



Marco Giannotti**O espelho invertido**

Uma comparação entre a pintura japonesa contemporânea e a dos imigrantes japoneses residentes no Brasil*

palavras-chave:
pintura japonesa
contemporânea;
pintura dos imigrantes
japoneses no Brasil; arte
americana e europeia do
pós-guerra

O objetivo deste artigo é discutir de que modo a pintura dos imigrantes japoneses residentes no Brasil está de alguma maneira relacionada ao que o Japão produziu nos períodos moderno e contemporâneo. Ao longo de sua pesquisa, o autor constata com espanto que a grande maioria dos japoneses não fazia ideia da importância cultural que possuem seus imigrantes para o contexto brasileiro. A conclusão primeira era a de que seria muito difícil estabelecer uma comparação direta entre os dois grupos sem levar em consideração um estilo internacional (americano e europeu), bem como a personalidade e o estilo dos artistas abordados.

keywords: Japanese
contemporary painting;
the painting of Japanese
immigrants living in
Brazil; American and
European Post-War
painting

The aim of this article is to discuss how the Japanese immigrant painting is related somehow to what Japan produced in the modern and contemporary period. During the research the author was shocked by the fact that the majority of the Japanese have no idea about the cultural importance of their immigrants in the Brazilian context. The author conclusion is that is very difficult to establish a direct comparison between these two trends without taking into account the international style (American and European) as well as the personality and style of the artists taking into account.

*Agradeço a
oportunidade, bem
como a verba concedida
por esta Universidade
para me dedicar a esta
pesquisa.

Artigo recebido em 30 de
julho de 2012 e aprovado
em 26 de agosto de 2012

Yayoi Kusama,
*Infinity Mirrored Room –
Filled with the Brilliance
of Life*, 2011.

Foto: Yayoi Kusama
Studio, Inc

Apresentação

A partir da imigração japonesa, que se inicia em 1908, o contato entre a cultura brasileira e a japonesa se torna assíduo, com a viagem de muitos japoneses para o Brasil. Por outro lado, em torno de 1980, com a crise econômica brasileira, o caminho se inverte, com a volta de vários descendentes nissei, sansei para o Japão. No Brasil, entre esses imigrantes, vários artistas se destacaram, contribuindo fortemente para a consolidação cultural do país, especialmente em São Paulo. Este artigo pretende indagar em que medida os artistas imigrantes japoneses presentes no Brasil podem ser vistos em contraponto aos artistas japoneses que viveram no Japão. Houve de fato uma relação de troca e influência entre eles? Em que medida a cultura japonesa passa por transformações profundas ao entrar em contato com a cultura brasileira?

Durante o ano em que estive em Kioto, como professor visitante da *Kyoto University of Foreign Studies*, entre 2011 e 2012, as diferenças culturais, a começar pela enorme diferença linguística, restringiram o escopo da minha pesquisa, pois não só os livros sobre a pintura japonesa, como também grande parte da informação sobre o assunto disponível nos museus e na internet estava em japonês. Para um observador estrangeiro, um tanto alheio às particularidades da cultura japonesa, o único caminho a seguir era a trilha deixada por quem antes se aventurou neste campo. Na verdade, um dos nossos maiores críticos de arte, Mário Pedrosa, permaneceu cerca de dez meses no Japão, como bolsista da UNESCO, entre 1958 e 1959, com o prêmio que lhe foi concedido durante o congresso de críticos de arte realizado em Brasília, cidade então prestes a ser inaugurada. Pedrosa escreve sobre a caligrafia sino japonesa moderna¹ e a arte abstrata europeia. Nos artigos que escreve para o *Jornal do Brasil*, o autor nos diz que “quando se quer penetrar na vida artística deste país, enigmático e fascinante, onde me encontro, não se deve esquecer que por aqui mourejam cerca de 30.000 artistas. Entre estes trinta mil, o número de pintores é enorme... Nessa produção em massa é difícil de tomar pé, e sobretudo dar conta dela em artigo ou crônica. No Japão não há apenas, como no ocidente, o problema da querela dos acadêmicos e modernos, a querela fundamental que divide o mundo das artes. Há aqui, além do mais, o problema da *arte tradicional japonesa em face da arte ocidental*, que conta com uma poderosa corrente, sem falar no modernismo vis a vis a corrente tradicional”². Diante da tamanha complexidade do assunto,

MARCO GIANNOTTI

O espelho invertido

1. Pedrosa afirma que “toda a arte chinesa, e mesmo a japonesa é iconográfica, isto é, feita em função de uma idéia ou símbolo”. Em outro texto publicado no ano seguinte, o crítico referia-se mais detalhadamente ao significado da escrituração do gesto pictórico, tomando como referência, mais uma vez, a caligrafia oriental: “Se, no Oriente, a primeira das artes, em importância e ordem cronológica de seu aparecimento foi a Escrita, ou a Caligrafia, no Ocidente a relação entre pintura e escritura foi totalmente outra. A escrita nasceu, aqui, já de um modo ou com objetivo prático, utilitário, de meio para fim. No Oriente, a escrita, ela mesma, se transformou num fim, muito antes de a Europa apresentar-se como um continente separado e marcado por uma civilização autônoma. Da caligrafia chinesa nasceram às pinturas chinesa e japonesa. No Ocidente, a pintura só depois de desenvolvida dava motivo ao nascimento de uma variação pictórica com algo de caligráfico ou de escritura”. Segundo o autor, “a ideia de fazer concordarem pintura e caligrafia vem da idade arcaica... Em nenhuma civilização ou cultura a palavra escrita levanta respeito

ARS

ano 10

n 20

mais profundo do que no extremo oriente. Das artes gráficas japonesas com a poesia dos *hai kai*, diz ele, por trás deste assunto ostensivo um conteúdo predominante. Dentro do qual aquele tem de ser interpretado. Em que consiste? No sentido da estação e suas vistas e sons específicos e a fauna e flora e os ritos sociais o *Kigo*. Tudo aí nesse contexto ultrapassa o individual. O contingente, o puro gosto pessoal, a procura frenética e de algum irresponsável da originalidade pela originalidade(...). A poesia dos *hai kai* e a beleza do estilo caligráfico japonês partem de uma mesma experiência fundamental: vistas e sons da natureza”.

PEDROSA, Mário. Japão e arte ocidental. In: ARANTES, Otília (org.). **Modernidade cá e lá - textos escolhidos**. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 303.

2. Idem, *Ibidem*. O grifo é de minha autoria

3. O livro acabou sendo publicado em 1984, numa edição patrocinada pela Fundação Japão. Segundo Renato Ortiz, em um artigo sobre este livro, “o contraste Oriente/Ocidente ofusca assim as particularidades existentes entre os povos asiáticos. Para

pretendo neste artigo fazer um contraponto entre as impressões de Mário Pedrosa feitas em 1959 e as minhas atuais, cerca de meio século depois. Em seguida, apresento uma entrevista com Tomie Ohtake, uma importante pintora nascida em Kioto, mas que passou grande parte da sua vida no Brasil e que de certa forma vive na pele as contradições entre a pintura brasileira e a japonesa.

Mário Pedrosa chega a fazer uma mea-culpa pela sua crítica apaixonada sobre a pintura japonesa: “crítico ocidental é sempre mais radical na suas opiniões, e muitas vezes nas suas reações, que seu colega japonês, e, por conseguinte, menos próximo da sabedoria, boa vontade, gosto pelo exotismo, não é tão impaciente e menos apaixonado”. Mas, diante de tamanha diversidade e contraste cultural, o crítico prega a “autenticidade do ser fenomenológico”, ou seja, um contato direto com as obras, a fim de evitar os preconceitos e linhas ideológicas predeterminadas. Pedrosa observa que o contato abrupto da cultura japonesa a partir da restauração Meiji em 1867 com o ocidente foi bastante traumático, criando um embate entre a pintura tradicional *nihonga* e a pintura *yoga* ocidental, que, ao empregar técnicas e estilos do ocidente como a pintura a óleo, procura, justamente, se contrapor à cultura tradicional japonesa. Este embate é ainda bastante visível hoje em dia, não só nas pinturas expostas em museus, como também nos costumes, na moda, na televisão, na música, enfim, no dia a dia. Este fenômeno já foi observado por Aloísio Azevedo em seu livro inacabado sobre o Japão, escrito quando ele foi vice-cônsul em Yokohama, entre 1897 e 1889³.

Mário Pedrosa tem me ajudado muito a compreender o que acontece por aqui. Ele permaneceu cerca de dez meses no Japão, entre 1958 e 1959. Nos artigos que escreve para o *Jornal do Brasil*, o autor nos diz que “No Japão não há apenas, como no ocidente, o problema da querela dos acadêmicos e modernos, a querela fundamental que divide o mundo das artes. Há aqui, além do mais, o problema da *arte tradicional japonesa em face da arte ocidental*, que conta com uma poderosa corrente, sem falar no modernismo vis a vis a corrente tradicional”⁴. Ao tecer várias considerações sobre a cultura japonesa, ele nos mostra como a ocidentalização do Japão foi traumática, advinda de fora para dentro. Ao contrário das vanguardas europeias, que criaram uma nova linguagem para se opor à tradição, neste caso, o modernismo foi importado por alguns artistas no intuito de defender a abertura do Japão para o ocidente. Eles importaram ideias advindas da Europa e as transportaram para uma realidade totalmente

distinta. Este processo, paradoxalmente, ocorre justamente no momento em que artistas impressionistas europeus como Van Gogh e Manet ficam fascinados com as estampas populares japoneses de Hokusai e Hiroshige, entre muitos outros⁵. Algo semelhante acontece no Brasil, quando importamos libelos liberais durante um período onde persistia a escravidão – as famosas “ideias fora do lugar”, tão bem analisadas por Roberto Schwarz. Tanto o Brasil como o Japão estavam distantes geograficamente da vanguarda europeia, de modo que a maioria dos artistas locais teve que se locomover para lá a fim de absorver as novidades. Chegam na Europa como estrangeiros, tentando apreender uma cultura que lhes é exógena.

Em *Elogio da Sombra*, um belíssimo livro, um tanto nostálgico, Junichiro Tanizaki faz uma análise deste estranhamento, à medida em que o ambiente e a cultura japonesa, que sempre conviveram com a sombra e a meia-luz, passam a ser iluminados com a luz elétrica advinda do ocidente. O mesmo pode ser dito da pintura *Fusuma* tradicional (pintura feita em biombos), que sempre estabeleceu uma relação orgânica com a arquitetura japonesa, e que, de repente, é transposta para a pintura de cavalete, posteriormente colocada em um espaço asséptico, de paredes brancas. Todo o encanto e sutileza dessa pintura se desfaz quando a relação entre a pintura e o espaço circundante se extingue.

A meu ver, esta contradição entre abstração e figuração nunca existiu na arte japonesa tradicional, onde uma pincelada num biombo pode ser gesto e figura ao mesmo tempo. A abstração aparece, portanto, como uma categoria externa e artificial, uma “ideia fora do lugar” que não é capaz de descrever as sutilezas da pintura japonesa, tornando-se um conceito *a priori*, cego e inútil. Já em meados do século passado, Pedrosa afirmava que “a pintura tradicional esta permeada de ocidentalismos, principalmente quanto a assuntos e maneira de representar as coisas... Positivamente, aqui não esta o verdadeiro Japão, o Japão complexo, vigoroso e frágil, ao mesmo tempo, dividido culturalmente, com uma formidável e bela tradição e um anseio entre os jovens para vencer as perplexidades de presente sem recair no passado, mas também sem perder a personalidade secular. Onde esta esse Japão em meio as dezenas de milhares do seus artistas vivos? Eis uma tarefa difícil de resolver”.

Os estrangeiros contribuíram muito para que o Japão, na ânsia de se modernizar, não destruísse sua cultura milenar. Por exemplo, Ernest Fenollosa (1853-1908), professor americano de filosofia e economia política da Universidade imperial de Tóquio, lutou para que vários templos

Aluísio de Azevedo, o estrangeiro não é o chinês mas o europeu e o norte-americano. Sua perspectiva mistura um certo romantismo e a crença na existência de um ‘orientalismo’ capaz de impulsionar o pensamento e os costumes numa direção radicalmente diversa do mundo ocidental”. ORTIZ, Renato. Aluísio Azevedo e o Japão: uma apreciação crítica. In: **Tempo Social**. São Paulo: USP, outubro de 1997, p. 871.

4. PEDROSA, Op. cit. O grifo é de minha autoria.

5. Pedrosa afirma o seguinte no artigo sobre Pintura nihonga: “com a dita restauração muitos artistas japoneses foram então para Paris apreender nos ateliês dos mestres acadêmicos da época, exatamente como fizeram nossos premiados da Escola de Belas Artes, por volta do mesmo tempo... Por este tempo um crítico americano Fenollosa – remando contra a corrente, fazia discursos e conferencias para o publico (como Aluísio de Azevedo!) – para o público japonês, para protestar contra a ocidentalização artística do país que, a seu ver, possuía uma arte, uma pintura, sobretudo,

ARS

ano 10

n 20

infinitamente superior do que se fazia na Europa. Mas os japoneses, com aquela maneira de fazer de repente certas coisas sistematicamente, não quiseram ouvir, e a moda do academismo naturalista europeia por aqui fez furor... A segunda voga de ocidentalização se fez sob a bandeira do impressionismo, assim enquanto a voga das estampas japonesas ganhava todos os espíritos, a ponto de o impressionismo e o pós impressionismo serem em parte fruto dessa descoberta [desde Manet a Van Gogh], uma outra vaga sucedia aquela e de ricochete vinha dar nas praias nipônicas, trazendo em seu bojo as construções de Cézanne, a luz de Monet e Renoir e as cores de Van Gogh. Desse choque saíram varias vertentes e grupos... Uns para, em relação ao ocidentalismo, sustentar a velha tradição nacional, outros, para combater essa tradição e defender a preponderância da pintura ocidental, que aqui, hoje, significa principalmente a pintura a óleo, em oposição aos meios tradicionais, tintas minerais aguadas, o sumi e - branco e preto-etc outros ainda começaram a procurar

budistas não fossem destruídos durante a restauração do Imperador Meiji, em 1867, com o surgimento de um novo fervor xintoísta e nacionalista. Neste aspecto, os japoneses deveriam dar mais valor aos estrangeiros e seus imigrantes.

A maneira como a arte ocidental é absorvida de um modo inteiramente peculiar pode ser notada até hoje. O Museu de Belas Artes de Kioto é um bom exemplo; ela consiste num projeto belíssimo de Tadao Ando, e as obras expostas nela são, na verdade, reproduções em azulejos de grandes obras-primas, como a *Ultima Ceia*, de Leonardo da Vinci e o *Juízo final*, de Michelangelo! Uma *Ninfeia* de Claude Monet é colocada debaixo d'água. Para um ocidental, é evidente que esta colagem absurda de monumentos da arte ocidental contrasta totalmente com uma concepção de espaço tão refinada, pois, neste caso, parece que o espaço apaga o tempo, bem como a dimensão histórica e geográfica de qualquer obra de arte ocidental.

Se o contato com a cultura ocidental muitas vezes foi artificial, vale a pena indagar em que medida os artistas imigrantes japoneses, justamente por viverem cotidianamente com a cultura ocidental, não a acabam assimilando de maneira mais dialética, de modo mais vivenciado. Na pintura dos imigrantes, desaparecem as contradições entre a pintura tradicional japonesa (*nihonga*) e a pintura moderna ocidental (*yoga*), surgindo daí uma linguagem capaz de captar as transformações da arte moderna de maneira mais orgânica: a abstração, por exemplo, torna-se menos decorativa, externa e artificial. A maioria dos artistas imigrantes segue a linha de ocidentalização da pintura japonesa, utilizando a pintura a óleo e se contrapondo às técnicas e aos estilos tradicionais, como se o processo de ruptura se fizesse necessário *pelo tempo e pelo espaço*.

Em uma cidade de imigrantes como São Paulo, muitos costumes e tradições parecem fora do lugar. A cultura aos poucos vai se distanciando de suas origens. Muitas vezes, acaba preservando termos linguísticos que não são mais utilizados no país de origem. O japonês que se fala na liberdade (quando não é coreano, ou chinês), por exemplo, se distancia muito da língua falada correntemente no Japão, o mesmo que ocorre com o italiano falado pela comunidade imigrante italiana.

Na medida em que o Japão abre seus portos, não só para a imigração, como também para o comércio de manufaturas, a moda do japonismo se alastra pela Europa. Os modernistas paulistas olham o Japão como diferença. Nas telas *O Japonês* e *A Japonesa*, Malfatti não lhes

atribuí um nome. Em contrapartida, os imigrantes pintam autorretratos, afirma Herkenhoff⁶. É o modo de terem rosto, nome, identidade. Takaoka é quem integra a pintura japonesa no sistema de arte, expondo, em 1936, na primeira galeria de arte moderna do país, no Palace Hotel, Rio de Janeiro. Takaoka passa a desempenhar um papel cultural determinante. Como afirma Geraldo de Barros: “Devo praticamente tudo que sou a esse homem... Foi para mim o mestre adorado. O pai. Estudar com ele, absorver suas lições, tanto de estética, cultura, pintura e coisas da vida(e que vida!) foi a coisa mais importante que me aconteceu”.

O Seibi (Seibikai, 1935-1972) – Grupo de Artistas Plásticos de São Paulo – reuniu artistas japoneses interessados em criar um espaço de discussão que promovesse o aprimoramento técnico e a divulgação de suas obras. Frequentadores das aulas de desenho e modelo vivo da Escola Paulista de Belas Artes, seus integrantes travaram contato com o Grupo Santa Helena, formado em boa parte por imigrantes italianos, com o qual tinham afinidade de propostas. O Grupo realizou a sua primeira e única exposição dessa fase no Clube Japonês (1938). A entrada do Brasil na II Guerra Mundial, ao lado dos aliados (1942), limitou as atividades da colônia japonesa no país, impedindo a reunião dos artistas e provocando a dispersão do Grupo. Em 1947, reiniciam suas atividades ao criar um ateliê coletivo, onde ingressam artistas novos. Em 1952, criam o Salão do Grupo Seibi, que realiza, entre 1952 e 1970, 14 mostras que ampliaram o espaço de projeção dos artistas nipo-brasileiros no meio artístico nacional. Além do Salão, outro desdobramento importante foi a formação de associações, como o Grupo 15 e o Grupo Guanabara, surgidos em decorrência da atuação dos artistas do Seibi.

Porém, segundo Pedrosa, estavam muito atrelados ao tachismo francês e absorviam de maneira insipiente as novidades do expressionismo abstrato. Ele afirma que os tachistas abundam, mas que grande parte deles não abandonou a ideia de composição e forma. Um espírito de “salada imitativa”⁷ predominava nas mostras que visitava. Infelizmente, tenho visto este processo perdurar até hoje, principalmente na pintura abstrata, que parece desprovida de espírito, tornando-se demasiadamente decorativa. Por outro lado, nota-se o fenecimento também da pintura tradicional, que se torna cada vez mais ilustrativa, com uma técnica visivelmente menos refinada do que antes quanto ao desenho e às relações cromáticas.

MARCO GIANNOTTI

O espelho invertido

um meio termo, ou a conciliar as duas tendências, numa busca apressada de síntese”.
Idem, *Ibidem*.

6. HERKENHOFF, Paulo. **Laços do Olhar: as conexões entre Brasil e Japão desde o século 19**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.

7. Muitos artistas japoneses tinham consciência deste fenômeno. Koide Narashige, em seu *Aburae shin Giho* (New Techniques in Oil Painting), afirma: “perhaps it cannot be helped that yoga has depended on

ARS

ano 10

n 20

emulations in the process of introducing this new painting technique. But it has been like copying a cut flower. Even though this one flower has been cut out of a field where innumerable flowers of different kinds are in bloom, it comes to represent all others when its taken home. Copies of this one flower get dispersed all over Japan in a flash as it was a strain of flu. But this cut flower is without root, so it soon needs to be replaced by another one. Even cut flowers are useful, of course, as sources of inspiration and for nurturing aesthetic sensibility, but in order for this flower to take root in our soil and become prosperous, we need to import the whole plant, that is, we have to understand the basis from which the flower has emerged".

Cf.: **Gallery Guide of the collection of the National Museum of Modern Art.** Tokyo:

Museum of Modern Art Tokyo, 2005, p. 53

8. PEDROSA, Op. cit., p. 309.

O Brasil, por sua vez, passa por um processo de crescimento econômico, com sua progressiva internacionalização. Entidades como a Bienal de São Paulo são fundadas em 1951, trazendo para o país o que havia de melhor produzido na Europa e na América. Grandes artistas, como Max Bill e Calder, vêm ao país, trazendo um novo espírito reformista para a classe artística. Os artistas absorvem suas ideias e passam a trabalhar com elas de maneira inovadora, como no caso do neoconcretismo. Creio que os artistas imigrantes que mais souberam absorver e trabalhar estas novas tendências foram os que mais atingiram uma maturidade poética própria, como o caso de Volpi e Tomie Ohtake.

Por outro lado, “se há um país em que a famosa integração das artes pode estar perto de uma realidade é o Japão. A lição dos cartazistas japoneses poderia ser preciosa para nossos artistas... Os nossos concretistas veriam nela muita coisa que andam fazendo”, nos diz Mário Pedrosa⁸. Vale a pena relacionar os bichos de Lygia Clark com a prática do origami. Pedrosa nota que os japoneses, ao passo que não estabelecem uma separação tão rígida entre arte e vida, possuem justamente uma liberdade e força inequívoca no *design* a na arquitetura contemporânea. Atualmente, creio que o design de Issey Miyake, dos arquitetos Tadao Ando e do grupo SANAA é, de longe, o que a cultura japonesa produz de mais sofisticado visualmente.

Concluído em 2004, o Museu de Arte Contemporânea do Século 21, projetado pela dupla de arquitetos Sejima e Nishizawa, intitulada SANAA, ganhadora do prêmio Pristker deste ano, desempenha um papel fundamental na cidade. Tornou-se um polo turístico. O museu, como diz o pôster “é desenhado como um parque onde as pessoas podem se reunir. O círculo, feito de vidro, resulta numa definição espacial ambígua, uma espécie de membrana reversível, fazendo com que os visitantes possam sentir a presença do outro”. Os museus projetados pelos grandes arquitetos atuais desempenham, assim, um papel fundamental na cidade; se Atenas tinha sua grande Ágora, sua praça para discussão dos cidadãos, creio que os museus passam a desempenhar este lugar público no meio de metrópoles cada vez mais entrópicas. Ao invés de guardar obras de arte, o museu contemporâneo reúne pessoas, e as obras são feitas para estimular experiências coletivas.

As enormes transformações urbanas das cidades interferem de maneira decisiva no mundo da arte. Tóquio é uma cidade fascinante e terrível ao mesmo tempo. Ao contrário da cidade-bulevar, paradigmática

do século XIX, cujo exemplo melhor é Paris, onde é possível, com um só golpe de vista, ver uma única linha partir do Louvre até o centro comercial de *La defense*, Tóquio é uma cidade de vários horizontes fragmentados. Se, por um lado, é possível contemplar toda a cidade do alto no Museu Mori, por outro, Tóquio revela-se de maneira escondida, no interior dos *shopping centers*, nos restaurantes e bares do subsolo. É significativo que este museu, um dos museus mais importantes da cidade, esteja localizado do 56º andar de um edifício em Roppongi Hills, de onde se pode ver a cidade de cima, com uma vista panorâmica.

A cidade vive da sua própria destruição; ressurgiu das cinzas após o grande terremoto de 1923, bem como após os bombardeamentos intensos que sofreu na Segunda Guerra Mundial. A destruição da guerra reforçou o sentido entrópico da cidade, conduzida pela grande especulação imobiliária. A cidade é entrecortada por viadutos – como o nosso minhocão – e apresenta sempre horizontes distintos. Em Tóquio, é possível se perder e se reencontrar várias vezes ao dia, o que faz do turismo uma tarefa exaustiva e intensa. Não há mais a cidade das passagens que Walter Benjamin descrevia, onde o observador era um *flaneur* que passeava pelas vitrines em busca de curiosidades. Neste caso, a *passagem* é rápida, seu ápice é a figura do trem-bala, que pode deslocar o passageiro com enorme rapidez. Não é à toa que o melhor mapa para se localizar na cidade seja efetivamente o do metrô. O plano futurista de unir Tóquio a Osaka, com um novo trem-bala, capaz de percorrer mais de 500 quilômetros em uma hora, criando uma única grande cidade, pode não ocorrer tão breve como esperado, mas temos a sensação de que este é um movimento sem volta.

Creio que o que acontece em Tóquio ocorre em várias metrópoles contemporâneas, como em São Paulo. Este fenômeno reflete-se no mundo da arte, onde a arquitetura tem um papel cada vez mais decisivo, inclusive na maneira de se apresentar a obra de arte. Ao visitar a feira de artes deste ano, postergada devido ao Tsunami, entramos no *International Fórum*, construído em 1996. Trata-se de um belíssimo projeto arquitetônico do arquiteto uruguaio Rafael Viñoly, um marco futurista, mas que também nos faz pensar nas grandes passarelas de Piranesi. Na feira, temos a sensação de que temos de nos locomover, mesmo que não sabendo para onde. É como fazer um *browse* no computador, quando se abre várias janelas ao mesmo tempo e se encontra no meio de tanta informação, que fica muito difícil achar um fio condutor. Tudo se perde perante a grandiosidade do projeto, diante do qual, como nas grandes catedrais góticas, nos sentimos diminutos.

Sala Rothko do Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Chiba.



Creio que o mesmo fenômeno ocorreu na bienal de Yokohama de 2011. Neste caso, projeto do *Yokohama Museum* foi feito pelo ganhador do prêmio Pritzker de arquitetura de 1987, Kenzo Tange. O projeto é bastante problemático, mas o que resta na memória são obras dispostas dentro deste grande interior. Na medida em que a arte contemporânea se torna cada vez mais informe, eclética e até mesmo confusa, é o espaço dos museus que dita como a obra de arte deve ser vista. Aliás, a exposição organizada pelo filósofo francês Lyotard, *Les immateriaux*, em 1985, realizada num museu extraordinário, o Centro Georges Pompidou, projetado por Renzo Piano, em 1977, com o passar dos anos, tornou-se paradigmática para entender a arte contemporânea. Pelo menos neste caso, o termo pós-modernismo definitivamente vingou: vemos uma arte cada vez mais eclética, multicultural, informe, que mistura vários suportes, narrativas e tempos históricos. O observador fica totalmente desorientado: é preciso a narrativa inventada pelo curador e o espaço projetado pelo arquiteto para sabermos o que é arte.

Em agosto deste ano, ao visitar o Mot de Tokyo, o museu Hyogo e o da cidade de Kobe, me deparei com três exposições retrospectivas de artistas que fazem desenho animado e cenografia para cinema. Todas elas possuíam um enorme público infantil. É sintomático que também um dos museus mais populares entre os jovens seja o museu do mangá, em Kioto. É possível entender por que o *pop* japonês, que parte do mangá, tornou-se a arte mais internacionalizada atualmente. As obras de Takashi Murakami e Yoshitomo Nara são um exemplo mais do que evidente. O Japão tem uma tradição milenar de caricatura, e o próprio Hokusai realizou uma série de trabalhos do gênero. Não cabe, neste artigo, analisar a cultura *pop* japonesa, mas é interessante compará-la ao que aconteceu no Brasil, onde o *pop* apareceu como uma nova “ideia fora do lugar”, aplicada, então, a um contexto político extremamente difícil, durante a ditadura militar. No caso japonês, creio que o cinismo da arte *pop* americana se transforma numa cultura *kitsch*, aprazível para a enorme sociedade de consumo japonesa.

Entrevista com Tomie Ohtake [20 . 05 . 2011]

Marco Giannotti: Tomie, em que medida Kioto e as memórias do Japão nesta altura da vida se misturam com a experiência vivida no Brasil? Quando a senhora fala, sonha, faz conta, é sempre primeiro em japonês ou já aparece o português? Quando a senhora volta a Kioto, ainda reconhece algo da cidade da infância?

Tomie Ohtake: *Eu tenho ótimas lembranças de Kioto, e, além da minha casa, eu me lembro de Kokedera, ao redor da cidade, onde havia uma vegetação muito bonita, o palácio Nijojo, local de verão do Imperador, o lago de Arashiyama, onde eu nadei muito, o lago de Biwa (meia hora de bonde). A minha casa está de pé até hoje (onde mora um sobrinho que não cuida muito bem dela), e era rodeada por um grande terreno, onde ficava o negócio da família – madeira. A árvore era colhida na propriedade de Tamba, transportada até Kioto, e ficava neste terreno, onde era beneficiada. É numa região da cidade que se tornou centro da cidade. A casa era bem japonesa, de madeira e tatame no chão, totalmente despojada, como todas, um objeto, aqui, outro, ali. Esta é uma lembrança que eu tenho, de haver composições abstratas e geométricas, de desenho muito limpo. Essa imagem está sempre na minha memória e é o inverso do Brasil, onde os materiais e os objetos se sobrepõem, o que é bem brasileiro, é barroco. Eu raciocinava em português, mas, de algum tempo para cá – um ano, ou menos –, comecei a misturar o raciocínio, falando, às vezes, em japonês...*

Tomie, quais foram os artistas importantes na sua formação?

Um artista que me fez pensar muito foi o americano Rothko, e, outro, com quem conversei muito, era um excelente pintor, Waichi Tsutaka, verdadeiro filósofo, que infelizmente morreu no terremoto em Kobe, onde morava em 1995. Eles me levaram a pensar que a arte precisa ser uma expressão muito pessoal, que a obra tem que ser sempre original; aliás, também o Mário Pedrosa me dizia isso. No catálogo da exposição que fiz em novembro passado, o Gabriel Pérez-Barreiro escreveu: “esta exposição de pinturas recentes de Tomie Ohtake apresenta um enigma interessante para o crítico ou para o público em geral: como ler as obras sem julgamentos de valor preconcebidos? No caso de Tomie, esses pré-julgamentos talvez sejam especialmente onerosos; afinal, ela é uma artista ativa em seus mais de 90 anos, com meio

Tomie Ohtake
foto da artista



9. "A galeria Deco foi fundada em 1981, e representa artistas plásticos contemporâneos japoneses e nikeis. Escultura, pintura, fotografia, instalação e objeto são os suportes usados pelos estetas, que se diferenciam por um inovador desenvolvimento plástico e conceitual. Trabalhar com jovens artistas, escolhidos nas Universidades de Artes Plásticas de Musashino e Tama, no Japão, é uma das principais atividades do espaço, desde os anos 90. Estabelecida desde o início, em duas casas da década de 20 (com 150 metros quadrados - em seis salas expositivas), no bairro da Bela Vista, a galeria nasceu de um projeto da diretora Hideko Suzuki Taguchi e seu marido René Sadayuki Taguchi, que tem como fundamento fortalecer e divulgar nomes de talentos recém-formados e já renomados no mercado nacional e internacional, como Yayoi Kusama, Takashi Murakami e Yoshitomo Nara". Texto extraído do sítio <http://www.galeriadeco.com.br/>, consultado em junho de 2013.

século de uma produção que, embora amplamente reconhecida no Brasil, é de certa forma marginal à história da arte oficial do país. É claro que a falha aqui provavelmente não é da artista, mas do modelo que defende uma história com limites e categorias inflexíveis, que inevitavelmente serão confundidas por uma artista como Tomie, cuja obra vive precisamente no espaço intermediário entre os binários absolutos com que a história da arte costuma trabalhar: abstração versus figuração, expressionismo versus formalismo, tinta versus conceito. O trabalho de Tomie surpreende exatamente por sua capacidade de ser as duas coisas ao mesmo tempo, portanto, um desafio a nossa tendência como historiadores a procurar posições absolutas que facilitem nossa tarefa, mesmo que não reflitam tão bem a realidade". Isto é muito interessante e me foi gratificante, porque nunca quis fazer parte de alguma corrente ou grupo, mesmo do Seibi.

Tomie, Como a senhora reavalia o Grupo Seibi neste momento?

O Grupo Seibi foi importante porque aglutinou os japoneses que pintavam. Neste sentido, sempre fiz questão de participar dos salões anuais, embora não fosse do círculo que organizava as atividades e reuniões. Outra importância é que, na dificuldade de usar a língua portuguesa e na impossibilidade de praticar algo que exigisse muito estudo e técnica, a pintura foi o meio de expressão adequado. Porém, o tipo de arte figurativa e de abstracionismo praticado por aqueles artistas foi morto pela arte contemporânea; os artistas e a arte deles desapareceram... No entanto, alguns foram importantes, como Tomoshigue Kusuno, um dos ótimos iniciantes da arte contemporânea no Brasil, e jovens atuais, como Futoshi Yoshizawa e Yasushi Taniguchi, alguns dos artistas que giram em torno da Galeria Deco, de Hideko Suzuki, em São Paulo⁹.

Tomie, a senhora acompanha a arte contemporânea japonesa? Existe, ou existiu um artista que gosta? A senhora chegou a trocar informações com algum artista residente no Japão?

Todos os críticos, jornalistas e artistas japoneses que vêm ao Brasil me procuram e conversamos; assino revistas japonesas de arte contemporânea (Bi-jutsu Techô, o meu filho recebe Idea). Gosto muito da pop contemporânea, Yayoi Kusama e de Nobuo Mitsunashi.

As belas artes se separaram do artesanato apenas no século XIX no Japão. A senhora acha que isto marcou a arte japonesa em algum aspecto? O ensino não é completamente diferente?

Eu nunca pensei nisto, mas acho que a divisão tem um caráter quase sociológico, a arte se tornando algo consumido por uma classe mais refinada e rica; e o artesanato voltado para todas as classes, desde as mais sofisticadas às mais populares. Porém, há artesanato mais elaborado do que obras de arte, aquele que vai para os museus, eu acho que seguindo a tradição de quando o artesanato era arte.

O calendário no Japão ainda é medido pelo tempo do reinado de cada imperador. Como a senhora avalia a importância do imperador para a unidade japonesa?

O Imperador tem uma grande importância simbólica no Japão, e, embora saiba que na vida real, talvez, a gente se lembre mais da Toyota e da Sony, para mim, que nasci no início do século XX, existe um sentimento muito forte.

Técnicas tradicionais como a cerâmica, o Sumi-e e o estudo da caligrafia, ainda se fazem presentes no seu cotidiano como artista?

Já fiz cerâmica no atelier de Megumi Yuasa, Sumi-e e caligrafia no meu próprio atelier, mas nada com muita seriedade e nem empenho.

Como a senhora avalia a arte brasileira neste momento?

E a pintura?

A arte, apesar de acontecer em determinada época, é uma coisa muito pessoal, e cada artista segue seu próprio caminho.

O que peço o é que se deixe o geral pelo particular, que se esqueçam as grandes categorias culturais.

Mário Pedrosa

Quando nos tornamos estrangeiros, vemos o nosso próprio país com outros olhos, numa perspectiva diferente. Na USP, em média, cerca de dez por cento dos meus alunos foi de descendentes japoneses. Convidado para ser professor visitante da Universidade de Estudos Estrangeiros de Kioto por um ano, pretendia realizar uma comparação entre a pintura feita pelos artistas imigrantes japoneses e a pintura contemporânea japonesa. Este projeto, contudo, torna-se cada vez mais problemático, simplesmente, porque a grande maioria dos japoneses, professores, alunos e artistas daqui, não tem a menor ideia de que o Brasil tem cerca de um milhão e meio de imigrantes japoneses, dentre os quais cerca de 350 mil vivem em São Paulo. Desconhecem por completo a importância dos imigrantes japoneses na nossa cultura. É realmente triste notar como artistas tão conhecidos no Brasil não são reconhecidos devidamente no país em que nasceram. Creio que não se trata de um fenômeno exclusivo daqui. Por acaso os italianos reconhecem a grandeza do nosso pintor maior, Volpi? Grande parte dos paulistanos já ouviu falar de Tomie Ohtake, seja a artista, seja o instituto. Esta célebre artista, nascida em Kioto, infelizmente, não tem seu devido reconhecimento em sua cidade natal.

Ao afirmar que Mark Rothko foi uma de suas maiores influências, Tomie pode nos dar uma dica para compreender este processo. É evidente que, para o artista contemporâneo, mais do que afinidades culturais herdadas da imigração, valem as afinidades eletivas. Mesmo tendo a cidadania italiana adquirida justamente pelos compromissos que os imigrantes italianos fizeram com seu governo antes de deixar seu país, compartilho com Tomie também a mesma afinidade por este pintor russo, de origem judaica, que imigrou para Nova Iorque. Aliás, é interessante notar que o museu Kawamura, em Chiba, tem um dos conjuntos mais significativos de obras do artista, parte equivalente da série *Seagram*, que também pode ser vista na Tate Modern, em Londres. É inegável que a hegemonia da arte americana no pós-guerra influenciou os rumos da pintura, seja no Japão, na Coreia, na Europa ou na América do Sul. Neste sentido, creio não ser possível estabelecer uma relação direta entre a pintura feita pe-

los imigrantes japoneses com a produção feita no Japão atualmente, sem passar por uma avaliação singular de como cada artista administra suas afinidades eletivas. Por outro lado, na medida em que o tráfego da informação visual tende a se globalizar cada vez mais com o desenvolvimento tecnológico, creio ser, antes, mais produtivo pensar em contrapontos entre a pintura que se faz no Brasil e aquela que se faz no Japão, sem buscar necessariamente uma fundamentação sociológica, que coloque a raiz do problema na imigração. Há afinidades entre artistas japoneses e artistas brasileiros que não são descendentes que se tecem em outras instâncias. Assim como a arte norte-americana foi paulatinamente sendo vista com outros olhos pela Inglaterra, espero que nosso crescimento econômico possa contribuir para que os artistas brasileiros, com seus imigrantes, passem a ter seu devido reconhecimento.

Bibliografia

BARREIRO, Gabriel Pérez. **Tomie Ohtake: recent Paintings**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2010.

BARROS, José D'Assunção. Arte Moderna e Arte Japonesa: assimilações da Alteridade. In: **Estudos Japoneses**, nº27, 2007, p. 77-96.

CORKILL, Edan. Art Fair Tokyo shows off some of Japan's best talent. In: *Japan Times*, 28 de julho de 2011.

HASHIMOTO, Madalena. **Pintura e Escrita no Mundo Flutuante: Hishikawa Moronobu e ukyo-e Ihara Saikaku e ukyo-zôshi**. São Paulo: Hedra, 2002.

KUNIYOSHI, Celina. **Imagens do Japão – uma utopia de viajantes**. São Paulo: Estação Libersade, 1998.

MACHADO, Sonia Maria Farria. **Presença da Arte Japonesa na obra de Monet**. Rio de Janeiro: Arte Final, 1988.

Marco Giannotti é Professor de Pintura na Escola de Comunicação e Artes da USP. Foi Professor-Visitante da Kyoto University of Foreign Studies durante o ano letivo de 2011-2012.

Tomie Ohtake,
Sem-título, 2009.
Acrílica sobre tela,
150 X 150 cm.

