



Tomie Ohtake: at her fingertips

Paulo Miyada

I. Color cutouts

Between the 1950s and 1960s, Tomie Ohtake's first venture into abstract painting became known for its "blind" character; infused with an intense, spontaneous, and informal quality, which often relied on brushstrokes made, literally, with her eyes shut.

Soon after that, in the first half of the 1960s, Ohtake's paintings condensed into more evident shapes, as the artist began to favor compositions where figure and background are clearly distinct. These figures resemble simple geometric shapes, but their outlines flicker as if torn with the tips of the fingers. Few people are aware that this is not a mere illusion. At that point in time, the artist began to produce studies using color paper from magazines which were hand-torn. The process was Ohtake's way of dealing with the instantaneity of gesture and infusing the entire painting process with chance and control.

The compositions Tomie Ohtake identified in these minute collages worked as "scripts" for paintings and engravings that experimented with different scales and chromatic combinations. It was as if the clipboard that held her paper cutouts was a mining site for shapes and color combinations.

In the 1970s, as her paintings began to depict clear-cut forms, her studies also changed, and the artist started to use scissors—with neither ruler nor stiletto—to cut paper. The compositions grew denser, the whiteness (the blank sheet) encroached by areas of color, occasionally suggesting landscapes. Surprisingly, the texture in the paintings often emerges from the collage itself, appropriated from different photographic materials. The color palette also expands, as it faces chromaticism during an era that flirted with psychedelia. Ohtake relied consistently and recurrently on collage studies until the mid-1980s, when her painting gradually adopted an

atmospheric quality as she embraced acrylic paint, following studies in small-scale paintings.

II. Direct painting

The first written mention of Tomie Ohtake's collage studies dates from 1982, in the article "Tomie Ohtake: à procura da essência da arte,"¹ by Miguel Chaia, published in the seventh edition of *Arte em São Paulo* magazine. In that occasion, the researcher interpreted her reliance on torn and cut paper similarly to the way we do it now, as a way to imbue an initial idea with an element of chance, juxtaposing reason with the organic gesture.

Furthermore, he provided a clue as to why this material is yet to be recognized as a critical element to understanding this artist's abstract output. Chaia wrote that Tomie Ohtake does "direct painting," i.e., painting that does not veer off into any aspect other than the intrinsic properties of painting: composition, color, materiality, the frame, pictorial spatiality, and so forth. Any other meaning or reading has always been left up to the audience: Ohtake would leave her works untitled, and whenever someone would tell her they'd found figuration in her pictures (a mountain, a planet, a body), she would thank them kindly, never denying or confirming the perception at hand.

Hence, it is understandable that she would approach her collage studies as behind-the-scenes information. It wasn't something she'd conceal; after all, she supplied illustrations for Chaia's article, and in the following year, the publication released in connection with her exhibition at Museu de Arte de São Paulo (MASP) featured photographs by Ricardo Ohtake that showed her handling said studies. Since she would always focus on the finished painting, Ohtake did not say much about her process, neither did she allow these materials to become wholly lost: she kept some of them pasted onto the pages of a notebook and agreed to show them in one of her centennial exhibits (*Influxo das Formas*, Instituto Tomie Ohtake, 2013, curated by Agnaldo Farias and Paulo Miyada).

Paying close attention to the artist's studies is, currently, a way to tap into the ingenuity with which she approached planning and unpredictability in her pictorial practice—without denying the direct character of her painting. As a result, some of the recurrent polarities in the understanding of Brazilian painting from that period, such as the dichotomous polarization between geometric calculation and expressive gesture, can be elaborated anew, when considering Ohtake a landmark of invention and freedom.

III. Beyond the opposite of reason

The historiographical practice has a penchant for manifestos since it is hard to evade the rapture brought by slogans collectively agreed upon and made available to future historians. Even in art, where an inevitable distance is known to exist between what one says and does, the allurements work, and, over time, it poses challenges to reconstituting some of the past tensions.

Such is the case with abstract art experimentation in postwar Brazil. The discourse-oriented, aggregation-driven character of

1. Tomie Ohtake: seeking the essence of art.

the concrete manifestos tends to seduce historical readings, which never fail to mention them while showing resistance or disinterest in attempting a deeper understanding of the informal abstractions that were unquestionably present in the local scenario, though distributed across less cohesive networks. As a result, the role of informalisms in our historiography tends to be one of alterity or of a backdrop to accounts of how national constructivist avant-gardes emerged and became established.

It so happens that, although it encompassed artists as diverse as Manabu Mabe and Antonio Bandeira, informal abstraction should not be regarded merely as the opposite of the progressive, rationalistic, cosmopolitan rhetoric of Brazilian constructivist projects. Firstly, because informal abstraction was a cosmopolitan trend, attuned to the international mindset that was largely disillusioned with the horizons of the avant-gardist utopias of the first half of the 20th century and interested in other epistemes and spellings. Secondly, because the drive for nonfigurative, nongeometric form is not only a denial of reason and logic but also a willingness to tap into some subjective spontaneity channeled by the creative gesture. This is especially relevant in Brazil since surrealism was not widespread; the task of enhancing the notions of spasm and improvisation fell to the informalisms.

In this broader context, Tomie Ohtake even identified herself with informal abstraction, especially at the time of the “blind paintings” mentioned earlier—when she was closer to the second generation of Grupo Seibi. Those were the only years of strict informalism in her work since she would soon veer into researching unmistakable, planned-out forms, despite their tenuous outlines. Even at that point, it is paradoxical to note the vast discrepancies between how gesture would be approached by Ohtake (luminous layers), Mabe (calligraphy) and Flávio-Shiró (pictorial mass); and it is worth noting that at that time she drew closer to critic Mário Pedrosa and artists Willys de Castro and Hércules Barsotti, who were closely connected to neoconcretism.

At any rate, Ohtake’s relationship with informal abstraction—despite never having been a wholehearted, “card-carrying” subscription—deserves consideration for having connected the entirety of her output with the quest for some extemporaneous gestuality.

The process even permeated paintings that seemingly follow concrete compositional principles. The use of cutouts and collages made with the tips of the fingers (either bare fingers or with scissors) resulted in a process that deemed her art simultaneously somewhat analytical and somewhat subject to chance. It is a solution that restricts the sudden explosion of form to a single step in the creative process—the stage in which paper is torn or cut, which may take seconds or minutes. All subsequent stages can be defined as an unrelenting pursuit and unique recombination of the composition outlined therein.

IV. Discoveries and legacy

In the paintings and engravings that constitute the core of this exhibition, one will find a wide array of compositions and solutions that involved Tomie Ohtake’s collages. In some of them, the similarity with what one sees in the colors, shapes, and textures of paper is impactful. In others, one can intuit

the processes of experimental rearrangement of colors and proportions that the artist would carry out in developing canvases and prints. The very shifting back and forth between painting and engraving can be understood as such: a flux of shapes continuously improved with each new shift.

Assembled, these artworks—which span decades of production—constitute indications of restless pictorial thinking. Two aspects of that thinking deserve special attention, in addition to the processual element emphasized herein.

The first aspect is the breadth of the color range explored by the artist and the ease with which she proposes combinations of areas of color. There are no taboos: dim ochres are game, as are vibrant tertiary colors, so luminous they seem fluorescent. Tomie Ohtake was a one-of-a-kind colorist, and the 1970s was her boldest phase in this regard. Compared with the relatively narrow scope of her generation’s chromatic repertoire, Tomie Ohtake stands out as a trailblazer who left a legacy of disruptive precedents to the generations that followed.

The second aspect is the subtle play of shapes that takes place between artworks from that period, brought about by the concatenation of curves and straight lines in an assortment of undulations. At first glance, this may seem like a cohesive field with limited variations, but what Tomie Ohtake did was to intensely vary the relationship between the curve and the edges of the pictorial frame. Thus, the canvas might behave as a landscape or a lens, the outline of a body, or the schematic description of an obelisk. Point and field. Phallus and vagina. Landmark and chasm. These are spatial archetypes—rather than figurations—achieved through the formal arrangement of color fields. As a result, Tomie Ohtake also left us a legacy of invaluable reflection regarding the pictorial dynamism and the spatiality of abstract painting.

In the aforementioned article, Miguel Chaia relates this compositional work with photography and cinema. The parallel is due to the subtle suggestions of scale, framing, and movement perceived in these artworks as a whole. By approaching the importance of the collages as a creative process, one might also reinforce the notion of montage, of the arbitrary juxtaposition of elements from different origins that comprise a whole, with a new image spatiality. Thus, they would be paintings and engravings informed by the montage of color, handled with the tips of the artist’s fingers, and experienced by the perceptual body of the viewer.

V. To look anew

When new facts present themselves to historians, past hypotheses must be revised, but do not always turn obsolete—not least because, while in effect, these readings interfere with the construction of reality. The concern of Tomie Ohtake’s collage studies provides novel ways of approaching her commitment to abstract art. In this way, the artist emerges freer from the negotiation between concrete and informal art, and closer to the wish to broaden the creative field through interactions with the imaging raw material of her time. The notion of gesture also emerges further from the imaginary of brushstroke authenticity and closer to an abandonment to chance that justifies the comparison with Zen philosophy. Thus, we can look anew at Tomie Ohtake and find an artist at once earthier and more spiritual than the one we used to see.

Paulo Miyada (São Paulo, 1985) (São Paulo, 1985) is a contemporary art curator and researcher. He has a master's in History of Architecture and Urbanism from FAU - USP. Miyada is a curator at Tomie Ohtake Institute, where he is a coordinator of the Research and Curation department. Shows curated by Miyada at the Tomie Ohtake Insitute where he also co-coordenates the course program at Escola Entrópica, where he teaches. Miyada worked as assistant curator for the 29th São Paulo Art Biennial (2010) and was part of the curating team for Itaú Cultural's Rumos Artes Visuais program (2011-2013), and the program's 2014 retrospective exhibition.



Tomie Ohtake: nas pontas dos dedos

Paulo Miyada

I. Cortes de cores

Na passagem entre as décadas de 1950 e 1960, a primeira incursão de Tomie Ohtake na pintura abstrata tornou-se conhecida pelo caráter “cego” de um informalismo feito com intensidade e sem premeditação, muitas vezes com pinceladas lançadas, literalmente, de olhos fechados.

A seguir, logo no princípio dos anos 1960, sua pintura condensou-se em formas mais claras, apresentadas em composições com nítida distinção de figura e fundo. As figuras, no caso, assemelham-se a formas geométricas simples, porém de contornos tremeluzentes, como se rasgadas com a ponta dos dedos. O que pouca gente sabe é que isso não é mera similitude: nessa época, a artista de fato começou a fazer estudos usando papéis coloridos retirados de revistas e rasgados à mão. Era uma forma de lidar com a instantaneidade do gesto e impregnar todo o processo de pintura com um teso equilíbrio entre acaso e controle.

As composições encontradas por Tomie Ohtake nas diminutas colagens serviram de roteiro para pinturas e gravuras que experimentavam diferentes escalas e combinações cromáticas. Era como se a prancheta com papéis recortados fosse uma zona de mineração de formas e combinações cromáticas.

Na década de 1970, quando as pinturas começaram a apresentar formas de contornos mais nítidos, os estudos também se transformaram, pois a artista passou a utilizar a tesoura – sem régua e estilete – para cortar os papéis. As composições ficaram mais densas; o branco (a folha em branco) foi tomado por áreas de cor, às vezes sugerindo paisagens. As texturas que cobriam áreas da pintura, inclusive, muitas vezes advinham das colagens, assimiladas de reproduções fotográficas diversas. A paleta cromática também se expandiu, num corpo-a-corpo com o cromatismo de uma época que flertava com a psicodelia.

Estudos em colagem seguiram sendo um recurso consistente e recorrente na produção de Ohtake até meados da década de 1980, quando sua pintura gradualmente ganhou um caráter atmosférico, conforme a artista passava a utilizar tinta acrílica, seguindo estudos feitos em pinturas pequenas.

II. Pintura direta

A primeira menção por escrito aos estudos em colagem de Tomie Ohtake se deu em 1982, no artigo “Tomie Ohtake: à procura da essência da arte”, publicado por Miguel Chaia na sétima edição da revista *Arte em São Paulo*. Naquela ocasião, o pesquisador interpretou o uso dos rasgos e recortes de papéis de modo próximo ao que fazemos agora, como forma de associar uma ideia inicial ao acaso, imbricar o plano da razão com a organicidade do gesto.

Além disso, ele deu uma pista sobre por que esse material ainda não foi reconhecido como parte fundamental para a compreensão da obra abstrata dessa artista. Chaia escreveu que Tomie Ohtake faz uma “pintura direta”, ou seja, uma pintura que não tergiversa sobre nenhum outro pretexto, senão as propriedades intrínsecas da pintura: a composição, a cor, a materialidade, o quadro, a espacialidade pictórica e assim por diante. Qualquer outro sentido ou leitura sempre foi deixado à cargo do público: Ohtake deixava suas obras sem título e, quando alguém lhe contava que havia reconhecido alguma figuração em suas telas (uma montanha, um planeta, um corpo), ela agradecia gentilmente, sem refutar ou confirmar a percepção em questão.

Por isso, é compreensível que ela mesma tenha tratado suas colagens de estudo como uma informação de bastidores. Não era algo que ela escondia, afinal, forneceu ilustrações para o artigo de Chaia e, no ano seguinte, incluiu na publicação associada à sua exposição no Museu de Arte de São Paulo (MASP) fotografias tiradas por Ricardo Ohtake em que aparece manuseando tais estudos. Uma vez que seu foco sempre esteve na pintura acabada, Ohtake não falou muito sobre seus processos, mas tampouco deixou que esses materiais se perdessem por completo: preservou uma parcela deles colados nas folhas de um caderno e concordou em exibí-los em uma das mostras realizadas em seu centenário (*Influxo das Formas*, Instituto Tomie Ohtake, 2013, curadoria de Agnaldo Farias e Paulo Miyada).

Redobrar a atenção sobre os estudos da artista é, neste momento, uma forma de – sem refutar o caráter direto de sua pintura – acessar a engenhosidade com que aproximou planejamento e imprevisibilidade em sua prática pictórica. Com isso, algumas polaridades reincidentes na leitura da pintura brasileira daquele período, como a polarização dicotômica entre cálculo geométrico e gesto expressivo, podem ser reelaboradas, tendo em Ohtake um marco de invenção e liberdade.

III. Além do avesso da razão

A prática historiográfica tem um fraco por manifestos, pois é difícil evadir-se do arrebatamento causado por palavras de ordem pactuadas coletivamente e deixadas à disposição dos historiadores do futuro. Mesmo na arte, em que se sabe que há uma inevitável distância entre o que se diz e o que se faz, o encantamento funciona e, ao longo do tempo, traz desafios para a reconstituição de certas tensões passadas.

É o caso das experimentações da arte abstrata realizadas no Brasil no pós-guerra. O caráter discursivo e agregador dos manifestos concretos tende a seduzir as leituras históricas, que nunca falham em mencioná-los, enquanto demonstram resistência ou desinteresse em aprofundar entendimentos das abstrações informais que tinham inquestionável presença no panorama local, embora distribuídas em redes menos coesas. Isso faz com que o papel dos informalismos em nossa historiografia tenda a ser o de alteridade ou pano de fundo para as narrativas de surgimento e consolidação das vanguardas construtivas nacionais.

Acontece que, mesmo distribuída entre artistas tão diversos como Manabu Mabe e Antonio Bandeira, a abstração informal não deve ser simplesmente lida como o avesso da retórica progressista, racionalista e cosmopolita dos projetos construtivos brasileiros. Primeiro, porque também a abstração informal era uma tendência cosmopolita, afinada com o estado de espírito internacional, em grande parte desiludido com os horizontes das utopias vanguardistas da primeira metade do século XX e interessado em outras epistemes e grafias. Depois, porque o desejo pela forma não-figurativa e não geométrica não é simplesmente recusa da razão e da lógica, mas também vontade de acessar alguma espontaneidade subjetiva canalizada pelo gesto criativo. No Brasil, especialmente, isso importa porque, sem grande presença do surrealismo, coube aos informalismos reforçar as ideias de espasmo e improviso.

Nesse contexto mais amplo, Tomie Ohtake chegou a identificar-se com a abstração informal, especialmente à época das já citadas “pinturas cegas” – quando também esteve mais próxima da segunda geração do Grupo Seibi. Esses foram os únicos anos de informalismo estrito em sua obra, posto que logo a artista enveredou à pesquisa de formas nítidas e planejadas, ainda que com contornos tênues. Mesmo naquele momento, é paradoxal perceber as imensas diferenças entre a abordagem do gesto por Ohtake (camadas luminosas) e por Mabe (caligrafia) e Flávio-Shiró (massa pictórica); assim como merece nota tratar-se da época em que se aproximou do crítico Mário Pedrosa e dos artistas Willys de Castro e Hércules Barsotti, então intimamente ligados ao neoconcretismo.

Enfim, a relação de Ohtake com a abstração informal – sem nunca ter sido uma adesão integral, “de carteirinha” – merece consideração por ter vinculado o todo de sua produção à procura de alguma gestualidade intempestiva.

Trata-se de algo que impregna mesmo as obras aparentemente mais próximas de princípios concretistas de composição. O emprego dos recortes e colagens feitos nas pontas dos dedos (nus ou em uma tesoura), significou a criação de um processo que tornou sua arte, simultaneamente, mais e menos mental, mais e menos aberta ao acaso. É uma solução que concentra a explosão abrupta da forma em uma etapa do processo criativo – o rasgo ou o corte, que podem levar segundos ou minutos –, ao passo que todas as outras etapas se definem como perseguição obstinada e recombinação curiosa da composição ali delineada.

IV. Descobertas e legado

Nas pinturas e gravuras que constituem o cerne desta exposição, pode-se encontrar uma variada gama de composições e soluções que passaram pelas colagens de Tomie Ohtake. Em algumas delas, a semelhança com o

que se encontra nas cores, formas e texturas dos papéis é impactante. Noutras, é possível intuir os processos de permutação experimental de cores e proporções que a artista conduzia no desenvolvimento de telas e impressões. O próprio ir e vir entre gravura e pintura pode ser entendido dessa maneira, como um fluxo de formas continuamente aprimoradas a cada transladação.

Reunidas, essas obras – que perpassam décadas de produção – conformam indícios de um inquieto pensamento pictórico. Dois aspectos desse pensamento merecem especial atenção, além do referido elemento processual aqui enfatizado.

O primeiro é a amplitude da gama cromática explorada pela artista e a desvoltura com que ela propõe combinações de áreas de cor. Não há tabu: valem tanto os esmaecidos ocres quanto as vibrantes cores terciárias, tão luminosas que parecem fluorescentes. Tomie Ohtake foi uma colorista única, e sua fase mais ousada nesse aspecto foi a da década de 1970. Em comparação com o escopo relativamente estreito do repertório cromático de sua geração, Tomie Ohtake se destaca como uma inovadora que legou às gerações seguintes antecedentes disruptivos.

O segundo é o sutil jogo de formas que se sucede entre as obras dessa época, formado pela concatenação de curvas e retas em ondulações diversas. À primeira vista, pode parecer um campo coeso, com limitadas variações, mas o que Tomie Ohtake fez foi variar intensamente a relação da curva com as bordas do quadro pictórico. Assim, a tela pode se comportar como uma paisagem ou como uma lente, como o recorte próximo de um corpo ou a descrição esquemática de um obelisco. Ponta e campo. Falo e vagina. Marco e fissura. Esses são arquétipos espaciais – e não figurações – alcançados pelo arranjo formal de campos de cor. Com isso, Tomie Ohtake legou também a nós uma valorosa de reflexão sobre o dinamismo pictórico e a espacialidade da pintura abstrata.

No referido artigo, Miguel Chaia associa esse trabalho compositivo à fotografia e ao cinema. A comparação se deve às sutis sugestões de escala, enquadramento e movimento que se percebem no conjunto dessas obras. Pensando na importância das colagens como processo criativo, seria possível reforçar também a noção de montagem, de justaposição arbitrária de elementos de origens díspares e que passam a conformar um todo, com uma espacialidade imagética nova. Seriam, então, pinturas e gravuras conformadas pela montagem da cor, manuseada na ponta dos dedos da artista e vivenciada pelo corpo perceptivo do espectador.

V. Olhar de novo

Quando se apresentam novos fatos aos historiadores, hipóteses passadas precisam ser revisadas, mas nem sempre se tornam obsoletas – até porque, enquanto vigentes, as leituras interferem na construção da realidade. A consideração às colagens de estudo de Tomie Ohtake fornece novas maneiras de pensar seu compromisso com a arte abstrata.

Nessas novas maneiras, a artista aparece mais liberada da negociação entre arte concreta e informal e mais próxima do desejo de ampliação do campo criativo por interações com a matéria-prima imagética de seu tempo. Também a noção de gesto aparece mais distante do imaginário da

autenticidade da pincelada e mais próxima de uma entrega ao acaso que justifica a comparação com a filosofia zen. Assim, podemos olhar de novo Tomie Ohtake e encontrar uma artista simultaneamente mais terrena e mais espiritual do víamos antes.

Paulo Miyada (São Paulo, 1985) é curador e pesquisador de arte contemporânea. Possui mestrado em História da Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP, pela qual também é graduado. É curador do Instituto Tomie Ohtake, onde coordena o Núcleo de Pesquisa e Curadoria, além de co-coordenar o programa de cursos da Escola Entrópica, em que é professor. Foi assistente de curadoria da 29ª Bienal de São Paulo (2010) e integrou a equipe curatorial do Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural (2011-2013) e da edição retrospectiva desse programa realizada em 2014.