de indiscernibilidade* se dá entre o orgânico e o inorgânico: a carne nua e o plástico, a vida que apodrece e a vida não perecível que subjaz as repetidas *performances* de morte e encarnação do corpo. Tal qual os traços de tinta borrados que dão forma aos corpos híbridos e deformados de Bacon, a pele da artista pintada sinteticamente se confunde com a plasticidade e cromaticidade dos ambientes em que seu corpo está imerso, borrando os contornos de tudo que é preconcebido. O *corpo sem órgãos* que não se sujeita a regras de sistemas preconcebidos, que chama a uma resistência revolucionária a formas de dominação, é o fio condutor da estética da artista. Os autorretratos de Yoshida são imagens de resistência, uma resistência tão profunda que age até contra a própria morte e finitude do corpo enquanto regras de um sistema que foi imposto aos vivos. Este corpo esvaziado de conteúdo, de história, de identidade enquanto um *plano de imanência* sobre o qual age uma potência *invivível* “anterior à encarnação em formas fixas e organizadas” (VOSS,

<sup>36</sup> Do texto para rádio *To have done with the judgement of God* (1948).

<sup>37</sup> No original em Inglês: The body without organs is the idea of a body that rejects any kind of pre-determined organization imposed upon the body by organic functions, political inscriptions and societal codes.

<sup>38</sup> No original em inglês, *unlivable*. Não existe um termo correspondente exato em português. Optei por usar um neologismo para manter a palavra adjetivada.

<sup>39</sup> No original em Inglês: This unlivable Power is to be conceived as the *excessive, intensive and indeterminate life* that subsists prior to its incarnation in fixed and organized forms.

<sup>40</sup> No original em inglês: “the powerful nonorganic life beyond the organism”.

<sup>41</sup> Da edição em inglês consta “*the body insofar as it is flesh or meat*”. Traduzimos simplesmente como carne, pois, conforme nota anterior, em português não há um diferencial entre esses dois termos.

2013, p. 115).<sup>42</sup> A *carne* neste contexto não seria, como em Bacon, aquilo que une o humano e a fera no sofrimento, mas aquilo que une o vivo ao morto, no seu apagamento.

A *violência da sensação* em Yoshida se dá pela falta do indivíduo, talvez pela fome de uma identificação que só se dá de forma passageira. A *violência da sensação* não acontece no representado, mas na carne do interlocutor, do consumidor final de um produto que não se pode nem se poderá ver. A violência em Yoshida está nos *parênteses*, naquela mensagem que fica no espaço entre, na sensação de uma presença invisível, mas insinuada pela força das cores, dos trajés, pela repetição e pela diferença. “Aquilo que está ausente é o visível” (YOSHIDA, 2012b)<sup>43</sup>.

### Considerações finais

*Japão, Europa, budismo e barroco: uma estética da ausência*

*Quase-nada + vertigem. Esse é golfo em que repousa o meu trabalho.*  
Kimiko Yoshida (YOSHIDA; RIBETTES, 2007b)

Yoshida cresceu no Japão e foi criada segundo uma concepção budista de mundo. O feminismo, a filosofia ocidental, toda a “cultura da imagem promovida por um catolicismo triunfante”<sup>44</sup> (YOSHIDA; RIBETTES, 2007b) passaram a fazer parte de sua vida com o deslocamento para a Europa. A própria artista reconhece as profundas diferenças que advêm do encontro dessas formas de conceber o mundo e a existência, o que se materializa nas suas reflexões sobre o ornamentalismo excessivo característico do barroco católico e o minimalismo que estrutura toda a estética do *zen*.

Nada poderia ser mais radicalmente oposto à estética xintoísta de abstinência e silêncio, ao minimalismo conciso do zen-budismo, ao formalismo rigoroso do caminho do esvaziamento e do desprendimento. É claro que não há nada na invenção do barroco que se aproxime deste gosto japonês por beleza frágil e incompletude (YOSHIDA; RIBETTES, 2007b).<sup>45</sup>

Enquanto a estética barroca aposta no excesso de ornamentos, numa linguagem rebuscada, não deixando espaço algum para o vazio, o *zen* prioriza o espaço vazio, moldável, incompleto.

<sup>42</sup> No original em inglês: “that subsists prior to its incarnation in fixed and organized forms”.

<sup>43</sup> No original em inglês: “That which is absent is the visible”.

<sup>44</sup> No original em inglês: “image culture promoted by a triumphant Catholicism”

<sup>45</sup> No original em inglês: “Nothing could be more radically opposed to the Shinto aesthetic of withdrawal and silence, to the concise minimalism of Zen Buddhism, to the strict formalism of the Way of emptiness and detachment. It is clear that there is nothing in the invention of the Baroque that comes close to this Japanese taste for fragile beauty and incompleteness”.

A exaltação do capricho e da exceção, a prodigalidade ornamental, a suntuosidade teatral, a eloquência ostensiva, o brilho e o esplendor da hipérbole, a abundância decorativa, a ênfase heroica, a voluptuosidade do tumulto, dispersão, descontinuidade – este imaginário barroco é literalmente inimaginável para um natural de Tóquio (YOSHIDA; RIBETTES, 2007b).<sup>46</sup>

Entretanto, tanto o barroco como o *zen* abordam algo que não se pode ver com os olhos. O excesso do barroco denuncia a existência de um Deus silencioso, abstrato, todo-poderoso, eterno e invisível, num cenário repleto de objetos supérfluos, vidas finitas e corpos efêmeros (para não dizer orgânicos).

FIGURA 4 – KIMIKO YOSHIDA. PINTURA (*MONNA LISA*). AUTORRETRATO.



Fonte: <https://kimiko.fr/project/time-travelers-season-2/>. Acesso em: 6 maio 2023.

<sup>46</sup> No original em inglês: “The exaltation of caprice and exception, the ornamental prodigality, the theatrical sumptuousness, the ostentatious eloquence, the shimmer and splendour of hyperbole, the decorative overabundance, the heroic emphasis, the voluptuousness of tumult, scattering, discontinuity – this Baroque imaginary is literally unimaginable for a Tokyoite”.

A incompletude e o minimalismo da estética *zen* representam um absoluto invisível como repetição e sobreposição dele mesmo. Tanto o barroco como o *zen* representam forças invisíveis (e talvez *invivíveis*) de maneiras opostas: um pela hipérbole de seu oposto (o excesso de elementos visuais) e o outro pela figuração da própria invisibilidade. A estética de Yoshida conversa com ambos, mas não firma contrato com nenhum deles. Ela representa o invisível tanto através da sobreposição de sua carne plasticamente pintada sobre um fundo de cor igual, ou seja, pela sobreposição do mesmo sobre o mesmo, quanto pela exacerbação do ornamento que insinua aquilo que não se pode ver ali. A poderosa vida não orgânica que subjaz o organismo. *Lá onde não estou*,<sup>47</sup> ou lá onde o *eu* não está.

## Referências

CHENG, Anne Anlin. **Ornamentalism**: a feminist theory for the yellow woman. Oxford: Oxford University Press, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: a lógica da sensação. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Zahar, 2007 [1981].

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: the logic of sensation. Trad. Daniel W. Smith. London: New York: Continuum, 2004 [1981].

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas: Papyrus, 2003.

LE BRETON, David. A síndrome de Frankenstein. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). **Políticas do corpo**: elementos para uma história das práticas corporais. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. p. 49-65.

LE BRETON, David. Escarificações na adolescência: uma abordagem antropológica. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 16, n. 33, p. 25-40, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v16n33/03.pdf>. Acesso em: 10 maio 2023.

<sup>47</sup> *There, where I am not*. Vídeo (2010). Disponível em: <https://vimeo.com/17668383> . Acesso em: 12 out. 2022.

LE BRETON, David. O inapreensível do corpo. *In*: LE BRETON, David. **Antropologia do corpo**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2016. p. 15-34. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3114882/mod\\_resource/content/1/Le%20Breton%2C%20David.%20O%20inapreens%3%ADvel%20do%20corpo.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3114882/mod_resource/content/1/Le%20Breton%2C%20David.%20O%20inapreens%3%ADvel%20do%20corpo.pdf). Acesso em: 10 maio 2023.

LE BRETON, David. O risco deliberado: sobre o sofrimento dos adolescentes. **Revista de Ciências Sociais**, n. 37, p. 33-44, out. 2012. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/14841/8603>. Acesso em: 10 maio 2023.

LE BRETON, David. **Rostos**: ensaio de antropologia. Petrópolis: Vozes, 2019.

MEJUTO, Ariel Cancela. **El mundo de las Geishas**. Disponível em <https://docplayer.es/10909384-El-mundo-de-las-geishas.html> Acesso em: 4 de outubro de 2022.

MORISHITA, Noriko. *Nori-yakko Dosue*, 1987.

MYLES, Little. Ceremonies of disappearance: a critique of identity. **Time Magazine**, 2012. Disponível em: <https://kimiko.fr/text/29-ceremonies-of-disappearance-kimiko-yoshidas-critique-of-identity-by-myles-little-time-magazine-nyc-summer-2012-english/>. Acesso em: 11 out. 2022.

RIBETTES, Jean-Michel. The brides of the world. **Kimiko.fr**, 2008. Disponível em: <https://kimiko.fr/the-brides-of-the-world/>. Acesso em: 3 out. 2022.

STRZELECKI, Zoey. Prostitute or artist? The truth about the geishas. **Manchester Historian**, 12 nov. 2014. Disponível em: <https://manchesterhistorian.com/2014/prostitute-or-artist-the-truth-about-the-geishas/>. Acesso em: 5 out. 2022.

TANAKA, Aiko. Don't let geisha steal your husband: the reconstruction of the housewife in interwar Japan. **U.S.-Japan Women's Journal**, n. 40, p. 122-146, 2011.

VOSS, Daniela. The philosophical concepts of meat and flesh: Deleuze and Merleau Ponty. **Parrhesia**, n. 18, p. 113-124, 2013.

YOSHIDA, Kimiko. **Marry Me!** Catálogo. Arles: Actes Sud, 2004. Disponível em: <https://kimiko.fr/text/05-marry-me-by-kimiko-yoshida-actes-sud-2003-solo-show-35th-rip-rencontres-internationales-de-la-photographie-darles-2004-english/>. Acesso em: 10 maio 2023.

YOSHIDA, Kimiko. Shironuri, autoportrait en geisha. **Kimiko.fr**, 2005. Disponível em: <https://kimiko.fr/text/20-autoportrait-en-geisha-par-kimiko-yoshida-2005/> . Acesso em: 12 out. 2022.

YOSHIDA, Kimiko. The conceptual protocol of my self-portraits. **Kimiko.fr**, 2012a. Disponível em: <https://kimiko.fr/text/42-note-sur-le-protocole-conceptuel-de-mes-peintures-par-kimiko-yoshida/33-the-conceptual-protocol-of-my-self-portraits-by-kimiko-yoshida-solo-show-the-solo-project-basel-switzerland-june-2012-english/>. Acesso em: 5 out. 2022.

YOSHIDA, Kimiko. The disappearing art. [Entrevista cedida a] Amaka M. Onyioha. **Afro Style Magazine**, 2012b. Entrevista com Kimiko Yoshida. Disponível em: <https://kimiko.fr/text/the-disappearing-art/>. Acesso em: 5 out. 2022.

YOSHIDA, Kimiko; RIBETTES, Jean-Michel. **All that's not me**. Catálogo. Arles: Actes Sud, 2007a. Disponível em: <https://kimiko.fr/text/31-all-thats-not-me-by-jean-michel-ribettes-actes-sud-2007-solo-show-the-israel-museum-jerusalem-2006-english/>. Acesso em: 10 out. 2022.

YOSHIDA, Kimiko; RIBETTES, Jean-Michel. **Tombeau**. Catálogo. Arles: Actes Sud, 2007b. Disponível em: <https://kimiko.fr/text/35-tombeau-par-jean-michel-ribettes-actes-sud-2007-la-biennale-di-venezia-2009/30-tombeau-by-jean-michel-ribettes-actes-sud-2007-la-biennale-di-venezia-2009-english/>. Acesso em: 10 out. 2022.