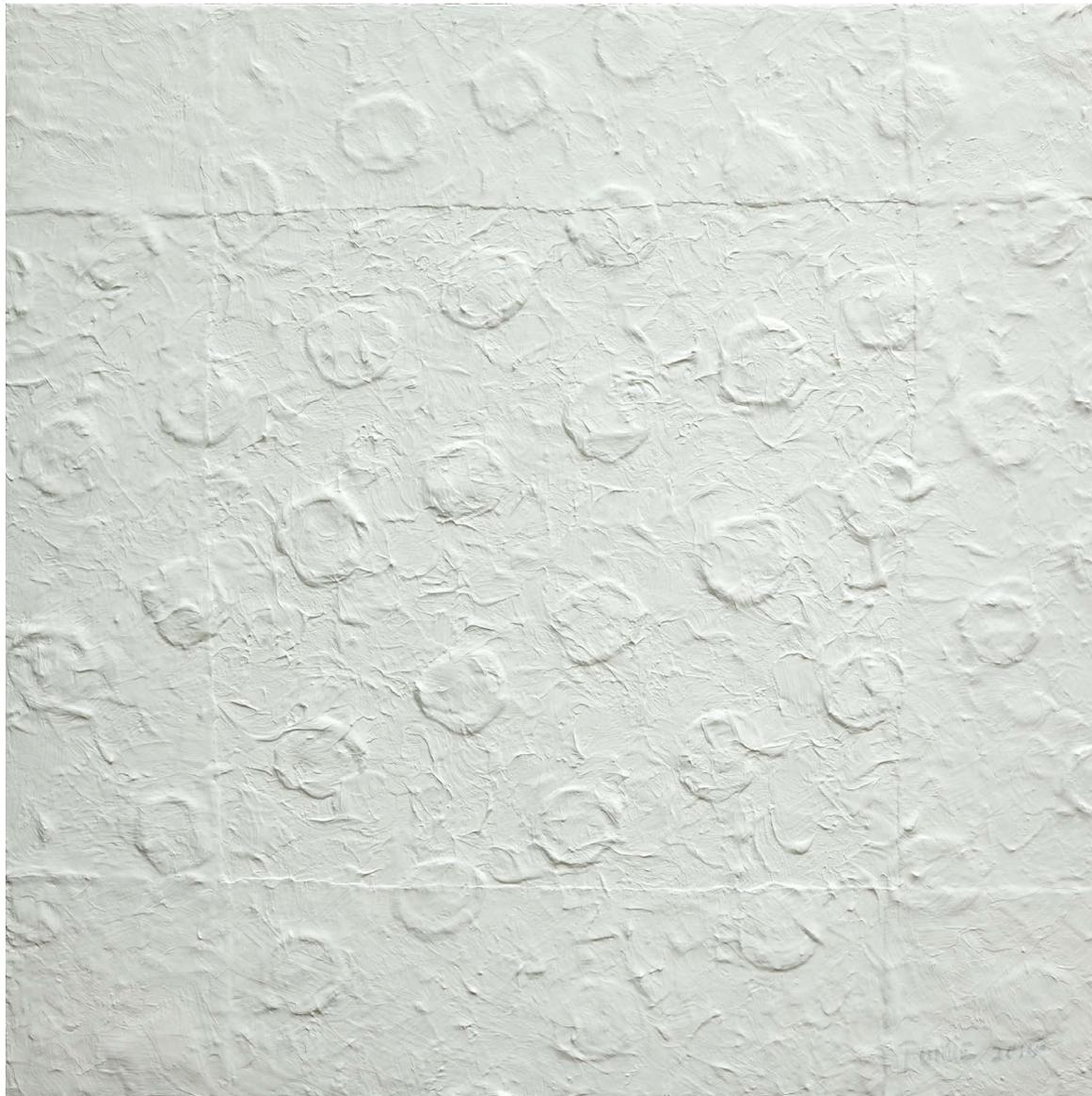




tomie ohtake

galeria

nara roesler



sem título, 2014 -- acrílica sobre tela/acrylic on canvas -- 150 x 150 cm

tomie ohtake

tomie ohtake, de branco.

paulo myiada

Algum dia, em algum lugar, alguém teve de sussurrar pela primeira vez, talvez um pouco envergonhado, sem muita convicção, que achava curioso como a figura representada na *Monalisa* de Leonardo da Vinci parecia estar sorrindo, mas talvez não estivesse... É impossível saber como isso se deu, mas a confusão desse sincero personagem anônimo da história da arte se alastrou sem limites e aderiu à obra de tal forma que hoje é impossível olhar para a *Monalisa* – ou mesmo para uma de suas milhares de reproduções – sem espiar o seu sorriso ambíguo.

Este é um exemplo anedótico do quanto as interpretações e dúvidas do público podem aderir a uma obra de arte até o ponto em que não podem mais ser dissociadas ou esquecidas. Ao mesmo tempo, é uma consequência, talvez involuntária, do enfrentamento rigoroso de Leonardo da Vinci com

o problema dos contornos para a visão humana. O artista sabia que as coisas, a rigor, não possuem uma linha limítrofe na sua borda, mas também sabia que a visão conta com uma série de recursos para delimitar os contornos dos objetos. Não tropeçamos nas coisas e sabemos aferir suas formas porque contamos com a paralaxe entre nossos olhos, e com a diferença de plano focal entre os objetos, para compreender sua volumetria e limite, mesmo quando não os circundamos para verificar nossas impressões. Os contornos, portanto, não existem de fato, mas são, mesmo assim, visíveis para o homem. Como a pintura poderia lidar com isso? Como ela definiria a forma dos objetos sem simplificar a representação adicionando linhas de contorno ao redor de cada figura?

Para Da Vinci, a solução passava pelo *sfumato*, técnica que tornava os limites entre os volumes

pintados razoavelmente indistintos. Na sua pintura, os campos de cor se dissolviam uns nos outros, suprimindo assim o choque seco entre as figuras pictóricas e dando ao olho do espectador a tarefa de – assim como faz o tempo todo – inferir a posição dos contornos onde, na verdade, eles não existem. Assim como o mundo real, a pintura do Renascimento exige que o olho do espectador “pense” para interpretar seus limites. E, assim, o sorriso ambíguo da *Monalisa* emerge da indefinição das bordas da pintura de Da Vinci – que faz com que duvidemos se está ali a continuação da linha da boca em animação ou a sombra discreta da bochecha que pende sobre a boca plácida.

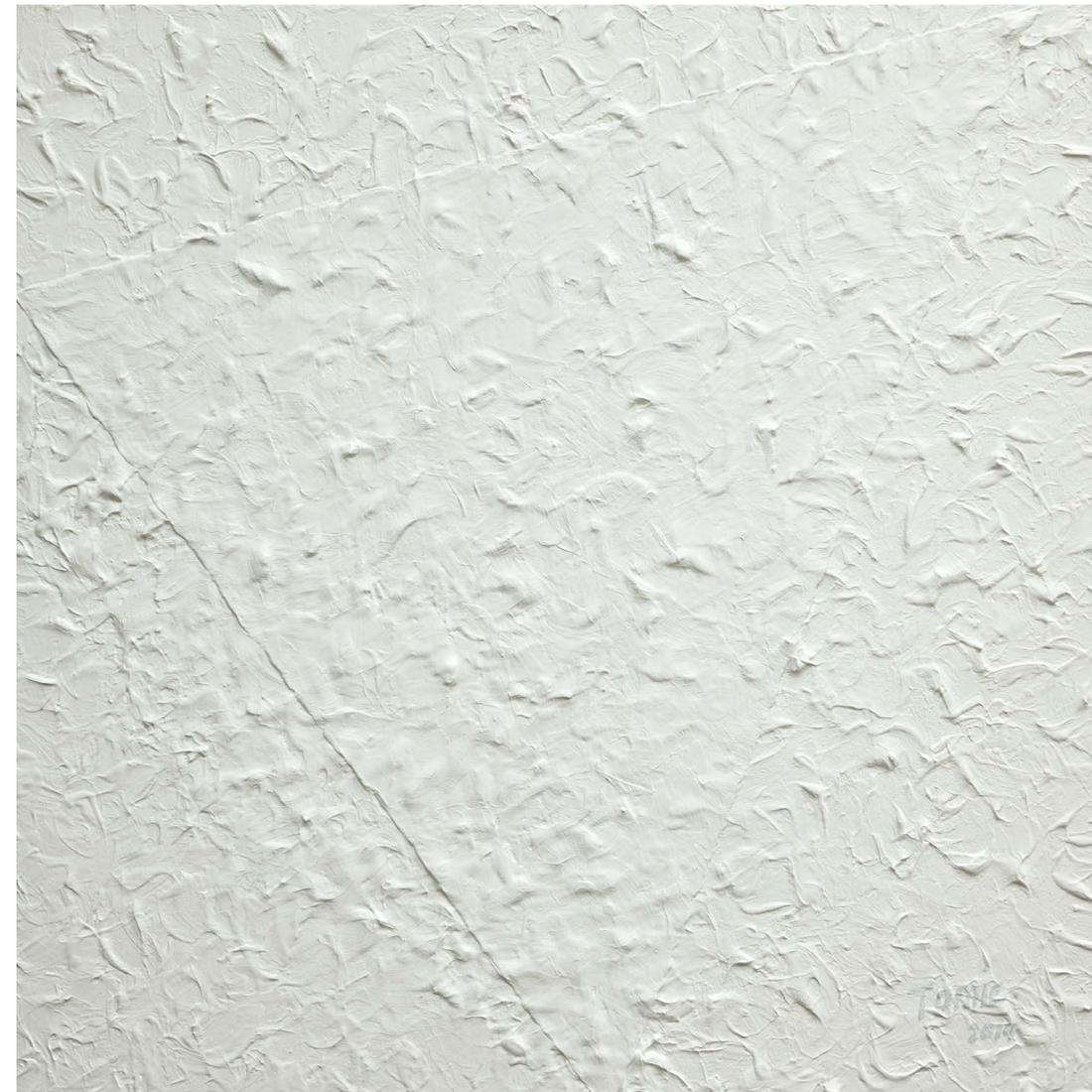
A fascinação com o sorriso não é apenas uma confusão elevada à leitura recorrente acerca da obra mais célebre do Renascimento – é o resultado do encontro entre o olhar imaginativo do público com a pesquisa pictórica do artista.

Apesar de parecer uma anedota, essa história vem à mente quando pensamos na produção recente de Tomie Ohtake. Pois, diante das novas pinturas, a todo tempo, o olho se surpreende com o que ora apreende e o que ora lhe escapa. Encontramos, por exemplo, uma tela quadrada, toda preenchida por texturas feitas com massa pigmentada, dentro da qual enxergamos uma forma arredondada, mais ou menos quadrada, inclinada na composição. Viramos um pouco para o lado e olhamos de novo para a tela, agora para enxergar um volume comprido mais ou menos oval, inclinado do canto direito para o canto esquerdo da tela. Então, um passo atrás, mais um desvio de olhar, e não reconhecemos mais nenhuma forma proeminente, apenas uma tela branca texturizada. Dois passos à frente e, daí, a gestualidade da tela fica ainda mais em evidência e, pelas sombras projetadas entre os volumes de tinta, é possível adivinhar inúmeras figuras – como faz uma criança que enxerga formas nas nuvens. Frente a uma mesma tela, portanto, o observador

pode ficar em dúvida sobre o que está vendo, oscilar entre um polígono e uma mancha, como oscila aquele que olha para a boca da *Monalisa*. A diferença é que Tomie Ohtake não está revisitando o *sfumato*, sua investigação é outra.

Desde que completou cem anos, em novembro de 2013, a artista japonesa radicada em São Paulo tem experimentado pinturas monocromáticas, em geral, brancas. Pinturas de branco, seria melhor dizer – da mesma forma que os franceses dizem “d'eau”, “du pan”, “du sable”. Não são formas tingidas com pigmento branco, nem são somas de pedaços e elementos brancos sobrepostos, são gestos pictóricos feitos do próprio branco, como uma grande massa cromática uniforme que se acumula e se espalha pela tela. A areia e a água são substâncias indivisíveis: não faz sentido falar em “uma água”, mas em uma dada quantidade delimitada por um recipiente: “um copo de água”. Da mesma forma, as pinturas novas de Tomie são “telas de branco”, ou “de vermelho” e “de azul”, nas obras mais recentes.

Na primeira exposição realizada em comemoração ao centenário da artista no Instituto Tomie Ohtake, Agnaldo Farias e eu cogitamos que em toda sua produção desde meados dos anos 1950, Tomie Ohtake esteve disputando com o labor pictórico a possibilidade de abrir novas veredas para a investigação das cores, dos gestos e da materialidade. Esses três polos, tão caros a quase todos os pintores, converteram-se para ela em um foco constante, nunca eclipsado por manifestos, temas ou até pelo nome das obras – sempre “sem título”. Sua pintura buscou maneiras de extrapolar o campo do já conhecido no que tange à cor, ao gesto e à materialidade: nos anos 1960, subverteu a regularidade da geometria abstrata ao usar papéis rasgados à mão como modelo para a pincelada; em 1972, produziu litogravuras até hoje chocantes em suas combinações cromáticas psicodélicas; ao longo da





sem título, 2014 -- acrílica sobre tela/acrylic on canvas -- 100 x 100 cm

década de 1980, trocou a tinta a óleo pela acrílica, a fim de explorar transparências e veladuras liquefeitas; nos anos 2000, descobriu modos de dar às linhas feitas pela mão a espacialidade e o movimento das esculturas tubulares.

Pois bem, por que essa buliçosa pesquisa teria que se interromper e se deixar fixar em uma equação estável? Tomie Ohtake segue procurando formas de recombinar gesto, cor e materialidade. Agora, utiliza a massa corpulenta e maciça para ganhar corpo e se dobrar sobre si mesma em movimentos que não são bem pinceladas e, tampouco, espalhamentos por espátula. São ondas que tremulam sobre a tela, matérias convulsionadas em suspensão. Vez em quando, há um sutil desnível na espessura dessa massa, ou então é a direção dos gestos que varia: o resultado é que, delicadamente, emerge a sugestão de uma linha. Vejamos, não se trata de uma mudança de tonalidade ou da diferença entre dois volumes, mas de dezenas de fragmentos de branco que se agitam apenas o suficiente para desafiar o nosso olhar. E, se mudamos de foco, a linha some. Se trocamos a incidência da luz, ela volta a aparecer.

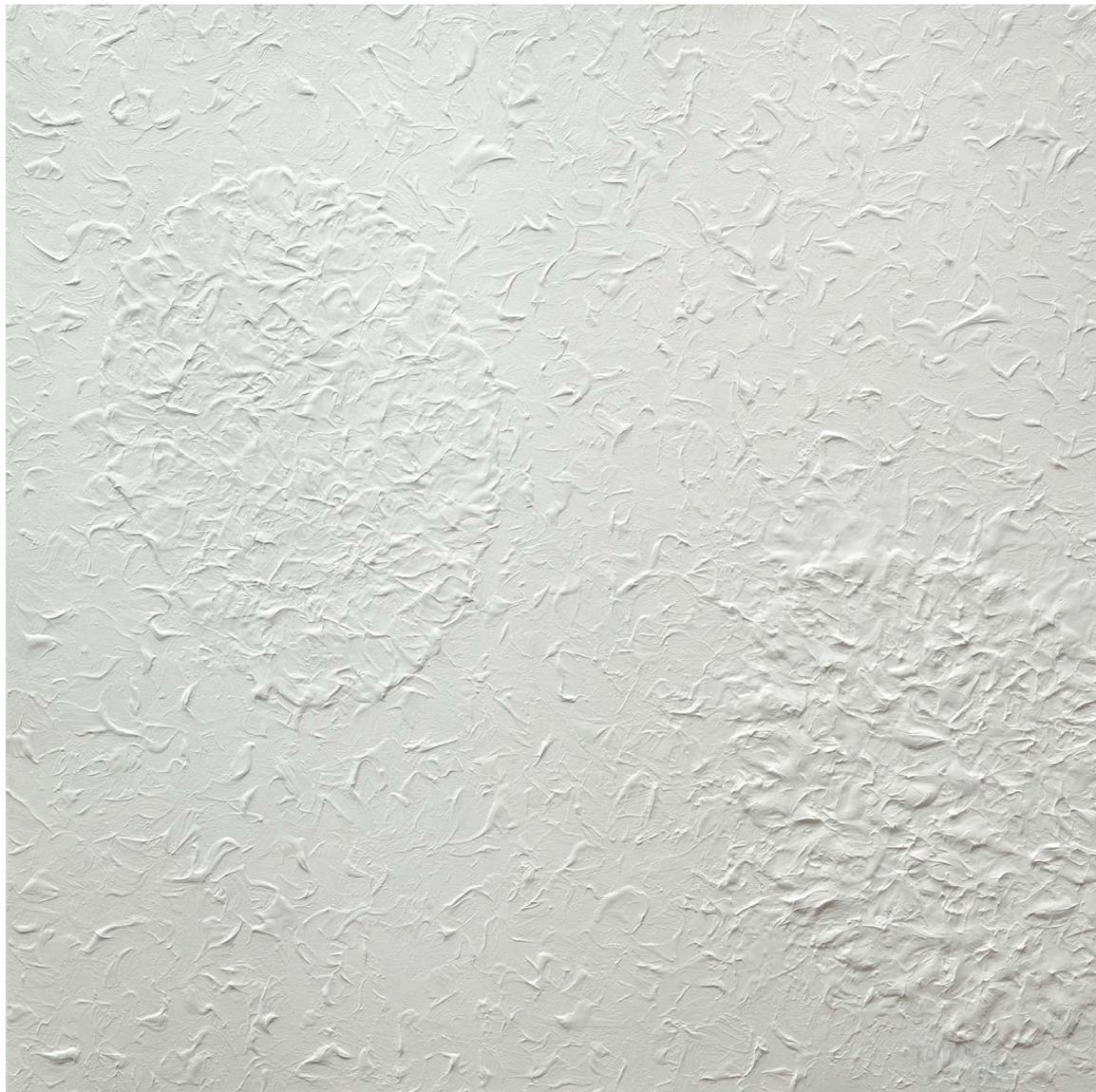
Em certo sentido, trata-se de uma nova visita ao conjunto de pinturas em tons de branco que Tomie Ohtake fez em 1959, parte da série que Paulo Herkenhoff chama de “pinturas cegas”. Então, ela preparava um fundo bastante escuro e, com os olhos fechados, distribuía amplas pinceladas mais ou menos erráticas com tintas à óleo muito luminosas. Entre o que ficava velado pelo branco e o que escapava nas brechas entre as pinceladas, aparecia uma profundidade assombrosa, jogo sensual entre luzes e sombras. Hoje, quando a artista explora a plasticidade da massa pigmentada, retorna a possibilidade de o olhar mergulhar na alvura das telas, mas não encontrará as profundezas de outrora, senão passeará pela superfície e pelas sombras geradas por sua própria

volumetria e, justamente aí, no intervalo de alguns centímetros, encontrará as pistas para adivinhar seus desenhos.

Os cegos agora somos nós, que precisamos apalpar a pintura com a ponta dos olhos. A pintura, então, ganha sentido háptico, quer dizer, qualidade tátil. Não é algo inédito na história da pintura, mas o motor de Tomie Ohtake não está nesse tipo de novidade: trata-se de um jogo com o espectador que abre novas possibilidades de experimentação pictóricas para uma obra que segue se renovando há mais de seis décadas, e isso mobiliza a artista a continuar trabalhando.

Há ainda uma surpresa: até algo tão novo para Tomie Ohtake não poderia ser experimentado por uma via apenas, por isso, ela iniciou, há alguns meses, testes sobre o que acontece com seus relevos com a entrada da cor. Começou pelo vermelho e pelo azul. É claro que alcançou resultados diferentes: a vibração rubra lhe permite arriscar desníveis mais abruptos, pois sua luminosidade abrasiva acaba minimizando a percepção das diferenças volumétricas. Já a densidade azul lhe dirige à transparência, alcançada com camadas mais finas de massa. É um novo começo, material para três das telas aqui apresentadas e, possivelmente, assunto para mais um ano de investigações vindouras.

O ateliê, que também é casa, de Tomie Ohtake deverá ainda produzir mais desafios ao olhar de quem quiser ver.



sem título, 2014 -- acrílica sobre tela/acrylic on canvas -- 100 x 100 cm

tomie ohtake, de branco.

paulo myiada

Someday, somewhere, someone had to whisper for the first time, perhaps a bit coyly and tentatively, that they found it odd that the figure represented in Leonardo da Vinci's *Mona Lisa* appeared to be smiling, but then again maybe it wasn't...How this took place is impossible to know, but the confusion mongered by this earnest anonymous character of art history has spread like wildfire and stuck to the painting to the extent that, today, one cannot look at the *Mona Lisa* – or even its thousands of reproductions – without peeping at her ambiguous smile.

This is an anecdotal example of how much the audience's interpretations and misgivings can adhere to a work of art to the point where the two can no longer be dissociated or forgotten. At the same time, it is a perhaps involuntary consequence of Leonardo da Vinci's rigorous confronting of the issue of contours to human vision. The artist knew that, in actuality, things have no outlines, but he also knew our vision relies on several resources to define the boundaries of objects. We do not stumble onto things and are able to ascertain their shapes because we rely on the parallax between our eyes and

the differences in objects' focal planes to perceive their volume and contours, even if we don't circumvent them to verify our impressions. The outlines, however, don't really exist, but are still visible to man. How could painting address this? How could it define the objects' outlines without simplifying their representation by adding contour lines around each figure?

In Da Vinci, the solution involved the *sfumato*, a technique that rendered the boundaries between different painted volumes reasonably indistinct. In his paintings, color fields dissolved into one another, suppressing the dry shock between pictorial figures and entrusting the viewer's eyes with the task – which they perform constantly – of inferring the positions of outlines where they don't actually exist. Just like the real world, Renaissance paintings require the viewer's eye to "think" in order to interpret their boundaries. And, thus, *Mona Lisa's* ambiguous smile emerges from the indefinite borders of Da Vinci's painting – making us uncertain of whether we are seeing the continuation of animated mouth lines or the discreet shadow of the cheeks that hover above the placid mouth.

Fascination with the smile is not simply a controversy spurred by recurrent reinterpretations of Renaissance's most famous work – it is the outcome of the encounter between the audience's imaginative gaze and the artist's pictorial research.

Although it seems like an anecdote, this story comes to mind on considering Tomie Ohtake's recent output. Faced with her new paintings, the eye is constantly surprised, at times by what it apprehends and, at others, by what escapes it. We find, for instance, a square canvas, completely filled with textures made from a pigmented mass, in which we see a rounded, roughly square-like shape in a tilted position within the composition. We turn aside for a while and then look at the painting again to now see a long volume, more or less oval-shaped, running at an angle from the right to the left corner of the picture. Then a step back, another glance away, and we no longer recognize any prominent shapes, only a texturized white canvas. Two steps forward and the picture's gestuality becomes even more evident, and in the shadows projected between volumes of paint, we can hint at numerous figures – like a child seeing shapes in clouds. Thus, while looking at the same picture, a viewer can become unsure of what they see and oscillate between a polygon and a stain, just like one who's looking at *Mona Lisa's* mouth oscillates. The difference is Tomie Ohtake is not revisiting the sfumato, she is conducting a different investigation altogether.

Since she turned a hundred years old, in November 2013, the São Paulo-based, Japanese-born artist has experimented with monochrome, often white, paintings. Or better yet with paintings of *white* – just like the French say “d'eau,” “du pan,” “du sable.” These are not shapes tinged with white pigment, nor are they sums of white parts and elements superimposed; they are pictorial gestures made from white itself, like a vast, uniform chromatic mass that accumulates and spreads itself throughout the painting. Sand and water are indivisible substances: it makes no sense to speak of “one water;” only of a given amount contained by a vessel: “a glass of water.” Likewise, Ohtake's latest paintings are “pictures of white,” or “of red,” or “of blue.”

In the first show held at the Tomie Ohtake Institute to celebrate the artist's hundredth birthday, Agnaldo Farias and I speculated that in all of her productions since the 1950s, Tomie Ohtake may have been contesting with the pictorial labor to open up new avenues

of investigation into colors, gestures and materiality. These three aspects, which nearly every painter holds so dear, have become a constant focus to her and are never eclipsed by manifestos, themes or even by the artworks' names – always “untitled.” In her paintings she sought ways to transcend what is already known about color, gestures and materiality: throughout the 1960s, she subverted the regularity of abstract geometry by using hand-torn paper as a template for her brushstrokes; in 1972, she produced lithographs whose psychedelic chromatic combinations remain shocking until this day; as the 1980s progressed, she switched from oil to acrylic paint to explore transparencies and thin, liquefied coatings; throughout the 2000s, she discovered new ways of endowing hand-drawn lines with the spatiality and movement of tubular sculptures.

Why, then, would this ebullient research have to be interrupted and allow itself to be pinned down into a stable equation? Tomie Ohtake keeps looking for ways to recombine gesture, color and materiality. Now, she uses the corpulent, solid mass to bulk up and curl into itself, in movements that are not quite brushstrokes or spatula spreads. They are waves that tremble upon the canvas, convulsing matter in suspension. Every now and then, there is a subtle embossment in the mass' thickness, or else the direction of the gestures varies: the result is that, delicately, the suggestion of a line emerges. Note that this is not a change in tonality or the difference between two volumes, but dozens of fragments of white that stir up just enough to challenge our gaze. And if we change our focus, the line vanishes. If we change the lighting angle, it reappears.

In a sense, this is a revisiting of the set of paintings in shades of white Tomie Ohtake made in 1959, as part of the series Paulo Herkenhoff calls “blind paintings.” Back then, she would prepare a fairly dark background and then, with her eyes closed, dish out broad, more or less erratic brushstrokes using very glossy oil paints. In between what the white paint concealed and what the gaps between strokes let through, there appeared a haunting depth, a sensuous interplay of light and shadow. Now, whenever the artist explores the plasticity of the pigmented mass, she returns to the possibility of having the gaze dive into the whiteness of the pictures, but it will not find the depths of before. All it can do is stroll across the surface and the shadows cast by its own volumetry, and there, in intervals of a few centimeters, is exactly where it will find the clues to guess at the drawings.



sem título, 2014 -- acrílica sobre tela/acrylic on canvas -- 150 x 250 cm

We are the ones who are blind now, we who must feel our way around the painting using the tips of our eyes. Thus, the paintings take on a haptic sense, i.e. a tactile quality. This is not unheard of in the history of painting, but Tomie Ohtake is not novelty-oriented: this is a game she plays with the viewer, one that opens up new vistas in pictorial experimentation for a body of work that keeps being renewed for over six decades now, and this is what drives the artist to keep working.

There is also a surprise: even something so new for Tomie Ohtake could not be experimented with through a single avenue only, therefore a few months ago she began testing what happens to her reliefs once color is added. She started out with red and blue. Of course, the results were different: the scarlet vibration allows her

to risk more abrupt reliefs, because its abrasive luminosity ultimately minimizes the perception of volumetric differences. On the other hand, the blue density takes a turn towards transparency, achieved with thinner layers of mass. It's a new start, the material for three of the paintings presented here, and possibly the subject matter for another year of investigations to come.

Tomie Ohtake's studio, which is also her home, will likely produce more challenges to the eyes of whoever wants to see.

tomie ohtake



(capa/cover) **sem título**, 2014 -- acrílica sobre tela/
acrylic on canvas -- 150 x 150 cm

texto/text

paulo myiada

tradutor/english version

gabriel blum

revisão/proofreading

marcia macedo

realização/produced by

galeria nara roesler

galeria nara roesler

rio de janeiro

rua redentor 241

ipanema 22421-030

abertura/opening

15.10.2014

19 > 22h

exposição/exhibition

16.10 > 22.11.2014

seg/mon > sex/fri 10 > 19h

sáb/sat 11 > 15h

galeria

nara roesler

são paulo

rio de janeiro

info@nararoesler.com.br

www.nararoesler.com.br